



Garabet
IBRĂILEANU

II

SCRIITORI
ROMÂNI

biblioteca  școlarului

Garabet
IBRĂILEANU



SCRITORI ROMÂNI



INTERNAȚIONAL

BUCUREȘTI — CHIȘINĂU

CUPRINS

<i>Not[asupra edi\iei</i>	2
<i>Tabel cronologic</i>	3

Din volumul "SCRIITORI +I CURENTE"

PREFA { (la edi\ia I)	8
PREFA { (la edi\ia a II-a)	9
CURENTUL EMINESCIAN	10
O PRELUCRARE A LUI EMINESCU	38
"POSTUMELE" LUI EMINESCU	46
MIHAIL SADOVEANU	
Morala dlui Sadoveanu	68
Amintirile c[prarului Gheorghî\ [.....	84
Morm`ntul unui copil	86
La noi,]n Vii-oara	90
Vremuri de bejenie	95
]nsemn[rile lui Neculai Manea	98
ara de dincolo de negur[.....	106
IOAN AL. BR{ TESCO-VOINE+TI	
]n lumea drept[\ii	112
VASILE C~RLOVA	169

Din volumul "SCRIITORI ROM~NI +I STR{INI"

I. L. CARAGIALE	
Numele proprii]n opera comic[a lui Caragiale	178
Pe marginea "Nop\ii furtunoase"	193

Pe marginea lui “Conu Leonida fa\l cu reac\iunea”	212
EMINESCU	
Geniu pustiu	227
Pe l`ng\ plopilor f[r\ so\	234
G. CO+BUC	
Vara	244
I. CREANG\	
[ranul =i t`rgov[\ul	252
LA MOARTEA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI	259
DUILIU ZAMFIRESCU	
La moartea lui	262
<i>O muz\ =i Via\la la \ar\</i>	265
IONEL TEODOREANU	
La Medeleni	273
<i>Referin\e critice</i>	290

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Textele din cartea de față au fost reproduse după:
G a r a b e t I b r ă i l e a n u , *Opere*, 1 și 3, ediție critică de
Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, Editura
Minerva, București, 1974 și — respectiv — 1976.

Coperta: *Isai Cârnu*

ISBN 9975-904-14-9

© «LITERA»

TABEL CRONOLOGIC

- 1871 La 23 mai s-a născut, la Târgu-Frumos, Garabet Ibrăileanu. Tatăl, armean de origine, se numea Teodor; mama, Maria, era fiica lui Andronic și Vartenia Marcovici din Roman.
- 1872 Părinții, împreună cu copilul, se mută la Roman, în casa Varteniei Marcovici.
- 1876 Teodor Ibrăileanu, în asociație, arendează moșia de la Poiana lui Iurașcu, din apropierea Romanului, unde se mută, la puțină vreme, toată familia. “Aici, la Poiana lui Iurașcu, va scrie peste ani G. Ibrăileanu, am cunoscut natura.” La 17 septembrie, Maria Ibrăileanu moare, după ce dăduse naștere unei fetițe, Maria.
- 1877 Teodor Ibrăileanu se recăsătorește, după cum îi caracterizează Ibrăileanu gestul, în **Amintiri**, “din combinații gospodărești”.
- 1878 *septembrie* Garabet este înscris la școala din Bacău, dar e mutat curând la Roman, deoarece tatăl își găsisse o slujbă de administrator la o moșie din apropierea orașului. Copilul se îmbolnăvește și este retras de la școală.
- 1879—1883 G. Ibrăileanu a studiat la școala primară din Roman.
- 1883—1887 Urmează cursurile gimnaziului Roman-Vodă, luând, din clasa a II-a, premiul întâi în fiecare an.
- 1887 *septembrie* Se înscrie în clasa a V-a a Liceului “Cordeanu” din Bârlad. 21 septembrie, moare Teodor Ibrăileanu.
- 1888 Ibrăileanu, împreună cu alți colegi, printre care și Ionescu Raicu-Rion, înființează societatea literară “Orientul”.

- 1889 *iunie* Societatea “Orientul” se destramă prin plecarea din Bârlad a elevilor ce terminaseră liceul. La 1 iulie, împreună cu Panait Mușoiu și Eugen Vaian, scoate revista “Școala Nouă”, care apare până în iunie 1890. Secretar de redacție, Ibrăileanu semnează la început cu inițială; din numărul 3 — cu pseudonimul Cezar Vraja.
- 1890 *iunie* G. Ibrăileanu termină liceul; în toamnă își ia examenul de bacalaureat la Universitatea din Iași. Se înscrie la Facultatea de litere și filozofie a Universității din Iași; în anul întâi frecventează toate facultățile, negăsindu-și locul.
- 1891 G. Ibrăileanu dă examene la Școala Normală Superioară. O parte din obiecte erau predate tot de profesorii facultății. Atras de febra publicistică și de ideile socialiste, G. Ibrăileanu lasă studiile superioare pe un plan secund, examenele trecându-și-le cu întârziere. Din 1890 colaborează la săptămânalul bucureștean “Munca”; în 1892 îl întâlnim la “Adevărul și Critica socială”; în 1893 și 1894, la “Evenimentul literar” (nr. 1 apare la 20 decembrie 1893; din iulie 1894, redacția se mută la București; de la nr. 45, 24 octombrie 1894, se contopește cu “Lumea nouă”), din octombrie 1894 până în februarie 1895 colaborează la “Lumea nouă”.
- 1894 *iunie* Termină Școala Normală Superioară.
- 1895 *aprilie* Susține examenul și obține licența în științele istorico-filozofice. Cunoaște pe Elena Carp (născută la 25 mai 1873), viitoarea sa soție.
- 1896 Traduce pentru Editura Semitca **Bel-Ami** de Guy de Maupassant; semnează Cezar Vraja. Numit suplinitor la Gimnaziul de băieți din Bacău, la 1 septembrie nu s-a prezentat la post. Rămâne în Iași unde dă lecții particulare, lucrează, sub conducerea lui A. Philippide, la Dicționarul Academiei, și își petrece timpul în preajma Elenei.
- 1899 *aprilie* Se prezintă la postul de la Bacău.
- 1900 Este numit, în septembrie, profesor la Liceul Internat “C. Ne-gruzzi”.

- 1901 Colaborează la “Noua Revistă Română” a lui C. Rădulescu-Motru. La 5 iulie se căsătorește cu Elena Carp. Suplinește un an, începând cu 1 septembrie, catedra de Filozofie de la Liceul Național (fost Academia Mihăileană).
- 1902 Între lunile ianuarie și aprilie își susține examenul de capacitate pentru a deveni profesor titular. Se naște Maria, unicul lor copil. La 1 septembrie este numit profesor provizoriu de limba română și la Liceul Militar din Iași.
- 1904 În martie, aprilie și mai, face, cu Elena, o călătorie în străinătate: Austria, Germania, Italia, Elveția.
- 1905 Colaborează în numerele 1—3 ale revistei “Curentul nou”, scoasă de H. Sanielevici.
- 1906 *martie* Apare la Iași “Viața românească”, directori C. Stere și Paul Bujor, secretar de redacție G. Ibrăileanu. Până la 1 iulie 1908, redacția revistei a fost în casa lui Ibrăileanu; după mutarea redacției, cenaclul literar continuă în același loc.
- 1907 La 18 decembrie, Ministerul îi acordă titlul de profesor definitiv.
- 1908 *1 septembrie* Este numit profesor suplinitor la catedra de Istoria literaturii române moderne a Facultății de litere din Iași.
- 1909 Îi apare volumul **Scriitori și curente**; în perioada februarie—martie se internează la sanatoriul Sf. Elisabeta, București.
- 1911 Redactează o detaliată biografie ce va apare postum sub titlul **Amintiri din copilărie și adolescență**. 5 noiembrie este desărcinat de minister din postul de suplinitor, în locul lui fiind numit Eugen Lovinescu, doctor în litere la Paris și docent universitar.
decembrie G. Ibrăileanu se înscrie la doctorat.
- 1912 Publică teza de doctorat: **Opera literară a dlui Vlahuță**, în urma căreia primește titlul de doctor. În iunie Consiliul facultății propune numirea lui Ibrăileanu ca profesor la aceeași catedră; ministerul acceptă; de acum înainte, viața lui Ibrăileanu se va împărți între revistă și Universitate.

- 1916 *august* “Viața românească” își încetează apariția.
- 1918 Între aprilie și septembrie G. Ibrăileanu scoate cotidianul “Momentul”.
octombrie Academia Română îi respinge candidatura.
- 1919 Din februarie până în decembrie apare revista săptămânală “Însemnări literare”. Ține, la îndemnul dr. Fr. Rainer, un “curs popular” despre literatura română la Institutul Anatomic din Iași.
- 1920 *martie* Reapare “Viața românească”. Scoate volumul **Note și impresii**.
- 1921 Apar volumele: **După război, Scriitori români și străini**.
- 1924—1925 Redactează **Adela** într-o primă versiune, pe care o citește soției și prietenilor.
- 1927 Lucrează la o ediție a poeziilor lui Eminescu ce va fi editată în 1930 de “Cultura Națională”. În același an apar volumele: **Studii literare și Privind viața**. Tot din 1930, redacția “Vieții românești” se mută la București, editată fiind de “Adevărul”.
- 1933 *ianuarie* Se retrage de la conducerea revistei care va reveni lui M. Ralea, director pentru partea ideologică și politică, și G. Călinescu, directorul părții literare și artistice. În mai, apare romanul **Adela**.
iunie I se conferă premiul național de proză.
- 1934 Boala se agravează; în aprilie suportă la București o intervenție chirurgicală; spre toamnă este internat la sanatoriul “Casa Diaconeselor” din București.
- 1936 În noaptea de 10 spre 11 martie, Ibrăileanu a părăsit lumea celor vii, la 12 martie corpul profesorului a fost incinerat și un sfert de oră i s-au cântat andantele și Simfonia pastorală a lui Beethoven.

Din volumul
“SCRIITORI ȘI CURENTE”

PREFAȚĂ

(la ediția I)

Volumul de față cuprinde câteva studii asupra istoriei literaturii române mai noi și câteva de critică literară.

*Despre Caragiale și Eminescu am vorbit și aiurea (**Spiritul critic în cultura românească**), unde i-am studiat din alt punct de vedere decât aici.*

Paginile consacrate dlui Mihail Sadoveanu sunt juxta-punerea unor articole și dări de seamă scrise în răstimpuri, pe măsură ce au apărut volumele nuvelistului nostru.

G.I.

PREFAȚĂ

(la ediția a II-a)

Colecția de față — câteva studii de critică și istorie literară scrise între 1901 și 1908 — este ediția a doua a volumului publicat în 1909 și epuizat înainte de război. “Literatura actuală”, de care e vorba în diverse articole, este, așadar, aceea din prima decadă a secolului actual, iar “literatura imediat anterioară” — aceea de la sfârșitul secolului trecut.

*Două articole din ediția I au trecut în volumul **Note și impresii**, apărut în 1920 și epuizat de câțiva ani. În schimb, am tipărit aici un articol despre Vasile Cârlova, scris mai târziu.*

E aproape de prisos să mai adaug că astăzi aș fi justificat altfel — îmi închipuiesc că mai bine — ideile din articolele acestea vechi și că unor fapte — văzute de la altă distanță și cu alți ochi — le-aș fi dat acum alte proporții. Dar un scriitor nu poate — și nu trebuie — să scrie totul din nou în fiecare an. E dator, cel mult, să-și trateze vechea operă ca un manuscris în care mai are de făcut unele îndreptări înainte de a fi dat la tipar.

Încă două cuvinte.

În acest volum am făcut unele constatări care, într-un sfert de secol, au devenit oarecum de domeniu public. Citorul va ține seamă de această împrejurare și nu va pune în sarcina mea și această scădere a volumului de față.

G.I.

CURENTUL EMINESCIAN

Acum¹, când viața românească trece prin tot felul de crize, când curentele politice și literare de ieri dispar sau iau o nouă direcție, cred că nu e în afară de orice actualitate a se vorbi încă o dată de influența exercitată de Eminescu asupra literaturii noastre.

Curentul eminescian moare, și acum suntem într-o mai bună poziție pentru a-l defini și explica din pricina suficienței perspective în timp. Poetul care a cântat “floarea albastră” e la apus, și pe cerul literaturii românești răsare o altă poezie, pe care, cu acest prilej, ne vom încerca să o caracterizăm...

Într-o frumoasă conferință (*Curentul Eminescu*), dl Vlahuță a explicat eminescianismul prin influența fascinantă a cuvintelor și rimelor maestrului. Deci, prin influența formei lui Eminescu.

Explicația dlui Vlahuță nu ni se pare satisfăcătoare.

Noi credem că fenomenul în discuție nu poate fi explicat prin influența formei, pentru că forma nu poate fi separată de fond.

Această separare este o abstracție a minții noastre.

Cugetarea ar fi imposibilă fără abstracții. Natura ne dă fapte individuale. Minte, spre a nu fi înecată de noianul

¹ 1901.

acestor fapte, caută să pună o ordine în ele și le clasifică. O clasă însă este o abstracție, e rezumatul însușirilor comune posedate de cazurile individuale. Cuvântul “trandafir” denumește o clasă, nu un individ. El denumește suma însușirilor comune tuturor trandafirilor. Dar există o abstracție și mai... abstractă: dacă considerăm o singură însușire comună unor lucruri, de exemplu însușirea de “roș” a trandafirilor, a sângelui, a jăraticului etc., ajungem la abstracția “roșată”, careia nu-i corespunde absolut nimic în realitate. Nu există “roșată” în natură, există corpuri roșii.

Omul însă a fost întotdeauna mistificat de acest produs al propriei sale minți. Întotdeauna a fost aplecat să creadă că în dosul cuvântului se găsește o realitate de sine stătătoare. Aceasta e originea entităților, a celei mai mari piedici ce s-a pus în calea progresului științific și filozofic.

Credința că într-o operă de artă forma și fondul sunt două lucruri deosebite e de aceeași natură, este credința în entități, este credința în existența separată a “sângelui” și a “roșetei sângelui”. Deosebirea dintre formă și fond, adaptare a inteligenței noastre spre a pune o ordine în judecarea problemelor relative la artă, a ajuns să fie luată drept reală, ca și cum ar corespunde unei deosebiri chiar în natura lucrului. Și fiindcă numai atunci putem vorbi fără primejdie de abstracții când știm că nu-s entități, va trebui să avem mereu în vedere că forma și fondul sunt pure abstracții ale gândirii noastre.

Câteva exemple vor fi de ajuns ca să ilustrăm acest adevăr.

Iată un țăran inteligent, plin de bun-simț, care, când vorbește o vorbă, “e vorbă”, se exprimă “clar”, “pur”, “precis”, cu toate calitățile stilului. Puneți-l să scrie o

scrisoare... S-au dus calitățile stilului, nici “claritate”, nici “proprietate”, nimic. Ce s-a întâmplat? Un lucru foarte simplu. Când omul nostru s-a pus să scrie scrisoarea și-a pierdut fondul; atunci când a scris scrisoarea, fondul său era ca și forma sa, pentru că, din momentul în care te pui să scrii, cugetarea este altfel decât cea obișnuită.

Mai întâi, cel ce scrie rar are impresia că face un lucru cu totul deosebit, el *oficiază* și aceasta-i turbură ideile — fondul. Gândește — și deci scrie — încâlcit și pretențios.

În al doilea rând, cel ce scrie, chiar fără să voiască, tinde să aibă stil. Stilul însă este o vorbire conștientă, el este față cu vorbirea ca mersul soldatului când defilează față cu mersul omului când se plimbă. Când te plimbi, pășești fără să calculezi mersul, inconștient. Și după cum soldatul neexercitat bine va merge la defilare și mai rău decât când s-ar plimba, căci se va încurca, tot așa și omul nedepins să scrie, când va căuta să facă stil, se va exprima mai rău decât dacă ar fi vorbit cum “i-i vorba”. Prin exercițiul însă, prin deprinderea de a da o ordine conștientă gândirilor, omul poate ajunge să aibă stil, ca și soldatul vechi care defilează perfect...

În al treilea rând, cel ce scrie trebuie să-și înfrâneze cugetarea, s-o facă să meargă mai încet, s-o facă să defileze “cu pași rari” în fața conștiinței, pentru ca s-o poată copia în scris, căci scrisul nu este o expresie naturală a stării sufletești ca vorba sau gestul. Și omul nostru, nefiind exercitat în acest sens, nu va putea izbuti să încetinească cu ordine cugetarea, s-o facă să defileze treptat în fața conștiinței; silindu-se însă s-o încetinească — căci trebuie s-o copieze! —, silindu-se s-o țină mai pe loc, o va dezordona, ideile i se vor încâlci, el va copia această încâlcitură, și forma sa va corespunde, și în acest caz, cu fondul său...

Să ne închipuim un escadron de călărași făcând exercițiu. Dacă escadronul e bine exercitat, din goana cea mai mare el poate trece la pasul liniștit, fără ca rândurile să se strice. Când escadronul nu e exercitat, atunci, la comanda șefului de a încetini mersul, escadronul în adevăr oprește goana spre a merge la pas, dar rândurile s-au rupt, cei din rândul întâi trec în rândul al doilea sau și mai în urmă, cei din rândul al doilea se pomenesc în rândul întâi etc. — defilarea nu e reușită. Așa, în exemplul dat mai sus, se întâmplă și cu escadronul de idei... Nefiind exercitate să-și încetinească mersul, se amestecă, ordinea se turbură... defilarea e rea, copia acestei defilări — *forma* — e de asemenea rea.

Și, în sfârșit, a scrie este a avea deprinderea de a grupa elementele psihice în jurul ideii sau tendinței dominante (tema, subiectul), deprindere pe care n-o are necărturarul, care rar a fost pus în poziție de a da o mișcare conștientă cugetării sale: se știe ce digresii face omul incult în expunerile sale. Prin urmare, când este fond este și formă și cum e fondul așa e și forma.

Invers. Când este formă este și fond, oricât s-ar părea aceasta de paradoxal, oricât am auzi vorbindu-se de oameni care “au formă, dar n-au fond!”.

Voi lua iarăși un exemplu: voi analiza pe scurt constatarea lui Faguet că Hugo e unul din scriitorii cei mai puțin originali ca fond, dar e superior de original ca formă. Hugo, zice acest critic, a tratat lucruri comune, dar maniera de a exprima a fost nouă. El a făcut ca și un pictor care zugrăvește pentru a suta oară pe Venus, care ia pentru a suta oară acest *subiect* (cuvântul e al lui Faguet). Dar aceasta nu e invenție, zice Faguet. Mie mi se pare că criticul francez greșește, căzând în entitățile fond și formă.

El zice că “Venus” nu e invenție. El confundă subiectul ori tema cu invenția. În adevăr, subiectul e vechi, banal, dar dacă pictorul are talent, invenția va fi absolut originală, pentru că invenția nu înseamnă tema, ci suma de idei și sentimente relative la o temă. “Maniera de a exprima a pictorului” este însăși invenția, pentru că “maniera” aceea este concepția, ideea, sentimentul, tendința etc. Faceți abstracție de “maniera” aceasta și ce va mai rămânea? O bucată de pânză, un penel, niște culori, o paletă și subiectul, pe care poate să le aibă oricine și care nu sunt fondul — fondul e ceea ce încă n-a făcut pictorul, adică *exprimarea*. Și cine tratează a suta oară subiectul “Venus” e tot original dacă invenția e a sa. Shakespeare a luat subiecte din nuvele italiene, dar... a fost Shakespeare. Și când Hugo a luat ca subiect banalitatea că “fericirea fetelor stă în virtute” și a făcut poezia *Regard jeté dans une mansarde* a făcut ca și pictorul, care din banalul subiect “Venus” a făcut o invenție originală, adică tabloul său.

Faguet aduce elogiul marii lui Hugo pentru frumusețea și sinceritatea imaginilor. Dacă n-are idei noi, originale (am văzut că aceasta înseamnă subiecte), încaltea are imagini neînchipuit de frumoase, zice Faguet. A spune însă că exprimă idei banale prin imagini originale este a nu înțelege bine ce e o imagine și apoi a nu da importanța cuvenită deosebirii esențiale dintre cugetarea cu abstracții (cugetarea omului de știință) și cea cu imagini (a artistului).

O imagine nu e formă, e fond și formă, e bazată pe faptul psihic fundamental, pe stabilirea de asemănări și deosebiri între lucrurile din lume. Câte imagini, atâtea stabiliri de asemănări și deosebiri, atâtea afirmații și negații despre lume, atâta fond. Și când Faguet spune că

Hugo exprimă locurile comune în imagini, spune în realitate că Hugo pune un fond original în tratarea unor subiecte banale. Titlul e același, conținutul e nou; concluzia e aceeași, premisele sunt noi: e adevărat că “Venus” (subiectul) e vechi, dar e alt Venus; e adevărat că concluzia cum că “fericirea fetelor stă în virtute” e veche, dar considerațiile care duc la această concluzie sunt nouă — sunt o cugetare în imagini, un fond original.

Dar aceasta o spune, fără să vrea, însuși Faguet, când observă că în *Ode și balade* nu-i o imagine nouă, că în *Orientale* se vede o sforțare pentru a deștepta în sine facultatea de a vedea — în această vreme Hugo ducându-se să studieze în împrejurimile Parisului efectele de lumină, apusul soarelui etc.¹

Așadar, la început nu e original, apoi începe să vadă el lumea, să aibă cunoștințe originale *poetice* despre lume.

Căci artiștii se deosebesc de ceilalți oameni, cum zice Gautier, pentru că ei văd lumea. Și-n adevăr, totul e a vedea original, cu ochii nepreveniți, ceea ce au văzut și au spus mii de oameni “veacuri laolaltă...” În prefața romanului *Pierre et Jean*, Maupassant expune opinia lui Flaubert asupra originalității: să vezi într-un lucru ceea ce încă n-a fost văzut de nimeni și să cauți să exprimi acest aspect nemaibăgat în seamă de alții.

Dar să mergem mai departe. Poezia, zice J. Stuart Mill, este exprimarea solilocă a sentimentelor și a ideilor trecute printr-un mediu “impasionat”. Dar sentimentul n-are în sine nici un mijloc prin care să se manifeste, să se exteriorizeze, să se exprime: el se adresează cunoștinței, care-i pune la îndemână, ca mijloace de expresie, elemen-

¹ *Monsieur Hugo va voir mourir Phébus le blond* (Muset, **Mardoche**).

tele de cunoștință și îndeosebi imagini; ideile, de asemenea, când trec prin mediul “impasionat”, se-mbracă în imagini, condiționate de mediul acesta —, deci ultima instanță e sentimentul. Dar sentimentul e lucrul cel mai personal și mai individual: sentimentele lui Hugo erau ale sale, personale, individuale, originale etc.

Fără îndoială că Faguet greșește când face din imagine o simplă formă. Dar luați dintr-o cugetare în imagini imaginile, și ce mai rămâne? Nimic, hârtia albă.

Aceste câteva considerații sunt îndeostulătoare, cred, ca să pună la îndoială afirmarea dlui Vlahuță că forma lui Eminescu e aceea care a produs curentul Eminescu. Am văzut că forma e inseparabilă de fond, și când dl Vlahuță explică eminescianismul prin influența fascinantă a cuvintelor, noi trebuie să căutăm ce influență fascinantă are poezia din acele cuvinte. Și cred că voi aduce un argument hotărâtor împotriva teoriei influenței formei frumoase *în sine*, dacă voi aminti că Coșbuc, care are și el o “formă” admirabilă, frumoasă *în sine*, n-a făcut școală, cu toate că școala eminesciană a murit. Coșbuc n-a făcut școală, pentru că frumusețea *în sine*, adică talentul, nu poate da naștere unui curent, când frumusețea aceea nu e a unor sentimente care ne pot influența, se pot prinde de sufletul nostru¹.

Dar trebuie să facem mai întâi o deosebire necesară între eminescianii cu simțire poetică și cei fără simțire. Aceștia din urmă se poate să fi împrumutat forma lui Eminescu și — *eo ipso* —, și fondul; dar, totuși, întrebarea apare din nou: pentru ce chiar insensibili au fost fascinați

¹ Mai târziu, după apariția acestui articol, în vremea “țărănismului”, Coșbuc a avut câțiva imitatori, dar foarte slabi, căci condițiile de la noi nu puteau forma adevărați coșbuciani.

de forma lui Eminescu, pe când Coșbuc n-a fascinat pe nimeni? Vasăzică, chiar la pseudo-poeți, va trebui să vorbim de înrudire sufletească. Cu acei în versurile cărora se vede simțire originală și sinceră (ca O. Carp) e și mai imposibil să se fi întâmplat acel împrumut al formei fascinante și... deci și al fondului ca consecvență. Poezia e mai ales simțire, și simțirea, încă o dată, e lucrul cel mai individual, cel mai cu neputință de împrumutat. Și să fie oare cu puțință ca simțirile lui X și Y, eminesciani de talent, să fie împrumutate de la Eminescu? Aceasta ar răsturna întreaga psihologie. Dar publicul eminescian, cititorii să fi împrumutat și ei, în contra naturii lor, simțirile eminesciene, prin canalul formei fascinante?

*

Cine a fost acest Eminescu? Ce a simțit și a cugetat el? Care a fost atitudinea sa față cu lumea? Iată mai multe întrebări, al căror răspuns formează conținutul unui alt studiu, din care acum extrag, în rezumat, ceea ce e necesar pentru discuția de față.

Eminescu a fost un om excesiv de sensibil, lipsit de voință. La această suprasensibilitate și la această lipsă de voință au contribuit și ereditatea, și împrejurările vieții lui. Excesiva sensibilitate îl făcea să sufere excesiv, și lipsa de voință îl făcea să nu poată reacționa normal față cu mizeriile vieții. Aceste mizerii, la rândul lor, îi ascuțeau sensibilitatea, îi măreau capacitatea de a suferi și, în același timp, îi micșorau și mai mult voința, efectul devenind la rândul-i cauză etc. Ajuns la imposibilitatea de a se împăca cu viața, era fatal ca, printr-o mișcare instinctivă de adaptare, să înceapă să urască viața și să idealizeze nimicirea vieții. Neputând trăi viața și fiind îngrozitor a admite

existența fericirii când tu nu o poți gusta, ajungi fatal să negi posibilitatea fericirii și deci valoarea vieții. Și mintea, *avocatus diaboli*, se pune pe justificat acest sentiment împotriva vieții, clădind o filozofie care se cheamă pesimism. Și atunci, lumea întreagă, sistemul solar, viața omenească trecută, prezentă și viitoare, totul e privit din acest punct de vedere, prin acest sentiment.

E vorba de originea lumii? Pesimistul, pentru care lumea e “un episod trist care tulbură liniștea neantului”, nu va admite teoria veșniciei mișcări a materiei, căci aceasta este veșnica viață, și chiar numai imaginea vieții neîncetate îl obosește; pentru odihnirea sufletului său chinuit de viață, el va îmbrățișa cosmogonia unui popor chinuit de viață, o cosmogonie indiană, atât de frumos exprimată de Eminescu în *Scrisoarea I*. (Voi observa, în treacăt, că dl Gherea a greșit când a spus că Eminescu a ales ipoteza veșniciei liniști, și nu pe aceea a veșniciei mișcări, pentru că cea dintâi e mai plastică. Nu pentru că e mai plastică, ci pentru că aceea rezultă din starea sa sufletească.)

E vorba de natură? Acest pesimist, acest mare neputincios în ale vieții nu va admira decât natura blândă, aceea care se împacă cu tonul sufletului său. Natura vijelioasă, sălbatică, energetică, aceea care luptă, nu putea să convină lui Eminescu, cum nu putea fi fascinat de ipoteza veșniciei mișcări cosmice.

E vorba de iluzia care servește activității omenești în lupta vieții? Pesimistul va fi împotriva acestei iluzii, pentru că el n-o poate avea, căci iluzia aceasta, vâlul acesta albastru pe care omul îl aruncă asupra lumii e produsul instinctului puternic de viață. Eminescu nu va idealiza, de pildă, gloria, nu va fi un ambițios, pentru că această idealizare presupune energia în lupta vieții. Energia își

crează singură scop, căci are nevoie să fie cheltuită, calitatea, felul scopului rămânând pe seama inteligenței. Eminescu, lipsit de energia cerută în lupta vieții, a idealizat retragerea din luptă, mai cu seamă în *Glossa*, care e catehismul abuliei.

În poeziile de iubire, tonalitatea e melancolia, adică o stare depresivă. Iar la urmă, Eminescu ajunge până la smulgerea vălului albastru, până la distrugerea iluziei, ca atunci când definește amorul “un instinct atât de van”...

Eminescu a fost un admirator al trecutului. Dl Gherea a băgat de seamă că aceasta e o neconsecvență față cu filozofia pesimistă. Cu filozofia pesimistă, da, dar nu și cu sentimentalitatea pesimistă a lui Eminescu, pentru că iubirea de viață nu poate părăsi complet pe om (ea e aceea care duce, indirect, chiar și la idealizarea neexistenței), și omul fără de voință, incapabil a reacționa azi și plin de groază la gândul necesității de a reacționa mâine (“silă de ziua de azi și teamă de ziua de mâine”, cum zice dl Vla-huță), se va arunca cu toată puterea de idealizare asupra trecutului, căci în această idealizare este exclusă de la sine chiar imaginea unei reacționări.

Dar pe lângă firea sa — suprasensibilitate, lipsă de energie în a reacționa —, mai este ceva, pe care îl socot determinant în psihologia lui Eminescu.

Până aici l-am privit într-o atitudine față cu lumea pe care, din punct de vedere etic, am putea-o numi egoistă. Dar omul acesta a fost o ființă socială, un instrument fin, în care durerile societății aveau un răsunet adânc. Durerile sociale, care l-au impresionat mai ales, ni le arată singur în *Influența austriacă*, în *Politica externă*, în articolele din ziarul *Timpu*: pieirea claselor mijlocii, distruse de importarea civilizației europene, mizeria țăranimii etc.

Încă de mult, de prin 1891, am arătat că pricina socială a pesimismului lui Eminescu și a celorlalți scriitori din generația trecută e pieirea claselor mijlocii. Am citat atunci bucăți din Delavrancea (din *Ziua*, *Odinioară*), în care se vede suspinul după vremurile când acele clase trăiau mai omenește; am arătat cum acest regret aduce cu sine și regretul după vechea clasă boierească, care a coexistat cu clasele mijlocii. Mai adaug acum că iubitele eroilor simpatice ai acestor scriitori fac parte din clasa boierească (*Sărmanul Dionis*, *Dan*, *Iubita* etc.).

Pentru Eminescu, adevăratul program politico-social a fost (sfârșitul *Infl. austr.*) domnia absolută, reînființarea breslelor, boieria etc. Eminescu era, așadar, reacționar, din cauză că clasele de jos au fost sărăcite ori distruse de civilizația apuseană, de “xenocrație”¹. Iar Eminescu trebuia să simtă și să cugete așa. De fapt, clasele productive, majoritatea țării, au avut să sufere de noua stare de lucruri. E fatal aceasta, e o stare de tranziție, e o verigă în lanțul progresului — aceasta-i altă vorbă. De fapt însă, aceasta a fost o tragedie grozavă, care a condiționat, spre sfârșitul veacului trecut, două atitudini dușmănoase stării celei noi de lucruri, ambele utopice: utopia retrogradă a lui Eminescu: întoarcerea la trecut, și utopia revoluționară a socialiștilor: săritura la o organizare “viitoare” socialistă².

¹ Vezi mai pe larg capitolul consacrat lui Eminescu în *Spiritul critic în cultura românească*.

² Opinia lui Ibrăileanu e vădit eronată. Ea ne amintește de aceea, asemănătoare, exprimată de sociologul Ștefan Zeletin, care, în *Burghezia română* (1925), așeza la capitolul “forțelor reacționare” pe socialiști pentru că s-au împotrivit, alături de exponenții politici ai moșierimii, fenomenului capitalist. Aprecierile lui Zeletin ca și ale lui Ibrăileanu sunt nefondate. Socialismul românesc nu s-a împotrivit nici ideologic și nici

Aceeași stare de lucruri, aceeași nemulțumire a produs și eminescianismul, și socialismul. Și ambele aceste curente au fost utopii, pentru că nici unul nu reprezintă interesele *realizabile* ale unor clase. Breslele nu se puteau înființa, socialismul nu se putea realiza, pentru că morții nu învie și pentru că nu se poate face ceva din nimic. Și ambele curente au dispărut odată, acum câțiva ani. Acum câțiva ani a dispărut și romantismul trecutului și cel al viitorului.

politic ascensiunii capitalismului. Dimpotrivă, a considerat capitalismul românesc ca un fenomen sociologic necesar, angajând chiar polemici notorii în epocă — cu acele orientări (junimismul, poporanismul, sămănătorismul) care negau necesitatea și realitatea relațiilor capitaliste în plină dezvoltare. Cât privește opinia lui Ibrăileanu despre “utopia revoluționară a socialiștilor”, firește eronată sub raport științific, trebuie să se țină seama de momentul elaborării (1906—1908) și al apariției lucrării sale (1909). Poporanismul era atunci în plină polemică cu exponenții mișcării socialiste. Stere își publicase în 1907—1908 vestitul său studiu ciclic *Poporanism sau social-democratism*, la care au răspuns Gherea, Rakovski, I. Sion (în 1910, Gherea va publica lucrarea sa *Neoioabăgia*). Ibrăileanu publicase și el, în 1906 (V. r., nr. 7), o recenzie despre studiul lui Gherea *Din ideile fundamentale ale socialismului științific*, în care, deferent critic, emitea ipoteza că socialismul, deși este “un ideal înalt și realizabil” pe planul social general, în România, datorită unor condiții specifice, are mai puține șanse de realizare. (De aceea, scria criticul, “noi credem că socialismul, dacă se va realiza odată pe acest pământ, se va realiza pentru că se va fi realizat mai întâi în Apus — așadar putem ocoli capitalismul”.) Mai târziu, după publicarea studiului semnat de Stere, concepția poporanistă despre caracterul... utopic al socialismului românesc se va accentua și preciza. Gherea a dat acestui punct de vedere o replică magistrală, demonstrând lipsa de fundament științific a concepției poporaniste despre destinele socialismului în România. Firește, Ibrăileanu a împărțășit concepția doctrinară a lui Stere, polemizând chiar în 1909—1910, în mult comentatele sale *Scrisori deschise* către Gherea (publicate în organul liberal *Viitorul*) cu fruntașul socialist. Să mai notăm că în ultimii ani de viață Ibrăileanu pare a-și fi reevaluat punctele sale de vedere despre socialism, declarându-și admirația pentru înfăptuirile regimului socialist din Uniunea Sovietică.

Cauzele lui “Eminescu” sunt, prin urmare: temperamentul înnăscut, împrejurările de tot felul ale vieții sale materiale, morale, intelectuale etc. și nefericirea claselor de mici producători agricoli și de breslași...

*

O bună parte din generația tânără — versificatoare și neversificatoare —, de la 1880 până la 1895, avea gata simțirile pe care le-a avut și Eminescu. Și din aceleași cauze, pe care mai sus le-am numit egoiste, și, mai ales, din aceeași cauză altruistă, de care am vorbit mai sus. Și ceea ce e mai important, mai toți urmașii lui Eminescu, ba chiar mai tot publicul eminescian s-a recrutat din oameni care prin naștere făceau parte din clasele în distrugere, mai toți au fost fii de țărani, de negustori mici sau de negustori și meseriași funcționarizați, așa încât în acest altruism (față cu clasele nefericite) se ascundea și un egoism de clasă.

Eminescu a făcut școală, pentru că fondul sufletesc al acelei generații era, într-un sens sau altul, ca și al lui Eminescu. Și aceasta se aplică și tinerimii socialiste. Am vorbit mai sus de strânsa înrudire dintre eminescianism și socialism. Produse ale aceleiași nemulțumiri, reacție utopică împotriva aceleiași nefericiri. Dar, ceva mai mult. Se știe că socialiștii au dat mai mulți poeți; toți au fost eminesciani, și când au voit să cânte vreun “1 Mai”, au cântat “din cap”. Nici un socialist n-a devenit coșbucian, deși Coșbuc e “poetul țărănimii”. Sau, încă, mai toți eminesciani au fost mai mult sau mai puțin socialiști, să le zicem democrați. E curioasă la prima vedere înfrățirea aceasta între spiritul celui mai reacționar om din țara românească, a aceluia care suspină după domnia absolută,

după boieri și după bresle, și între “socialismul” acelor care au fost eminesciani¹. Dar această “curiozitate” se explică prin faptul că socialismul era produs tot de nefericirea claselor vechi, și nu de redeșteptarea la luptă a unei clase noi... Și cu cât socialismul era mai sensibil, cu atât cugetarea sa era mai puțin liberă de presiunea sentimentalității sale imediate și sincere, cu atâta era mai puțin preocupat de societatea viitoare creată de rațiunea rece, cu atât socialismul lui era mai superficial, cu atâta era... mai “eminescian”. Iar tinerii socialiști poeți, fiind poeți, erau mai robi ai acelei sentimentalități imediate².

Eminescu a fost cel dintâi care (de pe la 1870) a exprimat acest fond. Se vorbește adesea de Nicoleanu ca de un fel de predecesor al lui Eminescu. Apropierea mi se pare cu totul nejustificată. Nicoleanu a fost un patruzecioptist nemulțumit, un om, tocmai, foarte gelos de ideologia umanitaristă, un om care blestema nu ideologia patruzecioptistă, ca Eminescu, ci pe acei care sau erau împotriva

¹ Aprecierea lui Ibrăileanu e aici prea radicală. În altă parte a lucrării (vezi p. 114), criticul a explicat, întemeiat, că opoziția lui Eminescu față de innoirile capitaliste era expresia năzuințelor și a intereselor sociale ale răzeșimii, altfel spus, ale micilor proprietari rurali sau urbani. Aceste pături mijlocii credeau, romantic, că își vor putea menține condiția socială, trainică și stabilă, în fața dezvoltării totuși fatale a relațiilor capitaliste. De aici, ostilitatea lor deschisă față de fenomenul capitalist, cu tot ceea ce semnifică în ordinea social-economică sau politică. Tocmai din această cauză s-a realizat unitatea de interese și acțiune — cum a explicat și Ibrăileanu — între moșierime (firește, și ea ostilă capitalismului) și păturile mijlocii. Dar a-l înfățișa pe Eminescu — exponent doctrinar al păturilor mijlocii — drept “spiritul celui mai reacționar om din țara românească” ni se pare o exagerare. Să adăugăm că asemenea aprecieri excesive aflăm — din păcate — și în alte pagini din studiul lui Ibrăileanu. (Vezi și prefața la această ediție.)

² Despre “reacționarismul” — despre nesocialismul — socialismului de altădată, vezi *Spiritul critic*...

ei, sau reprezentând-o, o compromiteau. Nicolaeu a fost un Gr. Alexandrescu, cu mai puțină filozofie, mai unilateral și adesea de o sensibilitate isterică. În Nicolaeu n-a vorbit psihologia intelectualului modern nefericit, și încă mai puțin jalea de distrugerea “claselor pozitive” ale țării.

Când Eminescu a început să devină “eminescian”, pe la 1870, n-a fost înțeles. Patruzecioptiștii nu-l puteau înțelege, pentru că Eminescu spunea *altăceva*. “Frumosul” din Eminescu nu putea să fie priceput de dânsii, pentru că concepția dominantă din Eminescu, aceea care a grupat elementele acelui “frumos”, era deosebită de concepția dominantă a patruzecioptiștilor. Și când într-un patruzecioptist care citea o poezie a lui Eminescu se începea procesul de combinare a elementelor în jurul concepției, ieșea un produs hibrid: elementele grupate de concepția lui Eminescu și conform cu acea concepție nu puteau găsi în capul patruzecioptiștilor concepția în jurul căreia să se grupeze. De pildă: în *Scrisori* sunt versuri, imagini admirabile; e mult “frumos”, dar totul e dominat de sentimentul de dezgust pentru prezent și regret pentru trecut. Pentru un om cu sentimente contrare, cu tendința contrară, cu concepția vieții contrară, elementele acele “frumoase”, combinate conform cu altă tendință, nu vor însemna nimic.

Dar cauzele eminescianismului existau pe acea vreme, dovadă poezia lui Eminescu. Atunci pentru ce n-a fost înțeles de generația sa? Pentru că faptele sociale care au dat naștere pesimismului romantic al generației de la 1880 încoace abia începuseră a se accentua pe la 1870. Așadar, puterea lor nu era încă suficientă ca să impresioneze pe cei de o sensibilitate mediocră sau puțin deasupra unei atare sensibilități; era însă suficientă ca să impresioneze pe un sensibil ca Eminescu — “geniul e anticipație”...

Eminescu a fost un instrument atât de fin, încât a vibrat la cea dintâi adiere. Când adierea s-a schimbat în vânt, au început să vibreze și instrumentele mai puțin fine, și Eminescu a început să aibă public și ucenici. Aceasta s-a întâmplat de pe la 1880, de atunci când mai tot programul generației de la 1848 se realiza, și totuși fericirea nu veni, ci, dimpotrivă, clasele vechi producătoare ajunseser într-o stare și mai rea, iar mizeria proletariatului intelectual începu să apară și la noi.

Așadar, înainte de 1880, Eminescu n-a fost o pură anticipație, a fost reprezentantul unor stări de suflet abia apărânde, care nu se recunoșteau în Eminescu, pentru că el sărise prea departe: el era sinteza unor părți, care nu se recunoșteau încă în tot. Și recunoașterea s-a făcut treptat. Cele dintâi poezii care au fost gustate sunt *Mortua est!* și *Epigonii*, care și azi încă sunt pentru unii, pentru restul patruzecioptismului chintesența lui Eminescu. Nu e antologie unde aceste poezii să nu fie, și sunt antologii unde sunt numai ele. Și faptul e caracteristic: acestea fac parte din primele poezii ale lui Eminescu, sunt trecerea lui Eminescu însuși de la patruzecioptism (poeziile din *Familia*) la eminescianism. Și, s-o spunem în treacăt, una din aceste poezii, *Mortua est!*, e din cele mai slabe, e, aș zice, o poezie din cap, o compoziție aproape nesinceră, amintește *O fată tânără pe patul morții*, cu care seamănă în subiect, în măsură și ritm... Nu e eminesciană, cu tot pesimismul ei, care mi se pare contrafăcut. Iar în *Epigonii* e vorba de patruzecioptism.

Intellectualii sensibili din generația de la 1880 încoace au găsit în Eminescu propriul lor fond, propriile lor simțiri, mai just: propriile lor dureri. Au găsit, deci, în poezia lui Eminescu expresia (forma!) propriului lor fond. Am putea

zice că Eminescu — din cauza întâietății în timp și în talent — a găsit formula fondului colectiv al generației pesimiste, că oricine, deci, participa la acest fond îl îmbrăca fatal în forma acestui fond, formă găsită de cel mai talentat dintre dâșii. Dar nu e tocmai așa. E adevărat că generația nouă a găsit în Eminescu propriul său fond, dar mai e ceva: înrudirea aceasta strânsă sufletească a permis un lucru curios: împrumutarea întrucâtva chiar a sentimentelor lui Eminescu. Am spus mai sus că sentimentele nu se pot împrumuta. Așa este, dar când sentimentele sunt formate înrudite, atunci împrumutul este posibil. Dar fiindcă atingem o problemă mai specială de psihologie, îmi voi permite un exemplu ilustrător.

Firește că, cu cât un poet din generația nouă are mai puțin talent și mai puțină sensibilitate, cu atât e mai servil eminescian. Dar între cei cu talent, aceia vor fi mai servili eminesciani care vor avea o simțire mai înrudită cu a lui Eminescu, așa încât eminescianismul servil se poate împăca și cu lipsa totală de simțire și cu o mare putere de simțire. Și iată un poet înzestrat cu o puternică simțire, Popovici-Bănățeanu, pe care dl Maiorescu — care e competent în materie — îl pune, în cântarea dragostei, al doilea după Eminescu. Ei bine, dintre toți poeții tineri nu cred să existe vreunul care să se apropie de Popovici-Bănățeanu în pasișarea lui Eminescu. Și totuși, lucru curios, bucățile lui Popovici-Bănățeanu alcătuite din Eminescu sunt poezii în adevăratul înțeles al cuvântului, în care “se cântă iubirea cum nu s-a mai cântat de la Eminescu” (Maiorescu). Iată din puținele-i poezii câteva exemple de robie eminesciană (aleg versurile cele mai puțin originale):

Iar din negura de veacuri blânde stelele răsar
Dinspre codri, sfiicioasă, iese luna-ngândurată...

(Popovici-Bănăţeanu — Seară de toamnă)

Pân-ce izvorăsc din veacuri stele una câte una
Şi din neguri, dintre codri, tremurând s-arată luna...

(Eminescu — Scrisoarea III)

*

Eu mă simt atât de singur şi atât de părăsit.

(P.-B. — Seară de toamnă)

Şi suntem atât de singuri

Şi atât de fericiţi!

(Eminescu — Lasă-ţi lumea...)

*

Căci tu nu mai eşti aceeaşi

Cu privire de eres.

(P.-B. — Cu aducerile-aminte)

O, şopteşte-mi — zice dânsul — tu, cu ochii plini d-eres.

(Eminescu — Călin)

*

Şi nici eu nu sunt ca-n vremuri

Când atâta ne iubirăm...

E de mult — un veac, îmi pare

De când nu ne întâlnirăm.

(P.-B. — Cu aducerile-aminte),

în care ideea, ritmul, tonul sunt versurile lui Eminescu
După ce atâta vreme...

*

Strâns cu el de subsuoară

Se pierde dornici în grădină.

(P.-B. — Pe-al lui umăr)

Și ieșind pe ușă iute, ei s-au prins de subsuoară.

(Eminescu — Scrisoarea IV)

Pare trupu-i că se frânge

Și din mijloc se îndoiaie.

(P.-B. — Pe-al lui umăr)

Când cu totul răpită

Se-ndoi spre el din șele.

(Eminescu — Făt-frumos din tei)

*

De văpaia răsufării

Se deschide a ei gură,

Sărutul el îi fură

În ispita-mbrățișerii.

(P.-B. — Pe-al lui umăr)

Sărutări fără de număr

El îi soarbe de pe gură.

(Eminescu — Povestea teiului) etc.

Și în general, poezia *Pe-al lui umăr* e o variație pe tema poeziei lui Eminescu *Povestea teiului*.

În aceste câteva exemple se văd luate chiar expresii, versuri din Eminescu — și aceste câteva exemple nu ne dau tot împrumutul de expresii și de versuri.

Dar citiți poeziile lui Popovici-Bănățeanu și veți vedea că limba, muzica, factura versului, procedeul de a imagina, sentimentul, totul e ca în Eminescu... și uneori ca în Vlahuță, alt reprezentant al curentului de care vorbim:

Nu-i vezi cum din întunec se desprinde, cum s-arată.

(P.-B. — Du-te)

. al tău iubit
Se rupea din întuneric...
(Vlahuță — Ce te uiți cu ochii galeși?)

*

Te rugai așa fierbinte în genunchi lângă-al meu pat:
Când cu ochii seci de lacrimi, istovită de veghiat,
Doamne! Doamne! scapă-mi-l.

E nădejdea bătrâneții, singura mea mângâiere
Căci e bun, e blând, cuminte, și e toat-a mea avere,
Și mi-e singurul copil! etc.

(P.-B. — Matei),

care e alcătuită din *La icoană* a lui Vlahuță. Apoi factura,
de pildă, a versului:

Căci s-a pus atâta vreme între el și între tine,

din aceeași poezie a lui Popovici, e factura versului:

Căci s-au pus atâtea gânduri stavilă-ntre el și tine.

(Vlahuță — Iertare) etc.

(Bineînțeles că nu întreaga operă poetică a lui Popovici-Bănățeanu, atât de laudată — exagerat laudată — de Maiorescu, e în gradul acesta influențată de Eminescu și Vlahuță.)

Robia aceasta la un om sensibil și nu lipsit de talent se datorește faptului că Popovici-Bănățeanu a avut fondul cel mai eminescian posibil. Înrudirea aceasta cu suflul lui Eminescu și, deci, și cu al lui Vlahuță l-a făcut — n-avea decât jumătate de pas de făcut —, l-a făcut, așadar, să trăiască poeziile lui Eminescu, să-i pară lui rău după aceea “care-l lasă cu fața spre perete prin străini”, să nu-i

pese lui că “astăzi ea le seamănă tuturor la umbrel și la port” etc., întocmai ca și un adolescent aplecat spre aventuri care, citind romane în genul *Rocambole*, ajunge să trăiască viața din acele romane. Și când Popovici-Bănățeanu a ajuns să trăiască simțirile din Eminescu, natural că le-a exprimat cu sentiment, cu pasiune chiar, dar ele erau, *grosso modo*, simțirile lui Eminescu, și deci a întrebuințat expresii, “forme” ale lui Eminescu, și pe cât numai simțirea sa era deosebită de a lui Eminescu, pe atâta a fost numai deosebită și forma.

Dar să privim ceva mai adânc în acest proces psihic. Dl Gherea zice că Eminescu era mai înamorat de melancolia sa decât de femeia pricinuitoare a acestei melancolii. Faptul e neîndoielnic, și de altminterlea, nu e o stare sufletească prea neobișnuită. Cum se explică această iubire a propriei melancolii, această idealizare a nesatisfacției? Am văzut mai sus că, din pricini deosebite, melancolia trebuia să fie starea normală a lui Eminescu. Omul, însă, din pricina tendinței de adaptare, caută veșnic să ajungă la o împăcare cu sine și cu împrejurările. Sensibilitatea exprimă natura intimă a omului și ea nu numai că influențează cugetarea, nu numai îi dă direcție, ci chiar o produce, pentru că sentimentul cere justificare. Dacă sunt trist, trebuie să mă conving că am dreptate să fiu trist: aceasta e adaptarea ființei care suferă. Melancolia mea e justificată de cutare și de cutare pricini, deci e adevărată și justa atitudine sentimentală față cu lumea. Așadar, lui Eminescu nu-i rămânea decât să se împace cu melancolia sa, s-o idealizeze, să se îndrăgostească de ea, după cum, de pildă, creștinii nefericiți din veacul de mijloc au idealizat nefericirea, după cum un Dostoievski, neputând fi fericit, a ajuns la încheierea că “numai în durere e fericire”. Și când ideali-

zarea aceasta a unui sentiment a avut la îndemână o strălucitoare inteligență și un bogat material de cunoștințe, a dat naștere acelei strălucitoare justificări, acelui minunat *avocatus diaboli*, care nu e mai puțin decât un sistem de gândire — acela exprimat în *Sărmanul Dionis*, în *Cezara*, în *Scrisoarea I* etc., sistem budist și schopenhauerian, dar care, cel puțin în esența lui, nu e împrumutat, căci asemenea lucruri nu se împrumută —, justificarea sentimentului vine de la sine, și e foarte personală, ca și sentimentul. Filozofia, care rezultă din contemplarea obiectivă a lumii externe, se poate împrumuta; aceea care justifică sentimentele, aceea... centrifugă, nu. Și dacă budiștii, Schopenhauer și Eminescu seamănă, aceasta înseamnă că aceleași sentimente s-au justificat în același chip. Împrumuturile de detaliu ori chiar de formule, de sistematizare a gândirii, nu importă.

Aceleași cauze produc, în aceleași împrejurări, aceleași efecte, și toți pesimiștii noștri se complac în melancolie. Melancolia e la dânsii, dacă mi se iartă expresia, *à priori*. Toate aspectele vieții, toate întâmplările ei, noaptea înstelată, iubirea, primăvara (chiar primăvara, vezi Vlahuță; și mai ales primăvara, căci ea e viața față cu greutatea lor de a trăi și cu dorința lor de... Nirvana), toate vor fi prilej de melancolie, vor fi — vorbind în termeni psihologici — expresia sentimentului lor de melancolie. De aceea, poetul își va iubi mai mult melancolia după iubita sa, decât pe iubita sa.

Această melancolie a fost exprimată genial în poeziile lui Eminescu. Urmașii săi au găsit în fiecare poezie a maestrului un gest al propriei lor melancolii. Ei au priceput imediat “despre ce era vorba”. Melancolia lor s-a conțopit imediat cu a lui Eminescu, a mai crescut deci, s-a

mai eminescianizat (în acest sens se poate vorbi, în adevăr, de o influență deprimentă a lui Eminescu), și cu cât a crescut, cu atât s-a tot “eminescianizat”, s-a manifestat tot mai mult prin expresia lui Eminescu, prin gesturile melancoliei lui Eminescu, adică prin forma lui Eminescu, prin versuri și imagini ca ale lui Eminescu.

Urmașii lui Eminescu au fost *simboliști*. Pentru dânsii cuvintele nu corespundeau cu ceea ce suntem noi obișnuiți să înțelegem prin ele, ci cu altăceva, cu o întregă sentimentalitate. Și nu numai cuvintele, ci și imaginile și chiar procedeul de a face imagini, ritmul etc. “Luceferi-teferi”, “cetini”, “genună”, “dureros de dulce” și orice combinație de două adjective cu *de* la mijloc, anumite sonorități ale ritmului iambic și trohaic al versului de 8 silabe etc. — au ajuns simboluri. “Luceafăr-teafăr” nu mai era egal cu corpul de pe cer și calitatea de a fi sănătos la trup ori la suflet, ci cuprindea o întregă sentimentalitate, ca și “genună”, ca și “dureros de dulce”, ca și cei patru trohei. Toate acestea au ajuns simbolurile melancoliei, și în acest sens are dreptate Vlahuță când pune influența lui Eminescu pe socoteala cuvintelor și a rimelor, dar în acest sens, ca simboluri ale melancoliei. Și atunci, aceste cuvinte nu mai sunt formă, ci fond plus formă, adică stări sufletești exprimate... Ele nu fascinau pe eminesciani pentru că erau frumoase, ci pentru ceea ce simbolizau. Bineînțeles că fără calitatea de a fi frumoase ele n-ar fi putut transmite stările de suflet. Și când cel mai netalentat poetastru se pune la “masa lui de brad” și “cerea inspirației de la călimară”, el, în realitate, își scoiorea sufletul să scoată o simțire, și simțirea era melancolică, deși el era numai de 20 de ani, căci o sorbea din toată atmosfera timpului. Și atunci îi veneau imediat cuvintele magice

“luceferi-teferi”, care conțineau în ele nu *luceafăr* și *teafăr*, ci o întreagă sentimentalitate. Și chiar dacă un Popovici-Bănățeanu n-a “trecut” niciodată “pe lângă plopii fără soț”, el tot sincer a fost când i-a cântat, pentru că, în realitate, “plopilor” au fost o expresie a melancoliei, melancolie pe care Popovici-Bănățeanu o simțea, fără îndoială. Acești poeți deja melancolici, altoiți cu melancolia lui Eminescu, începând a trăi melancolia maestrului: expresia maestrului deveni expresia melancoliei lor, și simplele cuvinte ale maestrului căpătară un prestigiu extraordinar, fiecare cuvânt, fiecare întorsătură stilistică ascunzând oarecum o doză din acea melancolie. Și, dacă voiți să înțelegeți mai bine ce înseamnă a trăi sentimentele altuia și ce înseamnă prestigiul dat cuvintelor, citiți nuvela — tot a lui Popovici-Bănățeanu — *D-ale tineretelor*, în care un tânăr înamorat vorbește numai cu crâmpoie din Eminescu.

Din toate acestea rezultă că nu forma lui Eminescu a fost cauza influenței lui, ba nici fondul, ci forma și fondul. Și, de altminterlea, nici nu putea fi altfel, pentru că, cum am mai spus, fond și formă sunt abstracții; în realitate, sunt unul și același lucru, considerat din două puncte de vedere, și în explicarea procedurii eminescianismului am văzut că nu le putem separa.

Dacă poeți din generația nouă ar fi scris în necunoștință unul de altul și toți în necunoștință de Eminescu, natural că fiecare ar fi avut o formă deosebită, dar toate formele lor la un loc ar fi avut ceva comun — ca și fondurile, și toate laolaltă, ceva comun cu forma lui Eminescu —, ca și fondurile. Căci, și aci iarăși rezumez materia altui articol, toți având, până la un punct, același mod de a simți, ar fi perceput cam în același fel lumea, de pildă i-ar fi impresionat mai mult ceea ce e blând și liniștit în natură și deci

din acest domeniu al naturii ar fi avut mai multe percepții. Cu alte cuvinte, materialul lor psihic ar fi fost condiționat de tonul lor psihic melancolic. Când ar fi creat, ei ar fi combinat, pe baza sentimentului de melancolie, acest material adunat pe baza aceluiași sentiment. Imaginile și ritmul lor ar fi fost condiționate, produse chiar de acest sentiment. Metaforele lor, de pildă, ar fi avut ceva comun, pentru că metafora e rezultatul unei asociațiuni prin similitudine, pe baza unei impresii sau a unui sentiment: două imagini, care se asociază pe baza aceleiași stări sufletești, se readeșteaptă reciproc. Ritmul, apoi, nici el nu e “forma” și nu e indiferent față de conținut. El e produs de sentiment. Când tonul psihic ajunge la un diapazon înalt, capătă ritm. În declarațiile înfocate de iubire ale unui înamorat, zice Guyau, am putea surprinde începuturi de versificare. Și cum e sentimentul, așa e și mișcarea ritmică e expresiei. Eminescu a combinat, de pildă, în poezia *Melancolie*, elemente din natură care l-au impresionat mai mult, care au persistat mai mult în mintea sa și care s-au grupat în jurul sentimentului de melancolie. Ceea ce era înrudit cu sentimentul acesta (luna, nourii, biserica în ruină, cariul etc.) l-a frapat mai mult și deci a fost în stare să le reproducă mai ușor: iar când poetul a fost cuprins cândva de acest sentiment ori când l-a rechemat, în mintea lui a apărut ceea ce era înrudit cu acest sentiment, adică biserica în ruină etc. Și toți melancolicii (mai ales având sufletele înrudite din cauza clasei, epocii, culturii etc.) vor fi impresionați cam de aceleași lucruri și la toți melancolia va evoca în minte cam aceleași lucruri. De aceea am afirmat că poezia generației noi ar fi semănat cu a lui Eminescu, chiar dacă poezii noi nu l-ar fi citit. Bineînțeles că ar fi semănat cu mult mai puțin.

Dar contactul cu Eminescu are încă și mai multă însemnătate prin faptul că el a dat o filozofie, adică o justificare, și încă strălucitoare, acestei sentimentalități. Cei mici s-ar fi plâns mult și bine, ar fi încercat desigur să dea justificări filozofice sentimentelor lor, dar nici unul n-ar fi ajuns unde a ajuns Eminescu. Ba chiar, cu toate că au găsit justificarea gata, nu s-au ridicat până la ea. Le-au lipsit înălțimea intelectuală și bogăția sufletească de a se ridica până la justificarea creată gata. Și, în acest sens, iarăși se poate vorbi de influența deprimantă a lui Eminescu.

Dacă cele de mai sus sunt adevărate, atunci se înțelege pentru ce Coșbuc n-a făcut și nici nu poate face școală, cum și de ce un curent Alecsandri, dorit de unele persoane, e imposibil. Nu-i vorbă, unii versificatori dornici... de originalitate au căutat să devină coșbuciani, dar au fost nesinceri, pentru că generația de azi nu poate avea starea sufletească exprimată de Coșbuc. Chiar acei care iubesc pe țărani, care sunt convinși că țărănimea e nădejdea acestei țări, nici ei n-au fost coșbuciani, ci cei mai încărnați eminesciani. Socialiștii au cântat și ei regretul după ceva pierdut, și, când au cântat pe țăran, nu l-au cântat nici ei ca pe un om, ci ca ceva poetic, au cântat țăranul-refugiu, cum au cântat natura-refugiu. Țăranul a fost tratat ca o parte din natură, a fost o consolare de artificialitatea vieții de oraș, n-a fost nici lumea normală a poetului, ca pentru Coșbuc, nici clasa care se ridică la luptă. Eminescianii de toate felurile au fost țăranofili în acest sens. Toți au poetizat țăranul-refugiu, ca și natura-refugiu. Și cred că acestei poetizări i se datorește în bună parte socialismul generației trecute.

Eminescianul a dispărut de câțiva ani. Se mai observă din când în când câte un întârziat, câte un demodat, dar aceștia nu sunt din cei mai talentați.

A apărut un nou curent, sau așa ceva, un curent realist și decadent, știu eu cum să-i mai zic?, însă care desigur nu poate intra în genul literar numit poezie.

Am dat mai sus definiția poeziei după J. St. Mill. Pentru problema tratată acolo, definiția era suficientă. Acum trebuie să mai adăugăm ceva.

Cugetarea critică, cercetarea rece e târzie în istoria speciei omenești. E nenaturală omului. Cugetarea primitivă e spontană, naturală, este iluzionare, misticism... Poezia însă este, ca și cugetarea normală și de toate zilele a omului primitiv, iluzionare și misticism; acesta e un adevăr banal. Cele mai umile mijloace ale poeziei, metafora și personificarea, când sunt sincere, de adevărat poet, sunt misticism, sunt înșelare de sine, aruncare de vâl albastru peste realitatea tristă și rece. Iubita nu mai e o femeie ca celelalte, ea nu "le seamănă la umbrel și la port": iluzie; copacii au suflet, vântul e sperios etc.: iluzionare și misticism...

Și — netrăinicia acestei opinii nu infirmă, dealtminterlea, cu totul cele ce vor urma — plăcerea pe care ne-o face poezia se datorește faptului că scăpăm pentru un moment de povara cugetării reci, pentru că ne întoarcem un moment la chipul de a cugeta natural omului, la cugetarea primitivă, spontană, iluzionară și mistică, întocmai cum celor de la oraș ne place natura, pentru că găsim într-însa mediul nostru firesc, al animalului primitiv, pentru că ne întoarcem într-însa după o lungă absență... După o absență de multe generații, cât e vorba de rasă, și de mulți ani, cât e vorba de individ.

Poezia e refugiul în cugetarea naturală omului.

Și atunci, "poetii" aceștia de azi, care parcă anume se pun să ridice vâlul albastru de pe lucruri, să analizeze sentimentul, să scoată la iveală toate acele resorturi ale

sufletului, din lucrarea ascunsă a cărora tocmai rezulta iluzia, să vadă în lacrimi o cutare combinație chimică — și care simt cea mai mare plăcere să ne arate subțil iluzia amorului trebuința bestiei și în bătaia razelor de lună reflectarea razelor aceluși corp incandescent numit soare — oamenii aceștia științifici, ucigașii iluziei și ai misticismului, în loc să ne întorcă prin scrisul lor la acea cugetare care e poezia, ne silesc prin toate chipurile să cugetăm și mai rece și mai reflexiv la lucrurile naturii și ale vieții, ne îngreuiază și mai mult povara cugetării analitice reflexive.

Generația tânără de până mai dăunăzi s-a iluzionat. Unii idealizau trecutul (romantismul pur eminescian), alții idealizau viitorul (romantismul viitorului, socialismul). De la o vreme, generația tânără (bineînțeles, în alte exemplare) se obosi de idealizat trecutul și viitorul; curentul eminescian în literatură și socialismul în politică dispărură în același timp. Aceste două curente romantice, tot atât de utopice, produse de aceeași cauză, s-au născut și au murit, firește, în aceeași vreme. Când tinerimea s-a săturat de idealism și utopie, s-a aruncat asupra prezentului “trist și rece”, “s-a dus la Canossa” și a început și aici un fel de idealizare: idealizarea lipsei de ideal, a lipsei de iluzie, idealizarea disecării sentimentelor. Obosiți de utopie, reîntorși la prezentul trist și rece, care nu poate fi idealizat, s-au aruncat cu toată furia împotriva iluziei și au început s-o disece cu scalpelele lor — pe această dușmană. Și atunci am văzut poeți (căci așa-și zic ei) versificând, în limba în care au scris Eminescu și Creangă, admirabila stratagemă de a se baricada în lupanare împotriva lui “Kamadeva”.

O PRELUCRARE A LUI EMINESCU¹

Dacă nu ne înșelăm, dl Radu Sbiera e, după Petrino și Bondărescu, al treilea bucovinean care dă publicului român un volum de versuri².

Un scriitor din Bucovina trebuie tratat cu indulgență. O licărire de cultură națională acolo trebuie prețuită. Totuși, nu putem să arătăm aici un entuziasm față de volumul dlui Radu Sbiera.

Volumul acesta este, mai înainte de toate, o neîndemâ-natică prelucrare a lui Eminescu. Dar el este rezultatul unui proces intelectual foarte curios și interesant, care ar merita să fie cercetat într-un lung studiu de psihologie și de stilistică.

Noi ne vom mărgini să indicăm pe scurt și cu un exemplu, două, procedeele mai caracteristice prin care dl Radu Sbiera transpune pe Eminescu în ceea ce numește d-sa “poezii”. Presupunem, în cele ce urmează, că cititorul cunoaște bine pe Eminescu.

Primul procedeu:

Dl R. Sbiera ia poezii întregi ale lui Eminescu, pe care le reface. *Satira III* a d-sale (București, 13 martie 1906,

¹ Ni s-a părut că n-ar fi fără nici un interes a alătura aici această scurtă analiză a încercărilor unui eminescian fără talent.

² Volumul Radu Sbiera, *Poezii*, Iași, 1906.

stil vechi) nu e decât *Scrisoarea III* a lui Eminescu, bine-înțeles coborâtă la ultimul nivel:

Voi, eroi, voinici de modă, înțelepți și semizei.
Ce sunteți decât o gloată de nebuni și de mișei?
A sunat și ceasul vostru, banul nu vi se mai trece,
Prea ne-ați îmbătat întruna cu minciuni și apă rece!
Fanfaroni, pungăși de țară, calpuzani de vechi palavre,
Ce din țară faceți bursă, din biserici faceți havre!

.
Și-apoi petecile țării le cârpiți cu cifre calpe
Și din pielea ei, sârmana, faceți voi mănuși și talpe,
Și-n joben și luci de stradă, în orgii de cafenele
Și-n saloane îngropați voi a poporului grea jele...

.
Voi aveți nerușinarea să vă ziceți patrioți,
Când prădați averea țării pe furii ca niște hoți?

.
Voi sunteți stăpânii țării, descendenți de vechi romani?
Scamatori ce-nșală țară și popor, vechi șarlatani.

.
O, strămoși cu obiceiuri românești și voievozi,
Ați ajuns să fiți o mască pentru-acești mișei, nerozi,
Cari vă mestecă¹ în gură toată ziua, noaptea toată,
Și cu voi ei își acopăr tot deșertu-n care-noată!
O, Mihai, ce stai călare pe un roib, și-ți zic viteaz,
Și-ai privit cu ochii-n lacrimi la nebunii cei de azi,
Cum de pala-ți nu s-ascute, calul tău nu prinde vânt
Și în glas de tunuri multe nu le sapi un greu mormânt?
Voi, ce nu mai sunteți vrednici să vă zicem noi români.
Stârpituri de fală veche, pocituri de vechi stăpâni...

¹ Interesant proces intelectual: “mestecând veacul de aur în noroiul greu al prozei” din Eminescu... Tirania cuvântului, ajuns simbol!

Al doilea procedeu:

Dl R. Sbiera combină bucăți din diferite poezii ale lui Eminescu prelucrându-le: în a d-sale *Luna, luna mă omoară!*..., versurile:

De la strunga cea din vale urcă tânguiri de clopot
Și tăcerea din văzduhuri se cutremură de-un ropot

sunt prelucrate după *Călin* al lui Eminescu, iar cele ale d-sale, care urmează imediat:

Iar talanga-n glas de-aramă mii de simțuri ea învie
Și din noaptea neființei scoate-n viață iar o mie,

după *Scrisoarea I* a lui Eminescu; apoi:

E atâta poezie...

a d-sale e din *Scrisoarea IV* a lui Eminescu (“atâta vară-n aer”), și tot de aici:

Ea [luna] din ceruri o cărare până în pământ durează,
imagine falsă, căci la Eminescu “cărarea” pe care o face luna e pe lac, ceea ce are un înțeles.

În *Satira I*, dl R. Sbiera se întreabă:

De ce nu scriu?...

ca și Eminescu în *Scrisoarea II*. Ideea e aceeași, dar d-sa ia și din alte bucăți. Așa versurile

Când omul pentru el e tot, și totul pentru el nimic,
Și crede, știe, jură toate că sunt în degetul său mic,
Când el, un punct din univers, chiar universul, lumea-ntreagă
În cap el spune că cuprinde, că el o leagă și-o dezleagă etc.

sunt prelucrarea unor versuri din *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Tot din *Scrisoarea I* a lui Eminescu sunt și versurile dlui R. Sbiera:

Dar când a morții coasă rece sălaş îi dă puține scânduri etc.

Așadar: *De ce nu scriu?* — e problema din *Scrisoarea II* a lui Eminescu; răspunsul îl dă dl Sbiera arătând micimea omului (a savantului), după *Scrisoarea I* a lui Eminescu... Și sunt aici și bucăți din *Scrisoarea III* a lui Eminescu, ca, de pildă, versurile:

Și cine-s ce din înălțimea monoclului de sumeție
Privesc horțiș
.
Eroi născuți în zodia virginelor de cafelele
Cu idealu-nchis în pungă și-n foșnet surd de scumpe rochii.

În *Potopul* dl R. Sbiera vorbește de:

Dumnezeu-cerescul tată, care toate le-a făcut,
Dară el nici ani nu are, nici sfârșit, nici început,
.
El, bătrânul fără vârstă, tatăl lumii fără tată etc.,

versuri prelucrate după *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Apoi, mai departe, în aceeași poezie a dlui R. Sbiera, găsim și “neamul Cain” (din *Scrisoarea IV* a lui Eminescu) etc.

Al treilea procedeu:

Dl R. Sbiera ia factura, tonul lui Eminescu. Procesul intelectual aici e foarte curios. Iată, de pildă, poezia *Măi ciobane*, în care împrumutul este mărturisit prin moto (“Las’arhimandritului/ Toată grija schitului,/ Lasă grija sfinților/ În sama părinților!” *Eminescu*). În acest *Măi ciobane*, dl Sbiera scrie o, cum să-i zic?... o transpunere a *Doinei* lui Eminescu:

Măi ciobane de la stână,
.
Lasă-n sama vântului

Toată grija cântului,
În sama copoilor
Toată grija oilor...

transpunere jignitoare, căci “copoilor” a dlui Sbiera e în locul “sfinților” din Eminescu!...

Dar iată un caz mai curios. E vorba de grozăvia poporului. Citez puțin, din economie de spațiu:

...Ce, cu ceasul care trece, se apropie și vine,
Și tot crește și se inflă, golu-n lume de îl împle
Și fiori de rele șoapte se lovesc de-urechi și tâmpole.
Și din patru părți a lumii se pornește o furtună,
Văjâlie (?) cu vântoase urlă, șuieră și tună,
Și la mijloc se încinge un vârtej de uragane,
Ce se-ncaieră la trântă, luptă de oștiri dușmane;
Vifor, viscole și vânturi văjâie, vuiesc în vaier etc.,

în care visul lui Baiazid, puțin, dar mai ales lupta de la Rovine din *Scrisoarea III* a lui Eminescu au servit dlui Radu Sbiera ca inspirație...

Nu mai stăruim asupra faptului (care ar fi “al patrulea procedeu”) că dl Radu Sbiera utilizează pretutindeni idei, cuvinte, imagini din Eminescu... E vorba de *Scumpa Bucovină!...?* Desigur, vom găsi că peste Bucovina:

...prisos de-omidă se așterne,

care e o parafrază a cunoscutelor versuri din *Doina* lui Eminescu: “Din Boian la Vatra Dornii? Au umplut omida cornii”.

Două bucăți are dl Sbiera mai puțin rele: această *Scumpă Bucovină!* și *Sus pe bolta albastră....* Încolo — Prozaism:

Și privirea ce-mi zbură
Încolo și încoace,
A-nghețat, și-urechea mea
Aude numai toace.
Toace de dureri și chin
Și alta nu simțește... etc.

(Dar pentru capitolul “prozaism” pot servi, de altminterlea, toate citațiile de mai sus.)

Lipsă de gust:

Și-un bilet mă pun să-ți scriu
Cu a ochilor cerneală,
Genele-s condeiul viu...
Buzele mi-s sugătoare,
Și coperta al meu piept.
Marcă, gândul ca să zboare
L-al tău sân scrisoarea drept...

Spirit ca acesta:

După ele-mbla întruna
Cât era voinic holtei:
Dar de când i-au pus cununa,
Nu-i plac chipuri de femei!

Verbiaj:

Imposibil de citat.

Citațiile ar ocupa pagini întregi. (De altfel, tot ce s-a citat până aici poate servi ca exemplu.) Să consulte cititorul, de pildă: paginile 58 și 59 din *Satira I*; p. 92, 93, 94 din *Potopul*.

Nu voi da decât un vers, spre a se vedea acest verbiaj:

Jale, geamăt, strigăt, urlet, vaiet, țipăt, bocet, plâns...

În *Potopul*, din cauza verbiajului neînfrânat, dl Sbiera ne vorbește, în vremea potopului, de:

Prin bordeie și palate, prin saloanele feericii!!! etc., etc.

Același verbiaj și aceeași lipsă de talent îl fac pe dl Sbiera să înjure ca în gazetele de provincie, când satirizează: “nebuni”, “mișei”, “minciuni”, “fanfaroni”, “pungași”, “calpuzani”, “bezmetici”, “hoți”, imitând și aici pe Eminescu — vehemența acestuia, dar scoborând-o la nivelul cel mai de jos. Apoi, o “critică socială” de un... pesimism care vrea să fie ca al lui Eminescu.

Exemple pentru acest pesimism:

— Familia?

Față-n față cu altarul stă un mire și-o mireasă.

.

Dară ei, când el [preotul] înșiră rugăciuni de cununie,
Gândul și-l trimite înainte la divorțul ce-o să vie.

.

Pe subt gene la cucoane el se uită mișelește,
Ei îi place de pe-acuma altul, și abia așteaptă
Ca să treacă ziua nunții și să fie mai deșteaptă
În alegeri rafinate și-n a dragostelor râuri...

Dar a murit bărbatul:

Când prohodul lângă raclă-i cântă preotul și psaltul,
Tânăra vădană, biata, dintr-un leșin cade-n altul!...

Urmează câteva ironii la adresa durerii prefăcute a vădanelor, apoi:

Nici un an nu trece bine — și vădana desperată
Veselă iar se mărită, cu speranță încărcată...

— Prietenia ?

Dragostea de-amic și frate este dragoste de șarpe.

.

La colegi de funcțiune cauți tu sinceritate ?

Și mai departe... Explicația e simplă: voind să faci satiră vehementă ca Eminescu și neavând nici superbul și profundul lui sentiment de indignare ori dispreț, nici talentul lui — dar voind totuși să ai și una, și alta —, te dedai la exagerații de limbaj, că doar-doar îți vei da ție și altora impresia că simți. Și aceasta, o acordăm, se face aproape inconștient.

Dacă un Popovici-Bănățeanu, fire melancolică și suflet de artist, a găsit în Eminescu expresia melancoliei sale, pastișându-l cu talent — dl Radu Sbiera, fire mai aprinsă, dar fără sufletul artist, a găsit în același Eminescu expresia sentimentelor sale vehemente și l-a pastișat fără talent.

“POSTUMELE” LUI EMINESCU

Obiceiul de a publica manuscrisele oamenilor mari, după moartea lor, există pretutindeni. E, fără îndoială, ceva nedelicat în această exhibare a intimităților bieților morți, și, desigur, nu e unul care, dacă ar învia, n-ar fi adânc jignit că i-a dat în vileag bucățile pe care le-a crezut nevrednice de el însuși, ori brulioanele, din care putem vedea chinul de a crea, din care putem cunoaște ce idei, banale adesea, și ce formă, stângace de cele mai multe ori, au izvorât întâi de subț până scriitorului. Dar această nedelicatețe este scuzată prin interesul pe care îl prezintă manuscrisele poezilor pentru cercetătorii literari. Așa că, din acest punct de vedere, publicarea manuscriselor lui Eminescu este îndreptățită și este folositoare. Publicarea lor, însă, în colecția “autorilor clasici”, ca “poezii de Eminescu” nu poate fi justificată. Dacă pentru oamenii din generația trecută adevăratul Eminescu este și rămâne acela din ediția Maiorescu, apoi pentru generația tânără, care a avut de la început în mână două volume de Eminescu, “Eminescu” este altul. Am văzut mulți tineri citind pe Eminescu, indiferent din volumul cel vechi ori din cel nou, de “postume”. Evident că în mintea acestora există un alt Eminescu decât în mintea oamenilor de la sfârșitul veacului trecut.

Și e nedrept. Eminescu nu e, nu poate fi altul decât cel

ce a voit să fie el însuși. Tot ce n-a voit să fie e foarte util pentru priceperea poetului, dar nu e adevăratul Eminescu. Acolo unde Eminescu n-a pus toată arta sa, nu mai este el. Avem noi dreptul să rostim vreo părere asupra talentului lui judecând după vreo “postumă”? Am putea judeca, de pildă, pe Eminescu ca traducător după sonetul *Veneției* din “postume”, în care ne e redată sugestiv “moartea” Veneției, când în varianta definitivă e redată atât de fericit? Am putea să spunem că poetul Eminescu a fost uneori trivial (cum e în unele postume), când acel Eminescu, ce a voit însuși să fie, n-a fost niciodată trivial? Am putea spune că Eminescu a fost, ca poet, un patriot-optimist (ca în unele “postume”), când, în ceea ce a voit să fie, în acela cum singur s-a dat lumii, n-a fost patriot-optimist? Am putea spune că Eminescu a scris și poezii ocazionale (căci are în “postume”), când n-a voit să fie un poet ocazional? Etc.

Și atunci, nu-i așa că *postumele nu sunt de “Eminescu”*?

Unele “postume”, cele dinainte de 1870, ne dau în adevăr talentul întreg al lui Eminescu dinainte de 1870. Acele poezii, o știm din compararea cu cele publicate de el în același timp, sunt așa cum le putea scrie Eminescu pe acea vreme. În ele, Eminescu a pus tot ce putea face mai bine atunci. E întreg Eminescu adolescent.

Dar “postumele” de după 1870, din perioada sa de strălucire, și care-s așa de inferioare poeziilor publicate de el în aceeași vreme, sunt, evident, aruncări pe hârtie, impresii și note, dacă voiți, bucăți la care nu a lucrat cu tot dinadinsul, în care el n-a pus toată arta de care era capabil. Există unele, ca *Demonism*¹, care nu sunt măcar versificate.

¹ Întâi în ediția Ilarie Chendi *Poezii postume*, Minerva, 1905.

Aceste bucăți pot fi considerate ca material poetic. Și așa le-a considerat și Eminescu, căci tot ce e mai frumos în el a utilizat în alte bucăți, în cele definitive.

Așa, de pildă, în poezia definitivă *Te duci...* Eminescu a utilizat imagini și versuri din cinci “postume” din acest volum; în *Despărțire*, din trei postume; în *Lasă-ți lumea...*, din două postume; în *Scrisoarea I*, din șase postume; în *Scrisoarea III*, din două postume; în *Scrisoarea IV*, din patru postume; în *Rugăciunea unui dac*, din trei postume; în *Din valurile vremii...*, din trei postume; în *S-a dus amorul...*, din două postume; în *Pe lângă plopii fără soț...*, din două postume; într-un *Sonet*, din o postumă; în *Glossa*, din o postumă; în *Povestea teiului*, din trei postume; în *Dorința*, din o postumă; în *Călin*, din trei postume; în *Freamăt de codru*, din o postumă; în *Se bate miezul nopții...*, din două postume; în *Împărat și proletar*, *Luceafărul*, *Adio*, *Strigoii*, din câte o postumă...

Nici una din aceste “postume”, utilizate de Eminescu, nu e variantă a poeziei definitive (variantele nu le-am socotit aici). Sunt poezii cu alte subiecte, la care Eminescu a renunțat, utilizând din ele ce i s-a părut mai frumos, salvând, am putea zice, ce i s-a părut mai prețios. Din unele a utilizat (infrumusețând) o imagine, din altele un vers, din altele mai multe versuri, din altele strofe întregi.

Și invers: din una și aceeași postumă, Eminescu a utilizat versuri în mai multe din poeziile sale definitive. Exemple: din postuma *Ah, cerut-am de la zodii*, Eminescu a utilizat versuri în *Călin* și în *Dorința*; din postuma *Luna codrii îi pătrunde*, a utilizat versuri în *Freamăt de codru* și în *Lasă-ți lumea...*; din postuma *Prin a ramurilor mreață*, a utilizat în *Povestea teiului* și în *Lasă-ți lumea...*; din postuma *Renunțarea*, a utilizat idei și imagini în *Te duci...*,

în *Rugăciunea unui dac* și în *Din valurile vremii...*; din postuma *Mureșanu*, a utilizat în *Se bate miezul nopții...* și în *Împărat și proletar*; din postuma *Gemenii*, a utilizat în multe poezii și în special în *Scrisoarea IV*, în *Scrisoarea I*, în *Se bate miezul nopții...* și în *Rugăciunea unui dac*; din postuma *Diamant din nord*, a utilizat în *Scrisoarea IV* și *Scrisoarea I*; etc.

E clar, deci, că Eminescu, după ce a utilizat ce i s-a părut mai bun, a inutilizat pentru totdeauna bucata utilizată. A aruncat-o la coș, cum s-ar zice.

Și încă o dată, publicarea celor aruncate la coș e interesantă numai pentru cercetători. Dar această publicare trebuie făcută cu socoteală: să se dea bucățile ca ceea ce sunt, ca brulioane, nu ca “postume” ale lui Eminescu.

În alte literaturi, “postumele” sunt postume (postumele lui Vigny, de pildă, sunt partea cea mai frumoasă a operei sale), iar încercările părăsite sunt brulioane.

Dintre cele vreo 120 de “postume” din acest volum, câteva sunt variante ale poeziilor sale; vreo 45 sunt bucăți pe care Eminescu le-a utilizat în poeziile definitive; vreo 20 sunt anterioare anului 1870, din vremea când poetul nu se formase; rămân vreo 50, a căror dată n-o știm, dar a căror epocă o putem determina.

Multe din aceste 50 de “postume” au un caracter ocazional — gen în care Eminescu n-a publicat.

Dar și acestea i-au servit poetului ca material, căci și acestea (ca și cele din care a utilizat fragmentele), dar mai ales acestea, sunt notări de impresii momentane — o întâlnire, o vorbă, o amintire —, consemnarea fără pretenție a unor evenimente mărunte ale vieții sale, ori ale sentimentalității sale. Acest material i-a servit pentru acele poezii definitive în care își exprimă sentimentele *sub specie aeter-*

nitatis, în care cel mai liric poet al nostru, și deci cel mai individualist, ne dă, totuși, sufletul omenesc în general, ceea ce e etern și universal în sentimentele omenеști. În *Rugăciunea unui dac*, de pildă, Eminescu pune în gura dacului (și deci a oricărui suflet mândru, căzut în “adversitate”) versuri din două “postume”, în care, spre deosebire de poeziile definitive pesimiste, Eminescu își cântă durerea propriei sale vieți.

Pentru priceperea lui Eminescu “postumele” acestea (ca și celelalte brulioane nepublicate) sunt interesante.

Eminescu este un eveniment aproape inexplicabil în literatura noastră. El e așa de mare față de predecesorii săi, încât nu mai poate fi vorba de o “evoluție” a literaturii, ci de o săritură. Căci de la Alecsandri, Bolintineanu și chiar Alexandrescu, în chip normal nu se putea ajunge la Eminescu. Și nu vorbesc de conținutul, de tendința operei lui Eminescu. Sărituri, în privința aceasta, s-au întâmplat în toate literaturile. Vorbesc numai de artă. Predecesorii săi sunt atât de puțin artiști, și Eminescu e un atât de mare artist! El a moștenit atât de puțin și a creat atât de enorm de mult! Și această săritură părea și mai mare pe vremea când nu se cunoștea decât opera sa, care începe cu *Venere și Madonă* (ediția Maiorescu). De când însă cunoaștem bucățile anterioare *Venerei și Madonă* (din ediția Șaraga, și acum, din aceste “postume”¹), putem asista la evoluția ce a făcut-o Eminescu, care este în același timp evoluția literaturii române însăși, de la Alecsandri—Bolintineanu până la Eminescu, evoluție întâmplată însă în activitatea unui singur om, care e Eminescu: Eminescu

¹ În 1908 apărea volumul *Eminescu, Poezii postume*, Buc., Minerva, îngrijit de Ion Scurtu.

adolescentul, cel de până la *Venere și Madonă*, este scriitorul care face evoluția literaturii române de la Alecsandri până la ceea ce înțelegem prin “Eminescu”.

Adolescentul Eminescu începe cu exerciții în versuri, în care îl vedem influențat de Eliade, de Alecsandri și mai ales de Bolintineanu — și uneori chiar de Conachi. Sentimentele sale sunt vagi, fără vlagă și chiar afectate, ideile banale, subiectele ocazionale, imaginile nelămurite și exagerate. Nimene n-ar fi putut prevedea după începuturile acestea pe autorul de mai pe urmă al lui *Călin*, al *Luceafărului*, al *Scrisorilor*. Dar, de la o vreme, Eminescu se emancipează de modelele sale.

În *Mureșanu*, de pildă, care ni se spune că e din 1869, apare deja “Eminescu”. Desigur, această bucată n-are încă acea înălțime neasemănată de concepție și acea fermitate de expresie, caracteristice operei genialului poet, dar un cunoscător bun ar fi putut prevedea pe autorul *Scrisorilor*.

Dealtmintearea, chiar în perioada de strălucire, care începe cu *Venere și Madonă*, încă observăm mai multe faze: faza de tranziție (de la *Venere și Madonă* până la *Egiptul*), perioada de maturizare (de la *Egiptul* până la *Rugăciunea unui dac*) și, în sfârșit, perioada de plenitudine a tuturor însușirilor sale.

De la poezia închinată lui Aron Pumnul și până la *Luceafărul* este evoluția pe care o face poezia română de la versificația fără artă (a acelor cântați în *Epigonii*) până la arta pură.

După această evoluție, adică după Eminescu, va fi ridicol cine va mai scrie ca Alecsandri sau ca Bolintineanu. Dar aproape nimeni nu va mai îndrăzni să scrie așa.

Evoluția lui Eminescu până la 1870, pe lângă o evoluție literară, în sensul în care am vorbit, ne mai arată și evolu-

ția concepției lui Eminescu asupra vieții, care corespunde, dar anticipativ, evoluției spiritului unei întregi categorii sociale, a “intelectualilor”: trecerea de la optimismul generației de la 1840 la pesimismul generației de la 1880.

Concepția asupra vieții Eminescu și-a expus-o cu strălucire în *Împărat și proletar*, în *Scrisoarea I* și în alte câteva poezii — dintre care nu face parte *Mortua est!*, în care eu nu cred, pentru că o socot “compoziție” și-mi amintește *O fată tânără pe patul morții*, al cărei ritm dealtfel îl și are — și care mi se pare un ultim ecou al influenței lui Bolintineanu asupra lui Eminescu. În *Scrisoarea I* și în *Împărat și proletar*, Eminescu, plecând de la considerații metafizice, dar mai cu seamă de la concepția egoismului total și ireductibil al sufletului omenesc, decreteează pentru totdeauna mizeria iremediabilă a omului. În *Mureșanu*, din care a extras mult în *Împărat și proletar*, deși nu e încântat de *alcătuirea* (să se bage bine de seamă) a omenirii, alcătuire care dă naștere nu numai suferinței, ci și răutății tuturor oamenilor de pe orice treaptă socială, Eminescu rămâne totuși nestrămutat în credința progresului omenesc. În această lungă bucată a scris Eminescu strigătul de revoltă al proletarului, pe care l-a pus apoi în *Împărat și proletar*. Dar în *Mureșanu* acest strigăt nu e urmat de trista constatare că:

Se petrifică unul în sclav, altu-mpărat,

ci de mărturisirea posibilității “mai bine” -lui. E interesantă o notiță scrisă de Eminescu ulterior, sub titlul acestei poeme: “*Am scris-o într-un timp când sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială*”.

Această credință în bine se arată și în alt chip: prin

frecvența notei patriotice din bucățile din acea vreme. Chiar în *Mureșanu*, poetul cântă “mărirea” viitoare a patriei.

Mai târziu, în epoca maturității, Eminescu rămâne același adânc patriot, dar patriotismul, în această epocă, va fi pentru el o cauză de tristețe, de pesimism. Nemaivănd încredere în viitor, el nu va mai crede în “mărirea” patriei, ci va plânge durerile — și poate pieirea — ei viitoare. Atunci, el va evoca trecutul glorios, dar mai ales cinstit, pentru a-l pune în fața prezentului trist, pentru a stigmatiza, prin contrast, acest prezent, care e o decădere.

Evocarea trecutului la Eminescu este de o natură cu totul deosebită decât la un Alecsandri ori Bolintineanu. Aceștia evocau gloria trecutului pentru a îmbărbăta pe contemporani. Și poate, și mai ales Alecsandri, și din mândrie națională. Eminescu evocă mai puțin gloria, și mai ales cinstea, curăția vieții trecute, pentru a scoate în relief mizeria iremediabilă a prezentului. Pe de altă parte, un Bolintineanu și mai ales un Alecsandri aveau puțin din ceea ce se numește sentimentul trecutului. Nu iubeau vremurile vechi pentru poezia lor, ci, cum am spus, pentru gloria lor. Eminescu iubea vechimea pentru vechime. (În poezia sa *Basarabii și Mușatinii* nu sunt numai mărirea trecutului față cu micimea prezentului, ci și albastrul perspectivei unui trecut îndepărtat.) Aceasta e așa de adevărat, încât, fără a mai vorbi de “regii asiri” pe care-i evocă de mai multe ori Eminescu, ori de *Egiptul*, vom aminti ceea ce am putea numi *dacismul* său. Eminescu e preocupat de daci, îi admiră, îi poetizează. Se cunoaște, îndeobște, *Rugăciunea unui dac*. Dar de la el a mai rămas un fragment dintr-o poemă admirabilă, *Decebal*, o poemă

Gemenii (publicată în “postume”) etc... Iar într-o “postumă” (*În metru antic*), găsim o expresie caracteristică:

Cum pe dulcea-i liră Horaț cântat-au,
Astfel eu cercai să te cânt pe tine,
Încordând un vers tânguios în graiul *Traco-romanice*.

Acest dacism este o notă caracteristică poeziei lui Eminescu. Și nu-l mai găsim, pe cât știu, ca însușire esențială, decât în unele bucăți, mai ales în *Piatra Teiului*, ale lui Alecu Russo (alt moldovan). Dacă am voi să facem antropologie și, întemeindu-ne pe cercetările dlui Onciul, care spune că dacii au rămas în munții nordici ai Moldovei, am găsi, poate, în acest dacism al moldovenilor, glasul sângelui. Dar nu aceasta e cauza. Cauza este, cum am spus, iubirea de vechime, puternică la Eminescu, ca și la Alecu Russo — și ce poate fi mai poetic, în poezia trecutului românesc, decât amintirea străvechilor daci, care au trăit cândva prin munții și văile noastre. Iar lipsa acestui dacism la ceilalți poeți, care au evocat trecutul, se explică nu numai prin lipsa de sentiment poetic al trecutului, ci și prin concepția lor națională: persistența dacilor a fost negată cu îndărătnicie de naționalismul de acum 40—50 de ani, căci admiterea acestei persistențe însemna recunoașterea amestecului sângelui dac în cel roman al coloniștilor, și naționaliștii din acea vreme aveau oroare de acest lucru. Și dacă acest dacism îl găsim la scriitorii moldoveni, aceasta se datorește faptului că în Moldova latinismul a fost mai slab, aproape nul. Vă închipuiți pe un purist ardelean, ori pe un discipol al lui, muntean, poetizând pe daci, “strămoșii” românilor?

Un caracter deosebit al “postumelor” este umorul de nuanță veselă. Câteva trăsături vesel-umoristice se găsesc

și-n poeziile definitive ale lui Eminescu: în *Pajul Cupidon*, în *Lucefărul*, în *Scrisoarea IV*¹. Dar în “postume” acest element e mult mai frecvent. O “postumă”, din care Eminescu a scos partea cea mai poetică din *Scrisoarea IV*, se isprăvește glumeț, este un fel de mistificare (vezi mai jos). Din acest punct de vedere, citirea “postumelor” chiar surprinde. Cunoaștem un Eminescu adânc sentimental, grav, chiar posomorât, amar-umorist când e umorist — și acum descoperim un Eminescu glumeț până la mistificare. Dar cei care l-au cunoscut ne-au spus cu toții că Eminescu avea un temperament neegal. Caragiale ne-a spus că era “vesel și trist; comunicativ și ursuz; blând și aspru” etc.; și aiurea, că era: “melancolic și pasionat, deși în același timp iubitor de veselie și de petreceri ușoare...” — că era, deci (citez pe Schopenhauer), un *dyscolos*, un om la care “preponderența abnormă a sensibilității produce inegalitatea dispoziției, periodic o veselie exagerată, iar de regulă predominarea melancoliei”. Și cum caracterul fundamental al sensibilității lui Eminescu era melancolia — veselia, ea, desigur, era întâmplătoare, dacă nu cumva era, și ea, uneori, un strigăt de disperare, căci nu puțini oameni cheltuiesc, în accese de veselie, cea mai strălucită și mai exuberantă vervă în momentele cele mai triste ale vieții lor. Versurile din *Sărmanul Dionis* sunt un exemplu desăvârșit de vervă strălucită, aparent veselă, produsă de adâncimea tristeții.

Și în multe din “postume” — din aceste notări de impresii ocazionale —, găsim umor, căci “postumele” oglindesc, în justă proporție, momentele de tristețe și de veselie ale vieții lui Eminescu, o tristă veselie uneori.

¹ Și, mai mult încă, în proza lui, în *Sărmanul Dionis*, în *Cezara* și, mai cu seamă, în frumoasa schiță *La aniversară*.

În poeziile sale definitive, cum am spus, nu mai găsim decât foarte rar această notă umoristică. În poeziile sale definitive, Eminescu n-a pus decât ceea ce era fundamental, am putea spune adevărat, în personalitatea sa. Din notarea impresiilor ocazionale, Eminescu a extras ceea ce a fost esențial acestei adevărate personalități. Din “postuma” amintită, pe care a utilizat-o în partea cea mai poetică din *Scrisoarea IV*, el a extras poezia romantică medievală, de care era îndrăgostit, și a lăsat umorul, care era întâmplător, pus acolo poate într-un moment de ironie, datorită cine știe cărei decepții de iubire, decepție care l-a făcut atunci, în acel moment, să ia în bătaie de joc efuziunile iubirii. Eminescu, s-ar putea zice, era dintre acei oameni în care apare intimitatea profundă și devin cu adevărat ei atunci când iau ipostazul de autori.

Acest umor, pe care-l găsim în “postumele” sale, este, oricum, dovada unei forțe vitale care rezistă pesimismului.

În această ordine de idei, “postumele” ne servesc să lămurim un lucru.

Poeziile lui Eminescu, din punctul de vedere al atitudinii față cu viața, sunt de două feluri. Poeziile sale filozofice, am putea spune teoretice, sunt ale unui mizantrop: *Scrisorile I și IV, Împărat și proletar, Glossa* etc. Poeziile de iubire, dimpotrivă, sunt ale unui idealist. În pesimismul lui Eminescu este, cum s-ar zice, o lacună. Dacă Eminescu nu e un pesimist consecvent, aceasta se datorește tonului poeziilor sale de iubire (mai ales celor dinainte de 1880). Și acest lucru se vede și mai bine în “postume”. Ba încă Eminescu ni-l spune singur într-una:

Am blestemat viața în însuși al ei miez,
Ci tu, intrând în visu-mi, te binecuvântezi.

E drept însă că în *Scrisoarea IV*, când

Organele-s sfărâmate și maestrul e nebun,

Eminescu face teoria schopenhaueriană a iubirii...

O importanță deosebită au “postumele” pentru luminile ce aruncă asupra compoziției lui Eminescu. Ele ne fac să asistăm la chinurile creațiunii marelui nostru poet — indiscreție, desigur, dar foarte utilă pentru cunoașterea mai adâncă a lui Eminescu.

Și ce departe suntem, după ce comparăm aceste “postume” cu pozițiile lui definitive, de naiva concepție că un poet compune, ca un halucinat, într-un moment de supremă inspirație. “Postumele”, și încă mai bine cele nepublicate, ne arată un om veșnic în căutarea formei tot mai perfecte; veșnic în căutarea expresiei proprii, unice; veșnic sacrificând expresii îndoielnice, versuri imperfecte, strofe în care simțirea i se pare diluată, bucăți întregi chiar, din care nu salvează decât câteva expresii fericite; zgârcit, în același timp, cu imaginile fericite, pe care le utilizează uneori după mulți ani. Iar din fericita alegere pe care o face între imaginile din “postume”, din fericita perfecționare a imaginilor alese, se vedește minunat puternicul simț de autocritică și finețea gustului său.

Iar toate acestea, la un loc, ne arată înalta conștiință artistică a lui Eminescu, ne arată cum prin acest om literatura românească a făcut o evoluție enormă. De acum înainte, literatura devine artistică, nu ca în perioada precedentă Alecsandri—Bolintineanu, când forma este neîngrijită, când scriitorii, cu gândul mai mult să “îmbogățească” literatura și să cânte anumite idealuri, sunt indulgenți cu sine înșiși, scriind mereu, când mai bine, când mai rău, cum dă Dumnezeu...

De la Eminescu, această “artă poetică” este compromi-
să. De acum înainte, toți scriitorii, și cei de talent și cei
fără talent, au forma bună, și în opera lor nu mai găsim,
alătura de bucăți corecte, bucăți ridicole, rușinoase, ca
în opera predecesorilor lui Eminescu.

Și nu vom exagera, credem, dacă vom spune că Emi-
nescu este părintele literaturii artistice române.

Ni se pare interesant să arătăm geneza cel puțin a unei
poezii a lui Eminescu, cu ajutorul “postumelor”, rămânând
ca cineva să facă un studiu complet asupra poeziilor lui,
din acest punct de vedere.

Aleg *Scrisoarea IV*. Presupunem că cititorii o cunosc
bine. Iată versurile din “postume” utilizate de Eminescu
în această *Scrisoare* (sunt cele subliniate):

.
Și dealuri departe pe-o linie clară
Însamn-a lor umeri pe cerul de sară,
Cu stâncile negre-ruine strivite,
Cu muchile-n lună frumos zugrăvite.

Și par urieși ce-ntr-un cuib de balaur
Păzesc o măreață comoară de aur,
Căci luna ce-n dosul lor roșă răsare
Comoară arzândă în noapte se pare.

Uimit *Cavalerul* privește la lună,
Dumbrava șoptește, izvoarele sună,
Aruncă toiage de raze de neauă
Și albă-n ferestre e orice perdeauă.

Încet cavalerul s-apropie-n zvonul
A undelor palizi... zărește balconul,
Cu frunze-ncărcatu-i, prin grile în glastre
Cu roze de Șiras, liane albastre.

*Iar papura sună de-al undelor treier
Și-n iarba înaltă suspină un greier...
Și vânăta-i umbra, și rumână-i sara,
Și-n dulcea tăcere răsună ghitara.*

*“Văzut-am în visul junie-mi bogată
Un înger — o taină în alb îmbrăcată
Și fruntea-i înconjur-o boltă de stele
Și ochii ei limpezi ca moi viorele.*

*Apari cu-a ta haină de scumpă mătasă
Ce pare-ncărcată de brumă-argintoasă.
Să văd a ta umbră de lună-nmuietă
În păru-i de aur înalt-mlădietet“.*

*S-aude-n balconu-i foșnirea uscată
A hainelor lungi de mătasă bogată.
Ș-apare prin flori aplecată pe grile
Frumoas-arătate a dulcei copile, Etc.*

(Diamant din nord)¹

*De-odată luna-ncepe din ape să răsaie,
Și pân'la mal durează o cale de văpaie,
Pe-o repede-nmîire de unde o așterne,
Ea, fiuca cea de aur a negurei eterne.
Cu cât lumina-i dulce pe lume se mărește.
Cresc valurile mării și țărnul negru crește.
Și aburi se ridică din fund de văi spre dealuri,*

¹ Ibrăileanu citează textul acestei postume după o variantă intermediară (1876, Iași), cea definitivă purtând titlul *Diamantul Nordului* (Caricchio), 1877. Textul diferă în mare măsură atât de prima (1873—1874), cât și de ultima (v. ed. Perpessicius Eminescu *Opere alese*, vol. II, Ed. Minerva, 1973, ed. a doua, p. 347).

O insulă departe s-a fost ivind din valuri.
Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,
Sub blândul disc al lunii stăpânitor de mare.

(Răsărit de lună)

Se clatin visătorii copaci de chiparos
Cu ramurile negre uitându-se în jos.
*Iar tei cu umbra lată și flori până-n pământ
Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.*

(Gemenii)

*Nu am chip în toată voia
În privirea-ți să mă pierd,
Cum îmi vine, cum îmi place,
Drag copil să te dezmierd.*

*După gât să-ți pun eu brațul,
Cu sărutări să m-adap
Și tăcând... cu ochii numai
Să te-ntreb clătind din cap.*

*Să te-ntreb în toată ticna,
Gură-n gură, piept la piept:
"Tu pricepi ce-ntreb acuma?
Îți sunt dragă? Spune drept!"*

*Dar abia mă-ntind cu botul,
Iaca sare clampa-n broască —
De mătuși și de rudenii
Dumnezeu să te păzească!*

*Întorc capu-n altă parte
Și mă uit în jos smerit:
Doamne, nu-i în lumea asta
Vrun ungher pentru iubit?*

Haide, tată, haide, mamă,
Dur la deal și dur la vale,
Ba că “vremea e frumoasă”,
Ba că “ploaia e pe cale”.

*Iară tu sucești țigară,
Smulgi la fire din musteți
Și-n vorbirea-nteressantă
Torni câte-un cuvânt isteț.*

*Și ca mumii egiptene
Stau cu toții-n scaun țepeni,
Tu, cu mâinile-nclăștate,
Tot cu degetele depeni.*

Iară eu să-mi ascund răsul,
Duc batista mea la nas
Căci dezvolti atâta spirit
Ca vițelul de pripas.

Și la ceas mecanicește
Înțelept te uiți și rece:
“Câte ceasuri?”, toți întrebă,
“Ceasuri? Șapte fără zece.”

Și cu mâinile în poale
Ei pe scaune-au înlemnit
Și vorbesc de slugi și cloște.
Doamne, tare mi-i urît!

*Și nu pot în toată voia
În privirea-ți să mă pierd,
Cum îmi vine, cum îmi place,
Drag copil, să te dezmierd.*

(Iubita vorbește)

La versurile nesubliniate Eminescu a renunțat găsindu-le, cu drept cuvânt, că merită să intre în opera sa definitivă (iar pe celelalte le-a înfrumusețat). Așa, de pildă, din ultima bucată, Eminescu a renunțat la strofa care începe cu “Haide, tată, haide, mamă”, căci, după evocarea “mătușilor” și a “rudeniilor” dintr-o strofă anterioară, această strofă nu e necesară, și apoi nu este nici de bun-gust, și este și în contradicție cu economia generală a bucății. Căci dacă inoportunitatea “mătușilor” și a “rudeniilor” evocă o împrejurare vulgară, să-i zicem de mahala, din viața îngustă a micii burghezii, viață improprie poeziei romantice a iubirii — inoportunitatea “mamei” și a “tatei”, de care se plânge fata în strofa omisă de Eminescu, dă pe față un sentiment suburbian, pe când, pentru economia bucății, e necesar să existe un contrast între poezia din sufletul amanților și prozaismul împrejurărilor.

Versurile de la: “Iară eu să-mi ascund râsul” încolo sunt amplificate, în orice caz o îngrămădire inutilă de note, care mai sunt și prea frivole: în loc să zugrăvească cu amărăciune împrejurările de azi ale iubirii — prin umorul lor și mai ales prin tonul acestui umor —, ele banalizează sentimentul de revoltă. Așadar, Eminescu a transformat psihologia și a înfrumusețat estetic întreg materialul consemnat altădată.

Tot așa, din bucata întâia, Eminescu a lăsat la o parte strofa care începea cu: “Văzut-am în visul junie-mi bogată”, pentru că nici viziunea nu e clară (poate nici sinceră) și, deci, nici forma expresivă.

Acum, să comparăm câteva versuri din cele pe care le-a utilizat Eminescu cu versurile definitive din *Scrisoarea IV*, spre a vedea cum se corecta el din punctul de vedere al expresiei. Aceasta ne va arăta simțul lui de au-

tocritică, gustul lui estetic și marea exigență față cu sine însuși a poetului nostru — setea sa de perfecțiune.

În “postuma” sa, Eminescu zice:

Și dealuri departe pe-o linie clară
Însamn-a lor umeri pe cerul de sară,
Cu stâncile negre — ruine strivite.
Cu muchile-n lună frumos zugrăvite.

Și par urieși ce-ntr-un cuib de balaur
Păzesc o măreață comoară de aur,
Căci luna ce-n dosul lor roșă răsare
Comoară arzândă în noapte se pare.

Aceste versuri au devenit în *Scrisoarea IV*:

Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește,
Muchi de stâncă, vârf de arbor ea pe ceruri zugrăvește,
Iar stejarii par o strajă de giganți ce-o înconjoară,
Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o tainică comoară.

Eminescu a lăsat versurile de la început, unde e vorba de “dealuri”, căci acele versuri sunt cuprinse în cele trei cuvinte: “Muchi de stâncă”. A lăsat și cele două versuri justificative (prozaice chiar și prin acest caracter): “Căci luna ce-n dosul” etc., concentrându-le în unicul vers lapidar: “Luna tremură pe codri, se aprinde, se mărește”. Prin aceasta nu numai că a scăpat de versul justificativ, care începe cu logicul “căci”, dar descripția a căpătat culoare. În loc de stânci, care par urieși ce păzesc comoara de aur (=răsăritul lunii), punând stejarii, imaginea devine mult mai frumoasă; iar stejarii păzesc, de-a dreptul, “răsăritul lunii”, pe care Eminescu îl compară cu o comoară (și nu “comoara de aur”), concepție mai fericită, căci expresia directă are mai multă forță; metafora, aici, era o

prețiozitate. Epitetul, apoi, de “tainic”, înlocuind pe “de aur”, este mai sugestiv, căci ne evocă, în adevăr, tăcerea nopții, pășirea înceată a lunii deasupra codrului, misterul naturii într-o noapte de vară.

Am comparat aici primele versuri din prima bucată, ca să încep cu începutul. Cititorul să compare și celelalte versuri din bucata întâia și din celelalte bucăți, și va găsi exemple și mai bune de felul cum se corecta Eminescu. Să compare, mai ales, “postuma” a doua de mai sus (*Răsărit de lună*) cu pasajul corespunzător din *Scrisoarea IV*, și va vedea ce a scos Eminescu din această “postumă”, eliminând, corectând, căutând expresia unică, imaginea clară și frapantă.

Iar dacă ținem socoteală și de variante, atunci ne vom da seama complet de munca creatoare a lui Eminescu. În *Povestea teiului*, de pildă, Eminescu a utilizat trei “postume”, adică trei alte poezii. Dar *Povestea teiului* are și o variantă, care este o primă redactare, mai puțin reușită. Poezia definitivă *Povestea teiului* este, deci, corectarea altei bucăți, care bucată, la rândul ei, conține material corectat din trei “postume”.

Dar din compararea acestor “postume”, transcrise mai sus, cu *Scrisoarea IV*, se pot vedea și unele particularități, de care am vorbit în partea dintâi a articolului.

Se știe că *Scrisoarea IV* are două părți: în prima se cântă amorul romantic medieval; în a doua se zugrăvește prozaicul amor de azi și se face teoria — schopenhaueriană — a iubirii, după care urmează versurile în care Eminescu spune că e “sătul de așa viață”. “Postumele”, din care a extras Eminescu o mare parte din materialul *Scrisorii IV*, au ca subiect: prima (*Diamant din nord*, o poveste umoristică): un cavaler, căruia o fată îi spune să-i aducă dia-

mantul din nord dacă vrea să-l iubească, se duce peste nouă mări și nouă țări, prin locuri pline de primejdii, de balauri și șerpi, ca-n povești, nu se lasă ademenit de o altă fată frumoasă, găsește în fundul mării diamantul — se trezește deodată sub balconul iubitei sale, căci visase c-a fost după diamant, strănută, căci răcise prin somn, fata râde de “amoru-i prostatec”. A doua (*Răsărit de lună*) este un pastel, în care se zugrăvește acest moment al nopții. A treia (*Gemenii*) este o poemă în care e vorba de un rege dac. A patra (*Iubita vorbește*) este tânguirea hazlie a unei fete că nu o lasă rudele singură cu iubitul ei și zugrăvirea cu umor, de către fată, a ținutei stângace a iubitului în fața rudelor.

Așadar, din bucăți care au cu totul alt subiect — și pe care, storcându-le de tot ce-au avut bun, le-a condamnat —, poetul a extras o altă poezie. Cel mult dacă ultima conține o parte din subiectul *Scrisoarei IV*, dar și această ultimă “postumă” se deosebește mult, și caracteristic, de fragmentul corespunzător din *Scrisoarea IV*: aici vorbește o fată, în *Scrisoarea IV*, un bărbat. Aici poezia e intimă și ocazională, în *Scrisoarea IV* e generală, căci nu e vorba de iubirea sa, și nici a altcuiva, ci de felul și împrejurările iubirii de azi. Aici e umor vesel, în *Scrisoarea IV* umorul e amar și numai atât cât e necesar spre a satiriza împrejurările iubirii de azi.

Așadar, mărginindu-ne numai la *Scrisoarea IV* — pe care am ales-o pentru alt scop —, găsim, în dosul operei perfecte, general omenești și sumbre a lui Eminescu, o altă operă, pregătitoare, cu caracter mai intim, mai ocazional, mai optimist și mai vesel, din “postume”.

Sunt “postume” la care Eminescu a renunțat, păstrând însă din ele câteva versuri, care i-au servit ca punct de

plecare pentru o poezie definitivă întreagă. Așa, de pildă, din postuma *În metru antic*, Eminescu a luat strofa penultimă și, în ritmul ei, a scris o altă bucată, poezia definitivă *Odă (În metru antic)*.

Încă vreo câteva observații înainte de a isprăvi aceste puține note și impresii asupra “postumelor” lui Eminescu.

Cine a citit articolele politico-sociale ale lui Eminescu a observat că acela care, în poezii, are cea mai curată și mai estetică limbă românească, în acele articole are o limbă care lasă, adesea, mult de dorit: neologisme curioase, ardelenisme, germanisme în construcții etc. Nici în “postume” limba lui Eminescu nu e bună. Nu e nici curată și nu e nici estetică. Cititorul probabil a observat acest lucru chiar și numai din citațiile de mai sus, care nu conțin probe din cele mai caracteristice pentru ceea ce voim să arătăm aici.

Se vede că Eminescu s-a luptat mult cu limba. În bucățile de dinainte de 1870, s-ar putea zice că limba lui e detestabilă. În “postumele” de după 1870 (din perioada de strălucire), limba e mult mai bună, dar cu mult mai prejos decât în poeziile publicate din același timp. Se vede că Eminescu, și în privința limbii, se corecta, făcea selecție în propria sa limbă, cum am văzut că proceda și în privința ideilor și imaginilor. Și același gust estetic, aceeași autocritică, aceeași exigență față de sine l-au făcut să pună în poeziile-i definitive cea mai frumoasă limbă românească — limba care a devenit tipul limbii literare artistice, limba în care scriu scriitorii de azi.

Toată această penibilă sfortare, în atâtea direcții, a marelui poet se explică și prin temperamentul său, și prin faptul că n-a avut predecesori. El a trebuit să-și formeze și limba literară, și limbajul poetic — lucruri pe care poeții din țările culte le găsesc gata. Unul din meritele lui

Victor Hugo e și acela că a îmbogățit limbajul poetic, dând valoare poetică unor expresii până atunci excluse din poezie. Dar Eminescu a creat aproape pe de-a-tregul limba poeziei românești, având să fixeze prealabil și limba literară. Și cu cât mai mare poet ar fi fost el dacă nu și-ar fi cheltuit, poate, jumătate din energia sa intelectuală cu crearea acestor lucruri, pe care poeții din țările cu veche cultură le găsesc de-a gata! Și — fiindcă am apucat pe calea părerilor de rău după cele ce ar fi putut să fie altfel —, cu cât mai mare poet, iarăși, ar fi fost Eminescu dacă minunatul instrument cu care a cântat “floarea albastră” nu s-ar fi sfărâmat în al treizeci și treilea an al vârstei sale... Sau, cel puțin, dacă, până la această catastrofă, el n-ar fi fost silit să se îndeletnicească cu atâtea lucruri străine de poezie.

Progresul neconținut în adâncirea vieții și în frumusețea formei, ce se observă de la *Venere și Madonă* până la *Luceafărul*, progres care nu avem nici un motiv să credem că ar fi încetat, ne face să presupunem cu tristețe culmile la care ar fi ajuns acest mare și nefericit scriitor al nostru.

MIHAIL SADOVEANU

Morala dlui Sadoveanu

(Fragment dintr-un articol polemic¹)

Dl Sanielevici, într-un articol intitulat *Morala dlui Sadoveanu*, vrea să arate că opera acestui scriitor e imorală.

D-sa roagă pe cititor să-și arunce ochii asupra unui tablou sinoptic, în care se arată că “elementele” acestei opere, “temele” prin care acest autor vrea să intereseze pe cititorii săi sunt: “beția, adulterul, prostituția și violența până la criminalitate”.

La aceasta, vom obiecta deocamdată cu câteva banalități, și anume că se poate face un tablou sinoptic identic al operei lui Shakespeare, lui Byron, lui Balzac, lui Dostoevski etc. și că *Iliada*, care are ca subiect un război provocat de un adulter, e o țesătură de asasinate și de sacrilegii. Și am putea adăuga că opera cea mai de seamă a celui mai mare, mai moralizant și mai moralizator romancier, *Ana Karenin* a lui Tolstoi, este istoria unui adulter. Iar în literatura românească, ca să nu mai citez altceva, *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pierdută* sunt țesute amândouă pe adulter. Am citat numai câțiva scriitori

¹ Articolul a fost scris când dl Sadoveanu nu publicase decât *Șoimii*, *Povestiri*, *Dureri înăbușite* și *Crășma lui Moș Precu*.

foarte mari, dar am putea să punem la contribuție mai toată literatura.

Mai departe, dl Sanielevici, presupunând că i s-ar obiecta că dl Sadoveanu “nu e decât naturalist”, preîntâmpină obiecțiunea prin considerația că dl Iorga destină literatura *Sămănătorului*, deci și pe a dlui Sadoveanu, poporului de la țară, și, adaugă dl Sanielevici, “poporului — naturalism îi trebuie?” Dar, întrebăm de dl Sanielevici, ce are a face ceea ce crede dl Iorga despre literatura dlui Sadoveanu și cui o destină dl Iorga? Dl Sadoveanu scrie pentru poporul de la țară? Dl Sadoveanu *nu scrie pentru nimene*.

Un scriitor care se gândește la public, la impresia pe care are să o producă cititorilor și deci, cu atât mai mult, un scriitor care se gândește la anumite impresii pe care să le producă unui public anumit nu e artist, nu e poet, e orator. Dl Iorga este un publicist, căruia i se pare că a găsit în scrierile dlui Sadoveanu o literatură pentru popor. Aceasta îl privește pe dl Iorga, nu pe dl Sadoveanu, care, dacă e cu adevărat poet, și e, este un soliloc, un om care creează o operă de artă, concentrându-și atenția la un aspect al vieții, la o problemă a vieții — la un subiect — și nu la un public pe care să-l impresioneze într-un anumit fel. Idealul său trebuie să fie creațiunea, și nu propagarea unor concepții asupra vieții. Așadar, ce crede dl Iorga asupra utilității operei dlui Sadoveanu nu poate intra ca element în aprecierea acestei opere.

Să nu se creadă, din cele de mai sus, că am fi de părere că o operă de artă nu trebuie judecată din punctul de vedere al concepțiilor asupra vieții. Arta nu e o fotografie și, din acest punct de vedere, “realismul” e o cerință absurdă, prin care, fie zis în treacăt, desigur că n-ar putea fi apărut dl Sadoveanu. Artistul, cu voie sau fără voie,

ilustrează întotdeauna în opera sa o concepție asupra vieții, ia o atitudine față de viața zugrăvită, și această concepție determină moralitatea sau imoralitatea operei.

Și, de aceea, poate să ni se arate un tablou sinoptic despre subiectele unui scriitor, aceasta încă nu ne va spune nimic; noi vom întreba care este atitudinea sa față cu faptele pe care le zugrăvește. Că operele cu subiecte ca cele din tabloul sinoptic nu vor fi poate tocmai cele mai potrivite pentru domnișoarele de pension, pe care, vorba lui Taine, părinții le învălesc sara cu îngrijire și le hrănesc cu biftece, ca să le păstreze frăgezimea obrazului, convenim.

Concepția scriitorului nu e voită, nu și-o poruncește, căci atunci ea ar fi... împrumutată, scriitorul s-ar preface. Un scriitor, ca orișice om, are o atitudine în fața vieții, un mod de a concepe, un mod de a aprecia valorile morale. Dacă e ceea ce se cheamă moral, va fi și în opera sa, atâta tot.

Așadar, dacă dl Sadoveanu va avea o atitudine morală față de subiectele sale (față de “tabloul sinoptic!”), tabloul sinoptic n-are nici o însemnătate.

Dealtmintearea, dl Sanielevici e nedrept în alcătuirea tabloului, căci în câteva nuvele nici nu e vorba de beție, în cele mai multe, chiar dacă se amintește de băutură, nu e beție, iar beția ca temă nu e nicăieri, deși în *Crâșma lui Moș Precu* și în *Ion Ursu* elementul beție e foarte important. (Cum se va vedea mai jos, cei care au socotit pe Ion Ursu ca o ilustrație a relelor alcoolismului au greșit.) Același lucru și despre celelalte teme: adulterul în *Cei trei*, în altele ca element incidental; prostituția în *Epilogul*, incidental în *Ion Ursu*.

Comparat chiar din punctul de vedere al subiectelor și făcând abstracție de singura considerație care importă:

atitudinea față cu subiectul, dl Sadoveanu e mai curat decât Maupassant și decât mulți scriitori francezi și poate, cu mici excepții, pătrunde și în... pensioane; și dacă dl Iorga ține numaidecât, poate fi servit și “poporului”. Ne e teamă numai că “poporul” nu-l va înțelege, căci să nu se creadă că dacă subiectul e din viața țărănească, țăranul, prin chiar aceasta, pricepe opera.

Dar să revenim. Dacă nu ne înșelăm, ni se pare că dl Sanielevici, deși apreciator al lui Caragiale, are preferință pentru moralizarea directă, prin exemplu, prin zugrăvirea faptelor morale, cum fac scriitorii ardeleni lăudați de dl Sanielevici, și lăudați pentru aceasta — părere care ni se pare că rezultă și dintr-o recenzie a nuvelilor dlui Agârbiceanu, pe care o publică dl Sanielevici în revista sa și în care se opune preoților dlui Sadoveanu bunul preot Lupașcu din Ardeal. Noi credem însă că dacă preotul Lupașcu al dlui Agârbiceanu ne arată cum ar trebui să fie preoții de la țară, preoții dlui Sadoveanu¹ ne arată cum n-ar trebui să fie, după cum și *O scrisoare pierdută* ne arată cum n-ar trebui să fie politica românească, la urma urmei: cum ar trebui să fie! Și dacă marea majoritate a preoților de la noi sunt așa cum ni i-a zugrăvit dl Sadoveanu, atunci dl Sadoveanu, pe lângă că ne-a dat o operă moralizatoare (dacă atitudinea sa față cu subiectul e a unui om moral), dar are încă și meritul de a nu falsifica realitatea, de a ne da culoarea locală. Și credem că, din nefericire, dl Sadoveanu are dreptate, căci din cauze care nu pot fi discutate aici, pe când preotul ardelean e, mai

¹ Afară de doi: cel din *Petrea Străinul*, care, cum vom vedea, e necesitat de situație, și cel din *Răzbunarea lui Nour*, care e un preot... de epopee, trăitor în veacul al XVI-lea.

mult sau mai puțin, un apostol, cel din Moldova, afară de excepții onorabile, face parte din lipitorile satului, e pantalonarul, e surtucarul satului, ca și notarul, perceptorul, crâșmarul, deși poartă antereu și potcap. Când am citit nuvelele dlui Sadoveanu, zugrăvirea preoților săi ne-a făcut impresia unui crud, dar just realism.

Dar dl Sanielevici zice, în trecut, că la dl Sadoveanu nu se simte părerea și sentimentul față cu imoralitățile zugrăvite, deși la începutul articolului vorbește de o “rudimentară concepție asupra vieții” a dlui Sadoveanu, pentru că orice ființă omenească, zice tot dl Sanielevici, trebuie s-o aibă, și întreabă pe autor dacă nu vede că are “să sugereze spre rău” poporul, adică pe țărani. Lasă că, chiar dacă în opera dlui Sadoveanu s-ar cânta imoralitatea, apostrofa dlui Sanielevici ar fi greșit adresa, căci ar fi trebuit să fie adresată dlui Iorga, deoarece acesta destină poporului literatura dlui Sadoveanu, care, cum am spus, n-are a se gândi pentru cine scrie și, pe cât știu, nici n-a declarat că scrie pentru cineva. Credem însă că o scurtă analiză a nuvelor înșirate în tabloul sinoptic va arăta că — în afară de câteva, unde, recunoaștem, autorul are o atitudine reprobabilă față cu imoralitatea subiectului — atitudinea dlui Sadoveanu față cu opera sa e morală, adică normală, e sănătoasă.

O lipsă a dlui Sadoveanu e că nu zugrăvește, în genere, decât lipitorile satului, popă, notar, crâșmar, morar, pândar, în orice caz indivizi care nu sunt tipuri reprezentative ale clasei țărănești. Am spus “în genere”, căci în opera sa găsim și țărani¹.

¹ A se vedea studiul *La noi, în Viișoara*, unde Ibrăileanu revine asupra acestei opinii.

Satele noastre sufăr de-a dreptul de “civilizație” prin reprezentanții și organele acestei civilizații la țară, prin lipitorile satului.

În *Crâșma lui Moș Precu*, în care dl Sadoveanu a făcut păcatul să fărâmeze materialul unui adevărat roman din viața lipitorilor satului — care ar fi fost foarte interesant, plin de tipuri bine prinse, specific naționale, un roman în care s-ar fi zugrăvit ceva care nu se găsește în literatura internațională —, surtucărimea aceasta e zugrăvită în toată putregiunea ei. Păcat că o zugrăvește numai în sine, și prea puțin în raport cu clasa țărănească.

Popa Dumintu-Tărăboi, popa Manoil și Luca dascălul, care, ca fețe bisericești ce sunt, ar trebui să fie pilda moralității și a bunătății de inimă, în realitate sunt tipurile cele mai abjecte. Popa Tărăboi, un tip de o imoralitate și o bestialitate înspăimântătoare — împreună cu popa Manoil, un bandit bețiv, împreună cu alți indivizi — se ține de beție și de femeile oamenilor, nu mai dă pe acasă cu zilele, în care vreme preoteasa Mărioara, victimă resemnată a bărbatului ei, moare de boală, de mizerie, de suferință morală, sărman suflet chinuit, care, cum ne spune autorul, nu știe când a fost bătută pentru ultima oară de tată-său (alt popă) și pentru prima oară de bărbatu-său.

Paginile din *Crâșma lui Moș Precu*, în care se zugrăvește fioroasa bestialitate a popii și grozava, dar umila suferință a preotesei, însuflă moralul sentiment de compătimire cu suferința omenească, nejustificată de nici o vină, și moralul sentiment de dezgust și de ură pentru călău.

Dar Ifrimescu, notarul, Costică Pipirig, ajutorul de notar! Și cucoana Olga, și cucoana Liza, și celelalte! Ce plebe vulgară, ce scursoare de mahala! E mahalaua strămutată la țară și devenită “aristocrația satului”.

Cancanurile ridicole, clevetirea, intriga, prostia, imoralitatea, pretenția caraghioasă, uscăciunea de suflet, îngustimea deznădăjduitoare de orizont intelectual, și stilul, care vrea să fie subțire, — toate acestea sunt redade de dl Sadoveanu astfel încât nu pot inspira decât dezgust și tristețe. Niciodată nu s-a zugrăvit mai adevărat și mai exasperant de puternic lipitorile satului. Alecsandri, care a redus totul la greci și la evrei, cu lipsa lui de profunditate, ne-a dat, în piesele sale, niște copilării pe lângă unele din nuvelele dlui Sadoveanu. E drept că pe atunci literatura românească era în fașă și se vede că genurile literare obiective, care presupun un spirit de observație mai apropiat de spiritul științific, sunt mai târziu în viața unui popor, ca și știința. Poate de aceea, pe lângă alte pricini, nu avem încă roman.

În persistența dlui Sadoveanu de a ne arăta imoralitatea preoților vedem o notă justă, pentru că această persistență e în raport cu frecvența fenomenului obiectiv pe care îl redă. În nuvela *Într-un sat, odată*, în dreptul căreia vedem cu părere de rău cuvântul “beție”, este un preot, care a făcut pe dl Sanielevici să afirme că tema nuvelei ar fi beția. Dar ce este această nuvelă? Care e concepția ei? Ce a voit să ne spună autorul? În această istorie tristă e vorba de un străin necunoscut, al cărui nume, a cărui viață au rămas necunoscute pentru totdeauna și care, de parte de ceea ce-i va fi fost și lui drag pe pământ, moare într-o lume de străini cu sufletul meschin, îngust și stricat de lipitori ale satelor, care caută să câștige de pe urma acestui mort și în sufletul cărora nu se petrece nimic cu ocazia mării taine care e moartea. Și popa, care ar trebui să fie credința și mila, el e cel mai ticălos: el venise să bea la crâșma unde poposise străinul, și toată întâmplarea

aceasta trece pe lângă dânsul fără să-l atingă, și el bea, pentru că venise să bea, și se îmbată. Poezia plină de tristețe a acestei nuvele stă în contrastul dintre melancolicul înțeles al lucrurilor omenești, dintre tristețea soartei omului “trecător, pe pământ rătăcitor”, dintre tristețea singurătății ființei omenești — și vulgaritatea aceleiași ființe, când este întrupată în exemplare ca “aristocrația” satelor. O singură rază de lumină pătrunde în întunecimea acestei tristeți: nechezatul calului, care parcă își dă seama de moartea stăpânului său. Și o singură răzbunare a autorului: vorbele de milă ale unui țăran. Este tema acestei nuvele “beția”, cum pretinde dl Sanielevici?

Și este beția, adulterul, bătaia și prostituția tema nuvelei *Ion Ursu*? Și beția, adulterul, bătaia și prostituția din nuvela aceasta sunt atrăgătoare ori respingătoare? Semnificația acestei nuvele, de altminterlea una dintre cele slabe ale autorului, e mizeria clasei țărănești, lipsită de pământ, sărăcia și chinul țăranului, nevoit, pentru a-și hrăni copiii și nevasta, să-și vândă munca la o fabrică, departe de ai săi, într-un mediu distrugător, pe când popa, care ar trebui să fie sprijinul nenorociților, îl ajută să plece, ca să-i necinstească casa. Și credem că, mai presus de toate, e ilustrarea ideii autorului că țăranul, scos din mediul lui și transplantat în acela al orașului, devine o ruină fizică și morală. Deși nuvela nu e dintre cele mai bune ale sale, autorul reușește totuși să ne inspire groaza de beție și de celelalte viții și părerea de rău după o viață pierdută. Când Ion Ursu, mânat de alcoolism, se întoarce acasă, se simte înstrăinat în lumea în care trăise, e un declasat, e străin sătenilor și copiilor, e un mare nefericit. Mizeria țăranului, transformarea lui în lucrător industrial, tristețea soartei unei asemenea revoluții, toate acestea nu sunt cântarea beției și a omorului.

Un singur popă (afară de epicul popă din *Răzbuarea lui Nour*) e arătat ca om de treabă în nuvelele dlui Sadoveanu: e popa Miron din *Petrea Străinul*, nuvelă în care nu vedem idealizarea crimei, cum zice dl Sanielevici, ci istoria unei pervertiri morale, pe zecimțite, din cauza împrejurărilor în care a trăit Petrea. Și e de treabă popa Miron, pentru că există și preoți de treabă și pentru că așa necesita economia nuvelei: numai nevasta unui preot de treabă putea, ducând o viață mai ușoară, să păstreze oarecare tinerețe și starea sufletească proprie pentru a nu uita, pentru a se mai gândi la o fericire pierdută, la un ibovnic dispărut de mult — ceea ce dl Sanielevici nu ia în considerație, când se miră de romantismul acesta la o țărancă. Și nu ia în considerație nici că Petrea o uitase și că, numai când o revede, se renaște în sufletul lui iubirea trecută, și nu atât iubirea, cât revolta împotriva soartei, care i-a răpit fericirea posibilă — și de aici dorința nerațională de a repara ireparabilul. Și, neluând toate acestea în considerație, dl Sanielevici se miră cum de Petrea a păstrat amintirea unei iubiri.

Revin la *Crâșma lui Moș Precu*. Dl Sanielevici zice că dl Sadoveanu simpatizează cu Moș Precu, deși acesta a fost hoț, fără să bage de seamă că Moș Precu se laudă că a fost haiduc pe vremea când aceasta nu era o rușine.

Dl Sanielevici mai acuză pe dl Sadoveanu că simpatizează cu pușcărișul Mândru din *Două firi*. Mie mi se pare că atitudinea dlui Sadoveanu e alta — și o spune însuși în treacăt: e interesul pentru o “curiozitate”, pentru un caz curios, zicem noi, deși, mărturisim, nu ni se pare atât de curios.

Și aici, să ni se îngăduie să formulăm o protestare. Dacă cerem ca scriitorul să aibă o concepție omenească în

opera sa, aceasta nu înseamnă că trebuie să-l țintuim la stâlpul infamiei, dacă ne zugrăvește un “caz” cu singurul scop de a ne zugrăvi un caz, și dacă uneori nu respectă puritanismul moral, întrebându-se, în trecut, un element mai... picant, cum a făcut dl Sadoveanu în *Hanul Boului*, una din cele mai frumoase nuvele ale sale, în care natura banală, o zi de toamnă cu ceață, a dat ocazie autorului să ne dea o bucată de o pătrunzătoare poezie: în literatura noastră sunt exemple de natură zugrăvită admirabil, dar de natură care se poetizează ușor: munți, nopți cu lună, codru în vijelie etc. În nuvela aceasta, pe lângă rara poetizare a unui aspect banal al naturii, mai găsim și o profundă melancolie sugestivă în fața soartei lucrurilor omești, care toate dispar.

Și dacă în această poezie ni se amintește de un flăcău care odată, de mult, în trecut, a avut o mică aventură cu femeia altuia, a hangiului, și dacă autorul își însușește nostalgia eroului după această “imoralitate”, este această nuvelă țesută pe tema adulterului? Se poate ca, pentru educația tinerimii, să nu fie potrivită această nuvelă, cum se poate ca pentru întărirea credinței religioase la țară să nu fie potrivită *Crâșma lui Moș Precu*, dar, după cum dl Sanielevici cere dlui Iorga să ne lase în pace, pe noi, intelectualii, cu “legea strămoșească”, admițând în același timp că la țară nu-i nevoie de propagandă antireligioasă, tot așa cerem noi dlui Sanielevici să lase pe scriitori să scrie nu numai pentru țărani și pentru pensioane; iar pe cititorii intelectuali să guste și zugrăvirea cazurilor “curioase” ori mai picante.

În *Crâșma lui Moș Precu* e în adevăr un adulter, care, fără să fie tema nuvelei, e un element al ei. Un flăcău nenorocit, Zaharia, prinzând milă de Anica, femeia tortu-

rată de bestialul Răduțu, se împrietenește cu ea și pe urmă devine ibovnicul ei. Și dragostea aceasta nelegitimă nu duce la fericire, se sfârșește — în mod natural — tragic, cu moartea. Unde este atunci imoralitatea? Episodul e saturat de “morală”: dragostea pleacă de la milă; un nenorocit și o nenorocită se îndrăgostesc în împrejurări în care faptul e fatal, și dragostea lor e o adevărată dragoste. Anica are toate explicările posibil omenеști pentru greșeala ei, căci e “stălcită” fără vină, de când s-a măritat, de un dement alcoolic — și totuși dragostea nelegitimă se sfârșește tragic, în contra așteptărilor cititorilor cu morala mai elastică. Și tragedia e o urmare a dragostei, e actul final natural al dragostei vinovate. Dacă acest episod e imoral, atunci de ce nu e imorală și *Ana Karenin*?¹

Același lucru trebuie să-l avem în vedere când e vorba de *Cei trei*. Și “cei trei”, și femeia, toți sfârșesc tragic, doi prin distrugerea lor fizică, prin moarte, doi prin distrugerea lor morală. Și neuitata evocare a melancoliei toamnei târzii, și admirabila armonie dintre tristețea de moarte a naturii în toamna târzie, și tragedia ce are să se întâmple, și patosul lui Mândrilă de la sfârșitul nuvelei ar fi trebuit să oprească pe dl Sanielevici să pună, în tabloul său, în fața acestei mici capodopere, nedreptele sale cuvinte “beție, adulter, omor”. În *Cei trei* e o concentrare și o știință de alcătuire fără seamăn: e vorba de un adulter, de trei bărbați care se luptă pentru o femeie, și nimic nu

¹ În *Crâșma lui Moș Precu* — găsec locul s-o spun aici — dl Sadoveanu a făcut greșeala de a vorbi de un “tărgușor plin de colb și evrei” — greșeală, pentru că, la noi, fiind o arzătoare chestie evreiască, evreii nu pot servi numai ca un element descriptiv (lucru în contra căruia nimeni n-ar putea spune nimic), pentru că cuvântul acesta stărnește un cortej de idei și de sentimente în disproporție cu nevoia de descripție a autorului.

e spus de autor, totul se simte ca o fatalitate puternică, e ceva în natură, în vorbe, în atitudini, din care *trebuie* să izbucnească o mare nenorocire.

Tot tragic se isprăvește și *Un țipet*. În nuvela aceasta, dealtmintrelea, adulterul nu e tema, ci un incident, pentru că semnificația nuvelei e, cu schimbare de roluri, ca și aceea a nuvelei *Într-un sat, odată*. În amândouă nuvelele e vorba de o tragedie rămasă necunoscută martorilor: în nuvela *Într-un sat, odată*, tragedia călătorului trece pe lângă satul indiferent; în *Un țipet*, tragedia fierarului necunoscut din orașelul necunoscut trece pe lângă călătorul, dacă nu indiferent, cel puțin străin față de întâmplarea la care asistă. În ambele nuvele: două lumi sufletești, care se întâlnesc o dată numai într-un punct de spațiu și de timp, dar trec fără a se recunoaște. Și aici semnificația e singurătatea, izolarea ființei omenești. Bineînțeles că patosul acestei nuvele nu se poate compara cu acel din *Într-un sat, odată*, căci în această nuvelă e parcă și dorința de a arăta un “caz curios”.

Și când în *Doi feciori*, ne arată contrastul dureros și revoltător între soarta unui fiu legitim, care cheltuiește banii tatălui său la Iași, și soarta fiului nelegitim, care e rândaș în ogradă: și starea morală a tatălui, care nu e nici destul de ticălos, nici destul de bun — dl Sadoveanu aduce, cred, un argument tare, cel mai tare, deși e vechi și banal, pentru a arăta unde poate duce adulterul, un argument mai tare decât dacă ne-ar zugrăvi o viață conjugală plină de credință.

Dar în nuvelele analizate, cel puțin există “beția” și celelalte, dacă nu ca temă, cum am văzut, macar ca elemente — neidealizate. Dar sunt câteva nuvele, puse în tabloul sinoptic, care n-au beția, adulterul, omorul, nici ca elemente, și în care nici nu e vorba de aceste păcate.

În *Necunoscutul* nu e nici beție, nici adulter, dar e o interesantă problemă: un *jouisseur*, care a făgăduit odată unei fete că are să o ia de nevastă și a uitat-o, simțindu-se pe moarte, caută un suflet căruia să i se destăinuiască și se adresează preotului de pe moșia sa. Dar preotul, un biet om simplu, pentru care n-a existat, de când trăise, vreo problemă, nu-l pricepe deloc. Sunt două stări sufletești, două lumi așa de departe, așa de străine... Și acela se stinge singur, în ceasurile căinții, când reînviase.

În *Sluga* e zugrăvită lașitatea unui cuconăș obraznic, care palmuise demnitatea servitorului său și, când în pădure i se năzare că acesta s-ar putea răzbuna, interpretează toate mișcărilor slugii ca suspecte, devine laș și umilit. Unde e beția și omorul? Și unde e lauda slugii, că nu asasinează? Dar sfârșitul nuvelei este de-a dreptul un sarcasm la adresa cuconășilor, care se miră că “brutele” tot au oleacă de inimă: sufăr, mănâncă palme și iartă — ceea ce dealtmintrelea este o intervenție inoportună a autorului în opera sa.

În *Vântul* — cea mai slabă nuvelă a dlui Sadoveanu, pentru că autorul se joacă cu personificări nenaturale — “beția” poate însemna că “vântul”, pe lângă alte lucruri și ființe ce întâlnește în goana sa, dă și peste dl Cinste Politică beat, o creațiune iarăși nenaturală?

În *Câinele* — eroul este acest animal, un câine înduretat, o “durere înăbușită” —, în care se simbolizează lașitatea omenească, în care vedem cum o mahala întregă, oameni serioși și gravi, năzărindu-li-se că un biet câine e turbat, își uită “respectabilitatea” și, cuprinși de spaimă lașă și, în același timp, de ură neîmpăcată împotriva câinelui, care le strică și liniștea și mai ales gravitatea, îl fugăresc să-l ucidă: “Ordon!” strigă polițaiul în... exercițiul

funcțiunii. În *Câinele* nu vedem “beția”, decât doară în faptul că autorul, descriind pe locuitorii-eroi ai mahalalei, ne vorbește și de unul care, când lua leafa, venea acasă cu capul în piept... “*Câinele*” acela e un biet vagabond dezmoștenit, paria sperietoare a oamenilor așezați. Ce este imoral aici?

Și aproape același înțeles îl are nuvela *Lupul*, unde vedem cum niște mahalagii pregătesc și, în sfârșit, fac o teribilă cruciadă împotriva unui lup. Aici beția rezultă din faptul că cruciații se concentrează la crăsmă — la clubul lor. Nici nu mai vorbesc de “beția” din *Ionică*, în care un băiat rătăcit în noaptea de Anul Nou ajunge la un podar, unde se dezgheață, mănâncă și bea cu gazdele, cum face toată lumea la Anul Nou.

În nuvela *Moșul* e poetizat un adulter. În privința acestei bucăți, sunt cu dl Sanielevici, și tot cu d-sa sunt și în privința nuvelei *Moarta*, în care admirabila descriere a naturii și sugestiva evocare a trecutului sunt pătate de atitudinea poetic aprobativă a autorului pentru regretul boierului (*exprimat în fața țăranului înșelat*) după ceasurile de “fericire” de altădată, cu femeia acestui țăran, care firește n-a știut și nu știe nici acum nimic. Atragem atenția că poetizarea păcatelor omenеști e un defect chiar de estetică, e o slăbiciune a operei de artă, din cauza că autorul ne solicită simpatie pentru un fapt care prin natura lui provoacă antipatie, și, astfel, în cititor o impresie se distruge de către cealaltă.

În privința nuvelei *Năluca*, iarăși ne despărțim de dl Sanielevici. O babă își aduce aminte că de mult de tot, pe când bărbatul ei venea acasă beat, ca și acum, a păcătuit cu un iuncăr, fără pasiune, din inconștiență, după care a urmat o viață de credință, de plictiseală, de suferință, cu

un bărbat bețiv, o viață de resemnare și de iertare pentru păcatele și slăbiciunile bărbatului. Unde e imoralitatea autorului?

Nici n-avem să ne încercăm să vorbim de concepția din *Cozma Răcoare*, *Răzbunarea lui Nour*, *Cântec de dragoste*, *Șoimii* și *Ivanciu Leul*. Această din urmă nuvelă, nu-i vorbă, nu face parte chiar din genul celorlalte patru, e și ea zugrăvirea unui caz “curios”, gen în care autorul, s-o spunem drept, nu reușește, dar are totuși caractere comune cu celelalte patru, care fac parte din genul epic popular, în care se cântă energia fizică, triumful, extraordinarul și al căror caracter nerealist le ferește și de primejdia de a demoraliza și de analizarea din punctul de vedere al concepției morale a autorului. În acest gen trebuie să căutăm ceea ce el pretinde să dea: descripții frumoase, personaje extraordinare, descrieri de scene războinice, *Ivanciu Leul* îi amintește dlui Sanielevici pe *Codreanu*. Să zicem că are dreptate... Dar ai dreptul să judeci pe *Codreanu* altfel decât ca o bucată de epică populară? Ai dreptul să judeci pe *Taras Bulba* ca pe *Sufletele moarte*? Romanele epice ale lui Sienkiewicz, ca pe al său *Fără dogmă*?

Un singur lucru găsim în bucățile acestea ale dlui Sădoveanu: poezie — descripții admirabile de natură: Valea Moldovei, pe care o iubește atât de mult acest cântăreț al țării Moldovei, în *Șoimii*; sufletul misterios al nopții, la începutul *Cântecului de dragoste* etc. Nu-i vorbă, dacă am voi să cădem în cursă și să tratăm și aceste bucăți ca pe celelalte, am putea arăta că în *Răzbunarea lui Nour* și în *Cântec de dragoste* se simte mila pentru suferința ome-nească, întrupată în femei, care ni-s arătate ca victime ale brutalității bărbaților și ale vremii de atunci.

Dintre aceste din urmă patru bucăți, *Ivanciu Leul* e cea mai slabă, e chiar falsă, pentru că autorul a procedat față cu un subiect mai modern, față cu ceva care se apropie de o problemă, ca și față de subiectele sale de epică populară. *Ivanciu Leul* este o “curiozitate”, tratat însă ca în epica populară. De aceea nuvela nu ne spune nimic, oricât ar voi să aibă ceva din Samson și Dalila. Această transplantare a procedurii epice populare în nuvela realistă și ceea ce rezultă din această confuziune, mai ales când autorul are o atitudine amorală față cu materia tratată, se vede la dl Sandu-Aldea, în privința căruia dl Sanielevici are perfectă dreptate.

Tratarea popular-epică a vieții de azi s-o lase altora dl Sadoveanu, căci pe această cale nu poate ajunge la adevăratele creațiuni de artă¹.

¹ În *Luceafărul* de la 1 noiembrie 1905, s-a publicat o recenzie a nuvelor dlui Sandu, în care se spune că în schițele d-sale “sângele curge din belșug”, deși “crimele și vărsările de sânge sunt la noi cazuri excepționale”. Explicația acestei predilecții pentru asasinat recenzentul o găsește în faptul că dl Sandu “în nici o altă situație nu-și poate arăta mai bine puterea talentului”... Nu-i așa că v-ați așteptat ca recenzentul să găsească că această predilecție pentru asasinat, că această neputință de a zugrăvi bine restul este un deficit de talent? Și v-ați mai așteptat poate să vedeți pe recenzent protestând împotriva idealizării asasinatului. Dar recenzentului predilecția aceasta i se pare lucru cel mai natural, ba încă admiră, împreună cu dl Sandu, moralitatea lui Sima Baltag, care ucide cu premeditare pe Martoc, care-i ucisese un cal, pentru că, zice recenzentul, Baltag, când ucide, n-are “nimic din tradiționala ținută a unui hoț de drumuri, nici ochii nu-i ies din orbite, nici părul nu-i stă vâlvoi, ci el comite moarte de om în deplină cunoștință că face o faptă dreaptă”... Așa e țărânul, adaugă recenzentul, aruncând câteva săgeți la adresa orășenilor, incapabili de asemenea vitejii... Iar starea sufletească a lui Sima Baltag, când ucigașul acesta premeditează în “deplină cunoștință că face o faptă bună”, i se pare recenzentului o “duioșie aleasă”.

[Recenzia aparține lui Sextil Pușcariu.]

În rezumat, nuvelele dlui Sadoveanu pun mai întotdeauna o problemă morală sau socială. Adulterul și celelalte păcate sunt elemente secundare, pe când la alți scriitori, fără a înceta să fie morali, ele formează adesea tema. Iar în privința vieții sexuale, dl Sadoveanu e, poate, prea... cast. În nuvelele sale nu există o singură pagină de dragoste senzuală; numai într-un loc — o aluzie: subitul acces de senzualitate a boierului Năstase pentru jupâneasa sa, în *Cântec de dragoste*. Iar ceea ce numește dl Sanielevici “beție”, de cele mai multe ori se explică prin faptul că subiectele nuvelor dlui Sadoveanu, fiind în bună parte luate din viața de la țară — lasă că țărani beau, iar lipitorile satului beau de sting pământul, dar crâșma e clubul, cofetăria, cafeneaua satului, unde se întâlnesc acești oameni.

CUPRINS

Amintirile căprarului Gheorghită

Niciodată, nicăieri și nici într-un chip, nu se ciocnește țăranul mai dureros de “civilizația” introdusă la noi ca în armată — nici chiar când devine (atât de rar) lucrător industrial ca Ion Ursu, din nuvela cu același nume a dlui Sadoveanu. Disciplina, regula inflexibilă, ordinea și mecanizarea vieții de cazarmă sunt în absolută contradicție cu firea și deprinderile țăranului, păstor însuși sau urmaș de păstori, ceea ce-l face impropriu și pentru munca industrială. Dar, pe lângă toate acestea, în cazarmă țăranul se mai lovește și de niște forme de viață atât de străine lui (cunosc cazul unor soldați pentru care era o tortură, când, la inspecții, trebuiau să mănânce cu furculița, cu care

aproape își scoteau ochii), mai ales din cauza celui limbaj neînțeles de el, care, la o privire superficială, poate da cronicarilor subiecte de râs.

Dl Sadoveanu, zugerând situațiile ridicole ce rezultă din acel limbaj, a știut să ne releve durerea și chinul, în deosebire de A. Bacalbașa, care scotea în relief mai mult comical situațiilor. Autorul zugrăvește în pagini admirabile tortura flăcăilor moldoveni supuși la mecanizare — și, desigur, e hazlie, dar e mai ales dureroasă situația celui soldat care, zăpăcit de spaimă, declară că comandantul brigăzii a șaisprezecea e:

—”Domnul suplocotinescu Lionescu Leugint”.

Dl Sadoveanu, la începutul cărții sale — venirea recruților —, ne-a dat toată înstrăinarea, toată spaima înmărmuritoare, toată *singurătatea* flăcăilor smulși, din viața lor liberă de fii ai câmpiei și turnați în celula morală a unei vieți rigide, aspre și reci...

Dl Sadoveanu a știut să fixeze pe paginile sale sufletul rece al cazarmei civilizate, al civilizației în forma ei cea mai neîndurată, în care omul, cu sentimentele, cu preferințele și spontanietatea lui, dispăre, devenind un număr de ordine.

A știut să ne arate cruzimea înnăscută și neînăbușită de reflexiune a omului incult, care are libertatea să facă ce vrea cu alții (sergentul Florescu) și aceeași cruzime, care se răzbună de suferința trecută, torturând pe alții (soldații vechi față cu recruții) și omenia care străbate prin apucăturile contractate (sergentul major Anton).

E o frumoasă, grea și fericită creațiune aceea a sergentului major Anton, care are toate aspectele, dacă voii clasice și tradiționale, ale “gradului” său — și care, totuși,

e simpatic, pentru că, în felul său, e un om întreg, nu-lipsit de sensibilitate morală, are o comprehensiune în lucrurile vieții și o cordialitate, o jovialitate de om expansiv.

Dar *Amintirile căprarului Gheorghiu* nu sunt complete, căci căprarul ne spune foarte puțin despre relațiile soldaților cu ofițerii, pentru care el are un fel de dispreț, tratându-i ca pe-o cantitate neglijabilă, ceea ce e greșit, căci ofițerii, buni sau răi, există, au rol în cazarmă... Și când, din întâmplare, a vorbit și de ofițeri, căprarul a ales numai acele raporturi în care, în adevăr, ofițerul poate să apară ca o cantitate neglijabilă...

CUPRINS

Mormântul unui copil

Nu cred să fie plăcere mai mare pentru cine urmărește mișcarea literară cu oarecare curiozitate decât apariția unui volum nou al unui scriitor de talent.

Ce aspecte ale vieții i-au mai solicitat atenția? Ce probleme îl mai agită? Care din însușirile scriitorului au evoluat? Ce scăderi au dispărut? — sunt tot atâtea întrebări interesante pe care ți le pui când iei volumul în mână.

Dacă printre nuveliștii noștri un Brătescu-Voinești este neîntrecut în analiza oamenilor și a împrejurărilor în care se mișcă ei — dl Sadoveanu este neîntrecut în evocarea epică, impetuoasă a faptelor mari, aprige, a oamenilor mânați de fatalitate, a tragicului și misterului soartei omenești: în evocarea misterului, și nu în pătrunderea acestui mister, ceea ce am observat în *Floare ofilită*, ceea ce observăm în volumul de față, în *Pustiul*, a cărui disproporție se datorește acestei lipse, căci partea de la

sfârșit, mai *îngustă* decât începutul, se explică prin lipsa de pătrundere a aceluia mister.

Împrumutând terminologia lui Nietzsche, putem spune că dl Sadoveanu e un spirit dionisiac, în opoziție cu dl Brătescu-Voinești, care e un spirit apolinian.

“Era plămădeala ce trebuia să crească pentru *frumoasa și dulceă vâltoare a vieții*, zice dl Sadoveanu despre copilul a cărui viață se încheie la vârsta de cinci ani și, în adevăr, viața, pentru acest scriitor, este o vâltoare feroasă și dulce...”

Pentru a zugrăvi această viață, așa înțeleasă, dl Sadoveanu are nevoie de oameni cu o facultate sufletească exagerată (de aici “romantismul” său) ori de o pasiune dominantă, care să absoarbă toate puterile sufletului lor. Această nevoie dl Sadoveanu, la începuturile sale (*Povestiri*), și-o satisfăcea adesea alegând subiecte de forță din viața trecutului (*Răzbunarea lui Nour*) ori din viața legendară haiducească (*Cozma Răcoare*), ori chiar creând tipuri cam nenaturale, convenționale și ieftine (ca *Ivanciu Leul*), dându-ne însă și minunata bucată *Cei trei*.

În volumul de față acest poet epic, care e în dl Sadoveanu, nu mai recurge la subiecte de acestea. Are și aici autorul fapte mari, teribile, oameni aprigi, “romantici”, dar aici oamenii sunt vii și împrăjările cunoscute — și cu atât efectul este mai puternic. Citiți *Tu n-ai iubit*, dar mai ales citiți *Păcat boieresc*: ura lui Marin, bărbatul înșelat de mult de “boierul cel bătrân”, din care a urmat moartea femeii; ura aceluiași Marin împotriva “boierului cel tânăr”, numai pentru că s-ar putea să-i necinstească, și acesta, fata, ură care se altoiește pe ura robului, veche de veacuri, exasperând-o; fiorul nebun de iubire senzuală

a lui Niculiță, boierul din alt sat, pentru Chiva; pasiunea înfrigurată și satanică cu care Chiva se aruncă în vârtoarea dragostei pentru Niculiță, pasiune alcătuită din voluptate (“Tremura, gema încet, când o cuprindeam în brațe...”, “Era palidă, cu dinții strânși...”) și din senzația morții (“Și maica a păcătuit cu stăpânul cel vechi... Acuma parcă-i un blestem!...” “Ah! de-ar afla taica... de-ar afla taica...”, “Taica poate să afle tot, parcă nu mă tem de nimic... Eu am să-i spun *atunci* că altfel nu se putea...”); fatalitatea de neînălțurat care duce la catastrofă — toate acestea fac din *Păcat boieresc* una din cele mai frumoase bucăți din câte am citit vreodată. Rar s-a ilustrat așa de puternic că iubirea e tot așa de “tare ca moartea” și că se poate hrăni, în creșterea ei, din moarte! Dar cealaltă mare însușire, și care și ea îl face pe dl Sadoveanu să fie cel dintâi între scriitorii noștri: sentimentul naturii! Citiți *Plopul* și opriți-vă la acea pagină în care un om, acum în vârstă, istorisește unei femei, care a fost odată “duduia Olimpia”, iubirea nemărturisită de la optsprezece ani, pe care era s-o afle ea atunci, într-o dimineață de primăvară, sub un plop, dar pe care n-a aflat-o, căci el nu i-a putut-o spune.

Citiți — iarăși! — *Păcat boieresc*: zugrăvirea “bălții”, cu viața ei bogată, cu sufletul ei misterios, tăcerea și singurătatea Bărăganului:

“...Spre sară, ca să mai petrec, călătoream spre una din stațiile mici, roșii, pierdute în buchete de salcâm, în lungul drumului-de-fier, drept, fără sfârșit. Dam de câte-o crâsmă singuratică, în care, în răstimpuri rare, se auzea zarvă de glasuri iute copleșită de tăcerea adâncă a pustiului. Pe urmă ajungeam la stație, așteptam un tren, care venea de departe și trecea în depărtarea fumurie a răsăritului. La

un geam, în verdeața care căptușea zidul, se arăta un cap de femeie gătită ca de sărbătoare; funcționarii se mișcau încet, schimbau saluturi cu cunoscuții: mașina pufăia, pleca; gara rămânea mică și singuratică în pacea amurgului. Plecam în trap țacănit, pe gânduri; tăcerea pustiului mă învăluia de pretutindeni, umbra cucerea lanurile năvălind ca valuri de la răsărit, și, din când în când, un canton suna trist, plângând parcă, în imensitate: lang — ling!”

Aceste din urmă rânduri, mai ales, sunt de o puternică sugestivitate: ne fac să simțim și mai bine singurătatea, să auzim și mai cu tristețe tăcerea...

Cât lirism este în obiectivitatea dlui Sadoveanu! Și am apropiat anume aceste două cuvinte contradictorii. Știu că natura n-are, în ea, poezie, dar totuși, aici, în poezia Bărăganului, ca și în multe alte părți, se pare că autorul nu face decât să redea sufletul naturii. Și dacă dl Sadoveanu poate umaniza natura, ca în *Plopul*, dacă poate să-i simtă sufletul, ca în *Păcat boieresc*, el poate să o zugrăvească și pictural, curat obiectiv, ca în *Cel întâi*:

“...nu vedea nimic. Sus, văzduh de păcură; în jur, un zid nepătruns de întuneric; numai umbrele nelămurite ale oamenilor, lângă el, în jurul unui felinar sărac, lăsat jos, pe bârne, le vedea mișcându-se încordate, cu grămezi de păr spulberate, cu șuvițe de păr umede care-i plesneau fața; simțea în juru-i, pe pod, o încordare uriașă de brațe care trăgeau de odgon șăicile la malul abia părăsit. Jos, valurile se zbăteau, întindeau aripi umede și fulgerătoare, sângerate de lumina felinarului, și se răsfrângeau îndărăt mugind, horcăind ca într-o durere de moarte. Și la țarm, aproape, căsuța podarului deschidea un ochi îngrozit, roșu, asupra mâniei de sub malul prăpăstios.”

Dl Sadoveanu e cel dintâi cântăreț al pământului țării sale, vreau să zic că nimeni nu e legat, ca dânsul, prin atâtea fibre tainice, cu sufletul acestui pământ, cu câmpiile lui, cu apele lui, cu oamenii lui, cu tragedia lui.

CUPRINS

La noi, în Viișoara

În sfârșit, iată un volum țărănesc, “țărănist” al dlui Sadoveanu.

În *Povestiri* aproape nu există țărani; în *Șoimii* există câțiva, câți trebuiau să fie într-un roman de război; tot așa în *Dureri înăbușite*, căci “durerile înăbușite” se găesc și la țară; în *Crâșma lui Moș Precu* sunt mai puțini decât aiurea; în *Floare ofilită* nu există țărani; în *Amintirile căprarului Gheorghică* sunt, desigur, mulți, pentru că armata română e alcătuită din țărani, nu pentru că autorul aceluia volum a fost un scriitor “țărănist”; în *Mormântul unui copil* sunt mai mulți, dar volumul, în definitiv, oglindește, într-o justă proporție, societatea românească.

“Tărănismul” dlui Sadoveanu, de unii constatat numai, de alții laudat, de alții hulit — este o invenție. Am spus aiurea că cei care au caracterizat literatura dlui Sadoveanu ca “țărănistă” au fost loviți de un caracter exterior: de faptul că subiectele, în mare parte, sunt luate din viața de la țară. Dar *Necunoscutul*, de pildă, din *Povestiri*, dacă se petrece la țară, e o nvelă “țărănistă”? Dar *Crâșma lui Moș Precu*, chiar, e “țărănistă”?

O altă cauză pentru care dl Sadoveanu a fost socotit ca “țărănist” este campania țărănistă a dlui Iorga. Dl Sa-

doveanu, făcând parte din grupul *Sămănătorului*, trebuia taxat ca “tărănist”, înainte chiar de a fi citit și priceput. Și, o altă cauză, credeți-mă, sunt copertile editurii Minerva, al căror stil “romănesc” și “popular” sunt sigur că a avut un mare rol în clasificarea literaturii dlui Sadoveanu...

Dl Sadoveanu — nu mă voi obosi s-o repet — este un mare și adevărat scriitor, care nu compune, ci creează. Și el nu poate crea decât conform cu realitatea pe care o cunoaște. Și fiindcă, de pildă, nu cunoaște destul de bine marea și muntele (pentru că n-a trăit în contactul lor ca să-l pătrundă), dl Sadoveanu nu zugrăvește în opera sa munte și mare.

Același lucru și despre oameni. El n-a zugrăvit decât ceea ce a cunoscut bine și îndelungat, anumite pături pe care le-a observat în copilăria și adolescența sa. Acum, când cercul experienței sale s-a lărgit, când a putut pași mai departe, spre țărănime — acum iată-l dându-ne un volum “tărănist”. “Tărănist”, ca subiect, și, se-nțelege de la sine, și ca atitudine, căci acest scriitor nu este nici “junimist”, în înțelesul psihologic al cuvântului, nici “estet”...

Și ce frumos e la *dânșii*, în Viișoara! în satul acela răzășesc de pe malurile Siretului!... La drept vorbind, nu știu dacă e așa de frumos, căci acest magician al stilului are un atât de extraordinar talent de a crea poezie!

În volumul acesta sunt descripții magnifice de natură, fără ca, la urma urmei, natura însăși să fie atât de magnifică! În privința poeziei naturii, arta dlui Sadoveanu întrece uneori realitatea: ceea ce pe noi ne farmecă, ceea ce noi vedem numai într-un moment fericit al vieții noastre, într-un moment de tinerețe, într-o clipă când cine știe ce

tensiune supremă a sensibilității ne-a făcut să ni se pară că totul cânta în natură — la dl Sadoveanu e un sentiment obișnuit. El are un suflet veșnic tânăr, veșnic ridicat la un diapazon pe care noi ceștialalți abia-l bănuim, și-l bănuim numai, pentru că ne amintim de vreun moment al tinereții, când, visând, poate, la niște “ochi albaștri”, văile și luncile aveau și pentru noi același farmec!

Nu cunosc o altă “literatură” care să stârnească, din cele mai adânci ascunzători ale sufletului, sentimentele care parcă muriseră pentru totdeauna. Se poate o mai mare binefacere decât această literatură, care este, ierteni-se expresia trivială, un adevărat elixir de tinerețe?

Dacă m-aș fi dus în “cotitura Boroiului” (observați numele acesta, care are ceva de singurătate gravă și de tăcere — fiți siguri că alegerea numelui nu e indiferentă în nulele dlui Sadoveanu), dacă m-aș fi dus în “cotitura Boroiului”, “pe cărarea de frunze moarte”, nu sunt deloc sigur că, îmbrățișând cu privirea întinderile, aș fi avut impresia picturală și, în același timp, melancolică, a acelei “vine de apă”, “care se desprinde din râu, se abate îmbrățișând un cot de luncă și intră apoi iar în matca cea mare”... Și când dl Sadoveanu spune că: “în chilie, curând, prin furtuna slăbită, pătrunse oftările codrilor din apropiere”, mi se înprospătează o senzație, pe care, desigur, am avut-o într-un moment rar, probabil într-o noapte întunecoasă, la mănăstirea unde zace de trei sute de ani mitropolitul Varlaam!

Țăranii dlui Sadoveanu sunt oameni *tari*. D-sa pricepe și iubește forța, tăria concentrată, neînfrănată, și vede în țăran mai cu seamă această forță. Dacă Creangă zugrăvește

mai ales pe țăranul glumeț, sau mai bine: aspectul glumeț al țăranului, dacă dl Sp. Popescu zugrăvește mai cu seamă pe țăranul filozof, adică partea de “moralist” din sufletul țăranului, dl Sadoveanu (și nu fac nici o comparație între talentul acestor scriitori) zugrăvește pe țăran ca voință, atitudinea obișnuită a țăranului față cu viața. Și această selecțiune mi se pare că valorează cât și celelalte, dacă nu mai mult, căci țăranul român, dacă este și glumeț, și cugetător, este însă, prin definiție, un om care a suferit mult, care s-a oțelit în această suferință și care s-a deprins să tacă. Rezistența și tăcerea — iată cele două caracteristici ale țăranului român, ca tip social și psihic. Și acestea sunt însușirile esențiale ale țăranilor dlui Sadoveanu, puse în vază atât prin acțiune, cât și prin limbajul pe care li-l împrumută autorul, acel limbaj scurt, care exprimă ceva și lasă să se înțeleagă mult.

În bunicul Manole, din *Sfaturi vechi*, este întrupat tipul cel mai vârtos al românului, răzășul oțelit în sute de ani de luptă, care ține la pământul și la neatârnarea sa, pe care le apără prin fapte, și nu prin vorbe. Când nepotul îl întreabă: “Cine e boierul ista, bunicule?”, Manole răspunde:

“Care boier?... Boier sunt și eu, e și vecinul meu, fiecare e boier cu banul lui și cu cinstea lui...”

Aista-i un ciocoi, proprietar la Stolniceni. A fost vechil ș-acu are moșie”, zice Manole și istorisește cum “ciocoiul” a despoiat de pământ pe oameni, dar nu și pe dânsul, căci: “Când i-oi pune laba în beregată și genunchiul în piept, he-he! Atunci eu îs mai tare!”

“Vezi tu mâinile acestea? Vezi tu straietele acestea albe? Vezi? Vezi tu pe moșneagul ista de lângă tine? Măi! Să

fie o sută ca ciocoiul acela și nu fac cât mine, nici cât degetul ist mic! Înțelege? Știi tu ce spun eu acu? Eu spun, bre, lucru mare!...

Parcă ar vorbi prea mult. Dar el vorbește nepotului său, ultimul vlăstar al neamului său, ca să-și aline năduhul și ca să transmită această simțire neamului — în viitorime.

“Uite, bre, aici cât vezi cu ochii, și mai este încă, toate ale noastre au fost, și acum multe nu mai sunt ale noastre...”

Este elegia virilă, izvorâtă din cea mai mare dragoste a răzășului — mai mare decât dragostea de femeie — dragostea de pământul strămoșesc.

E același accent puternic ca și al lui Mândrilă de la sfârșitul nuvelei *Cei trei*. Acolo femeia, aici pământul smulge accentul pasionat!

Iar în *Cearța*, bucată de compoziție admirabilă, care ne dă impresia acelor furtuni de vară, scurte dar îngrozitoare, când pentru o clipă parcă lumea e în cumpănă — dl Sadoveanu ne-a redat aceeași tărie întunecată și tăcută a sufletului răzășesc: bătrânul Vasile Bujor, strămoșul, aduna pe nepoți, care s-au luat la bătaie pentru o bucată din pământul moștenit, și le vorbește atât de amar, atât de concentrat de amar! Iar nepoții, bărbați tari de suflet, se-mpacă fără o vorbă, pe tăcute, așa încât ce se petrece în sufletul lor rămâne o enigmă pentru noi — cum o enigmă aproape este tot sufletul țărănesc — încât și autorul, presupus că asistă la această întâmplare și care se aștepta la cine știe ce efuziuni, rămâne decepționat.

Această trăsătură a țaranului dlui Sadoveanu o regăsim chiar atunci când țaranul e arătat în atitudinea de glumeț ori farsor. Iată, de pildă, pușcașul Ștefănache, care apare

în mai multe bucăți, ori “Morarul”! Gluma și farsa lor constă mai cu seamă în mistificare, adică în acel gen de umor care presupune dibăcie și stăpânire de sine. Țăranul dlui Sadoveanu, grav și tăcut, nu va fi un palavrăgiu, un om care să facă să sune cuvinte, când va vrea să glumească, ci un om care va stăpâni pe “partenerul” său printr-o prefăcută gravitate și prin reticențe.

CUPRINS

Vremuri de bejenie

Voi discuta această nuvelă, mai cu seamă din punctul de vedere al realismului epic.

Critici ca Taine, Brunetière și chiar Anatole France, autor al atâtor nuvele și romane istorice, au negat posibilitatea de a reda trecutul, susținând că orice scriitor care zugrăvește oameni și fapte de altădată nu zugrăvește în realitate decât viața din vremea lui transpusă în trecut.

Cred însă că există un minimum de generalitate care, redat, opera de artă nu falsifică, sau falsifică foarte puțin trecutul.

O bătălie în stil primitiv este unul din acele fapte care mai cu seamă pot servi ca subiect într-o bucată istorică, fără ca realismul să sufere apreciabil. În *Vremuri de bejenie*, războinicii se luptă cu topoare, cu sulii și cu sănețe; și oricând niște războinici se vor lupta cu aceste arme și se vor lupta individual, fără să facă parte dintr-o armată regulată, se vor lupta la fel. Iar starea sufletească a luptătorilor, mânia, ura, amărăciunea, dl Sadoveanu le redă prin acțiune, mai uniformă decât conținutul stărilor sufletești care o provoacă. Dealtfel, acestea sunt niște senti-

mente foarte primitive, sentimente general și universal omenеști, sentimente de acelea în care se-ntălnesc toți oamenii, când sunt reduși să se-ntoarcă la starea primitivă, căci orice om în război e nevoit să se-ntoarcă la acea stare, și omul de la 1500, și cel de la 1900. Așadar, cine poate zugrăvi o bătălie de azi poate zugrăvi și una de la 1500, numai dacă ține seamă de deosebirile de tehnică și de decor: haină, arme etc.

Ținut-a seamă dl Sadobeanu de acestea? Dar mai întâi a avut de unde să le cunoască (afară, bineînțeles, de armele pe care și țărani de azi le-ar întrebuința în parte)?

Avem “documente” suficiente în privința aceasta, din acele vremuri? Mă îndoiesc. În orice caz, fiindcă autorul zugrăvește altfel exteriorul decât azi și deoarece cum a fost atunci nu știm exact, simțul nostru istoric nu e jignit, și bătălia fiind admirabil zugrăvită, iar trecutul dându-i prestigiul poetic al lucrărilor de demult, bucata dlui Sadobeanu e la înălțimea talentului său.

În zugrăvirea bejeniei, autorul a avut să se lovească de piedici încă și mai mici: fuga înspăimântată, a unei mase de oameni, înspre locurile ascunse ale munților ar fi la fel azi ca și acum câteva sute de ani. Aici e vorba de talentul autorului de a ne face să vedem masa și de a ne inspira groaza de întâmplările povestite.

În privința dragostei dintre Andrieș Hamură și Liliana de la Drăgușeni, am de făcut oarecare observații. Iubirea este sentimentul cel mai complicat. Și de aceea o iubire se deosebește foarte mult de alta. Altfel iubește un erou din romanele franțuzești — și altfel unul din nuvelele dlui Agârbiceanu, altfel Dan al dlui Vlahuță și altfel un “fecior” din poeziile lui Coșbuc. Alte sentimente elementare alcă-

tuiesc aceste iubiri, și alte idei le întovărășesc. Și... nu că dl Sadoveanu face din Andrieș Hamură un suflet modern, dar, în una din cele mai frumoase pagini — aducerile-amine ale lui Andrieș despre iubirea dintre el și Liliana —, felul sentimentalității lui Andrieș, tonul poetic al iubirii lui mă pun pe gânduri. Eu nu-mi pot închipui atât de romantic pe un fiu de boier de la 1500, chiar când a stat doi ani la școli în Polonia. Dar poate greșesc... nu știu...

Și iată ceva mai etern decât cele mai eterne lucruri omenești: natura, care e aceeași și acum, și la 1500, și mult mai înainte ca

...l'âme anxieuse eût habité les corps —

și pe care dl Sadoveanu o zugrăvește aci poate mai bine decât oriunde în opera sa.

Așadar, dl Sadoveanu, alegând acțiuni și sentimente etern omenești și redându-le mai cu seamă prin acțiune — care e mai uniformă decât motivele ei —, a fost în situația de a “imita realitatea” fără să cadă în anacronisme (dacă decorul e adevărat), a fost în stare să ne dea un tablou istoric, în care, cum zice Taine, să “adaoge adevărului poezie”.

Există scriitori care vor să facă romane realiste, “sociale” și “psihologice” din trecutul nostru cel mai îndepărtat. Rezultatul e lamentabil, chiar când se înarmează cu toată “știința”!...

Splendida povestire a dlui Sadoveanu, dacă băgăm bine de seamă, e un poem epic, face parte din acel gen a cărui legitimitate nu a negat-o nimeni niciodată. E un poem epic, cum îl poate scrie un modern: un poem, fără ceea ce se cheamă “miraculos”.

Însemnările lui Neculai Manea

(Spre roman)

Evoluția unui scriitor repetă adesea istoria literaturii țării sale, după cum acesta repetă istoria literaturii universale. Un pedant ar găsi, poate, locul să amintească că “ontogenia repetă filogenia”.

Dl Sadoveanu, care a scris, mi se pare, și în versuri, și-a început strălucita sa carieră literară cu acele povestiri al căror caracter, mai întotdeauna liric sau epic, a fost relevat de atâtea ori. Epicul, în opera sa, constă în evocarea impetuoasă a faptelor mari, legendare, întrupate în personaje aprige, “romantice” (unele din *Povestiri*, *Șoimii* etc.). Iar lirismului său îi datorăm acele minunate bucăți în care scriitorul își ilustrează un sentiment puternic prin scene din viața reală: sentimentul singurătății omenești, printr-o întâmplare tragică (*Într-un sat, odată*), sentimentul de melancolie față de vremelnicia lucrurilor omenești, printr-o întâmplare de vânătoare ori de dragoste (*Hanul Boului, Moarta*).

Acestui caracter — epic sau liric — al primelor sale lucrări se datorește “romantismul” dlui Sadoveanu.

Dealtmîntrelea, nici un scriitor român n-a fost curat obiectiv. Nici Caragiale, căci un scriitor satiric, după definiție, e prea stăpânit de sentimentele în fața realității, pe care, din cauza acestor sentimente, o deformează până la un punct. Se știe că exagerarea este un procedeu inerent acestui gen literar. Pe lângă aceasta, un scriitor satiric, tot prin definiție, alege aspecte ridicole ale societății, deformând, deci, realitatea și din această cauză. Iar dl Brătescu-Voinești e prea duios pentru a fi, și el, curat

obiectiv. După cum, ca să luăm un exemplu de aiurea, Maupassant e prea mizantrop, pentru a fi un pur realist — orice ar zice majoritatea scriitorilor săi.

Dar dacă subiectivismul lui Caragiale e inerent genului în care a scris; dacă subiectivismul dlui Brătescu-Voinești e numai un adaos, și fericit, la zugrăvirea vieții — subiectivismul dlui Sadoveanu în bucăți ca acele pe care le-am amintit e în adevăr lirism. Scriitorul, cum am spus, își ilustrează un sentiment prin scene reale din viața reală.

...Scene reale din viața reală! Prin aceasta se deosebește dl Sadoveanu de poezii lirice care scriu nuvele și care, neputând ieși din cercul propriei lor personalități, nu pot crea decât un singur personaj real, pe ei însuși — celelalte fiind ori repetarea, în alte exemplare, a aceluiași personaj, ori personaje convenționale. Dl Sadoveanu însă a creat în bucățile sale lirice o mulțime de personaje vii, și nici unul nu e imaginea autorului lor. Se poate spune, în scurt, că el a făcut lirism exprimându-și sentimentele prin cea mai obiectivă zugrăvire a vieții — oricât s-ar bate cap în cap aceste cuvinte...

Și de aceea, cu tot puternicul său lirism, în bucățile sale lirice dl Sadoveanu n-a fost niciodată un adevărat romantic. Mai mult romantism găsim în bucățile sale epice.

Dar echilibrul acesta stabil, dacă mi se iartă expresia, între lirism și obiectivism, s-a rupt. Zugrăvirea vieții a ajuns tot mai mult pe primul plan, sentimentul reducându-se la ceea ce am numit aiurea atitudinea scriitorului față cu viața pe care o zugrăvește. Puternica sa obiectivitate, vădită și în primele lucrări, degajată deja mult de lirism în *La noi, în Vișoara*, acum, în *Însemnările lui Neculai Manea*, s-a eliberat cu totul.

Însemnările lui Neculai Manea nu mai sunt nici o operă lirică — ilustrarea unui sentiment, nici un poem epic — zugrăvirea unor fapte mari, datorită unor ființe cu facultăți sufletești exagerate. Aici scriitorul s-a supus, cum se zice, obiectului, a observat viața de toate zilele și a redat-o — pentru a o reda. Că și aici se poate constata sentimentul și concepția scriitorului față cu viața e altă vorbă: absența scriitorului din opera sa e cu neputință.

Această evoluție a dlui Sadoveanu ne explică și forma în care sunt scrise *Însemnările lui Neculai Manea*.

Bucățile lirice și epice erau unitare. Această unitate de compoziție o căpătau de la sentiment, care, prin natura sa, este concentrativ și regulator, căci sentimentul grupează arhitectonic imaginile asociate cu dânsul și prin care el se exprimă. Acuma însă, supunându-se obiectului, vieții, opera sa, *Însemnările lui Neculai Manea*, nu mai are acea unitate, căci viața este variată și complicată, și sentimentul, căzut pe planul al doilea, nu se mai poate impune materialului, pentru a selecta mai întâi și a alege ceea ce-i convine, pentru a-l unifica apoi și a-l încadra, așa zice, într-o formă geometrică regulată.

Ultima lucrare a dlui Sadoveanu, dacă e vorba să-i dăm un nume, e un roman, și e sigur că forma în care compune acuma dl Sadoveanu (de “jurnal”¹) e tranzitorie.

Desigur, viața reală apare ca ceva fragmentar și capricios, dar de aici nu urmează ca și în privința compoziției arta trebuie s-o imite: arta, dimpotrivă, are menirea să prindă, să imobilizeze o clipă din viața capricios fugară și s-o fixeze, pentru totdeauna, prin formă.

¹ Sau de “scrisori”, ca în *Dudui Margareta*.

Dar dl Sadoveanu știe, desigur, acest lucru. Și, pentru ce compune încă fragmentar, pentru ce redă viața încă în episoade juxtapuse?

Pentru că romanul, ultimul termen al evoluției literare, e genul cel mai pretențios, nu numai din punctul de vedere al fondului, ci și din punctul de vedere al compoziției. Și, la această compoziție, mai ales într-o literatură fără tradiție, nu se poate ajunge deodată: tinzi către ea, încercând, dibuind, făcând preludii, exercitându-te. Forma de “jurnal” ori de “scrisori” este tranziția pe care o face dl Sadoveanu spre forma definitivă a romanului. *Însemnările lui Neculai Manea* sunt, ca să întrebuițăm un termen de pictură, niște adevărate “studii”.

Dar dl Sadoveanu a scris până acum *Șoimii și Floare ofilită* — mi se va obiecta! Tocmai: slăbiciunea relativă a acelor două nuvele-roman e o dovadă de cele ce înaintăm aici.

Iar această dare îndărăt a dlui Sadoveanu de la forma clasică a romanului, dare îndărăt care, cum se știe, are avantajul de a te face “să sai mai bine” — e dovada seriozității și conștiinței sale artistice.

A face numai ceea ce cu adevărat poți este o mare virtute artistică, deoarece în artă se pare că ar fi “posibil și imposibilul” — dovadă atâtea “opere literare” în care autorii vorbesc de lucruri pe care nu le cunosc, de sentimente pe care nu le-au simțit, de problemele pe care nu le-au cugetat.

Că dl Sadoveanu nu încearcă, aproape niciodată, acest “imposibil” ne dovedește perfect și faptul că opera acestui scriitor este oglinda experienței sale, în acel înșeles că,

după ordinea scriselor sale, putem face istoria experiențelor sale asupra vieții...

Am observat cu altă ocazie că acest mare poet al naturii n-a zugrăvit până acum decât câmpia, singura pe care o cunoaște bine, singura în care a trăit și pe care a putut s-o observe îndelungat. Și tot atunci spunem că acest scriitor, proclamat de la început “țărănist”, nu și-a meritat acest nume decât mai târziu, când a scris *La noi, în Viișoara*.

La începuturile sale, îndrăgostit de trecut, cu o copilărie și cu o adolescență petrecute în orășelele Moldovei și cu experiența vieții de cazarmă — dl Sadoveanu a zugrăvit mai ales scene eroice din trecut, scene din viața mahalalei moldovenești și scene din viața militară. Când a ieșit din cercul său, când a străbătut, pe de o parte, în afară de oraș, iar pe de altă parte, în alte clase orășenești ale societății din provincie — atunci, pe lângă viața cunoscută mai de demult, a început să zugrăvească și viața acestor pături sociale. Așadar, *Însemnările lui Neculai Manea*, pe lângă afirmarea obiectivismului dlui Sadoveanu, marchează și un alt progres: lărgirea câmpului său de observație: zugrăvirea unei pături noi, a păturii așa-numiților intelectuali, reprezentați în romanul său prin exemple foarte umile “provinciale”, de un rang inferior. (Bineînțeles că, având să zugrăvească mediul în care trăiesc eroii săi, dl Sadoveanu a zugrăvit încă o dată mahalaua moldovenească, și mai bine decât oriunde aiurea.)

Dar pe lângă aceste progrese — dl Sadoveanu a mai făcut un altul, foarte important.

...Între stările sufletești ale unui om, unele sunt mai *primitive*, mai generale și mai *naturale*. Mai naturale, în

înțelesul că sunt condiționate mai mult de natură decât stările sufletești superioare, care sunt mai mult condiționate de împrejurările sociale. S-ar putea zice că primele capitole ale psihologiei țin mai mult de domeniul științelor naturale, pe când ultimele capitole, mai mult de acela al științelor sociale.

Dl Sadoveanu a zugrăvit, până acum, mai ales stări sufletești de prima categorie. Și cum acestea au rădăcini adânci în natură, dl Sadoveanu, care și-a dat seama de acest lucru sau care a avut intuiția acestui lucru, a încadrat întotdeauna pe om în natură în așa fel, încât natura să explice și să completeze pe om. De aici, sau și de aici, marea însemnătate a naturii în opera acestui scriitor și felul deosebit, unic, cum o zugrăvește.

Zugrăvind până acum viața sufletească superioară și complicată numai incidental, și nu în bucățile sale cele mai bune, împrejurările sociale, acele care explică această viață, ocupau un loc neînsemnat în opera dlui Sadoveanu. Zugrăvirea acestor împrejurări este un alt progres al dlui Sadoveanu, și mai cu seamă priceperea influenței lor asupra personajelor.

Dacă în *Floare ofilită* dl Sadoveanu ne arată o parte din împrejurările sociale care lucrează asupra eroilor săi, el nu-și dă destul de bine seama de rezultatul acestei influențe asupra acelor eroi. Dl Sadoveanu ne arată perfect, în acel roman, ce victimă a lui Negrea este nevasta acestuia, dar nu ne arată ce victimă vrednică de milă este acest Negrea însuși, omul acesta vicios nevastei sale. Dacă Tinca este victima lui Negrea — lucru ușor de văzut —, apoi Negrea este și el victima unui călău anonim — anonim, căci nu e un om, ci un întreg complex de împrejurări, din

care unele, cum spuneam, le zugrăvește și dl Sadoveanu.

Acum însă, în *Însemnările lui Neculai Manea*, dl Sadoveanu nu numai că zugrăvește împrejurările sociale în care trăiesc eroii săi, ci arată și chipul cum aceste împrejurări lucrează asupra acestor eroi. Și să se observe ce puțin loc ocupă natura aici, unde, ca și-n nuvelele dlui Brătescu-Voinești, ea nu prea are ce explica.

În *Însemnările lui Neculai Manea* dl Sadoveanu ne arată dezorganizarea sufletească a doi oameni, Neculai Manea și Ion Radianu, dezorganizare care-i duce, pe unul, la amortirea simțului moral, pe altul, la viciu și la moarte. Scriitorul ne arată cum acești doi oameni, neavând nici un scop în viață, n-au ce face cu puterile lor sufletești, care, neutilizate, se-ntorc împotriva lor și-i distrug. Și aceasta, din pricina că ei nu sunt destul de răi, ca tânărul Leonard Iliescu, pentru ca, confundându-se în turmă, să trăiască numai pentru dâșii, utilizând în favoarea lor inconștiința turmei; nici destul de buni, pentru ca să pună, ei, pentru concetățenii lor, scopuri vieții. Dacă dl Sadoveanu ne-ar fi dat tipul unui asemenea om, atunci am fi avut seria întregă: jos, Leonard Iliescu, la mijloc, Manea și Radianu (în această ordine, căci Radianu e superior lui Manea), sus, omul bun, luptătorul idealist. Am fi înțeles atunci și mai bine că... speciile mijlocii, într-o societate ca cea zugrăvită de dl Sadoveanu, sunt menite distrugerii...

Aiurea, unde există o adevărată viață socială, societatea însăși dă tipurilor mijlocii scopuri în viață, ba poate feri de degradare chiar tipuri inferioare ca Leonard Iliescu. Aiurea, societatea nu e o juxtapunere de indivizi, ca la noi. Aiurea, diferitele forme de solidaritate — de la soci-

etățile de muzică până la partidele politice întemeiate pe interese sociale — sunt tot atâtea îngrădiri, care nu lasă pe om izolat. Iar izolarea e cel mai mare dușman al omului: un sociolog, făcând statistica sinuciderilor, a constatat că aceea ce ferește de sinucidere este îngrădirea în asociații — de orice natură ar fi ele.

Această concepție, sau această intuiție a dependenței omului de societate, a adus un mare serviciu dlui Sadoveanu, căci un scriitor care-și dă seama de toate înrăuririle suferite de om de la societatea în care trăiește poate vedea mai adânc în viață.

Din această cauză, cu o intrigă tot atât de banală ca și aceea din *Floare ofilită*, *Însemnările lui Neculai Manea* sunt atât de interesante! Interesul, care nu vine de la intrigă (într-o operă de artă el vine numai într-o mică măsură de la intrigă), vine aici de la semnificația pe care scriitorul o dă vieții zugrăvite, căci aici nu mai e vorba de lucrurile care se întâmplă unuia sau altuia, ci de un fapt mult mai interesant, pentru că autorul pune o însemnată problemă, pentru că el ne arată cum o întreagă stare de împrejurări lucrează asupra unor biete ființe omenești. Personajele, aici, sunt niște “subiecte”, asupra cărora experimentează un întreg complex de împrejurări, în care trăim cu toții. Cunoscuta definiție a artei ca o “critică a vieții” se poate aplica perfect acestui roman al dlui Sadoveanu.

Pentru frumusețea operei, aș fi dorit ca Radianu, în care strigă toată durerea ce rezultă din această stare de lucruri, să aibă o vervă strălucită, o ironie nimicitoare, la înălțimea exasperării sale răutăcioase... Dar poate că această coardă lipsește lirei dlui Sadoveanu.

Dacă dl Brătescu-Voinești, în schița de roman care se numește *În lumea dreptății*, ne arată cum se distrug, învinși în luptă, cei superiori, dar fără destulă energie, tocmai din cauza că sunt superiori, dl Sadoveanu, în *Însemnările lui Neculai Manea*, ne arată cum exemplare din aceeași categorie (de pe o treaptă inferioară), când n-au un scop în viață, se dezorganizează sufletește tot din cauza relativei lor superiorități.

CUPRINS

Țara de dincolo de negură

Țara de dincolo de negură e una din cărțile cele mai plăcute ale dlui Sadoveanu. Dacă mi s-ar cere să aleg cinci volume din cele patruzeci ale d-sale, negreșit că *Țara de dincolo de negură* ar face parte din ele. “Cartea aceasta, îmi spunea deunăzi un prieten, e dintre acele pe care le ții pe lângă tine, le citești cu delicii complicate, le închizi un moment ca să-ți imaginezi mai bine ce-ai citit, aprinzi țigara când simți că vine un pasaj și mai încântător — nu ca să-l saluți cu focuri de artificii, ci pentru că omul e nesățios și vrea fericiri complete.”

În acest volum dl Sadoveanu a pus tot ceea ce are mai bun în bagajul său de fapte: natura, oameni ai naturii și trecut. Și toată perfecția artei sale, ajunsă la maturitate.

Nu numai pușcașii și pescarii sunt oameni ai naturii, ci toate personajele sale, în ipostazul lor de vânători, chiar când sunt recutate dintre intelectuali. Și tot așa nu numai oamenii vechi evocați în câteva bucăți și nu numai oamenii primitivi de sub munte și din bălțile Dunării sunt din trecut, ci toți vânătorii săi. Mai întâi, prin pa-

triarhalismul îndeletnicirii lor și în al doilea rând, prin ceea ce e ancestral în instinctul care-i duce prin munți și văi și prin bălțile misterioase. Și, în sfârșit, trecutul este evocat chiar și de felul relațiilor dintre vânători, cu camaraderia lor simplă, cu poveștile și “minciunile” vânătorești — în adunările lor prin case mobilate ca pe vremea dacilor — cu “cuconu Nicu”, cu pădurari ieșiți de prin taințele codrilor și cu acea egalitate dintre “cuconu Nicu” și pădurar, datorită meșteșugului vânătorească care, suprimând ierarhia socială, întoarce pe om la natură și la primitivitate.

Domeniul favorit al dlui Sadoveanu e trecutul. Chiar și din prezent, d-sa preferă trecutul, ceea ce poartă semnele și caracterele trecutului. În alți termeni, dl Sadoveanu este un epic prin excelență. Aceasta se vede și în “compoziția” sa, căci d-sa pune foarte rar acțiunea la timpul prezent. Dl Sadoveanu cultivă mai mult povestirea decât dramatizarea. (La aceasta contribuie și lirismul său.)

Dar trecutul este atât de mult muza dlui Sadoveanu, încât d-sa nu se mulțumește cu impresia normală de trecut a vânătoriei și a împrejurărilor ei. Trecând peste raportarea faptelor vânătorești actuale, dl Sadoveanu imaginează vremuri imemorabile și misterioase. În *Vânători de lupi în veacuri vechi* dl Sadoveanu are viziunea unor vânători preistorici dintr-o rasă emigrată din Nord pe malurile Siretului. În *Vânt dinspre Căliman* dl Sadoveanu își satisface nostalgia trecutului, punând în scenă pe un țăran care spune că a văzut zimbri pe muntele Căliman. (Imaginație? Autosugestie? Minciună pură? Impreciziunea aceasta e un merit al bucății.) Iar acest vânător fantast, povestind despre gazda lui de pe Căliman, un aborigin

romanizat în a doua generație, evocă și un altfel de trecut impresionant. Cu impreciziunea de care vorbeam mai sus și fără să-și ia nici o răspundere, dl Sadoveanu a putut să învie din morți oameni și ființe stinse de mult — să-și dea și să ne dea fiorul trecutului formidabil, adus, halucinant, în prezent. Iar acest fior al trecutului este, el însuși, numai un aspect al altui sentiment, al sentimentului dominant din opera sa, al sentimentului de mister. Cele mai frumoase descriții de natură — nu descriții: cuvântul *descripție* e sărac pentru poezia dlui Sadoveanu — cele mai frumoase evocări de natură ale sale sunt misterioase.

Sentimentul acesta al misterului îl face pe dl Sadoveanu un atât de pasionat peregrin prin bălțile Dunării și ale câmpiei. Viața imensă și tainică din bălți, unde asști parcă la originea vieții, și viața tot atât de imensă și de necunoscută a miradelor de păsări migratoare care acopăr primăvara cerul întregului emisfer de nord în drumul lor spre mările singuraticе, această viață pe lângă care cea cunoscută nu este nimic este evocată de dl Sadoveanu cu un sentiment adânc și înfiorat.

Și în bucățile acestui volum — ca și în toată opera sa — dl Sadoveanu a evocat aceeași viață a noastră, viață care nu se schimbă, ori se schimbă mai puțin, viața oamenilor legați de pământ și de obiceiuri și înfrățiți între ei prin pământ și prin obiceiuri. Și ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisajul dlui Sadoveanu este național. Și toată natura noastră, câmpia, muntele, râul, balta; iarna și vara; ziua și noaptea. E un cântec de la început și până la sfârșit, un cântec când triumfal, când melancolic. Am însemnat pe marginea cărții unele pasagii, cu gândul să le transcriu pentru cititor. Dar la sfârșit, făcând calculul, am

văzut că ar trebui să transcriu o bună parte din text — și doar însemnasem cu zgârcenie.

Dl Sadoveanu este un pictor și un poet al naturii. Și amândouă în același timp. Dar ceea ce e mai impresionant — dacă se poate face disociația — e poetul.

Dl Sadoveanu ne dă imagini picturale de natură, dar mai cu seamă își exprimă sensibilitatea, senzațiile ce i le dă natura. Și cu aceasta, ne trezește, ne lămurește, ne exprimă la maximum și sensibilitatea noastră în fața naturii.

Din acest punct de vedere s-ar putea zice că e un psiholog, un “analist” al senzațiilor noastre — spre uzul nostru. Un descoperitor, și pentru noi, al sensibilității noastre. Expresia sa strălucitoare ne dă senzația, chiar și atunci când imaginea e picturală.

Eminescu ne-a dat imaginea naturii; ne-a dat natura transfigurată “eminescian”; ne-a dat natura ca o expresie a sufletului său; ne-a dat, mai rar, efuziunea sentimentelor lui pentru natură.

Hogaș ne-a dat imaginea naturii și explozia sentimentelor pentru natură.

Dl Sadoveanu ne dă și admirabile imagini de natură, și natură sadovenizată, dar mai ales senzațiile sale.

Ceea ce e mai frumos în Hogaș face concurență picturii. Ceea ce e mai frumos în dl Sadoveanu e mai intern decât să facă concurență numai picturii; e poezie *pură*.

Imaginea lui Hogaș e dubletul personal și fastuos al lumii din afară. Senzația dlui Sadoveanu e contingența lumii externe cu lumea internă. E punctul unde se întâlnesc și se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă și foarte subiectivă totodată — în comparație cu obiectivitatea imaginii și cu subiectivitatea sentimentului —, pe cât se

pot aplica acești termeni absoluți la lucruri atât de relative.

În această particularitate ni se pare că stă originalitatea dlui Sadoveanu ca poet al naturii — și lirismul său obiectiv, noțiune contradictorie, dar pe care nu o poți ocoli când vorbești de creația sa, noțiune pe care am ilustrat-o și altădată, când nu era vorba de natură, ci de viața în genere.

Această contingentă — în senzație — a naturii și a sufletului este și cauza acelui sentiment de comuniune cu natura din opera sa, care e calitatea cea mai eminentă a poeziei dlui Sadoveanu.

Această sensibilitate este, în definitiv, starea psihologică cea mai vie, fiindcă e cea mai fizică. Ea participă încă cu mult din acea “iritabilitate”, care este faptul primar în ierarhia psihologică. Ea este antipodul cugetării reci reflexive. Este “viața” prin excelență. De la ea în sus, urmează tot mai multă diversificare, complicare, ajustare utilitară — tot mai multă raționalizare — tot mai multă îmbătrânire a substanței psihice. Încă o dată, senzația este “viața” prin excelență. (Frica de moarte este frica de lipsa de senzații.) De aceea senzația este atât de prețioasă în poezie. (Poezia engleză își datorește superioritatea ei și acestui caracter.) Poezia este, în primul rând, ecoul unei sensibilități fragede într-un organism psihic superior: sensibilitatea ia act de univers, vibrând, sentimentul și inteligența răspund, organizează.

Am impresia că pe omul acesta de complexiune atât de puternică natura l-a făcut anume în proporții excepționale, ca să aibă în el un puternic și fin instrument de receptare, care să prindă cu delicatele lui antene sufletești tot ce cântă în natură frumusețile creației.

Cum am mai spus și altădată: îmi permit să vorbesc despre Sadoveanu astfel, pentru că simt bine că nu e vorba de dl Sadoveanu cel de pe stradă, ci de altcineva. (Ca preotul în ipostazul de deținător al darului — deosebit de ființa comună care trăiește ca toți ceilalți oameni.) Cred că același sentiment l-aș fi avut și față de Eminescu, dacă aș fi trăit pe vremea lui. Poeții au, în adevăr, un dar. Nu e nimic mistic în concepția mea. E simpla constatare că în ei, mai ales în ei, și mai ales în marii poeți romantici, omul de toate zilele e cu totul altul decât celălalt din ceasurile rare, dacă voiți — întrebuințând termenul foarte figurat! —, din ceasurile când e “posedat”... Ceea ce nu era, nu putea fi cazul lui Caragiale, care n-a fost poet în înțelesul acesta. Caragiale la cafenea... era un om extrem de inteligent, un observator de o luciditate crudă, un infailibil *metteur en scène* când trebuia, și avea elocuția, proprie, ca și imitativă, exactă, definitivă. De aceea nenea Iancu și I.L. Caragiale erau una și aceeași ființă.

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

În lumea dreptății

În constelația prozatorilor de azi, dl Brătescu-Voinești strălucește cam izolat, atât prin situația sa, prin felul vieții sale, cât și prin natura operei. El mai ocupă un loc deosebit și prin faptul că este scriitorul care face tranziția între generația lui Vlahuță și cea a lui Sadoveanu.

Din acest punct de vedere, putem spune că el este începătorul literaturii noastre celei mai noi și, fiind un scriitor de talent și un adevărat nuvelist, putem adăuga că de la el începe nuvela română, ca gen căruia să i se fi consacrat un scriitor și care să îndeplinească toate condițiile genului.

Dl I. Al. Brătescu-Voinești, care a început să scrie acum vreo cincisprezece ani, a avut nenorocul să scrie în *Convorbiri literare*, ceea ce l-a făcut inaccesibil publicului. Apoi a avut nenorocul să scrie într-o vreme când literatura națională nu prea avea cititori, pentru că se pierduse încrederea în ea, pe atunci pe când se făcea trista constatare că nu avem o mișcare literară, fapt căruia dl Gherea i-a dat o explicație în articolul său *Asupra mișcării literare și științifice*¹. Dl Brătescu-Voinești a mai avut și o delicatețe

¹ *Mișcarea literară și științifică*, în "Literatură și știință", I, 1893, p. 1—28; în volum, cu titlul citat de Ibrăileanu.

extremă, care l-a făcut, s-ar zice, să se eschiveze din fața publicului. Dar între pușinii care l-au descoperit în *Convorbiri*, d-sa a avut mulți admiratori.

Cu apariția volumului său *Nuvele și schițe*, situația sa schimbat și dl Brătescu-Voinești a început să pătrundă în conștiința publicului.

Dar “volumul” mai are și o altă însemnătate pentru soarta unei opere literare. Opera literară e o sumă de momente ale spiritului unui scriitor, o manifestare multiplă și variată a impresiei pe care lumea o face asupra unei sensibilități. Numai când ai înainte, ca într-o mare frescă, toate imaginile prin care scriitorul și-a exprimat și istorisit sensibilitatea sa, îți poți face o idee completă de această sensibilitate, poți avea o imagine perfectă a sufletului scriitorului. Nu numai o bucată, o nuvelă sau un roman pierde, citită în răstimpuri, de pildă într-o revistă, ci și opera întreagă a unui scriitor, citită în bucăți, la intervale mari de timp, să zicem în cincisprezece ani, nu va face aceeași impresie ca citită deodată în “volum”. Aici bucățile se ajută și se luminează reciproc, este o acumulare de efect: bucățile, în lupta pentru trai, se asociază. Bucățile unei opere sunt notele din simultaneitatea cărora reiese acea armonie care redă un suflet de artist.

Iar acuma, cu apariția volumului *În lumea dreptății*, atât de bogat și atât de armonios, dl Brătescu-Voinești a intrat în categoria scriitorilor celor mai cunoscuți și mai apreciați. D-sa e poate cel mai prețuit, vreau să zic cel mai puțin contestat dintre scriitorii noștri, ceea ce se datorește și talentului său, și egalității acestui talent — căci acest scriitor are în grad înalt spiritul de autocritică — și, desigur, și acelei distincții, celui “splendid isolation”, care-l face să nu încurce pe nimenea. În literatura

noastră dl Brătescu-Voinești e un fel de Pană Trăsnea: “urmaș al unui mare neam de boieri români, pomenit din moși-strămoși și scris în pisaniile a vreo trei biserici din oraș..., cunoscut drept un om deștept, umblat prin străinătate, tare cinstit, tare tihnit, dibaci la mână pentru lucruri migăloase și iarăși tare iubitor de flori și toate frumusețile firii...”

Da, acest iubitor de frumusețile firii este foarte dibaci la mână și zugrăvește cu o finețe de neîntrecut viața, o anumită viață, pe care ne vom încerca să o definim în acest studiu.

I

“Adaptarea la mediu — zice Andrei Rizescu lui Antonescu, directorul gimnaziului, când acesta îl sfătuiește să se acomodeze împrejurărilor —, adaptarea la mediu e o condiție de existență la care se supun orbește plantele și animalele inferioare. Cu cât o ființă e mai sus pe scara viețuitoarelor, cu atât caută să se dezrobească de sub greutatea acestei nevoi. Omul seacă bălțile; omul spintecă munții și scobește tuneluri; omul primește să fie schingiuit și zice: “e pur și muove!”, omul pune mâna pe bici și gonește zarafii din templu. Omul transformă mediul...” (*În lumea dreptății*)

Și, în adevăr, dacă celelalte viețuitoare, care trăiesc numai în mediul natural, se pun ele în concordanță cu mediul, omul, pe lângă adaptarea lui la mediul natural, are puțința de a pune mediul acesta în concordanță cu sine însuși, “secând bălți și scobind tuneluri”; iar când e vorba de mediul social, pe lângă adaptare, mai are, iarăși, puțința de a face el schimbări în acest mediu, primind să

fie schingiuit și zicând: “e pur și muove” și “gonind cu biciul zarafii din templu”.

Și, după cum în lumea naturală ființa zoologică se mlădiază cu atât mai puțin mediului cu cât e mai tare, tot așa, în lumea socială, omul, cu cât e mai puternic, cu atât se mlădiază mai puțin, cu atât are posibilitatea de a face, el, schimbări în acest mediu.

Și, fiindcă omul s-a emancipat mult de mediul natural, problema adaptării lui și, deci, a fericirii lui se pune mai ales pe terenul social.

Dar dacă în lumea naturală orice însușire favorabilă succesului este o însușire bună, în lumea socială nu e tot așa: nu orice însușire sufletească bună este o însușire socială bună, favorabilă adaptării. Există însușiri care din punct de vedere moral sunt calități și din punctul de vedere al adaptării sunt defecte.

Dacă ne-am închipui o societate ideală, întemeiată în alcătuirea ei pe dreptate, atunci orice calitate morală ar fi și pentru adaptare. Cu cât o societate se îndepărtează de tipul ideal, cu atât calitățile morale devin defecte pentru adaptare. Se poate concepe o societate în care delicatețea de sentiment, cinstea etc. să fie defecte de adaptare.

Unde lucrurile stau astfel, este clar că acei care, prin naștere și educație, vor fi mai vulgari se vor adapta mai ușor. Cu cât însușirile morale înnăscute vor fi de un ordin mai înalt, cu atât adaptarea va deveni mai problematică. Iar acei care, prin naștere sau educație, au însușirile sufletești bune, absolut contrare celor cerute de mediu, dacă sunt mai mult senzitivi decât voliționali (ierțați-mi aceste expresii barbare), vor fi distruși, căci nici nu se vor putea adapta, nici nu vor avea energia să lucreze, ca luptători, spre schimbarea mediului în conformitate cu personalitatea lor.

Opera dlui Brătescu-Voinești este istoria inadaptabilității categoriei a treia în mediul format de cele două categorii dintâi. Tipuri de categoria celor care iau biciul și alungă zarafii din templu lipsesc în opera dlui Brătescu-Voinești. Este drept că i-ar fi fost greu să găsească modele.

Dar fiindcă împrejurările vieții clasifică pe oameni (clasificați de natură în categorii psihologice) în categorii sociale, e interesant să vedem din ce clase se recrutează mai ales inadaptabilii dlui Brătescu-Voinești. Și dacă vom găsi că inadaptabilitatea unora față cu adaptabilitatea altora se datorește și claselor sociale respective așa cum au fost condiționate de istoria țării românești — atunci opera dlui Brătescu, pe lângă un document cu caracter general, va căpăta și importanța unui document privitor la o societate specifică, la țara noastră.

Cine sunt inadaptabilii dlui Brătescu-Voinești? Ce categorii sociale simbolizează ei? Pentru ce sunt inadaptabili? Din pricina căror însușiri? Care e mediul care face ca acele însușiri bune să devină defecte de adaptare?

Răspunsul ni-l vor da, mai cu seamă, cele patru nuvele mari ale autorului, asupra cărora ne vom opri în special, căci desigur că în acele opere care l-au oprit și l-au frământat mai mult îl vom găsi mai degrabă pe dl Brătescu-Voinești.

Acțiunea din aceste nuvele se desfășoară într-un mic oraș de provincie din Muntenia, probabil în Târgoviște, de unde e și dl Brătescu-Voinești și unde autorul plasează istoria “Neamului Udreștilor”. Mediul, care servește de cadru eroilor, e viața aceluia orașel, și anume clasa stăpânitoare.

Și fiindcă la noi s-a creat dintâi forma de civilizație așa-numită burgheză, rămânând ca ea să creeze apoi clasa

corespunzătoare, pe care, în parte, a și creat-o — este natural ca noua stare de lucruri să fie reprezentată mai ales prin organele de guvernământ, adică prin purtătorii și reprezentanții acelei forme, prin profesiile numite libere, și mult mai puțin prin industriași și comercianți.

În *Pană Trăsnea Sfântul* sunt două tragedii: întâi este moartea Elizei, nevasta lui Pană. E o întâmplare oarecare și nu ne privește aici. A doua e cea năpastă care face pe Pană Trăsnea *Sfântul* să-și plătească noblețea vieții cu un stagiul în pușcărie.

Posibilitatea acestei catastrofe ne-o explică mediul în care a ajuns să trăiască Pană Trăsnea la adânci bătrânețe; ne-o explică discordanța dintre Pană Trăsnea și lumea nouă, în care el a întârziat să trăiască.

Chiar la începutul părții a doua a nuvelei dl Brătescu-Voinești ne explică apariția acestei lumi noi și ne zugrăvește fizionomia ei:

“Multe mai face și desface vremea scurgându-se încetinel și mult se schimbă și se prefac lucrurile. Aceasta se vede pretutindeni, dar mai îndeosebi se vede în țările care, îndelungă vreme rămase în urmă, vin deodată în atingere cu altele, ajunse la cea mai înaltă treaptă de înaintare. Căci atunci, în râvna de a ajunge și ele cât mai în grabă acolo, unde celelalte n-au ajuns decât printr-o nepripită prefacere firească, se îngrămădesc înnoirile unele peste altele și în vreme de abia câțiva ani se schimbă lucrurile de nu le mai cunoști. Și o fi spre binele unora și o fi spre răul altora.”

.

“Nici n-a fost în gândul meu să arăt ceva nou, ci numai să-mi fac drum pentru a spune că în timp de douăzeci

și patru de ani, câți s-au scurs de la întâmplările povestite, orașelul în care s-au petrecut a ajuns de necunoscut.”

.

“Nu mai e de cunoscut ulița târgului, așa mândrețe de prăvălii cu mărfuri de toate soiurile s-au deschis și pe-o parte și pe alta. Cine ar ști să spuie câți prefecti, câți primari și câți magistrați s-au schimbat în vremea asta? Și cine ar putea iar să spuie cât s-au schimbat oamenii și la port, și la vorbă, și la obiceiuri, și la credințe, și la gusturi?

Că s-au schimbat multe. Și de când boierul Manolache Moldoveanu a făcut ruptoare, s-au stins unul câte unul, la răstimpuri mici, toți oamenii de neam; iar din pricina că în apropiere de oraș s-au descoperit niște mine de păcură și de cărbuni, negustorașii altădată nebăgați în seamă, cumpărând pe nimica pământurile de la țărani, au ajuns cu averi mari și duc azi treburile orașului prin puterea lor politică și prin acei care, dintre ei, au îmbrățișat carierele liberale și stau în fruntea bucatelor de nu-ți vine să crezi cum s-a împlinit de cu prisos, în timp așa de scurt, vorba de la evanghelie, că vor cădea neamurile și se vor ridica noroadele.

Dar, precum în unele morminte, dacă piere tot ce fusese îngropat, mai rămâne inelul mortului, frumos și strălucitor ca în ziua dintâi, așa, în mijlocul goanei de prefaceri și de înnoiri, a rămas Pană Trăsnea, neclintit și același uitat în mormântul în care se îngropase singur de viu.”

E vorba, așadar, de importarea civilizației apusene, care a făcut să se ridice o clasă nouă (ajutată aici și de unele bogății naturale) și să dispară o clasă veche, aceea a boierilor de neam.

Același fenomen îl zugrăvește autorul și la începutul nuvelei *Neamul Udreștilor*. Sașinca, nevasta lui Costache Udrescu, își arată indignarea și disprețul, tot prin cuvintele: “Căderea neamurilor și ridicarea noroadelor”, cu toate că Sașinca (care se simte așa de străină în această familie, între mobilele din alte vremi, între slugile vechi), este ea însăși un produs al acelei civilizații apusene, care a făcut să cadă neamurile și să se ridice noroadele. Neamul Udreștilor se stinge din cauza acelei civilizații.

În nuvela cea mai mare, *În lumea dreptății*, mediul e același, zugrăvit însă mai complet și cu mai multă putere decât în celelalte două nuvele — și vom vedea pentru ce.

Cum e acest mediu din punct de vedere moral? La această întrebare dl Brătescu-Voinești răspunde prin zugrăvirea diferitelor personaje reprezentative: Berlescu din *În lumea dreptății*, șef local de partid, avocat fără talent, care reușește din pricina imoralității, din pricina lipsei de delicatețe sufletească și a lipsei de scrupule; Vineanu, alt avocat, tot din *În lumea dreptății*, șeful local al celuilalt partid, care reușește cam prin aceleași defecte morale, ce devin calități de adaptare — aceștia, probabil, s-au născut perfect adaptabili; Zărnescu, președinte de tribunal, tot din *În lumea dreptății*, care împarte “dreptatea” după interesul mai marilor zilei — acesta, tip de categoria celor care se “cumințesc” cu vremea, căci la început a fost un om de treabă; prefectul din *Până Trăsnea*, care se înduioșează așa de tare de “nefericirea” d-rei Melicescu, mai ales când aceasta, sufocată de indignare, își desface corsetul, încât condamnarea lui Pană e asigurată fără nici o îndoială; procurorul, din aceeași nuvelă; avocatul și deputatul Vasiliadi, tot din nuvela aceasta, care pledează cu înflăcărare împotriva lui Pană, căci “datorea

acest serviciu prefectului, în schimbul nevestei, pe care i-o luase cu vreo trei ani mai înainte”; Raul și Sașinca, fiul și nevasta lui Costache Udrescu, care sunt invazia mediului celui nou în însăși casa, în însăși inima neamului Udreștilor; prefectul și tot clubul de cartofori și amatori de mahalagisme din *Două surori*; Clopotescu chiar (să se bage de seamă numele lui) din *Conu Alecu*, în care mediul acesta nou e arătat sub alt aspect — mai inofensiv, căci e într-o schiță umoristică: “Buni băieți, ăștia din ziua de azi, zice Conu Alecu, deștepți... or fi știind carte multă, dar nu știu să se poarte”...

Acest mediu este și vulgar, și necinstit, și cine nu-i are însușirile nu se poate adapta, e distrus, ori măcar nefericit.

Distrucții și nefericiții sunt, mai ales, Pană Trăsnea, Costache Udrescu și Andrei Rizescu.

Cei dintâi, Berlescu și seria întregă, sunt cei chemați pentru viață, căci sunt lipsiți de cultură sufletească, de orice distincție, din cauza lipsei de rafinare ereditară și din cauza lipsei de educație.

Fiind ridicați deodată din clase inferioare, ei vin numai cu poftă, pe care le vor satisface cu acea totală lipsă de scrupul care e o însușire admirabilă pentru adaptare în mediul cel nou. Se-nțelege, vorbim în general, căci există și excepții, dovadă Rizescu, care face parte din aceeași clasă.

Ceilalți, veniți în viață cu altfel de însușiri, fiind, apoi, altfel educați, vor fi meniți distrugerii, prin chiar distincția lor sufletească.

Pană Trăsnea, cu viața lui liniștită, închinată florilor și amintirii Elizei, nu mai face parte din lumea cea nouă, creată de formele noi de stat și de descoperirea minelor de cărbuni și petrol din județ. Nimeni nu-l înțelege, el apare

tuturora ca un maniac. Dar, mai ales, el nu mai prezintă nici o valoare socială în lumea cea nouă. Dintr-o întâmplare banală, nemăsurat de importantă pentru el, Pană Trăsnea se pune în luptă cu mediul, reprezentat prin profesoara d-ra Melicescu, prin prefect, prin procuror, prin judecători, prin avocați și, în sfârșit, prin întreaga opinie publică. “Sfințenia” sa e un defect, nu numai pentru că îl face și neînțeles. Mai mult, pentru că îl face ridicol și chiar odios, dând aparență de verosimilitate infamei calomnii ce se debitează pe socoteala sa că ar fi avut gânduri de satiră asupra frumoasei d-re Melicescu: “Știau și copiii de șase ani de ce mizerabilul maltratase pe biata tânără, statornică în virtute”. Și așa se face că Pană Trăsnea ajunge în pușcărie, *pentru că*, din iubire și bunătate, își dăduse averea pentru înființarea unei școli de fete.

Această faptă bună, precum și toată “sfințenia” vieții lui întregi, nu-i ajută deloc la proces, unde, dealtfel, Pană Trăsnea nici nu se prezintă. Iar avocatul Moldoveanu — fiul *boierului* Moldoveanu —, om de treabă, nici nu mai are curaj să aducă ca argument curăția vieții acestui om care, chiar în acel moment, își stropea acasă ațaliile și mixandrele, căci procurorul — reprezentantul societății, adică al mediului celui nou —, ar fi exclamat desigur: “Une leçon de géologie, alors!?”...

Iar Neamul Udreștilor se stinge, pentru că “civilizația”, mediul cel nou străbate chiar în casa Udreștilor. Costache Udrescu va avea să sufere mult de la acest mediu, reprezentat prin nevasta sa, Sașinca, și prin fiul său. Costache Udrescu va suferi mult de la nevestă-sa, pentru că el adună cu pietate documentele trecutului familiei sale, pentru că-și îngrijește moșia ca un om cinstit și pentru că nu se amestecă în politică să se aleagă deputat:

— “O să mă bagi în mormânt cu nepăsarea dumitale!, strigă ea.

Nu vezi cum îți trec toți înainte? Trezește-te! Trezește-te, odată! Urlă târgul de ropotul alegerilor, și dumneata stai de silabisit hrisoave, ardă-le-ar focul!

— *Nu sunt făcut eu pentru asta, mico.”*

Dar, mai ales, va suferi mult văzând înstrăinarea fiului său, înstrăinare care începe chiar de la botez prin numele de Raoul ce i-l dă mama lui (în loc de Negoită, cum dorea tatăl) și care continuă prin pensionatul francez, prin învățătura la Paris, prin viața de viveur din București.

Dacă în *Pană Trăsnea* mediul lucrează de afară, aici, în *Neamul Udreștilor*, el a pătruns în cetățuia acestei vechi familii. Iar acești doi oameni sunt inadaptabili, pentru că sunt boieri de “neam”, pentru că viața de familie care subțiază, atât a strămoșilor lor, cât și a lor proprie, a creat în ei un suflet mai deosebit.

Am vorbit aiurea¹ despre această clasă socială și am arătat cum grație unei vieți mai culturale de două-trei veacuri ea a dat pe cei mai mulți dintre reprezentanții asimilării culturii europene în prima jumătate a veacului al XIX-lea.

Această “culturalitate” este și ea una din pricinile distincției sufletești a acestei clase. Dar mai sunt și alte pricini. Mai întâi, traiul ei mai ușor, scutit de asprimea luptei pentru existență și, în același timp, scutit și de ceea ce am numit azi “cancanurile” politice, căci această clasă, departe de domnii fanarioți, nu și-a pierdut sufletul, cum s-a întâmplat cu înalta clasă boierească. Apoi, mediul în care s-a dezvoltat clasa aceasta — o viață liniștită de

¹ *Spiritul critic în cultura românească.*

familie, în mijlocul naturii, o ambianță care subțiază, poleiește, chiar și prin micile lucruri comune ale vieții — casa bună, haină fină, mobile plăcute etc. —, în deosebire, de pildă, de clasa mijlocie ori de cea țărănească, unde se pot dezvolta alte calități, dar nu acele pe care le constatăm la mica boierime.

Așadar, în cele din două nuvele analizate, ni se zugrăvește inadaptabilitatea unor tipuri care simbolizează o clasă. Această clasă a fost distrusă de împrejurările moderne ale vieții românești, personificate în clasa burgheză născând și în profesiile liberale.

Dar “ridicarea noroadelor” a avut de efect și ridicarea la suprafață a unor ființe de elită recrutate din “noroadă”. Să vedem cum se acomodează aceștia cu mediul.

Andrei Rizescu, eroul din *În lumea dreptății*, este tipul lor. Andrei Rizescu este un învins, sfârșește cu nebunia. Pentru ce? Nu avea știința meseriei sale de avocat? Nu era cinstit? Nu era muncitor? Ba avea toate aceste însușiri, și tocmai din pricina lor e distrus. Andrei Rizescu, ca judecător, își face datoria — primul defect: nu îngăduie neglijența la colegi — al doilea defect; jenează pe colegi în escamotarea justiției — al treilea defect! Deci nu mai poate fi judecător. Ca avocat, el nu ia procese nedrepte — întâiul defect; caută să împace pe împricinați — al doilea defect; nu face platitudini președintelui și oamenilor zilei — al treilea defect. Are sufletul artist, citește pe Spencer și pe Nietzsche etc. — defecte oribile, ridicole! Toate acestea îl fac odios. Și chiar acolo unde ni s-ar părea că ar putea să aibă o unică satisfacție — platonică! —, în inteligența și cultura sa, acolo e mai ridicol, pentru că acolo e mai departe de mediu. Când prostul și bălbăitul Berlescu îl ridiculiza, numind pe Spencer Laibăr

și pe Nietzsche Niță, când îl întreba din ce fel de cireș erau tunurile lui Mihai Viteazul: cireș dulce ori amar — “toți se prăpădeau de răs”!

Imposibilitatea de a se adapta la mediul acesta i-o explică perfect lui Rizescu nenea Mache, pensionar bătrân, prin gura căruia vorbește experiența celor patruzeci de ani de viață “modernă” și “constituțională”:

“Ascultă-mă pe mine, eu sunt om bătrân și am îmbătrânit în lumea asta a tribunalului. Dumneata nu faci de avocat. S-a isprăvit: nu faci de avocat. Avocatul, mai ales într-un oraș d-astea micile, va să fie șmecher, șiret, și la dumneata șiretenia, ca la mine în palmă. Nu te văz eu?, dumitale îți plac altele: cititul, vioara; habar n-ai de lume și de chichițele ei... Afară numai dacă nu vrei să mori de foame.

— Ei bine, dar ăilalți cum trăiesc?

— Care ăilalți? Păi ți-i număr pe dește. Sunt vreo cinci care câștigă parale mai bune și mai mult cu afacerile decât cu avocatura; dar ca ăștia n-o să ajungi să câștigi niciodată, pentru că n-ai nici situația lor politică, nici firea lor, nici nu începi în condițiile în care au început-o ei. E! Când au început avocatura Vineanu și Berlescu, nu erau aici în oraș decât doi avocați, și ăia practicanți, fără titlu. Azi sunt treizeci; vii și dumneata, al treizeci și unulea... Afară de Vineanu și de Berlescu, mai e Beneș, Urziceanu și Amedeu, care câștigă ceva, ăilalți abia dacă își câștigă pâinea de toate zilele; și bagă de seamă, nu e unul din ăștia să n-aibă ca dumneata nici o altă stare, nici legături de rudenie în oraș și în județ. Și, să mai știți de la mine, clientul nu vine la avocatul cinstit, care știe și care vorbește frumos; se duce la ăl care știe că are trecere. Uită-te dumneata la Berlescu. Să zici că e vreun om învățat? Nu e; cum vorbește, l-ai auzit: la fiecare zece

vorbe “ăă... ăă...”, dar năpădesc clienții la el că e tare și mare.”

Cititul, vioara, cinstea, iată defectele lui Andrei Rizescu. Lipsa de scrupule, situația de om “tare și mare”, iată calitățile lui Berlescu. Prostia, incultura, bălbăiala sunt lucruri care n-au de-a face nimic, nici în bine, nici în rău!

Și pentru a ilustra inadaptabilitatea, dl Brătescu nu putea alege ceva mai potrivit decât avocatura, căci în această profesiune, mai mult decât în altele, e vorba de luptă, de concurență, deci aici se poate pune mai bine problema însușirilor morale favorabile ori nu triumfului.

În *Două surori*, pe lângă o inadaptabilitate semnificativă: Elena Cioranu, fiica unui *boier* sărăcit — mai e și Iosif Dănescu, casierul. Până să ajungă la această situație, probabil că Iosif Dănescu a trecut prin întâmplări grele, care i-au lăsat o urmă de tristețe, de frică de oameni, o ezitare în fața vieții, dar, în sfârșit, a triumfat! Dacă ar fi avut sufletul lui Berlescu, ar fi fost un mulțumit și ar fi ajuns mult mai sus pe scara socială, iar dacă ar fi avut sufletul lui Rizescu, ar fi fost un nefericit! Dănescu însă nu e nici boer de neam, nici un adevărat intelectual, dar, pe cât e un suflet distins, pe atât, exact, e și inadaptabil; gradul lui de inadaptabilitate e proporțional cu finețea lui morală și cu valoarea lui intelectuală. Iar fericirea lui, care începe târziu, în după-amiaza vieții lui, se datorește distanței care îl separă de Andrei Rizescu.

Această descalificare a calităților morale, când e vorba de adaptare, o găsim, desigur, în orice țară, oricât de civilizată, dar nu până la gradul acesta. Gradul mai mare, pe care-l constatăm la noi, se datorește faptului că suntem într-o epocă de tranziție, când “civilizația” este încă în perioada de instalare, și aceasta într-o țară în care clasele

de jos n-au nici un rol și în care clasele de sus au moștenit psihologia celor 200 de ani de influență bizantină.

Dl Brătescu-Voinești, zugrăvind aspectul tragic al introducerii civilizației la noi, completează pe Caragiale, care a zugrăvit aspectul ridicol al aceluiași fenomen. Iar Eminescu a exprimat regretul adânc după dispariția vechii stări de lucruri, după clasele care au înflorit altădată.

II

În *Pană Trăsnea* și în *Neamul Udreștilor* eroii sufăr cu resemnare.

Pană Trăsnea, după moartea nevestei sale, și în urma năpastei ce cade asupra lui, suferă în tăcere, fără zbcium. Tot așa și Costache Udrescu: el primește loviturile soartei fără să se zbată. Pe lângă alte motive, și această seninătate, dacă mă pot exprima astfel, a suferinții eroilor, a putut face pe dl Sanielevici să caracterizeze pe dl Brătescu-Voinești ca pe un “realist clasic”.

Dar toate acestea nu se mai aplică la nuvela *În lumea dreptății*. Aici eroul nu se resemnează, aici tragedia sa e zguduitoare, și, după o ultimă criză, el înnebunește.

Această deosebire între cele două nuvele dintâi și aceasta din urmă se datorește faptului că în *În lumea dreptății* inadapabilul nu mai este nici un bătrân, dar nici, mai cu seamă, reprezentantul unei clase bătrâne, muribunde, care se poate resemna că pieră. Pană Trăsnea dispăre în orice caz odată cu clasa lui. Costache Udrescu dispăre și el fatal. Ei mor, se poate spune, de ceea ce se numește “moartea naturală”, iar moartea naturală nu e atât de îngrozitoare;

ba, se zice că o adevărată moarte naturală trebuie să fie fără durere, fără regret, pentru că este sfârșitul firesc al unei evoluții. Pe când în nuvela *În lumea dreptății* acel care “moare” e un tânăr și, mai ales, un om dintr-o clasă nouă, de viitor. El nu “moare” nici din cauza vârstei sale, nici din cauza vârstei clasei sale, ci de o moarte timpurie, năprasnică, și toată firea lui protestează împotriva acestei nimiciri nefirești. Andrei Rădescu, care poartă în el dorul puternic de viață, nu se poate resemna; el se zbučiu-mă, protestează.

O altă cauză, în legătură imediată cu cea dintâi, a deosebirii dintre “tragedia” acestor două genuri de inadap-tibilități, e și faptul că pe când Pană Trăsnea și Costache Udrescu au nervii echilibrați, din cauza eredității, a educației și a felului lor de trai, intelectualul dezarmat Andrei Rădescu e un om cu sensibilitatea exagerată, cu sufletul peste măsură de impresionabil. Și aceasta, nu numai pentru că cultura lui Rădescu presupune o muncă intelectuală, care poate fi prin ea însăși o cauză de mai mare impresionabilitate, ci și pentru că această cultură s-a greșit deodată, într-o singură generație, pe un creier fără nici o ereditate în această direcție.

Așadar, aici eroul fiind tânăr, făcând parte dintr-o clasă tânără și fiind și un altfel de tip psihic, inadaptabilitatea lui trebuie să aibă alt aspect, și dl Brătescu-Voinești, ca adevărat artist, și-a schimbat și maniera. Aici dl Brătescu-Voinești nu mai e acel “realist clasic” de mai înainte. Realismul clasic de altădată nu proceda numai de la autor, ci și de la obiect, de la viața redată. Talentul dlui Brătescu ne apare, în urma acestei considerații, de o remarcabilă suplețe.

Și tot din pricina deosebirilor relevate mai sus nuvela

În lumea dreptății are și alte însușiri, pe care celelalte nu le aveau, însușiri datorite tipului și vieții zugrăvite de autor.

Până Trăsnea, ori Costache Udrescu, făcând parte dintr-o clasă care moare de “moarte — aproape — naturală”, nu-și vor datori moartea atât de mult loviturilor mediului înconjurător, ca Andrei Răzescu. Dacă cei dintâi dispar și de la sine, ca clasă, căci nu mai au ce căuta în mediul cel nou, Răzescu dispăre numai ca individ, din cauza mediului celui nou, fiindcă acest mediu e rău. Și, din această cauză, în *Până Trăsnea* și în *Neamul Udreștilor*, autorul n-a zugrăvit mediul decât foarte puțin (și mai mult ca nou), atât cât era necesar ca să explice distrugerea aproape naturală a eroilor săi, pe când în *În lumea dreptății* mediul este zugrăvit pe larg și cu culori puternice.

Această subtilă înțelegere a împrejurărilor sociale apare uneori în trecut, dar de un surprinzător adevăr, în nulele dlui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, Radu Finuleț, negustorul de altădată, dinainte de “ridicarea noroadelor”, dinainte de triumful formelor noi și de descoperirea minelor de cărbuni și de petrol. În nebunia lui, pe lângă alte apucături, el o are și pe aceea de a umbla “prin mijlocul târgului înjurând pe ciocoi și laudând pe boieri” — trăsătură caracteristică pentru un negustor de altădată: clasele se asociază în lupta pentru trai și fiindcă formele noi — “ciocoi”, creațiuni ale formei noi sociale — au distrus și pe boieri și pe negustorii de altădată, este natural ca aceste două clase să se simtă solidare, să aibă simpatie una pentru alta și — ambele — antipatie pentru clasa cea nouă, a “parveniților”.

Așadar, dl Brătescu-Voinești este poetul tragic al inadaptabilității unor categorii sociale în mediul de azi, for-

mat prin introducerea civilizației apusene neasimilată bine încă și, deci, având mult mai multe defecte și mult mai puține calități decât civilizația din Apus. Iar atitudinea autorului față de viața pe care o zugrăvește este simpatia pentru cei inadaptabili și, deci, antipatia pentru “civilizația” așa cum o vede autorul.

Desigur că această civilizație, considerată din punct de vedere istoric și filozofic, e un pas mai departe spre fericirea care va fi odată. Dar nu e mai puțin adevărat că (“progresul omenirii se face cu prețul celor mai mari dureri”) unele fapte ce au rezultat din introducerea civilizației apusene au fost și sunt dureroase. Și, oprindu-ne numai la cele care alcătuiesc materialul nuvelor dlui Brătescu-Voinești, trebuie să constatăm că dispariția acelei clase de boiernași, cinstită, cu o viață patriarhală morală și cu o delicatețe de sentiment dezvoltată prin istoria ei, este un fapt peste măsură de dureros. Și mai dureroasă, încă, este istoria proletariatului intelectual român (Andrei Rizeșcu), atunci când el e un exemplar de elită, aruncat în lumea aceasta rea și proastă. Aceste două tipuri umane, unul întârziat, care moare, celălalt venit prea curând, care se zbate dureros, au concentrat asupra lor simpatia dlui Brătescu-Voinești.

După cum pentru Dostoievski, dacă cineva e normal e o bestie respingătoare, și dacă e anormal are o scânteie din geniul bunătății, tot așa, pentru dl Brătescu, dacă cineva e reprezentant, cum s-ar zice, “autorizat” al mediului celui nou, e, prin chiar aceasta, un om prost, fără scrupule, deci un triumfător. Filozofia ce se degajează din opera dlui Brătescu e că cine trăiește azi fericit trebuie să aibă numai decît o țară morală. Bun e sinonim cu inadaptabil, rău — cu adaptabil.

Cei răi sunt fondul negru pe care se mișcă cei buni. Sau mediul în care se distrug aceștia din urmă. Căci să se observe: dl Brătescu nu-și alege niciodată “eroii” nuvelelor dintre cei răi. Toți eroii săi fac parte din cei delicați, din firile alese, din cei dezarmați.

Și pentru ce simpatia autorului e așa de puternic îndreptată asupra acestor categorii sociale? Mai întâi, am putea răspunde că nu ne privește. O constatăm, și atâta tot. Apoi, am putea răspunde că e normal să fie așa, căci suferința adevărată a acelor categorii trebuie să provoace milă și simpatie într-un suflet simțitor, delicat și altruist ca al dlui Brătescu.

Dar, complicând întrebarea și cu o alta: pentru ce dl Brătescu-Voinești alege în general această suferință, și nu altele, ca, de pildă, a țărănimii — răspunsul îl vom găsi în experiența personală a autorului. Vom vedea că această inadaptabilitate a văzut-o el mai de aproape, pentru că această inadaptabilitate a simțit-o însuși dl Brătescu-Voinești.

În opera dlui Brătescu-Voinești sunt două bucăți, un fel de autobiografii morale, *Sâmbăta* și *Moartea lui Castor*, în care, de data aceasta, și omul de “neam” și intelectua-lul nu sunt altcineva decât însuși autorul.

Să vedem ce suflet apare din aceste două bucăți, să vedem cum e sufletul care a creat pe Pană, pe Udrescu, pe Rizescu, să vedem dacă nu cumva acele tipuri sunt, oarecum, exteriorizarea sufletului din *Sâmbăta* și din *Moartea lui Castor*, să vedem dacă nu cumva înrudirea sufletească ne explică și alegerea eroilor, și priceperea lor, și simpatia autorului pentru dâșșii.

Un lucru înțelegem mai întâi din aceste bucăți: autorul e urmașul unei vechi familii de boieri de neam, dintre acele despre care am vorbit mai sus.

În *Sâmbăta* și în *Moartea lui Castor*, autorul ne zugrăvește viața familiei sale și pe el însuși, din copilărie și până în prima tinerețe, arătându-ne, astfel, ce însușiri a putut să moștenească de la înaintașii săi și ce educație a căpătat, plămădeala din care a crescut și, în același timp, atmosfera morală în care s-a dezvoltat.

“...Pe tată-său — zice boierul Manolache Moldoveanu lui Pană Trăsnea vorbind de Eliza — nu l-ai cunoscut și nici nu-l mai poți cunoaște, căci a murit de sunt șase ani; dar ți-l spui eu că era de pus pe rană să te vindeci cu el. Pe Catinca, maică-sa, o s-o vezi și-o s-o iubești. Că dacă este adevărat că ce iese din pisică șoareci mănâncă, apoi tot atât de adevărat e că ce se trage din neam bun bun o să fie.”

Suntem și noi, față cu dl Brătescu, în aceeași situație ca și Manolache Moldoveanu față de Eliza. Și noi avem posibilitatea să cunoaștem neamul din care se trage el, căci ni l-a zugrăvit admirabil în aceste două bucăți de care vorbim.

El a zugrăvit viața așezată și liniștită de familie, în care a văzut lumina zilei și în care și-a petrecut acei ani când omul se formează — viața cu aceeași zi de paraclis sâmbătă după-amiază, slujită de același preot bătrân, cu aceeași povești la masă pentru copii, frumoase și morale, cu aceeași vizită a “cucoanei mari”, cu aceeași prăjitură și cu aceeași glumă a tatălui despre guvernantă, căreia nu-i place cutare dulce (“orz pe găște”), cu aceeași suspinuri ale bunicii înaintea portretului bunicului din salonaș, cu aceeași discuție despre pelargonii și ațalii, cu același “drag loton”, cu aceeași porecle ale bilelor, cu aceeași oră de culcare, cu aceeași dezmierdări ale bunicii în odaia de culcare a copiilor. El a zugrăvit silueta nobilă a mamei,

care “făcea crucile încet și frumos cum nu le mai face nimeni”; silueta bunicăi, care, “aproape de sfârșitul basmului și al mesei” intra în sufragerie “maiestuoasă”, așezându-se pe un scaun “adus cu grabă, între tata și mama”; silueta tatălui, “cu mâinile murdare de pământ din florărie”, îndrăgostit de florile sale; salonașul cu “perne cusute cu lână” și cu “scaune îmbrăcate cu peticuțe de mătase, așezate și cusute cu măiestrie de mama”; siluetele copiilor (“noi, ridichile”), “jucându-ne sub ochii plini de dragoste ai tatii și ai bunicăi”. A zugrăvit adolescența sa fericită și ne-a spus singur:

“...ce mare lucru e pentru cineva să aibă părinți cinstiți, buni și uniți: o mamă care se lipsea de toate pentru copiii ei, un tată în fața căruia toți se descopereau cu respect, o casă bătrânească moștenită din moși-strămoși, și slugi îmbătrânite în curte, iubitoare și credincioase...”

După această viață va regreta întotdeauna dl Brătescu-Voinești. Iar oamenii care au dus asemenea viață vor fi pentru d-sa ideali. Simpatia sa va fi pentru asemenea oameni și, prin radiare a simpatiei, pentru tipurile congenere, pentru toți delicații, care n-au ce căuta în lumea brutală și vulgară. Eroii nuvelor sale din asemenea tipuri îi va alege.

Dar omul care trăiește o asemenea viață, care este potrivit pentru o asemenea viață, nu poate fi nici un om de nimic, care se adaptează grație obtuzității sale morale, nici un om tare, care poate sfida și brava mediul. Acela liniște, cu aceleași fapte domoale, care se repetă mecanic, acea viață plină de mixandre, de pelargonii și de ațalii duce de-a dreptul la dispariție în mediul zugrăvit de dl Brătescu-Voinești, și pe care-l cunoaștem cu toții. Acestui mediu nu-i poate rezista nimic și...

“...la pierderea lui [tatălui], moartea nu l-a luat numai pe dânsul — iubitul, dus la groapă într-o zi de toamnă rece și ploioasă, ci a luat cu ea tot restul neamului nostru, acum atât de risipit. Mă întrebam și nu-mi puteam răspunde ce ne despărțește așa și pentru ce nu veneam să trăim cu toții împreună, cu mama, îngrijind-o, ajutând-o. Nebuni ce eram! Dar negreșit, cât mai în grabă, aveam să mă întorc lângă dânsa și să încep a reclădi fala casei noastre, dărâmată de suferința morții. “A! dar este peste putință!”, îmi ziceam tot eu...”

Da!... peste putință, căci mediul cel nou nu o mai îngăduia. Dl Brătescu-Voinești, fiu al vremilor moderne, trebuia să urmeze altă cale, să intre în lumea modernă, unde se cer alte însușiri. Dl Brătescu-Voinești trebuia să ajungă un intelectual, un “proletar intelectual”, ca să întrebuițăm un termen la modă acum cincisprezece ani.

Dar acest “proletar intelectual” aducea cu sine un suflet delicat, așa cum se formase el în acea atmosferă zugrăvită în *Sâmbăta* și în *Moartea lui Castor*, și rafinat încă prin o distinsă cultură intelectuală. Și acest om a putut, deci, cunoaște de aproape și o altă stare sufletească, o altă inadaptabilitate, aceea a unui adevărat intelectual, dar lipsit de energia de a se ridica împotriva mediului.

Toată această experiență a vieții o vom găsi depusă în opera sa și ea ne va explica toate simpatiile și antipatiile autorului.

Pană Trăsnea, omul de neam boieresc, omul delicat, care se îndeletnicește exclusiv cu florile și cu lucruri migăloase, îndeletniciri care nu pot fi excluzive decât pentru acela care e în afară de lupta pentru trai, Pană Trăsnea, cu care se isprăvește o veche familie; Costache Udrescu, cu care se isprăvește o altă veche familie și pe lângă care

trece prezentul fără ca el să-l priceapă, dar pe care acest prezent îl distruge, pătrunzând prin nevasta și fiul lui chiar în inima casei sale, pe când el — ce contrast admirabil și duios! — se afundă tot mai mult în trecut, în trecutul neamului său, murind de acel trecut și dându-și sufletul odată cu evocarea Udreștilor din documentele de sute de ani — pe aceștia dl Brătescu-Voinești îi cunoaște și-i iubește, îi idealizează și-i regretă, pentru că în el autorul vede pe acel bătrân iubitor de mixandre și ațalii din *Sâmbăta*, cu moartea căruia s-a dus “tot rostul neamului” său.

Pe Andrei Rizescu, sufletul cinstit și artist, care nu se poate adapta la mediu din pricina calităților sale, și pe Iosif Dănescu, care se adaptează într-un chip cam lamentabil din pricina relativei sale distincții sufletești, dl Brătescu-Voinești i-a cunoscut, i-a văzut, i-a priceput și i-a fost milă de dânsii — pentru că... *de se narratur fabula...*

Faptul că în *În lumea dreptății* dl Brătescu-Voinești nu mai este acel realist clasic de altădată, pe care l-am explicat și prin obiect: viața zugrăvită, se mai explică și prin evoluția autorului, căci amintirile “Sâmbetelor” de altădată sunt tot mai vechi, iar inadaptabilitatea intelectualului o simte tot mai mult. Și — ceea ce este probabil — dacă dl Brătescu-Voinești va stărui de acum înainte în această direcție, opera sa va deveni mai semnificativă ca critică socială, pentru că triumful mediocrității și al necinstei împotriva a ceea ce e superior și viabil e o nedreptate mai mare, mai interesantă, mai adevărată decât triumful aceleiași mediocrități împotriva unei categorii omenești care se stinge fatal.

Și odată sufletul acestui scriitor îndreptat cu milă spre ființele nenorocite, părăsite, străine într-o lume nepri-

elnică, — el a putut pricepe tot felul de inadaptabilități: *Magheranul*, sfărâmarea celei din urmă iubiri a unei biete bătrâne, odată cu sfărâmarea unui ghiveci de magheran, zdrobit cu prilejul unei manifestații studențești... tot mediul cel nou. *Un om*, istoria unei decăderi sociale, în care se păstrează încă ceva înalt omenesc: duioasă atenție a bătrânului agent de percepție pentru nevasta sa, pentru care, cu toată timiditatea lui, cere niște mixandre, căci: “grozav îi plac nevesti-mii”. *Microbul*, istoria torturării morale a unui nefericit dezarmat de către cea mai urâtă speță de inconștienți. *Inspecție*, zugrăvirea chinurilor ridicole la care sunt supuși soldații, pentru a pricepe formele noi, introduse în armată. *Întâmplare*, în care un biet burghez naiv și simplu își arată, în felul lui cam ridicol de a gândi și a se exprima, durerea vieții pricinuită de estropierea copilului său. *Puiul*, simbolizarea soartei acestora pentru care are predilecție autorul — puiul acela de prepeliță părăsit, în toamna târzie, de tot ce a fost pentru el lumea, și care moare, îndurerat și singur, “cu degetele ghearei împreunate ca pentru rugăciune...”

III

Di Brătescu-Voinești este un cugetător, el privește viața dintr-un anumit punct de vedere, are o filozofie asupra ei — și am văzut că opera sa e întruparea teoriei inadaptabilității, exprimată de altminterlea de autor prin gura lui Andrei Rădescu.

Dar acest cugetător este și un analist al sufletului omenesc, mai ales al sufletului acestora care fac parte din aceeași familie sufletească cu el: Rădescu, Pană Trăsnea,

Costache Udrescu, Iosif Dănescu, din nuvelele sale cele mari, și alții, din celelalte nuvele și schițe. Și să se observe: dl Brătescu-Voinești aproape n-are tipuri indiferente, vreau să spun că tipurile sale sunt sau inadaptabili, sau oameni care-i fac pe aceștia să sufere ori care măcar servesc, prin contrast, ca fond pe care să se zugrăvească cei dintâi.

În zugrăvirea tipurilor inadaptabile, apar trei însușiri importante ale dlui Brătescu: simpatie intelectuală, simpatie afectivă și impresionabilitate față cu viața. Dl Brătescu-Voinești ne redă așa de bine pe Rizescu și pe Pană Trăsnea nu numai pentru că-i pricepe, ci și pentru că-i iubește; și nu numai pentru aceasta, dar pentru că-l impresionează adânc existența lor.

Dar e tot atât de interesant, pentru caracterizarea sufletului acestui artist, să vedem cum se comportă cu personajele antipatice.

El nu le urăște, ele îi provoacă indignarea. El nu le caricaturizează, nu le șarjează.

Să se compare atitudinea dlui Brătescu-Voinești, față cu personajele antipatice, cu aceea a unui Maupassant. Nu știu dacă Maupassant n-ar fi luat parte Nababului împotriva Microbului; am dreptul să fac această presupunere, întemeiat pe multele lui nuvele și mai cu seamă pe concepția lui obișnuită: urâțenia și obtuzitatea intelectuală a Microbului l-ar fi ispășit să-l ridiculizeze. George Eliot nu se poate imagina să fi avut o astfel de atitudine, dacă ar fi tratat un asemenea subiect. Și nici scriitorul francez "realist", care se apropie mai mult de realiștii englezi: Aplhonse Daudet.

Dar să insistăm puțin asupra talentului de observație al dlui Brătescu-Voinești și a creării tipurilor sale.

Talentul de observație... Iată, de pildă — aleg la întâmplare, și acesta nu e un cuvânt deșert —, iată propunerea necinstită ce o face Berlescu lui Vineanu, avocatul “părții adverse”. Oricât ar fi de pervers Berlescu, e om, și ca atare are un rest de pudoare, și de aceea, când face propunerile nerușinate, își schimbă vorba, rostește cepeleag, împrumută, parcă, o altă personalitate: “Mateiaș neică, să facem cum e bine”. Sau chipul nou, prietenos și iertător, în care Elena Cioranu, acum fericită, primește pe Sofia, sora sa cu apucături rele... Ori imaginea femeii iubite, ce are Dănescu în minte, combinată jumătate din Elena (iubirea sentimentală), jumătate din Sofia (iubirea senzuală): fruntea (element intelectual) e a Elenei, gura și gâtul (elemente senzuale), ale Sofiei. Ori emoția care paralizează pe Pană Trăsnea când a căpătat mâna Elizei, emoție care se vedește prin rostirea unor fraze întretăiate, lipsite de verb.

Crearea tipurilor... Toate trăiesc, pentru că dl Brătescu-Voinești le pune mereu în împrejurări în care ele se comportă conform cu temperamentul și cu împrejurările, după regulă banală, dar imposibil de urmat fără un mare talent.

În opera dlui Brătescu-Voinești personajul lucrează, gândește, gesticulează —, autorul îl luminează prin simpatia ori antipatia sa —, este un neconținut schimb de viață între autor și subiect, și opera respiră o viață intensă. Exemple: seratele muzicale de la Rizescu; jocul de cărți din *Vârcolacul*; conversația lui Dănescu cu Elena Cioranu, întreruptă de naivele întrebări ale copilului, care foiletează un album ilustrat pentru copii; acea minunată și rară combinație de vulgaritate, omenie, sentimentalism, înălțime morală, întrupate toate, deodată, în personajul din *Întâmplare* și care este, pentru un scriitor, un *tour de force*!

Dar totul se reduce la priceperea fondului intim al personajului și la ghicirea fără greș a tot ceea ce poate da acel fond intim în anumite împrejurări, conform cu dispoziția personajului. Voiesc să vorbesc de raportul dintre tip, dispoziția lui momentană, împrejurare și acțiune. Orice acțiune, orice gest, orice cuvânt este unic. Din miile de răspunsuri posibile la o întrebare, una este singura justă în cutare împrejurare, dat cutare temperament, dată cutare dispoziție în care se găsește în acel moment acel temperament. Talentul constă în a pune în gura personajului tocmai acel răspuns, a-l pune să facă tocmai acel gest, a-l face să vibreze tocmai de acea emoție; cu atât mai mult, a-l pune să facă tocmai acea acțiune. Orice facem, un gest, un semn din cap, este determinat, așa a trebuit să fie, a putut fi prevăzut de la începutul sistemului planetar. Acest lucru nimeni nu-l poate face prin calcul, el atârnă de “talent”, de intuiție. *Cineva* îi șoptește artistului ceea ce are să răspundă cutare personaj, ce gest are să facă. Altmintrelea, e “compozițiune”, care niciodată nu poate imita realitatea.

Când Rizescu întâlnește pe nevastă-sa, căreia Beneș îi făcuse propuneri de dragoste, pe care ea le respinse cu indignare și pe care nu voia să le destăinuiască lui Andrei, ca să nu-l supere — propuneri care o aduseseră într-o cumplită tulburare —, ea nu-i poate răspunde, în conversația ce o începe el, decât printr-un neconținut: “Da”, și acest cuvânt — această neputință de a spune altceva — este mai elocvent decât orice.

Dar să dau câteva exemple, în care să se vadă perfect ce just îi dictează acel cineva dlui Brătescu-Voinești ce anume trebuie să spună personajul. Cucoana Leonora prinde pe câte un trecător, căruia “nu-i dă drumul decât

după ce l-a amețit cu vorba, sărind de la una la alta pe nerăsuflăte”.

—”Ce să fac? Ia, cu năcazurile, că am pierdut un chiriaș — trebuie să știi — neprețuit! Am mai avut chiriași, de! dumneata trebuie să știi, că ești d-aci —, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e președinte la Ploiești... care a luat pe fata lui doctoru ăla... ăsta... de are un frate ghegeneral. Și cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: “Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriași buni”... Și atunci am stăruit eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe; dar m-am stâns! Că zicea dumnealui: “Ce o să fie? trei patru sute de lei”... și când colo — trebuie să știi — am cheltuit de m-am stâns, că le-am făcut pivnița dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci, ori nu faci. Bietul tata, când le-a reparat p-ale vechi, cât crezi c-a cheltuit?... că acum trebuie să știți cum eram noi altădată. Moșu meu Dinu Strâmbeanu...”

Și de aici încolo genealoghia, care ține mai bine de un ceas și care se termină, ducând pe bietul ascultător la poartă, de unde, cu un gest larg, care îmbrățișează toți munții violeți din zare: “Vezi dumneata toți munții ăia? toți au fost ai noștri odată...”

Așa a trebuit să vorbească cocoana Leonora. Și vorbește așa de exact, cum a trebuit să vorbească, încât chiar numai din acest fragment o vedem întregă. Ceea ce spune ea aici este determinat de temperamentul ei, de viața ei, de vremea și locul în care trăiește.

Sau, scrisoarea Elenei Rizescu către Adina Căpitan G. Nicolau. Voi transcrie numai două pasaje:

“Andrei are... o privire bună și un timbru de voce grav, duios, între bas și bariton. Unele cuvinte spuse de el îmi plac la nebunie, parcă vibrează inima în mine când le aud: “marmură, bravură“...”

Observați fetișismul naiv pentru bărbat, caracteristic femeii care iubește... Sau:

“Am făcut aici cunoștința unui coleg de școală a lui Alexandru, un doctor Georgescu, a cărui nevastă seamănă leită cu Victoria Nanu, doar nițel mai în vârstă...”

Se știe pornirea femeilor de a compara cu orice preț; e un fel de mahalagism, o nuanță, atât de fin prinsă de autor. Mi-aduc aminte de o domnișoară studentă care, văzând într-un album pe Gioconda, a și asemănat-o cu “Mari Ionescu de la Huși — doar nițel mai în vârstă“...

Dar nu putem face aici o analiză amănunțită a chipului în care dl Brătescu-Voinești își creează tipurile. Să vedem, în linii mari, logica naturală ce se degajează din câteva creații ale sale.

Rizescu este un om fără voință, inteligent și bun, pus în împrejurări nefavorabile acelor însușiri. Modul lui de a reacționa va fi condiționat în nuvelă de aceste însușiri și de aceste împrejurări. El e lovit din toate părțile. Altul s-ar fi revoltat, dar el suferă pasiv, căci e lipsit de energie; invidiază, dar în loc de a căuta să triumfe, ori chiar să distrugă pe alții, se distruge pe sine, torturându-și sufletul. E gelos; gelozia lui e pasivă, el nu “face moarte pentru ea”. Berlescu, pe care-l știe că e necinstit și prost, îl ofensează. El suferă ofensa, fără să răspundă. Același Berlescu îl întreabă, bătându-și joc de neșansa lui ca avocat și de talentul lui pentru muzică: “De ce nu te bagi sub șef de orchestră la muzica regimentului, cu 150 fr. pe lună?” Rizescu... se duce nebun de durere... și-și toarnă apă în

cap. Zinca Sărdăreasa, care are de plasat 10000 franci, îi cere să găsească pe cineva căruia să-i dea banii cu împrumut. El îi dă lui Șerb Călugăreanu, deși nu e sigur de acest om: se înșală pe sine însuși, i se pare că poate avea dreptul să creadă că Șerb totuși va putea fi solvabil (aceasta, pentru că Șerb îi dă 2000 fr. — ceea ce vede bine Rizescu că e suspect —, dar Rizescu are nevoie mare de bani). E o ipocrizie față de sine însuși, de om slab, care n-are curajul să voiască a privi realitatea în față și a-și spune: e rău ceea ce vreau să fac, dar fac!

Ori: e rău, și deci nu fac! În toate acestea se vede justa proporție a însușirilor lui și a împrejurărilor... Că ajunge apoi să mintă el, omul onest, e fatal. Nu se putea altminterlea.

Același lucru cu Pană Trăsnea, numai cât acesta nu e un intelectual cu nervii ascuțiți și slabi; e stăpân pe sine. Are putere de voință asupra mișcărilor sale sufletești, nu însă și asupra lumii din afară. Suferă cu tărie orice, dar nu poate lucra asupra oamenilor și a lucrurilor. Nu este activ, ci un resemnat stoic. Și este, în același timp, și un sentimental delicat. De aici și din împrejurări va rezulta tot ceea ce cunoaștem sub numele de *Pană Trăsnea Sfântul*. Când suferă de iubire — căci iubirea lui e adânc de dureroasă, mai întâi pentru că e puternică și apoi pentru că el e mai bătrân decât Eliza și deci se-ndoiște c-o poate face fericită —, el numai își trece, dureros, mâna pe frunte. Când moare Eliza, zdrobit pentru totdeauna, va duce un trai de schivnic și va tăcea. Când cade năpasta pe el, iată “revolta” lui: “Se vede că așa am fost eu ursit de la Dumnezeu”. Pe d-ra Melicescu n-o urăște, “dimpotrivă, i-ar fi dat orișice, numai să se abată din calea lui, să-l lase în liniștea și în odihna” etc... Costache Udrescu tot această

liniște și-o răscumpără cu copilul său, pe care îl lasă să devină “Raoul”.

Liniștea aceasta, la Pană Trăsnea, e grădinăria, pe care n-o părăsește nici când i se judecă procesul. Liniștea aceasta, la Costache Udrescu, e cercetarea și orânduirea documentelor, care-l fac ridicol și nefericit în lumea nouă în care a întârziat. Și mi se pare că documentele sunt un simbol prin care dl Brătescu-Voinești exprimă sufletul vremii vechi, rămășița inoportună în lumea cea nouă, după cum și Udrescu e un simbol al unei clase (nuvela nici nu e intitulată *Costache Udrescu*, ca *Pană Trăsnea*, ci *Neamul Udreștilor*) — ceea ce explică și justifică faptul că Udrescu nici nu e un tip bine caracterizat. (Coana Luxița, care abia apare în nuvelă, e un tip mai viu.)

Nu mai vorbesc de alte tipuri.

IV

Liniștea aceasta e punctul central al concepției despre fericire a dlui Brătescu-Voinești, cum a observat de mult dl Sanielevici.

S-a zis că un scriitor nu poate să nu aibă o etică în dosul estetice sale. În dosul estetice clasice, romantice, naturaliste, există o concepție a vieții, adică un criteriu al fericirii omenești. André Gide explică nereușita simbolismului prin lipsa unei astfel de concepții.

Fericirea, după dl Brătescu-Voinești, stă în liniște, în mulțumirea alcătuită din dulci și sigure nimicuri, care se repetă, aceleași, ani și ani — așa cum a cântat-o el în *Sâmbăta și Moartea lui Castor*.

Această liniște, pe care nu o poate da decât viața de

familie, adică izolarea de lumea mare a luptei pentru trai — într-o lume mică, de iubire, unde acea luptă încetează —, această liniște nu o poate avea Rizescu, și de aceea el este distrus; nu o poate avea Udrescu, și de aceea este nefericit; și nu o poate avea nici Pană Trăsnea, în sihăstria sa; o poate gusta, în sfârșit, Iosif Dănescu, care, desigur, va fi fericit. Și, să se observe, dintre acești patru oameni, cel mai practic, cel mai puțin distins, el singur o poate avea.

Dar această liniște, care este efectul adaptării, nu e posibilă celor superiori, firilor cu adevărat distinse. Concluzia, deci, la care ajunse dl Brătescu-Voinești este că viața, în împrejurările de la noi, nu e bună pentru cei buni. Și distrugerea celor buni n-o explică numai împrejurările concrete: conspirația conștientă și inconștientă a celor răi împotriva celor buni, ascendența aceloră asupra acestora. Se pare că împotriva celor buni conspiră încă ceva, o putere ocultă, să-i zicem soarta, fatalitatea — ceva care umple măsura nefericirii. Căci, pentru ce când Rizescu e învins de împrejurări, când este la un pas de nebunie, pentru ce tocmai atunci se întâmplă să-i fie rănit și zdrobit copilul, nenorocirile care completează seria cauzelor nebuniei lui? Dl Brătescu-Voinești e prea artist și prea cugetător ca să cred că a inventat — pentru nevoia compoziției — acel sfârșit al nuvelei *În lumea dreptății*. Sunt sigur că în acel sfârșit se ascunde o concepție: a fatalității, a ceva neînțeles, care de dincolo de fenomene diriguiește și orânduiește lucrurile omenești.

E poate, în mintea dlui Brătescu-Voinești, acel Dumnezeu, de care vorbește Andrei Rizescu, acea conștiință universală, totală, care intervine — în ce scop nu putem ști noi, părțile infime și infinit de mărginite ale acelei conștiințe.

Dar să analizăm mai de aproape această psihologie. Un suflet delicat, care nu poate rezista singur mediului înconjurător, simte, deci, nevoia unei solidarități în fața luptei, solidaritate care, cum am spus, pentru dânsul nu poate fi decât familia. Iar familia ia proporțiile rasei. Dl Brătescu-Voinești o concepe ca o solidaritate a generației în viață cu toate generațiile care au fost. Acesta este înțelesul *Neamului Udreștilor*. De aici impresia adâncă, rară și stranie, pe care o produce această nuvelă. Această concepție a familiei ca o solidaritate a generațiilor trecute cu cea prezentă ne explică și persistența ideii de ereditate în opera dlui Brătescu-Voinești. Rizescu e bun, pentru că moștenise o inimă de aur de la tatăl său, dascălul Rizea; Moldoveanu recomandă lui Trăsnea pe Eliza, deoarece e sigur de însușirile ei bune, căci părinții ei au fost oameni cumsecade; avocatul Moldoveanu e om bun, pentru că e feciorul lui Moldoveanu; când împrejurări protivnice întrepun firul eredității și abat personalitatea în altă direcție, vine catastrofa: Raul, fiul lui Udrescu!...

Dar această viață de familie, pentru cine a putut să aibă o viață de familie (căci nu oricine o poate avea, deși toți au un tată și o mamă), creează o psihologie de-a dreptul deosebită — ba chiar contrară — de aceea a așa-numiților “proletari intelectuali”. E interesant de constatat această deosebire, căci literatura noastră modernă, aproape întregă, a fost creată de aceștia, și originalitatea, caracterul cu totul deosebit și unic al operei dlui Brătescu-Voinești se va explica în bună parte prin această deosebire de origine, de educație, de experiență personală a autorului nostru.

“Proletarul intelectual” este, în genere, un om ieșit din clasele inferioare, inculte. El, prin cultură, chiar din

școală, se simte departe și înstrăinat de viața familiei lui și începe să trăiască o viață sufletească separată. Prăpastia aceasta devine din ce în ce mai mare, și simpatia firească pe care o are pentru ai săi devine adesea o cauză de suferință morală, căci el iubește pe niște oameni cu care n-are nici o comunitate sufletească. Și, de altminteralea, chiar dacă ar trăi viața familiei sale, n-ar trăi o “viață de familie”, căci la noi, în clasele inferioare, ca și în cele mai de sus, nu există o adevărată viață de familie, ca la alte popoare. Singura clasă unde există ori a existat o asemenea viață e clasa aceluia care a scris *Sâmbăta*. Și poate de aici, ba sigur că de aici, simpatia autorului pentru nemți, și chiar mărturisirea acestei simpatii în *În lumea dreptății*, când ne spune pentru ce casa lui Antonescu era atât de simpatică: Antonescu era german după mamă.

N-am să arăt tot ce datorește opera dlui Brătescu-Voinești acestei experiențe din viața de familie, nici, deci, toate deosebirile acestei opere de opera “proletarilor intelectuali”, toată originalitatea, din acest punct de vedere, a autorului nostru. Mă voi mărgini la câteva particularități caracteristice.

Femeia și iubirea. “Proletarul intelectual”, tânărul romantic, lipsit de viața de familie, n-a putut cunoaște, prin mama sa, prin sora sa, farmecul femeii-om; nu s-a deprins să vadă în femeie, mai înainte de toate, un om. Din cauza aceasta nu i s-a infiltrat respectul de femeie; a putut deveni, din această pricină, contribuind și altele, misoghin și pornograf. Un om cu legături prietenești cu femeile din familia sa, un om asupra căruia plutește, nevăzut, aerul de intimitate feminină familiară, se poate cu greu închipui scriind pornografii. De la aceasta îl împiedică și concepția despre femeie, și respectul pentru ea și

— dacă voiți — sfiata de a scrie astfel de lucruri, pe care acele femei ar putea să le citească, căci acele femei ar citi!

Dar nu numai atâta: viața de familie, trăită, îl va determina să idealizeze în opera sa această viață, cum face, de fapt, dl Brătescu-Voinești. Iar concepția despre femeie, de care a fost vorba, respectul pentru ea, imaginea concretă a mamei și a surorilor, dacă e persistentă, nu numai că-l vor împiedica de a terfeli femeia, dar încă îl vor face să simtă nevoia ca, din când în când, să realizeze în opera sa acel ideal de femeie. (Vezi biografia lui Tolstoi și romanele lui.)

Nimic din toate acestea la “proletarul intelectual”! Nici o presiune morală feminină! Căci proletarul intelectual nu numai că nu are familie, dar și vine rar în contact cu femei de familie, pentru că, ducând o viață de sărăcie și de boemă, el trăiește numai în societatea bărbaților, iar femeile cu care vine în contact fac parte, în genere, tot din boema de toate etajele.

Și atunci, “femeia”, pentru el, nu rămâne decât ființa de celălalt sex, pe care ori o dorește brutal, ori o idealizează, dar nu ca pe un om, ci numai ca pe un izvor de senzații supraomenești, visând lucruri cât mai “romanesti”.

Literatura lor e martoră. Voi aminti de cel mai reprezentativ — prin viața sa, dacă nu prin talentul său artistic —, de sârmanul Traian Demetrescu, care cade când în pornografie, când în extaz.

În opera dlui Brătescu-Voinești găsim altă femeie, altă iubire. Nu femeia-obiect frumos, nici “femeia-cetățeană”, ci, mai simplu, mai adevărat, mai etern: femeia-om. Femeia e iubită și pentru sexul ei, dar și pentru sufletul ei. Iubirea e și “glasul speciei”, dar e și prietenie. Și dl Brătescu-Voinești, insistând asupra tuturor acestor caractere, e

mai realist decât ceilalți; și insistând mai mult asupra a ceea ce e omenesc în femeie și în iubire, e mai artist, căci un artist zugrăvește prin ceea ce e mai caracteristic, și dacă toate femeile se aseamănă ca femele, ele se deosebesc ca femei; și apoi, ceea ce trebuie să releve artistul e mai ales partea superioară, omenească, căci omul interesează în artă, și nu partea inferioară, prin care ne atingem de animale. Îmi aduc aminte de remarca nostimă ce o face un lacheu (într-un scriitor rus): el nu pricepe tortura stăpânului său înamorat, el nu pricepe de ce stăpânul său vrea numaidecât pe *acea* femeie, când, la urma urmei... toate femeile dau același lucru! Lacheul nu pricepe că, dacă, în ipostazul de femele, femeile sunt mai puțin deosebite¹ și dau același lucru, apoi, ca oameni, fiecare e o lume aparte. Aceasta n-o pricep ori n-o simt nici mulți scriitori.

Gândiți-vă la femeile din opera dlui Brătescu: Elena Murgu, Elena Cioranu, Eliza lui Pană etc., și la chipul cum iubesc bărbații. Între condițiile de fericire ale lui Conu Costache (din *Vârcolacul*) e și faptul că are o femeie “iubitoare ca o soră”. În acest cuvânt e exprimată, în rezumat, concepția dlui Brătescu-Voinești asupra iubirii și a legăturilor dintre bărbat și femeie.

De aici puținele descripții ale frumuseții fizice a femeii și stăruința de a zugrăvi frumusețea morală. Iar când zugrăvește frumusețea externă, autorul alege acele note care sunt în cea mai strânsă legătură cu partea mo-

¹ Cu o profundă ironie filozofică zice dl Jérôme Coignard dlui d'Anquetil: “Nu te îngriji, vei găsi o alta, care nu se va deosebi deloc de aceasta, sau, cel puțin, nu se va deosebi esențial. Și mi se pare că ceea ce ceri de la una au toate femeile.” (Anatole France, *La Rotisserie de la Reine Pédauque*.)

ral-omenească. Tipul cel mai ideal de suavitate femeiască nu numai din opera sa, dar din toată literatura românească, Eliza, femeia lui Pană Trăsnea, nu știm cum avea sânii și dacă buzele îi erau de foc.

Autorul o zugrăvește prin ochii ei și prin glasul ei. Prin ochii ei, pentru că ochii sunt, cum s-a zis, “ferestrele sufletului”, și prin glasul ei, pentru că din toate manifestările fizice exterioare, în glas se trădează mai cu seamă firea omului. Lacheul amintit, dacă ar fi știut că ochii și mai ales glasul — sufletul sau cel puțin temperamentul — îl robeau pe stăpânul său, s-ar fi convins că femeile nu au, toate, același lucru.

Dar dl Brătescu-Voinești subordonează atât de mult pe animal omenescului, încât iubirile cele mari din opera sa pot fi sau între bărbați în vârstă și femei tinere (Udrescu și Sașinca, Pană și Eliza), sau între bărbați și femei care nu mai sunt tineri (Iosif Dănescu și Elena Cioranu). Dacă iubirile acestea n-ar fi omenești, ar fi dezgustătoare și ridicole, mai ales a lui Udrescu și a lui Pană Trăsnea. Dar poate fi vreo iubire mai *frumoasă* decât aceea din *Pană Trăsnea Sfântul*? Și aceasta, pentru că iubirea aceea nu are drept condiție unică fierbințeala sângelui — și atunci ar fi odioasă, iar pentru Eliza ar fi crudă.

Am spus mai sus că numai chipul în care zugrăvește dl Brătescu-Voinești pe femeie este realist. Iată dar cum o concepție asupra vieții poate fi cauza unei însușiri artistice. A vedea în femeie pe om este, mai înainte de toate, a vedea bine în sufletul ei. În literatura noastră avem observatori tot așa de pătrunzători ai sufletului omenesc ca și dl Brătescu-Voinești, dar când e vorba de femei, n-avem

nici unul la înălțimea lui, afară de creatorul Sașei Comăneșteanu — și numai al ei.

Dar mai este un personaj, zugrăvit rar în literatura noastră, nicăieri cu atâta pricepere și dragoste ca la dl Brătescu-Voinești¹, și a cărui zugrăvire reușită presupune, iarăși, ceea ce am numit experiența și respectul vieții de familie. E copilul: “Nitu”, din *Două surori*, care este unul din cele trei sau patru personaje ale nuvelei, prietenul “cocăi micăi”, elevul ei deștept, care știe o mulțime de lucruri: “ianuaie, fevuaie” etc., victima nevinovată, pentru un timp, a neînțelegerii dintre cei mari; ori acel admirabil *Nicușor*², care, în episodul din grădină, ne aduce aminte de unele pânze ale lui Murillo — Nicușor, care are o bună amică: privighetoarea din grădina publică, căreia îi destină banul dat de “conu Mișu” și care nu vrea să spună lui Vasilică acest mare secret cu privighetoarea... Dar *Puiul*, acel sărman copil, ciung și el ca și cel din *Întâmplare*, însă părăsit, lipsit de aripa ocrotitoare a mamei!

Să se compare atitudinea aceasta cu a lui Caragiale față de copii — *Domnul Goe* și ceilalți. Despre atitudinea aceasta a lui Caragiale am vorbit aiurea³.

Duioșia din *Puiul* este duioșia caracteristică a dlui Brătescu-Voinești, care, desigur înăscută, a fost și ea dezvoltată prin viața de familie, căci această însușire nu se poate dezvolta decât acolo unde lupta pentru trai înceiază, unde sufletul se destinde și se înmoaie. Și, de fapt, viața de familie este ceea ce dă nota cea mai puternică de

¹ De atunci încoace avem și schițele d-rei Lucia Mantu; și ale dlui Argezi, din *Bilete de papagal*.

² “Viața românească”, anul II, nr. 2.

³ *Spiritul critic în cultura românească*.

duioșie operei acestui autor: durerea unui biet om al cărui copil a fost mutilat, din *Întâmplare*; “Nitu”, din *Două surori*, peste care vin împrejurări neprielnice și pe care copilul nu le înțelege... Și acel gând al dlui Brătescu-Voinești de a pune să zacă, pe Eliza murindă, în patul de sub portretul mamei lui Pană Trăsnea! (Aici duioșia este evocată prin ceea ce am numit solidaritatea generațiilor.) Și *Magheranul*, “copilul” sărmanei babe...

Duioșia este una din puterile sufletești creatoare ale dlui Brătescu-Voinești, căci opera sa, din cauza acestui adaos, este mai impresionantă: ea produce un plus de stări sufletești, este mai evocatoare de viață, pentru că nu trăim numai viața personajelor, ci și viața ce palpită în autor în fața personajelor sale. E un curent de viață de la autor spre opera sa, care mărește intensitatea vieții din operă.

O altă însușire a sufletului — și deci a operei — dlui Brătescu-Voinești este distincția. Iată o noțiune greu de definit, mai cu seamă că este așa de relativă. Mai bine să dau câteva exemple: odată, Rizescu venind trist acasă, copilul său îi propune să-i cânte din piano o bucată din *Cavaleria Rusticana*. Un copil care are asemenea atenții pentru tatăl său e o dovadă de distincție sufletească a autorului. Ca să înțelegeți ce voiesc să spun, gândiți-vă la dl Vasile Pop și chiar la alții. Nu-i așa că nu rimează?

Această distincție a autorului apare și din îndeletnicirile tipurilor sale: Pană Trăsnea, cu florăria și ceasornicăria (ocupație manuală delicată), Udrescu, cu documentele venerabile, Rizescu, cu cititul și vioara. Ea apare și din conduita lor: Pană și Moldoveanu, prieteni vechi și buni, cum rar se pot găsi, nu-și zic “tu”, ci “dumneata”, nu-și zic pe nume, ci “frate Pană”, “frate Moldoveanu”. (Și vă închipuiți pe Rizescu, în relațiile cu prietenii, sau cu sim-

pli cunoscuți, întrebuintând — cum fac mulți — pe “mă”, pe “tu” etc.?) Ea apare și din felul iubirii din *În lumea dreptății*, din *Pană Trăsnea*, din *Două surori* etc.

Dar aceasta se reduce, la urma urmei, tot la accentul ce pune dl Brătescu-Voinești pe ceea ce e superior în om. Imaginați-vă scena de la sfârșitul celor *Două surori*, petrecută între altfel de personaje și scrisă de un scriitor cu alt temperament. Nu vedeți pe Dănescu, cel puțin cuprinzând, înfrigurat, genunchii Elenei și căutându-i, cu buzele sale, gura? Ori chiar o scenă și mai “naturalistă”: parcă aud pe un realist francez: “Et il la posséda violement...” Pe când, în nuvela dlui Brătescu-Voinești, scena de dragoste dintre Dănescu și Elena, fiind cea dintâi, se petrece ca oamenii, și autorul a pus, în zugrăvirea ei, o supremă distincție morală și estetică:

“Elena e într-un jeț, cu mâna stângă peste ochi, cu mâna dreaptă în mâinile casierului, care stă la spatele jețului, aplecat într-o atitudine de umilință... și nu îndrăznește să-i sărute mâna”.

Împotriva vulgarității, care vrea să jignească această distincție, protestează dl Brătescu-Voinești în acel admirabil *Conu Alecu*. Desigur, Clopotescu din nuvela aceasta nu este un Rizescu...

Talentul de observație, vioiciunea spiritului și duiosia dau o altă calitate a dlui Brătescu-Voinești: umorul bun, care nu terfelește pe nime, care stârnește simpatie și provoacă în cititor un zâmbet de plăcere, și nu de răutate.

*

Povestitor de aventuri sufletești, dl Brătescu-Voinești nu are nevoie de imaginație plastică, ci de pătrunderea sufletelor omenești. Imaginația este, mai degrabă, o

înșușire a unui poet, care evocă și clădește, ca dl Sadoveanu.

Tot lipsa de imaginație plastică a dlui Brătescu-Voinești ar explica și puținul loc ce-l ocupă natura în opera sa. Dar nu este așa, deși este așa. Iată ce voiesc să spun: deși fără imaginație nu se poate “crea” natura, dar dl Brătescu-Voinești, chiar s-o poată crea, n-ar crea-o, pentru că n-are nevoie de ea, pentru că ea nu e necesară în economia operei sale, pentru că pe d-sa îl interesează sufletul, și natura nu-i poate servi la analiza sufletului omenesc.

Dar înainte de a arăta aceste lucruri, mă gândesc să spun că în opera acestui scriitor sunt pasagii, totuși, în care sunt redată senzații de natură cu o frăgezime remarcabilă, ca, de pildă, acea evocare a unei nopți de vară: “Iată-mă culcat în pridvorul luminat ca ziua de lună plină, neputând închide ochii din pricina cântecului pitpalacilor care se aud pretutindeni, aici, aproape, ca sunetul a două pietre lovite una de alta, colo, în depărtare, ca picăturile de apă căzând într-un vas plin” etc.

Dar rarele pasagii pitorești din opera sa sunt numai dovezi că dl Brătescu-Voinești simte natura și știe să exprime senzațiile pe care i le provoacă ea. El nu e însă un cântăreț ori un pictor al naturii.

Dealtfel, natura nu trebuie zugrăvită decât atunci când... e nevoie să fie zugrăvită. Sunt scriitori care se simt dator să-și întrerupă din când în când povestirea, spre a scrie câte o pagină de “natură” — ca să fie compleți. Sunt, apoi, scriitori care, dacă își poartă personajul în natură, se simt, prin chiar aceasta, obligați să facă descripții de natură. Dar este clar că dacă natura nu explică nimic e de prisos a o zugrăvi: zugrăvirea ei devine un episod netrebnic, o digresiune inutilă — și opera e lipsită

de acea unitate organică, pe care trebuie s-o aibă prin definiție. Când dl Sandu-Aldea, în *Două neamuri*, duce pe Iani Livaridi pe moșie ori la Brăila, povestirea e între-ruptă de admirabile — recunosc! — descripții de natură, dar care adesea sunt niște digresiuni, pentru că natura aceea zugrăvită de dl Sandu-Aldea nu explică nimic, nu e în nici o legătură cu starea sufletească descrisă și autorul nu scoate nici un efect din acea zugrăvire: de pildă, cel puțin, contrastul dintre frumusețea naturii ori eternitatea ei nepăsătoare — mai știu eu? —, și preocupările lui Iani. Iată însă *Cei trei* ai dlui Sadoveanu. Acolo, natura în toamna târzie, cu vânturile triste, cu frunzele arse de bruma toamnei, încadrează perfect starea sufletească, care formează fondul tragediei din această nuvelă. E, parcă, același lucru în natură ca și în sufletele eroilor acelei nuvele. Sau, în *Moarta*, unde natura e cadrul iubirii de altădată și pricina melancoliei de acuma. Dar nu mai dau exemple, căci în toate bucățile dlui Sadoveanu natura face parte integrantă din fondul nuvelei; ea sau explică, sau încadrează viața zugrăvită — natura și omul formând un tot indisolubil, pentru că oamenii dlui Sadoveanu sunt mânați de fatalități obscure, pentru că acești oameni sunt parcă numai niște prelungiri ale naturii, fără de care nu i-am putea înțelege.

Dl Brătescu-Voinești, pictor al sufletelor, luând omul ca atare și analizându-l, nu are nevoie de natură, și de aceea nu o zugrăvește. Ce rol poate avea natura în tragedia lui Pană Trăsnea sau a lui Udrescu?

Și apoi, dl Brătescu-Voinești, zugrăvind mai ales sentimentele și conflictele pur sufletești, mai mult decât senzațiile și instinctualitatea, prin chiar aceasta el nu are nevoie de natură, fiindcă între natură și stările sufletești

superioare nu e o legătură ca între senzații, instincte, emoții — și natură. Personajele dlui Sadoveanu, aprigele sale personaje epice sunt mai senzitive și mai instinctuale, mai *naturale*; ale dlui Brătescu sunt mai sentimentale, mai reflexive, mai departe de natură.

Cu alte cuvinte, dl Brătescu-Voinești, pentru a explica personajele sale, n-are nevoie de ambianța care este natura. Aceasta nu ne-ar spune nimic în privința lui Rizescu; pe Rizescu ni-l va explica, dimpotrivă, mai ales mediul social — și pe acesta, am văzut, dl Brătescu ni-l zugrăvește admirabil.

Iar dacă este o ambianță care să ne explice personalitatea tipurilor sale, apoi aceasta va fi aceea care atârnă de om: casa, grădina, gospodăria etc. Casa ne arată gusturile omului, și deci pe om; ea ne mai explică și caracterul omului prin influența ei asupra lui.

Descripția acestei ambianțe fiind necesară, organică unor nuvele ca ale dlui Brătescu-Voinești, ea abundă în aceste nuvele. Când dl Brătescu-Voinești ne zugrăvește casa părintească și mobila, acele “canapele” cu “perne cusute cu lână pe una un cocoș, pe alta un câine de vânătoare”, acele “scaune îmbrăcate cu peticuțe de mătase, așezate și cusute cu măiestrie de mama” etc., noi pricepem ce fel de oameni erau părinții săi, traiul patriarhal și potolit pe care îl duceau, viața lor casnică așezată — aceste amănunte sunt explicative pentru psihologia lor, pe când zugrăvirea munților din depărtare n-ar avea nici un rost aici. Când dl Brătescu-Voinești zugrăvește casa lui Udrescu, satul Udrești etc., noi pricepem mai bine pe Udrescu și pricepem și înstrăinarea fatală ce trebuia să simtă Sașinca pentru această casă, adică pentru asemenea oameni.

Ați observat frecvența grădinilor în opera dlui Brătes-

cu-Voinești (sunt în majoritatea nulelelor sale)? Această frecvență e lucrul cel mai natural, căci ocupația cu florăria e caracteristică pentru tipurile sale, care sunt oameni distinși, retrași, departe de lume, meditativi. Și apoi, ocupația cu lucrurile pământului — “vechiul nostru tată” — este încă cea mai nobilă îndeletnicire omenească — și tipurile dlui Brătescu-Voinești au, toate, pecetea distincției.

V

Am caracterizat aiurea pe dl Brătescu-Voinești cu un cuvânt al lui Nietzsche: apolinian, în deosebire de dl Sadoveanu, pe care, întrebuițând terminologia aceluiași filozof, l-am numit dionisiac.

În adevăr, dl Sadoveanu își îmbracă în imagini strălucite impresia ce i-o dă tragedia vieții omenești; dl Brătescu-Voinești redă această tragedie în natura și cauzalitatea ei psihologică.

De aici și deosebirea în stil. Dl Sadoveanu, evocându-ne misterul vieții, înfiorându-se de tragedia ei, este mai impresionist și mai impresionant. Stilul său e plin de imagini, adică de expresii explozibile, încărcate de senzații și de emoții, de înțelesuri și de subînțelesuri; dl Brătescu, fiind un “realist” și un clasic, un observator, un analist, nu are nevoie de asemenea stil. Acesta nu ar putea reda ceea ce vrea autorul să ne dea. El are un stil transparent, pentru că trebuie să fie cât mai clar și mai precis, căci el n-are să ne înfioare, ci să ne explice. O frază separată a dlui Sadoveanu e artistică, o frază separată a dlui Brătescu pare o frază de ziarist; o frază a dlui Sadoveanu îți evocă sentimente, o frază a lui Brătescu îți spune un amănunt

nou și interesant. Iar viața — atât de intensă — rezultă din suma acestor fraze.

Chiar și în imagini apar calitățile stilului dlui Brătescu-Voinești: imaginile sale sunt clarificatoare, nota ce rezultă din ele e sonoră, curată, dar unică, pe când imaginile dlui Sadoveanu trezesc serii de armonice. Iată, de pildă, momentele de luciditate ale lui Radu Finuleț: “O izbucnire de lumină, brusc aprinsă și iarăși brusc stinsă; apoi vedenii nelămurite fugind repede ca aripile unei păsări care zboară grăbită în amurg...”

*

Nu cunosc în literatura românească un stil mai concentrat, o mai mare zgârcenie de cuvinte, o mai mare pază de cuvintele neesențiale, cuprinse deja în cuvântul unic, concentrativ.

Sunt convins că dl Brătescu-Voinești concentrează câteva pagini într-un paragraf; sunt convins că în dosul acestui stil, aș zice banal de simplu și de natural, se ascunde o muncă infinită de compoziție, de concentrare.

Din *Moartea lui Castor*: E ziua tatălui. Sunt toți la masă. Lăutarii cântă cântece bătrânești. Unul din copii se scoală și închină în sănătatea lui. “El [tatăl] se ridică supărat de mult ce se silește să nu pară mișcat, își ia paharul...” și ține un toast, pe care nu-l poate isprăvi de emoție. În cuvântul “supărat” e zugrăvită o întregă stare sufletească, o întregă situație, gestul, figura bătrânului, atmosfera emoțională din jurul lui, solemnitatea acestei zile de sărbătoare.

Din *Conu Alecu*: Conu Alecu a pus la locul lui pe Clopotescu. Vă închipuiți jena acestuia, “mai ales când pe chipul nici unuia din cei de față nu vezi vreo încurajare”... O întregă situație redată prin câteva cuvinte.

Dar compoziția dlui Brătescu-Voinești merită o atenție mai îndelungată.

Procedeele sale de concentrare sunt de mai multe feluri. Voi încerca să caracterizez câteva.

Dl Brătescu-Voinești *alege efectul cel mai surprinzător, cel mai semnificativ, care decurge dintr-o stare sufletească, sau dintr-o situație*, și atunci, în câteva cuvinte, am priceput toată starea sufletească sau întreaga situație, pe care altul ar fi zugrăvit-o pe larg, fără ca impresia noastră să fi fost mai puternică, ci din contra. Aceasta înseamnă că el ne dă în câteva cuvinte tot atâta viață cât altul în câteva pagini — și aceasta ni se pare triumful suprem al creatorului. Același fond în cât mai puține cuvinte e mai puternic. Pană Trăsnea află că boala Elizei e lingoarea: “L-au luat de brațe și l-au dus afară”, atâta zice dl Brătescu-Voinești, și e de ajuns: am înțeles toată durerea și spaima lui Pană. Câtăva vreme după moartea Elizei, într-o seară, Pană, Moldoveanu și slujnica lui Pană sunt adunați în fața patului unde murise Eliza: durerea lui Pană izbucnește întâiași dată în fața lui Moldoveanu, dar Pană se resemnează: “Domnul a dat, Domnul a luat”, zice el, “pe când Moldoveanu ieșea plângând fără a-i zice bună-sara”. Cum s-ar putea zugrăvi mai puternic durerea și compătimirea lui Moldoveanu? Pană e dat în judecată de d-ra Melicescu: “Știau și copiii de șase ani de ce mizerabilul maltratase pe biata fată, statornică în virtute”. Am aflat ce crede “opinia publică” despre Pană, tot zgomotul mahalalei, care e acel târgușor întreg. Sașinca, într-un moment de luciditate morală, are o mișcare de simpatie pentru Udrescu. Autorul nu ne spune nimic, dar o pune să facă ceva neobișnuit, să-i spună lui Udrescu: “Dragă, ia ceva pe dumneata: cam trage aici în pridvor”. Elena Cio-

ranu povestește lui Dănescu istoria tristă a nenorocirilor ei și, la un moment: “Se oprește câtva pentru a cere ajutorul batistei, ca să poată vedea o floare din perete pe care o privește de câtăva vreme cu stăruință”, adică o înecă plânsul, dar i-i rușine de slăbiciunea asta, pe care caută s-o ascundă etc., etc. Avocatul Vasilescu îi istorisește lui Rizescu mijloacele prin care Beneș ametește capul femeilor; Rizescu pune acestea în legătură cu purtarea lui Beneș față cu nevastă-sa... Se desparte de Vasilescu și pleacă... “Ei! Ei! Păzește!, strigă cât poate un birjar, care numai printr-o minune nu-l calcă“, și e de ajuns ca să pricepem ce durere nebună a cuprins pe Rizescu. Rizescu suferă grozav: Șerb Călugăreanu, căruia îi dăduse banii Zincăi, a murit, și banii sunt compromiși. Cum ne zugrăvește autorul suferința lui Rizescu, care e esențială în economia nuvelei? Iată: “În curte cocoana Zinca întrebă: — Ai fost bolnav, maică, ori oboseala drumului? C-ai mai slăbit, ești tras la față!” Să mai dau un ultim exemplu de zugrăvire prin efect. Microbul, torturat de camarazii săi, se înfurie și el, bietul: ceva neașteptat, comic. Unul propune să-l numească “Microbus furiosus”; se stârnește un râs colosal, “și râsul e boala lipicioasă: se ia de la unul la altul, până la aprodul cancelariei, care râde lângă ușă, ca prostul, cu mâinile peste gură...” Trăsătura din urmă completează tabloul și-l luminează.

Dl Brătescu-Voinești *se folosește de antiteze*, scoțând efecte puternice din cauza contrastului. Pană Trăsnea parcă n-a îmbătrânit deloc, a rămas același; dar grădina sa acum e veche de tot, trunchii s-au îngroșat, parcă e un parc!... Cât, deci, de departe e vremea când trăia Eliza! Pană Trăsnea e dat în judecată, viațește tot târgul. Când vine avocatul să-l vadă, “Pană ține în mâna dreaptă un briceag,

în mâna stângă un fir de tei și în gură un altoi de trandafir”... Ce departe e el de viața reală! Și ce nobile și nevinovate preocupări are el, față cu acele ale târgușorului de oameni vulgari, parveniți... Se judecă procesul lui Pană, e condamnat, el nu asistă la proces: în acele momente, “el își stropește liniștit tiparoasele”... Același efect!

Dl Brătescu-Voinești *zugrăvește indirect, prin impresia ce o face lucrul zugrăvit asupra unui personaj*. Prin aceasta ne dă, în același timp, și lucrul ce vrea să zugrăvească, și starea sufletească a unui personaj, și raportul dintre personaj și ceea ce zugrăvește. Iată câteva personaje zugrăvite prin impresia produsă de ele asupra altor personaje. “Iosif Dănescu privește pe Elena Cioranu și i se pare că acest chip cu părul dat în sus, dezvelind toată fruntea mare, sub care strălucesc doi ochi negri, fără a fi frumos, are un farmec deosebit și că tot deosebită e și limpezimea glasului ei.” “Nu-l poți privi fără să-ți vie să zâmbești, pentru că e o nepotrivire nespus de hazlie între micșorimea lui, între figura lui gravă: păr alb și creț, cu cărare la mijloc, barbișon și mustăți ca zăpada, mutră de ambasador —, și între umblatul pe jos cu un cogeamite ghiozdan subțioară”. “Tomaidi, întemeindu-se pe lipsa de mustață, pe pipernicia trupului și pe ascuțimea vocii, susținea că [Microbul] are cel mult cincisprezece ani; iar disproporția dintre cap și trup, crețurile de pe frunte și de pe lângă ochi, seriozitatea și mai ales oboseala zugrăvită pe întregul lui chip erau cuvintele care făceau pe Nababul și pe Musicus să pledeze pentru părerea că are cel puțin treizeci.” Dar iată un pasaj și mai caracteristic pentru ilustrarea acestui procedeu, în care același Microb ne e redat mai mult decât prin impresia unui personaj (a lui Tomaidi) — și anume prin exteriorizarea acestei impresii,

prin jucarea Microbului de către Tomaidi: Tomaidi *face* pe Microbul când acesta vine de la casierie:

“Tomaidi își ia pălăria și iese, cerând mai întâi scuze pentru faptul că nici hainele sale, nici pălăria lui nu au “acea falsificare de respectabilă bătrânețe a hainelor și pălăriei Microbului”. Apoi, deodată, deschide ușa cu zgomot, intră speriat, parcă l-ar urmări cineva, cu mâna dreaptă ținând strâns un pachet de hârtie, iar cu stânga peste buzunarul pantalonilor. Vine până la masa șefului... pune hârtiile jos... scoate banii din buzunar, tot timpul aplecat spre dreapta, tot timpul tremurând, începe să numere... se încurcă... începe iar... iar se încurcă... îi cade pălăria... se întoarce răpede la dreapta, crezând că vrea să-l fure cineva... se necăjește că-i lipsește o hârtie, pe care o găsește sub un dosar... — «Bravo! Bravo, Tomaidi! Admirabil!»”, strigă ceilalți... Apoi Tomaidi imită și pe Lipescu, care primește banii din mâna Microbului. Câtă viață e aici! E, în același timp, zugrăvit Microbul tot, e zugrăvit Tomaidi, e zugrăvită cruzimea bacalaureaților.

Acest chip de a compune dă operei o viață intensă, pentru că, în fond, nu avem de a face cu un procedeu stilistic. Chipul acesta de a compune rezultă din bogăția de viață ce caracterizează sufletul autorului. El nu vede numai un personaj într-un moment dat; el vede raporturile dintre personaje, impresiile ce-și fac ele unul asupra altuia. Prin compoziția aceasta, el “imită” viața.

Acest procedeu e așa de natural dlui Brătescu-Voinești, încât, când zugrăvește mediul, acolo unde are nevoie să-l zugrăvească chiar pe larg, ca în *În lumea dreptății*, d-sa totuși nu-l zugrăvește independent — pictură pentru pictură cum făceau naturaliștii —, ci în legătură cu stările

sufletești, *cu ocazia* explicării acestor stări sufletești. Așa, d-sa ne va zugrăvi complet viața de tribunal, păcatele judecătorilor, infamiile avocaților, ne va da tipuri reprezentative de triumfători etc..., *spre* a ne arăta motivele pentru care Andrei Rizescu se refugia în muzică, spre a ne arăta de ce neplăceri îl consolau terțetele alcătuite împreună cu nevasta sa și cu Caselli. Cu chipul acesta, zugrăvirea mediului devine lucrul cel mai natural: autorul îl zugrăvește pentru a ne spune: iată de ce chinuri uită Rizescu în serile când face muzică! Sau, în *Două surori*, mediul orașelului — clubul unde se plictisește și se enervează Dănescu — e zugrăvit pentru a arăta cât de mult e obsedat Dănescu de imaginea Elenei și câtă remușcare simte pentru greșeala făcută etc.

Dl Brătescu-Voinești *caracterizează ceea ce descrie, apreciind*, fără ca să iasă din obiectivitatea cerută artistului¹: Iosif Dănescu a fost surprins de Elena Cioranu sărutând brațul surorii ei Sofia; Iosif Dănescu se plimbă rușinat și îndurerat în camera sa.

Cum ne zugrăvește dl Brătescu-Voinești tortura lui morală? Prin efect, mai întâi: își rupe nasturii cămeșii, care i se pare că-l strânge la gât... E un efect al emoției, înăbușitoare de mare ce e. Dar dl Brătescu-Voinești nu se mulțumește cu atâta. El vrea să ne arate imposibilitatea în care e Dănescu de a se liniști, și atunci intervine el, autorul, și zugrăvește prin impresia *sa* (cum aiurea zugrăvea prin impresia unui personaj). Tot ce am spus eu mai sus d-sa condensează în chipul următor: “*Nu e nici*

¹ Afară de un singur loc: “*E dureroasă și ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi orașul întreg ca să găsească vreo câteva micșunile*” — ceea ce trebuia să ne lase pe noi s-o simțim.

un folos să rupă nasturii cămășii, care i se pare că-l strânge la gât, că de pe inimă nu piere greul clipelor”.

Așadar, toate procedeele dlui Brătescu-Voinești s-ar putea rezuma în această tendință generală: *A condensa cât mai mult stilul, spre a reda cât mai multă viață.*

Iată un ultim exemplu de concentrare, care e poate cel mai strălucit din toată opera: am văzut că Rizescu, având nevoie de bani, prin o semiconștientă înșelăciune de sine, se convinge (pe jumătate) că Șerb Călugăreanu poate fi solvabil și-i dă cu împrumut banii strânși de Zinca Sărdăreasa pentru frumoasa ei nepoată de la Azilul “Elena Doamna”. Cu onorarul luat de la Șerb, Rizescu face o călătorie de plăcere. Întors, află că Șerb a murit și că banii sunt compromiși. Vine Zinca speriată, dar el o asigură — fără să creadă în ceea ce spune — că banii nu-s pierduți. Zinca se liniștește (liniște care trebuie să-i fie onestului și sensibilului Rizescu ca un cuțit în inimă) și, cu simpatie, îi spune:

— Ați fost de v-ați plimbat, coconașul maichii?

— Da.

— Ați fost departe?

— Am fost pe la Brașov, pe la Sibiu și ne-am întors pe valea Oltului.

— Frumos!... *Eu nu m-am putut învrednici să mă duc niciodată*, dar îmi spunea răposatul că e grozav de frumos la Brașov și prin munți.

— Da, frumos de tot...”

Atât!... Ce muștrare teribilă, involuntară, pentru Rizescu, în vorbele Zincăi subliniate de noi...

Dar dl Brătescu-Voinești are un talent rar de a arunca o lumină orbitoare, printr-o singură propoziție, adesea printr-un singur cuvânt. Totul este că știe să pregătească efectul acestui cuvânt unic.

Cererea timidă a “unui om” (un biet bătrân), când să iasă pe poartă, să i se dea voie să ia o mixandă, că tare îi plac nevastei sale. Luxița, nebună, c-o haină de acum treizeci de ani, c-o pălărie a demult defunctei Sașinca, purtând pe ulițele Târgoviștei documentele stinsei ei familii, ea cu mintea stinsă! Ori florile de pe mormântul Elizei, albastre ca “marea de la Triest” (pe care a iubit-o atâta Eliza), comparație care e o evocare înduioșătoare. Ori Puiul murind, cu gheara strânsă în semnul crucii! Plimbarea colonelului, în “inspecția” atât de zgomotoasă și chinuit pregătită, de două-trei ori “de la o sobă Crăiniceanu până la altă sobă Crăiniceanu!” Radu Finuleț, rănit de moarte, căzând “întâi în genunchi ca pentru o rugăciune, apoi pe partea dreaptă“...

În *Carnetul unui judecător* frumusețea unor bucăți stă în această găsimă a cuvântului unic:

Voicu e dat în judecată, pentru că ar fi siluit pe o fată. La judecătorul de instrucție el se apără că a fost cu voia ei; ea, cu hotărâre și cu răutate, îl acuză, dar, la evocarea iubirii lor trecute (“și încă mi te jurai lângă crucea din valea Velinașului”), fata, plângând în hohote strigă:

—”Voicule, mă omoară taica... V...oicule, mă omoară neica!”

La curtea cu jurați: niște flăcăi au ucis pe altul. Inculpații sunt însoțiți de mama lor. De față e și mama celui mort. Aceasta vorbește cu ură și cere răzbunare, dar, întorcându-se, vede pe mama inculpaților plângând, și atunci:

— Ori mai bine nu, zice ea, decât să pătimească și măsă lor ce pătimesc eu...”

Și apoi, un sprigăt de sfâșietoare deznădejde:

—”Aaah! Tinco! Tinco! Și drag mi-era și mie să am flăcău la coasă!”

...Și mi se pare curios atunci să găsec la acest scriitor citații de proverbe, pentru a caracteriza acțiunea unui personaj: când Dănescu e surprins de Elena sărutând brațul Sofiei, de rușine, ca să nu mai dea ochii cu Elena, care stătea peste drum de el, “într-o clipă de nesocotință, își ia hotărârea de a se muta”... Dar dl Brătescu-Voinești adaugă:

“Zice un proverb românesc: Să te ferească Dumnezeu de curajul fricosului și de bătaia ciungului”. S-ar mai putea adăuga: “și de hotărârea omului nehotărât” — care sunt de prisos, slăbesc efectul, sunt o procedare neartistică.

Aceeași compoziție, aș zice savantă, dacă n-aș ști că e datorită instinctului artistic, adică celui instinct care conduce pe artist să aleagă din viață numai esențialul caracteristic, aceeași compoziție se vede și în dialog, în care dl Brătescu-Voinești nu este întrecut nici de Caragiale.

Nu voi vorbi de justetea și naturalul dialogului din opera dlui Brătescu-Voinești și nici de felul cum caracterizează dl Brătescu-Voinești personajele sale prin ceea ce le pune să vorbească. Despre acestea am spus câteva cuvinte mai sus. Aici voi atinge numai o problemă de compoziție.

Scriitorul, care nu face dialog, ci se mărginește să istorisească, nu dă viață și nu redă personajul: nu-l arată, ne informează. Dar și scriitorul care ar duce dialogul până la sfârșit, sub pretext că se ține mai aproape de realitate, ar greși tot atât de mult ca și cel dintâi: ar scrie pagini întregi de prisos. După ce, din dialog, am văzut pe om întreg, scriitorul trebuie, la un moment, să întrerupă dialogul și să istorisească el ceea ce a mai spus personajul. Sau, istorisind ce-a spus personajul, când într-un moment înseși cuvintele personajului ar fi caracteristice, scriitorul trebuie să înceteze povestirea și să lase să vorbească personajul.

În *Două surori*, Elena Cioranu povestește lui Dănescu viața ei. Autorul istorisește el ceea ce povestește Elena, dar la un moment, când vorbele Elenei sunt mai caracteristice, o pune pe dânsa să vorbească, apoi începe din nou să istorisească povestirea ei mai departe. În *Până Trăsnea*, Pană istorisește avocatului Moldoveanu întâmplarea cu d-ra Melicescu. Povestirea aceasta e când directă, când istorisită de autor. Autorul redă numai acele și numai atâtea vorbe ale lui Pană, câte sunt necesare pentru a reda exact starea sufletească în care l-a adus pe acest om afacerea neașteptată și nenorocită cu d-ra Melicescu. Apoi, când autorul istorisește ce-a mai spus Pană, istorisirea lui e luminată de tonul pe care, cu un moment mai înainte, l-am văzut în vorbele lui Pană. Uneori dl Brătescu-Voinești începe istorisirea discuției personajelor cu înseși vorbele lor, pentru a concretiza printr-o trăsătură ultimă, frapantă. De exemplu, în *Două surori*, conversația istorisită a Sofiei cu Dănescu, când ea vrea să-l captiveze, se isprăvește cu aceste vorbe, chiar ale ei:

“Ah! Cum vă invidiez. Poftim: Nici un zgomot... o tăcere așșa de dulce etc...”

Dar este interesant de observat și chipul cum utilizează dl Brătescu defectele de expresie ale personajelor. În vorbirea citată din *Cocoana Leonora*, unde logica frazei cam păcătuiește, dl Brătescu-Voinești alege cu finețe numai acele incongruențe care caracterizează specia “mahalagioaică”.

Aceasta se vede și mai bine când e vorba de cuvinte. În *Contravenție*¹ dl Brătescu-Voinești zugrăvește pe un mic

¹ “Viața românească”, anul II, nr. 1.

negustor evreu, Iosif Bailer, care vorbește stricat românește. Poate alt scriitor l-ar fi pus să vorbească chiar așa cum vorbește de obicei un Iosif Bailer. Dar aceasta ar fi fost neliterar și neestetic: gândiți-vă la chipul cum vorbesc evreii și grecii lui Alecsandri. Dl Brătescu-Voinești a procedat altfel: a ales numai greșelile de cuvânt caracteristice oricărui evreu care nu vorbește bine românește, a ales numai atâtea greșeli de cuvânt, câte sunt strict necesare ca să ne dea realitatea personajului:

“*Iu totdeauna am spirt în casă; mai te doare un picior, mai te doare o mână, te freacă nevastă*”.

Iu și nearticularea exactă a substantivului sunt ultimele lucruri pe care le mai păstrează un evreu. Așadar, dl Brătescu-Voinești, pentru a caracteriza prin limbă, alegând însușirile cele mai generale ale limbajului stricat al evreilor, întrebuițează același procedeu pe care l-am relevat când a fost vorba de chipul în care autorul caracterizează situațiile, tipul sufletesc ori fizic al personajelor sale. Am văzut că el alege, dintr-o situație, dintr-un tip, ceea ce e caracteristic, ceea ce conține în sine tot restul¹.

Această alegere, în toate privințele, a ceea ce e general și caracteristic, face ca tipurile dlui Brătescu-Voinești să fie specifice, să ne intereseze ca personaje reprezentative ale unor întregi categorii psihologice ori sociale.

¹ Aceeași observație și cu privire la justa întrebuițare a provincialismelor în gura personajelor muntenești. În *Vârcolacul* însă vorbirea cucoanei moldovence nu e “realistă” și face un efect displăcut, pentru că dl Brătescu-Voinești — ca orice muntean — nu poate transcrie, căci nu poate percepe exact unele sunete moldovenești. *Ce* al moldovenilor, care sună în adevăr cam înspre ș, pentru dl Brătescu-Voinești e chiar ș...

VI

Un studiu — și încă, vai! atât de lung — trebuie să se isprăvească cu una sau mai multe concluzii.

Să scoatem și noi câteva.

Acum un an, un critic impresionist¹ recomanda tinerilor scriitori pe dl Brătescu-Voinești ca pe un model de imitat... Dar ce să imite? Dar cum? Să imite spiritul de analiză, duiosia lui, distincția lui? Dar aceste lucruri nu se imită. Poate tehnica lui, “știința” de a compune, de a face dialoguri, așa cum am relevat-o în acest studiu? Dar această tehnică nu e decât exteriorizarea acelor însușiri ale dlui Brătescu-Voinești care-i aparțin și care nu se pot imita. Să recomandăm tinerilor să împrumute procedeul de a zugrăvi prin impresia produsă de un personaj asupra altui personaj? Dar aceasta nu se poate decât, cum am văzut, dacă autorul vede deodată personajele și raportul dintre ele.

O, nu, nu imitați! Există un scriitor care, pe cât se pare, a voit să imite pe dl Brătescu-Voinești: el ne-a dat amănunțele neinteresante, nesemnificative ale vieții unor babalâci² — tot ce se poate imagina mai deosebit de dl Brătescu-Voinești —, crezând că imită pe *Pană Trăsnea* ori *Neamul Udreștilor...*

Mai bine să scoatem o altă concluzie: dl Brătescu-Voinești e un datornic care amână prea mult plata datoriei; el e dator literaturii române cu un roman, romanul

¹ Ilarie Chendi a scris despre I. Al. Brătescu-Voinești în *Sămănătorul*, 1903, nr. 20, și în *Viața literară și artistică*, 1907. M. Dragomirescu în *Epoca*, din 22 martie 1906.

² Emil Gârleanu, *Bătrânii*, București, Minerva, 1905.

momentului nostru istoric, căci, cântărind bine însușirile tuturor scriitorilor de azi, nu văd pe altul care ar putea mai bine să ne facă acest dar.

Pentru aceasta, dl Brătescu-Voinești are priceperea vieții noastre specific românești. Țară de prefaceri, țară în formațiune, ceea ce domină, sau, mai bine, ceea ce se degajează din toate fenomenele vieții noastre sociale este acea distrugere a vechilor clase și înceată închegare a altora, iar suferințele rezultate de aici se reduc la acea inadaptabilitate de care am vorbit mai sus și pe care dl Brătescu-Voinești a priceput-o și a zugrăvit-o atât de bine. Iată prima condiție, pe care dl Brătescu-Voinești o îndeplinește mai bine decât oricare alt scriitor român.

Iar însușirile sale artistice, spiritul de observație, puterea de a crea tipuri și mediul în care ele se mișcă, știința de a prezenta situațiile dramatismului său, arta de a compune — iată a doua condiție pentru crearea romanului¹.

¹ Sunt convins și acum că dl Brătescu-Voinești ar fi putut să se achite de această datorie, să scrie acest roman, dacă nu ar fi părăsit literatura prea de timpuriu, consacrandu-se, încă de prin 1912, filozofiei, problemei naționale, pacifismului etc.

VASILE CÂRLOVA

(Considerații istorico-literare)

Poporului român, care a creat *Miorița*, nu i-a fost îngăduit să pună în forme culte de artă toată bogăția sufletului său. Pierzând bunurile culturii antice încă de la nașterea sa, izolat un mileniu și jumătate de Apusul Europei, împărțit sub stăpâniri diverse, înăbușit apoi de atâtea influențe străine — slavism, grecism, franțuzism, rusism, maghiarism, germanism —, ținut până azi, în marea lui majoritate, în totală incultură și inconștiență, literatura nu a putut apărea decât într-o pătură foarte subțire și aproape numai în cele două Principate, abia de o sută de ani încoace. Dar și puținii scriitori, câți s-au putut ridica din această infimă categorie, și în acest scurt timp, au avut de luptat cu atâtea împrejurări protivnice, cu sărăcia și cu indiferența, încât n-au dat nici pe sfert din ceea ce ar fi fost în puterea lor. Ba, încă, soarta nemiloasă a voit ca foarte mulți, și dintre cei mai talentați, să fie secerăți de o moarte prematură. Unul dintre aceștia e și Vasile Cârlova, născut la 1809, mort la 1831, când abia ieșise din adolescență.

Cârlova este cunoscut. Mai mult: este recunoscut, cu toate că a lăsat numai câteva poezii. Posteritatea, ca și contemporanii, au vibrat la cuvântul lui melodios. Totuși n-a fost și nu este prețuit după merit.

Cea mai frumoasă dintre poeziile lui Vasile Cârlova este *Ruinurile Târgoviștei*. Târgoviștea, târg așezat în partea de munte, mai nobilă, a Valahiei, capitală a Țării Românești în vremuri vechi, loc de naștere a multor scriitori de dincolo de Milcov, a inspirat frumoase ode și elegii: *O noapte pe ruinile Târgoviștei* de Eliade Rădulescu, *Adio. La Târgoviște* de Gr. Alexandrescu și minunata poezie de care vorbim acum.

Corectând câteva provincialisme de fonetică și câteva arhaisme gramaticale, poezia aceasta pare scrisă de un modern și pentru a o gusta nu este nevoie de nici o considerație istorico-literară.

În *Ruinurile Târgoviștei* Cârlova exprimă un profund sentiment de melancolie în fața vremelniciei lucrurilor omenești, o stare de suflet care nu-și are asemănare decât doar în poeziile lui Eminescu.

Acest sentiment găsește expresii și imagini de o emoționantă sugestivitate:

O, ziduri întristate! O, monument slăvit!
În ce mărime naltă și voi ați strălucit,
Pe când un soare dulce și mult mai fericit
Își revărsa lumina pe-acest pământ robit.
Dar în sfârșit Saturn, cum i s-a dat de sus,
În negura uitării îndată v-a supus¹.

(Cititorul să remarce printre aceste imagini pe eminescianul “în negura uitării”.)

¹ Transcriu aici și mai departe corectând rarele provincialisme.

.
Voi¹ încă în ființă drept pildă ne slujiți,
Cum cele mai slăvite și cu temei de fier
A omenirii fapte din fața lumii pier,
Cum toate se răpune ca urma îndărăt
Pe aripile vremii de nu se mai arăt.

.
Și-ntocmai ca păstorul ce umblă pe câmpii,
La adăpost aleargă când vede vijelii,
Așa și eu acuma, în viscol de dureri,
La voi spre ușurință cu triste viu păreri;
Nici muzelor cântare, nici milă voi din cer,
O patrie a plânge cu multă jale cer.

.
Mă văd lângă mormântul al slavei strămoșești
Și simt o tânguire de lucruri omenești.

Aceste versuri sunt scrise acum o sută de ani de un tânăr ieșind din adolescență.

*

Cârlova însă ne apare și mai mare, dacă-l judecăm din punct de vedere istoric literar, dacă, cu alte cuvinte, ținem seamă de toate împrejurările vremii în care a apărut. Acele împrejurări au fost protivnice dezvoltării talentului său.

Autorul nostru este un adolescent. Adolescentul acesta n-a avut la îndemână școli unde să învețe. Țara pe vremea lui era adâncită într-o cumplită incultură. Un tânăr auto-didact — și ce-o fi putut el să învețe pe vremea aceea? —

¹ Ruinele.

într-un mediu incult. Și mai mult: într-un mediu inferior sufletește, cum era societatea fanariotizată de la începutul veacului trecut, Cârlova nu găsește o tradiție literară. Obscurele și prozaicele versuri ale lui Văcărescu apar abia în 1830. Tradiția găsită de el se compune din câteva stihuri ale lui Momuleanu.

Cârlova nu are la îndemână nici limba literară, căci în afară de vechea limbă din cărțile bisericești, improprie pentru genul poeziei sale, nu exista o altă limbă literară. Originalitatea, noutatea lui Cârlova, ne apare cu toată claritatea și fără nevoia nici unei discuțiuni teoretice, dacă îi comparăm poeziile cu textele tuturor contemporanilor săi.

Pe lângă însemnătatea sa ca poet de valoare estetică, Vasile Cârlova merită toată atenția istoricului literar și prin rolul său de scriitor care face tranziția de la literatura veche la cea modernă.

Păstorul întristat este nou prin formă — prin limbă și versificație —, nou și prin unele elemente de fond, care arată deja influența romantică; dar este vechi, amintește pe Conachi și Văcărescu, prin subiect și prin concepție. Amorul dulceag și “rafinat” dintre păstor și păstoriță este un ecou al genului idilic atât de cultivat în toate artele în Franța veacului al XVIII-lea, care a inspirat pe poeții boieri din Moldova și Muntenia, predecesorii lui Cârlova.

E interesant de amintit că idila clasică, ori elemente de ale ei, mai apare, încă o dată în literatura română în unele pasteluri ale lui Alecsandri. Ceea ce la vechii scriitori boieri se datorește aproape numai influenței literare a poeziei franceze și grecești a veacului al XVIII-lea, la Alecsandri se explică numai prin psihologia de clasă și prin temperamentul său, temperament de clasic al unui

poet boier. La Cârlova, credem că nu poate fi vorba decât de influența literară a modelelor. Dar natura lui intimă dă o tonalitate de tristețe romantică acestei poezii clasic-idilice.

Ruinurile Târgoviștei presupun, din partea lui Cârlova, lectura *Ruinilor* lui Volney, scriitorul francez preromantic. În această poezie apare sentimentul trecutului așa de frecvent în poezia de mai târziu. Acest sentiment este complicat în *Ruinurile Târgoviștei*. Este și sentimentul nostalgic pentru gloria trecută a patriei, dar și sentimentul mai general, mai profund, mai poetic al trecutului pentru trecut. Primul va forma tema unei însemnate părți a literaturii poezilor generației de la 1848. Al doilea sentiment, mai rar, îl vom găsi la Russo și, mai ales, la Eminescu.

În *Înserarea* Cârlova a rupt cu poezia veche, cu veacul al XVIII-lea. *Înserarea* este inspirată de-a dreptul din poezia nouă franceză, din poezia romantică, din *Meditațiile* lui Lamartine. *Înserarea* lui Cârlova introduce în literatura română sentimentul romantic pentru natură, emoția în fața lucrurilor de dincolo de orizont, dar păstrează încă ceva din maniera vechii literaturi, în înțelesul estetic al acestui cuvânt.

În *Rugăciunea* apare o altă față a romantismului lamartinian, sentimentul unei providențe binevoitoare, un fel de teism sentimental și vag, atât de străin veacului al XVIII-lea, atât de contradictor sensibilității literare a inspirațiilor poeziei vechi boierești. Acest sentiment va forma o parte constitutivă din psihologia unor scriitori din Muntenia, ca sentimentalul C. A. Rosetti și — complicație sufletească! — ca raționalistul Gr. Alexandrescu. (În literatura moldovenească, rece și critică, acest senti-

ment este absent, cum aproape absentă este întreaga influență a poetului eminent liric Lamartine. În Moldova, maestrul este Hugo, și, anume, Hugo din opera lui cu caracter mai epic.) Tot în *Rugăciune* apare și sentimentul social, care a inspirat mai puțin pe urmașii săi, exceptând pe Cezar Boliac.

În *Marșul*, scris cu prilejul înființării armatei naționale, după o vreme atât de lungă de dezarmare a țărilor române, Cârlova, care, puțin înainte de a muri, se făcuse ofițer din patriotism — armata cea nouă fiind simbolul redeșteptării naționale —, cântă această redeșteptare și chemare la glorie. *Marșul* lui Cârlova, ca și acela al lui Văcărescu, scris cu același prilej, dar rămas obscur, marchează cu putere începuturile poeziei patriotice și sociale, ale poeziei de luptă, care va forma latura principală a literaturii propagandiste pusă în slujba idealurilor, a generației de la 1848. *Deșteaptă-te, Române!* al lui Mureșanu și *Deșteptarea României* a lui Alecsandri, poeziile de îmbărbătare ale lui Bolintineanu sunt conținute, în germene, în marșul lui Cârlova. În marșul său, ideea este atât de nouă, încât și forma nu mai are nimic vechi. Dealtmintrelea, marșul este și ultima lui poezie.

Cârlova a putut fi poetul începător al literaturii române moderne, pentru că la acest rol îl indica și natura temperamentului său, și clasa lui socială.

Cârlova a avut natura eminent romantică. El este mai romantic decât Bolintineanu și poate tot atât de romantic ca și Eminescu. Are sensibilitatea și imaginația romantică, are adâncă nemulțumire de prezent, are aspirații către alte tărâmurii și, cu tot optimismul, care e al

epocii, din *Marșul oștirii române*¹, în poeziile sale vibrează de mai multe ori nota pesimistă, în *Înserarea* și *Rugăciune* și mai ales în *Ruinurile Târgoviștei*:

Acest trist glas², ruinuri, pe mine m-a pătruns
Și a huli viața în stare m-a adus,

cea dintâi expresie a pesimismului literar român.

Acest temperament romantic l-a îndreptat în chip hotărâtor spre Lamartine, adică spre poezia nouă.

Cârlova nu mai este boier din protipendadă, ca toți poeții de până acum, și nici ca Momuleanu, om de casă boierească. Clasa aceasta era cu fața întoarsă spre trecut, ea era veacul al XVIII-lea. Boierinașii și burghezii, mai ales, erau clasa viitorului, clasa care voia schimbare, înnoire, care îmbrățișase ideile Revoluției Franceze. Așadar, și prin clasa socială, Cârlova trebuie să fie un om nou.

Influențat de poezia nouă europeană și de ideile politice, sociale, naționale ale Revoluției Franceze, Cârlova trebuia să înceapă poezia modernă. Dar vremea — sfârșitul epocii fanariote; cultura sa grecească — el a început să scrie în grecește; un rest de influențe ale literaturii veacului al XVIII-lea — el a tradus din scriitorii din acel veac — au făcut să mai răsară în opera sa, ici-colo, câte o notă din literatura veche, fie de fond, ca în *Păstorul întristat*, fie de formă, ca în celelalte. Acest lucru se observă, desigur, în mai mică măsură, și la celălalt poet de tranziție din Muntenia, la Grigore Alexandrescu.

¹ De fapt *Odă oștirii române*, publicată în “Curierul românesc”, 1839, cu titlul *Marșul lui Cârlova*.

² Glasul ruinelor, “tânguirea lucrurilor omenești”.

Dacă poeții boieri din Moldova — Conachi, Dimachi, Beldiman — sunt în totalitate vechi, dacă poeții boieri din Muntenia, Văcăreștii, au deja ceva nou în fond: apariția ideii latiniste și a sentimentului patriotic național, Cârlova, poet modern, are încă ceva vechi.

*

În Cârlova, cum am văzut, se găsesc în germene toate caracterele de fond ale poeziei române de până la Eminescu.

Limba lui Cârlova este nouă, afară de câteva rare arhaisme. Este deja limba literară modernă cu câteva provincialisme muntenesti, în aceeași proporție ca și moldovenismele la Aleksandri.

Și mai modern încă este Cârlova în versificație. Cititorul își poate da seama de armonia versului, din citațiile de mai sus. Acel care deprinde mai ales urechea românească cu muzica versului este fecundul Bolintineanu — posterior lui Cârlova —, dar muzica din *Ruinurile Târgoviștei* este superioară muzicii sonore, dar prea simplă a lui Bolintineanu. Muzica lui Bolintineanu e un fel de meloioasă *Traviatã*. Ritmul din *Ruinuri* are ceva profund și sugestiv.

S-ar fi ținut Cârlova de făgăduință, dacă trăia? Cine poate răspunde? Dar dacă s-ar fi ținut, atunci dispariția lui atât de timpurie este una din cele mai dureroase pierderi suferite de literatura română.

Din volumul
“SCRIITORI ROMÂNI
ȘI STRĂINI”

I. L. CARAGIALE

Numele proprii în opera comică a lui Caragiale

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă până ce nu știa exact numele tuturor personajelor. Aceasta o considera criticul, pe cât ne aducem aminte, ca o particularitate excepțională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-și poate gândi opera dacă nu știe numele ființelor pe care le creează. Scriitorul care pune personajului un nume oarecare, la întâmplare, sau, în cazul cel mai bun, un X ori un nume provizor, cu gândul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personajul, că nu e creator și că face o simplă “compoziție” literară. Se zice că Balzac, când avea de scris un roman, cutreiera mai întâi străzile Parisului câteva zile, ca să se inspire de la firmele negustorilor.

Pentru un creator, personajele sale *există*. Același Balzac vorbea despre eroii lui ca de niște cunoștințe din viața reală. Iar cunoștii noștri au pentru noi o sumă de însușiri, din care una esențială e numele.

Și numele comune sunt asociate strâns cu noțiunea (de aceea limba maternă, asociată mai puternic de noțiuni decât una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e și mai asociat cu purtătorul lui,

fiindcă asociația nu se face cu o noțiune generală, ci cu o imagine sau cu un complex de imagini de la o singură ființă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decât Eminescu. Și tot așa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. “Take Ionescu” este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociație un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acum l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, *întâmplarea* ni s-ar părea comică.

Așadar, în viața reală, *din cauza deprinderii noastre*, numele *se sudează* cu imaginea fizică și morală a purtătorului, devine o însușire a lui, oricare ar fi acel nume.

În arta literară însă, adică în creația artistică, unde ființa creată (cum am văzut) nu poate crește în concepția artistului fără un nume — numele nu va fi oricare, ci unul care *să semene* deodată cu personajul.

Unui scriitor niciodată nu i-ar fi venit în minte numele Take Ionescu pentru un mare ministru din romanul său. Și dacă scriitorul ar fi întrebuințat acest nume, fără îndoială că cititorul nu l-ar fi acceptat.

Așadar, în deosebire de viața reală, unde numele e oricare, în literatură personajul trebuie să se nască odată cu numele care convine naturii sale fizice și morale. Scriitorul trebuie să-l ghicească prin intuiție — fie ajutat și de firmele negustorilor. Căci numele, chiar numai prin sonoritate, fără să mai vorbim de imixtiunea asociațiilor de idei, nu sunt indiferente din punctul de vedere al calității lor. *Berheci* e urât, iar *Sulina* este frumos, prin sonoritate. (Aleg nume geografice, pentru că numele de oameni ar putea să beneficieze ori să piardă prin asociațiile de idei ale cititorului cu anume persoane dintre cunoștințele sale.)

Numele din opera comică a lui Caragiale ne dau impresia că fac parte din personajele pe care le denumesc. Desigur, și pentru că ne-am deprins cu ele. Dar și pentru că numele seamănă, prin ele însele, cu personajele. Aceasta se dovedește prin faptul că *deodată*, la prima lectură sau reprezentare a unei comedii a lui Caragiale, simțim că personajele nu puteau să aibă alt nume, în orice caz că au numele lor. Și trebuie de adăugat că mai ales în piesele de teatru e mai necesară această corespondență, căci o piesă de teatru e scurtă și nu e timp când să se facă acea sudare între nume și personaj — ceea ce e posibil într-un lung roman, care, la rigoare, poate “imita” viața și în privința aceasta.

Revenim.

În viața reală, putea s-o cheme Veta pe tânăra cititoare a *Dramelor Parisului*, și Zița pe nevasta matură a lui Jupân Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greșeală, pentru că mai degrabă se potrivește “Veta” cu o matroană și “Zița” cu o fetișcană sprintară. Și tot așa, în viața reală putea să-l cheme Iordache Brânzovenescu pe animatorul și conducătorul studenților, iar pe avocatul din *O scrisoare pierdută* — Coriolan Drăgănescu. Dar în artă, numele roman și sonor ca o trompetă de alarmă de bălci, “Coriolan Drăgănescu”, se potrivea mai bine pentru șeful zvăpăiat al naționalismului cu tinctură latinistă a vremii de atunci, decât pentru avocat.

Autorii comici obișnuiesc să pună nume care prin conținutul lor național (când sunt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociații cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate (*Cațavencu*), ori prin altceva, să semene cu personajul și să-l caracterizeze.

Aceste nume cuprinzând ele însele elementul comic și evocându-l, prin aceasta arta e superioară naturii, căci în natură pe demagogul din *O scrisoare pierdută* putea să-l cheme, din întâmplare, chiar și Bălcescu ori Petre Carp.

Arta e artificiu. Acumulează și aranjează în vederea efectului. Artistul comic uzează încă și mai regalian de dreptul (ba își îndeplinește chiar datoria) de a exagera, de a șarja chiar și la denumirea personajelor sale, adică pe tot registrul *creației*. “Trahanache” e artificiu artistic și șarjă.

Aleksandri, ca în toate stadiile copilărești ale literaturii, avea procedeul copilăros. El pe escroc îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-bașa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulțumește să sugereze. “Zaharia Trahanache”, și prin nume și, mai ales, prin prenume și în definitiv prin combinarea numelui cu a prenumelui, sugerează bătrânețea și chiar decrepitudinea și tot ce are greoi și ticăit venerabilul președinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s-a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială că dacă ai auzi pentru întâia oară acest nume, și numai numele, n-ai avea o impresie, fie și pe departe, asemănătoare cu aceea pe care o ai când cunoști personajul. “Farfuride” și “Brânzovenescu”, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate și licheism. “Nae Ipingescu”, prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?), fără nici o asociație de idei cu croitoria inferioară (ipingea) și cu ciubotăria (pingea), sugerează extracție inferioară, ocupație de rând și imbecilitate. “Cațavencu”, cu silabele lui stridente și cu conturul ridicol, redă perfect pe

demagogul *Iatrans*. “Agamiță Dandanache” rimează, cred, cu ramolismul comic, prin diminutivul caraghios al strașnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunță “Gagamiță” și care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conținutul noțional al cuvântului “Dandanache” și prin sonoritatea acestui cuvânt; prin sufixul *ache*, comun și numelui lui Trahanache, și prin suma tuturor acestora. Iar cuvântul *dandana* se potrivește cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăție, dezasperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase etc., plus dandanaua mai veche cu “pac! la *Războiul*”. Din punctul de vedere al ultimei intenții, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cât de pe înconjur, adică de artistic! “Crăcănel” evocă un om cu o conformație fizică șubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică așa cum e acest personaj fricos și “tradus” de toate femeile. Dealtfel, aici nu poate încăpea nici o discuție, căci “Crăcănel” este o poreclă (dar tot așa de indirectă ca și *Dandanache*), așadar trebuie să conțină caracterele comice ale tipului. “Rică Venturiano” evocă dezinvoltură (prin nume și prin prenume), juneță, poate *aventură* (prin prenume) și, prin sonoritatea numelui și a prenumelui, ca și prin combinația lor, e comic. Numele “Veta”, “Zița”, “Mița”, “Didina” nu au nimic comic, național sau acustic, dar au comicul categoriei sociale — aceste nume fiind mai mult nume de mahala¹ (mai mult, căci “Mița” și mai ales “Didina” se

1 Ca și Anica etc., din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentru că de la Conachi până azi aceste nume au degingolat, rămânând numai în clasele de jos, iar pentru târgoveți evocând mai ales nume de slujnice. E unul din “defectele” și “ridiculele” poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu și pentru contemporanii lui. Un alt ridicol al poeziei lui, de care iarăși nu e vinovat el, un ridicol din cauze analoge, e stilul lui, din care ceva a mai rămas în mahala — ca și numele lui feminine.

găsesc și în alte clase). Acum treizeci de ani era foarte răspândit la mahala un cântec: “Ah, cât de mult te-ador, De doru-ți mor. Așa se începea, Scrisoarea sa... Didina când citi, Pe loc pâli etc.” E un nume considerat ca mai poetic și mai distins în suburbie — și-n adevăr, în *D-ale carnavalului*, Didina Mazu e *leaica* piesei, în deosebire de biata Mița Baston.

Acum, desigur, numele acestea, când sunt purtate în viața reală de oameni distinși, se înobilează, ca în cazul “Take Ionescu”, atât este de adevărat că între nume și om se face o aderență. Dar în Caragiale, numele acestea se mai mahalagizează încă din cauza marelui talent al scriitorului de a concentra în ele chintesența de mahalagism. Pe Lache, Mache și Tache el i-a făcut mai Lache și mai Mache. Și de la *O noapte furtunoasă* încoace, numele Veta e compromis cu totul. Caragiale, ca toți marii creatori, a imprimat realității concepția sa. A imprimat-o și cu privire la nume.

Personajele serioase au, *firește*, nume mai serioase. Ștefan Tipătescu (cu o ușoară nuanță totuși de comic, căci e plasat într-o comedie), Zoe. “Zoe”! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie! (în *comte-rendu*-urile de pe vremuri: M-me Zoe X.). Tot serioase (dar alese bine pentru comedia respectivă) sunt și numele Jupân Dumitrache, Chiriac și Spiridon, adică negustorul, calfa și ucenicul, oameni amestecați într-o afacere serioasă de negoț (vezi această ultimă idee dezvoltată, din alt punct de vedere, în volumul *Scriitori români și străini: Pe marginea “Noptii furtunoase”*).

Din alt punct de vedere, și anume istoric, problema este și mai interesantă, numele și mai expresive.

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înțelege că eroul e

de origine grecească, și tot așa Agamiță Dandanache, prin numele lui grecesc și prin prenume. Și poate nu e lipsit de aceeași semnificație și numele Trahanache. Și cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ și simbolic, numele acestea și proporția aceasta de greci din *O scrisoare pierdută* ar ilustra, temperând-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechi liberal. Când Eminescu spune că liberalii sunt urmașii fanarioților, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechi, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Și probabil că proporția din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

Agamiță Dandanache e un liberal de la centru. Familia lui “de la patuzopt” e o familie liberală, o mică dinastie. Pe Farfuride, Caragiale l-a făcut grec numai prin sufix. Pe Dandanache îl face grec prin nume și prin prenume. Și vom vedea că încă și prin altceva. E mai puțin romanizat decât Farfuride.

În piesele sale, Alecsandri pune pe greci să vorbească greco-românește. Repugnându-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a sugera numai (ca și în privința numelor. Dealtfel, Dandanachii, care sunt “de la patuzopt”, trebuiau să se fi romanizat mult). Și Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic și sâsâit: “neicursorule”, “puicursorule”, “patuzopt”. “Agamiță”, “Dandanache”, “neicursorule”, “patuzopt”, atâtea mijloace pentru a sugera grecismul lui Dandanache — la care se adaugă și cunoștința noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr-un mediu grecesc, ori dintr-un mediu influențat de grecism, trebuie să fie, în intenția sau în intuiția lui Caragiale, și conu Leonida,

dacă are acest nume. Concepția “eminesciană” se tot ilustrează.

În *Momente* există trei schițe în care niște femei își vând farmecele pentru parale, cu consimțământul mai mult sau mai puțin conștient al bărbaților lor. Pe acești bărbați îi cheamă Panaiotopolu, nenea Mandache și Verigopolu. Cel puțin doi sunt greci. Pentru ce acest grecism al *soute-neurilor*?

Caragiale nu era șovinist și antigrec. Care e cauza că atunci când a imaginat astfel de tipuri i-au venit în minte nume grecești? Nu știi. Poate că a fost o impresie datorită unei realități: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întâmplare, cu nume grecești. Sau poate că de seminția aceasta era legată mai mult în conștiința sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenet — exercitată, în adevăr, mai ales de greci în Muntenia și de evrei în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci și *afacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, în sfârșit, fapt este că numele acestor tipuri sunt grecești.

În *O scrisoare pierdută*, pe cei doi institutori, agenții lui Cațavencu, îi cheamă Ionescu și Popescu (primul Ionescu și primul Popescu ai lui Caragiale). Aceasta înseamnă că ei sunt de extracție populară, feciorul popei și feciorul lui Ion. Fac parte dintre cei care se ridică din poporul de jos. (Până atunci “poporul” era burghezia.) E un episod al “ridicării noroadelor”, care începe mai pronunțat atunci.

Acest nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi și preoți de diferite grade; mulțimea lor *constată* faptul real că, la începutul “ridicării noroadelor”, mai ales preoții, mai înstăriți și deja diferențiați de norod, puteau furniza fii cu oarecare învățătură

de carte, ca să ocupe funcțiile create de formele noi — deocamdată funcțiile mici), așadar, aceste nume vor mișuna, *mai târziu*, în *Momente*. Aproape nici nu-i va chema altfel, decât atunci când autorul îi va numi cu numele de botez, și atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică etc.

Dar cum aceste nume, pe lângă evocarea extracției populare, sunt, prin frecvența lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenționat să evoce și lipsa de individualitate a acestor personaje, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe care formele noi și urmările lor au lăsat aceeași pecete — urâtă, după sentimentul lui Caragiale.

E natural ca pentru el toate aceste nume să aibă ceva comic. Comicul lor vine din cauză că ele îi evocă mahalaua. Dar sunt comice și prin frecvența lor, prin faptul că au ajuns ca niște nume comune. Frecvența, uniformitatea aceasta e “*du mécanique plaqué sur du vivant*”.

Și-n adevăr, acei pe care el îi numește Popești și Machi în *Momente* n-au individualitate. Marele creator de oameni Caragiale n-a creat în Machi și Popești individualități, pentru că, după el, n-au individualitate nici în viața reală. Formele noi i-au redus la unitate, i-au făcut la fel ridicoli. Comicul fiecăruia e comicul întregii categorii. Unul suferă de “situația” țării, altul suferă de “lacuna” din codul penal — aceasta e singura deosebire.

Marele creator Caragiale a reușit să facă acest *tour de force* de creație, se poate zice negativă: să nu dea nimic individual acestor tipuri, ci numai pecetea categoriei lor.

În comedii, unde avea de creat caractere, n-a procedat așa. Acolo personajele, oricât de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache și Popescu, afară de institutorii din *O scrisoare pierdută*, cu care începe

Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii — această “societate anonimă”. Iar Ionescu și Popescu din *O scrisoare pierdută* — ca toți cei din *Momente* de mai târziu — nu-s individualizați. Și sunt singurele personaje neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potrivește cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepției lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

Dealtfel, pe vremea când a scris comediile ori în timpul când și-a plasat acțiunea pieselor, abia începuse “ridicarea noroadelor”. Abia începuse ascensiunea lui Mache și Popescu. Chiar dacă n-ar fi fost motivul principal — nevoia impusă de genul literar de a crea individualități —, realismul, supunerea la obiect trebuia să impună lui Caragiale zgârcenie de Popești.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personajului, se poate vedea mai bine decât oriunde într-o schiță din *Momente*, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într-o situație serioasă și tragică. E *Inspecțiune*, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schița are ca personaje exact personajele din celelalte *Momente*.

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar și mai serios și nemaiutilizat de Caragiale aiurea. Iar celelalte personaje din *Inspecțiune* (adică Lachii, Machii, Ioneștii și Popeștii din alte schițe) aici n-au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci, dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schițele, cu atât mai mult, cu cât e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiași “amici” din restul *Momentelor*.

Dar acești funcționari *acum* nu mai vorbesc fleacuri. Ei sunt îngrijorați de soarta lui Anghelache, pe care o

presupun teribilă. Iată de ce Caragiale n-a putut să le spună pe nume. Numele acestea comiczate atât de mult de el ar fi dăunat atmosferei grave a bucății. Dar nici n-a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci și-ar fi falsificat realitatea. (Când însă, în peregrinațiile lor nocturne, ca să dea de urma lui Anghelache, întâlnesc pe un amic al lor care nu luase parte la afacerea asta gravă, acesta are nume și-l cheamă, firește: Mitică.)

Și iarăși, în deosebire de toate *Momentele*, acești Lachi și Machi acum nu vorbesc cu caragialisme¹.

Di P. Zarifopol a imaginat cândva pe Pulchérie Chiriac, fiica personajului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuși Caragiale se gândea, sau chiar lucra la “urmarea” comediilor sale — evoluția tipurilor și a urmașilor lor. Dar, pe cât știm, n-a rămas nimic de la Caragiale în direcția aceasta.

Totuși, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în *Momentele* de mai târziu. De pildă, Esméralde Piscupesco (= Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei, nu e numai Popescu) și alte doamne Popescu, *acum* devine “societate bună”, trăind în palate somptuoase, cu “*five o'clock tea*” etc. Așadar, dacă n-a arătat evoluția tipurilor și familiilor din comedii — dacă n-a creat pe Pulchérie Chiriac —, Caragiale, totuși, a urmărit evoluția categoriei sociale din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decât Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr-o generație mai nouă decât Esméralde. Poate e fiica ei.

În Caragiale se vede gradăția. De la Mița Baston la

¹ Mai propriu: nu mai discută lucrul public (“formele noi”) ori ceva în legătură cu el. Nici Chiriac nu vorbește stropșit în scenele de dragoste.

Mari Popescu și de la *Mari* Popescu la Esméralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme — și Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întregă a “ridicării noroadelor”, a evoluției burgheziei noastre simbolizată și prin nume, tot mai moderne și mai occidentale.

Această problemă a numelui Caragiale n-o uită niciodată, atât de mult numele face parte din procesul său de creație. Într-o schiță, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala și Anica. Pe fiicele lor: Matilda și Lucreția. În altă schiță, în care institutoarea dintr-un târgușor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la prenume) și secretarul primăriei, Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lifterie a fost înnobilat prin etimologism), pe consilierul comunal, așadar simplu cetățean, mahalagiu de modă veche, îl cheamă, *încă*, Niță Necșulescu (modernizat și el din Neacșu).

În toate aceste schițe e vorba de Muntenia.

În schițele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaște după limba personajelor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personajele se numesc: Gudurău, Perjoiu, Grigorașcu, Buzdrugovici, Bostandaki etc. — iar numele de botez sunt: Costăchel, Iordăchel, Athenais, Edmond, Raoul etc. Prenumele acestea sunt foarte individuale și chiar cu o nuanță de “originalitate”, adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Și-n adevăr, chiar și personajele seamănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieții și au curiozități legate de o astfel de stare.

Formele noi, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sunt fenomene *mai ales* muntenești. Și de aceea Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas

în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l-a frapat pe Caragiale și aceasta o redă prin numele personajelor. Aceste personaje sunt în parte boieri. Și-n adevăr, în Moldova influența franceză s-a exercitat mai ales asupra boierilor (căci burghezia a fost puțină). Caragiale-le Moldovei, Alexandri, a satirizat efectele influenței franceze asupra boierilor și mai ales a boierinașilor. Această influență franceză a dat ca rezultat mai întâi pe Coana Chirița, pe Gahița Rosmarinovici, pe Iorgu de la Sadagura — pictați de Alexandri — și apoi pe urmașii lor, Edgar Bostandaki, Athénais Grigorașcu, pictați de Caragiale. Acești boieri se numeau Bostandaki și Grigorașcu — și nu Ionescu și Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influența franceză i-a schimbat din Iorgu Grigorașcu în Raoul Gregorașcu. Pe de altă parte, în numele Bostandaki (și poate și Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părți din boierimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

În Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boierimii moldovenești. Bostandaki au mișunat prin Iași până ieri și au mai rămas încă resturi și azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar șarjarea acestor nume moldovenești este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această șarjare este făcută cu mult simț al realităților. Aceste nume ne evocă perfect caracterul de special, de învechit, de “original”, de “survivalance”, de tot ceea ce a redat și Gogol în opera sa. Numai numele Gregorașcu are altă fizionomie: un Gregorașco e general și șef de partid. E mai amestecat în viața modernă.

Așadar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova și Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se dezmințe decât rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personajului dintr-un punct de vedere oarecare. Așa ar fi numele Pampon și Mazu (Didina, din *D-ale carnavalului*), care probabil sunt alese pentru trebuințele intrigii, căci din cauză că niște personaje din piesă rostesc vorbele “mazu” (un termen de joc de cărți) și “pampon”, intriga, cum se știe, se încurcă de tot. Dar la urma urmei, și aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăugăm că o dată Caragiale a pus un nume cu intenții polemice: revizorul Lazar Ionescu-Lion — la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care l-a persiflat și altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-și crea pseudonimul l-au imitat și alți Ionești — pe lângă intenția polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere și satirizarea unei apucături mai generale.

În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decât în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică și, într-o astfel de operă, numele e o *însușire* mai esențială a personajului decât în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punctul de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze și clasa socială, veche sau nouă, a personajelor, originea lor etnică, proveniența lor muntenească ori moldovenească și rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr-o vreme de tranziție, adică de amestec de vechi și nou, indigen și străin etc.

Numele din opera lui Caragiale *analizează* toate aceste stări și toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria și sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Și sunt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ionești și Popești avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie națională, să pună puțin fond în formele noi și să înobileze numele Ioneștilor și Popeștilor, punându-le alături cu ale Ghicilor și Cantacuzinilor și chiar înlocuindu-le. Take Ionescu, nu numai prin rolul său, dar și prin numele său schimbat în renume, este simbolul acestei categorii, al rolului ei, ascensiunii ei — cu toate luminile și umbrele. Când vechiul partid conservator a fost silit de istoria țării să-l adopte, era un semn că trecutul însuși trebuia să facă concesii ca să-și prelungească viața, ca să nu moară și în “fond”, cum murise în “forme”.

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puțin în privința problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puțin înainte de război. Aceasta, și atâta, rezultă și din cele spuse în acest articol. Dar de la război încoace, s-a produs un alt val, mai mare și mai tumultuos, al “ridicării noroadelor”, însoțit, firește, de o altă “cădere a neamurilor” (unele din aceste “neamuri”, acum căzute, erau ele însele ridicate din “noroadede”). Așadar, de la război încoace, Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Și va trebui să treacă iarăși multă vreme pentru ca “noroadede” ridicate acuma să devină “neamuri” și să se curețe de “caragialism”.

“Noroadede” care se ridică acuma sunt aproape întregul popor. E opera războiului și a urmărilor lui sociale și politice. Vechea cultură rurală, aceea care a produs pe Creangă și care era o cultură adevărată, atacată de formele

noi încă înainte de război, e pe cale de a dispărea. Dar de la acea cultură veche și până la cultura adevărată europeană, este spațiul tuturor “caragialismelor”. Saltul țării întregi, peste spațiul acesta, la cultura europeană (varianta românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluția viitoare a societății românești, dacă evoluția va fi normală.

Atunci toate “noroadele” după ce-și vor fi făcut stagiul în fatalul “caragialism” al fazelor de tranziție, vor deveni “neamuri”.

Până atunci, Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

CUPRINS

Pe marginea “Noptii furtunoase”

O noapte furtunoasă a fost jucată în 1879, ca și *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Caragiale avea atunci douăzeci și șapte de ani, sau poate numai douăzeci și șase. Ținând seamă de faptul că el lucra încet, chinuit de setea de a face tot mai bine, ținând seamă că trebuia să lucreze și mai încet la începutul carierei, în momentul hotărâtor al debutului, credem că nu greșim dacă admitem că el a conceput și poate chiar a început să execute această comedie înainte de douăzeci și cinci de ani.

Așadar, genul dramatic, în sfârșit, matur și critica socială modernă în forme de artă au răsărit în mintea unui om care abia avusese timpul să deschidă bine ochii asupra lumii și care nu învățase la școală mai multă carte decât un copist. Dar acest om avea o inteligență spăimântătoare (căci acesta este cuvântul). Cei care l-au cunoscut personal își dau și mai bine seamă de puterea acestei

inteligente. Noi credem că el era dintre acei oameni pe care condeiul îi paralizează și că ceea ce a scris e, pe de o parte, foarte puțin din ceea ce avea complet imaginat și, pe de alta, inferior imaginii din minte.

O noapte furtunoasă e inferioară *Scrisorii pierdute*, de mai târziu, ceea ce e natural, dar, ceea ce nu mai e deloc natural, ea e cu totul superioară piesei *D-ale carnavalului*, ultima comedie a lui Caragiale. E, *D-ale carnavalului*, concepută după *O noapte furtunoasă*? Ori îi este anterioară ca concepție și, poate, ca plan de execuție? Întrebarea e legitimă, deoarece Caragiale a fost în continuu progres până la vârsta de peste cincizeci de ani. Se va obiecta că tocmai progresul în conștiința artistică și în autocritică trebuia să-l împiedice să mai realizeze o concepție slabă, ori să mai scoată din cartoane începuturile de realizare a acelei concepții. Dar tăria de a renunța la atâta observație, la atâtea tipuri, la atâtea glume câte sunt, totuși, în *D-ale carnavalului*, putea lipsi chiar unui Caragiale, mai ales că exploatarea ridiculelor unei astfel de umanități începuse să-i aducă glorie.

Comparată cu *Conu Leonida*, din același an, *O noapte furtunoasă* e superioară ca semnificație și bogăție de viață, dar inferioară ca obiectivitate. Din acest din urmă punct de vedere, *Conu Leonida* stă pe primul plan al operei comice a lui Caragiale.

O noapte furtunoasă formează, împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă bine distinsă în cariera literară a lui Caragiale. Ele sunt opera lui de debut (încercările lui anterioare în versuri nu pot fi puse la socoteală). În cei șase ani cât ține această perioadă, el rămâne consacrat

exclusiv genului dramatic. În aceste comedii, afară de *D-ale carnavalului*, unde abia apare și politica, scriitorul nostru critică același lucru, politica liberală (mai târziu, în *Momente*, va critica produsele liberalismului). În toate, mai mult în *O noapte furtunoasă* și mai puțin în *Conu Leonida*, el împrumută unor personaje idei și expresii care nu pot fi ale lor (oricât am acorda autorului dreptul legitim al satiricului de a exagera) și care falsifică realitatea zugrăvită și, indiferent de această realitate, distrug consecvența tipului cu sine însuși (în *Momente* rar și abia se mai poate observa această greșală).

Aceste falsificări — de care sufăr unele tipuri — se datoresc în cea mai mare parte înverșunării politice a lui Caragiale. Așa, pe Mița Baston din *D-ale carnavalului* el o pune, fără voia și fără știrea ei, să se laude cu republica de la Ploiești. Pe Rică Venturiano, ziaristul liberal din *O noapte furtunoasă*, îl pune să spună vorbe care nu corespund nici cu realitatea istorică (e prea incult și incorect chiar pentru un student în drept de atunci), nici cu posibilitățile sufletești umane (ia atitudini teatrale și face tirade împrumutate din demagogia timpului, când moare de frică să nu-l ucidă Jupân Dumitrache și nu știe pe unde să scape).

O noapte furtunoasă este singura operă în care marele critic al introducerii formelor noi a zugrăvit substratul liberalismului, clasa care a dat un corp mișcării liberale de la mijlocul veacului trecut. Jupân Dumitrache nu este — ca celelalte tipuri din comediiile lui Caragiale și din *Momente* — un parazit, sau măcar un beneficiar al formelor noi, ori cel puțin o apariție de după și din cauza acelor forme. El este un mic-burghez, care trăiește din negoțul lui, nu din și prin formele noi. El este, cu tot “constituți-

onalismul” lui, negustorul de altădată. Probabil că a moștenit chereștegia de la tatăl său ori de la stăpânul său care, la un moment, l-a asociat la afacere, cum are și el de gând să facă cu Chiriac. Jupân Dumitrache este clasa care s-a ridicat la cuvântul lui Bălcescu și C. A. Rosetti și a ars Regulamentul Organic. El are orgoliul clasei lui și știe să-i ție prestigiul.

Când vorbește de popor, el nu e farsor și demagog, ca Nae Cațavencu și ceilalți. El e sincer. Poporul este el. Pe vremea aceea nu era alt popor. De țărani nu putea fi vorba. Liberalismul prin popor înțelegea mica burghezie, și aceasta în chipul cel mai natural și cu toată sinceritatea. “Poporul” de la 1848 n-a fost altceva. Iată pentru ce când Jupân Dumitrache zice că “dicorățiile sunt tot din sudoarea poporului” nu e o șarjă a lui Caragiale și nici, afară de formă, o pură idioție a lui Jupân Dumitrache. Jupân Dumitrache așa trebuia să gândească și să vorbească. El știe că statul liberal de atunci, cu decorații cu tot, e creat și susținut de clasa lui, adică de “popor”.

Pe Jupân Dumitrache îl cheamă Titircă-inimă-rea. O fi fost rău, dacă așa-i zicea lumea. Dar în piesă nu se prea justifică această poreclă. E drept, îl bate pe Spiridon; dar, afară de execuția din noaptea când Jupân Dumitrache crede că a surprins în flagrant delict pe Veta și e gata să facă fapte care să-l bage la “cremenal”, noi nu cunoaștem decât răstiturile lui, când vine de la “Iunion” turbat de gelozie din cauza “bagabontului” și când Veta sau Chiriac reușesc să-l “scape” pe Spiridon, ceea ce reduce simțitor din răutatea lui Jupân Dumitrache. Afară de asta, maltratarea ucenicului era în ordinea lucrurilor în clasa aceea și pe vremea aceea — și poate și azi.

Desigur, Jupân Dumitrache nu e un model de blândețe. E primitiv, e aprig, e cam arțăgos. Are, în sfârșit, fizionomia obișnuită, am zice clasică, a micului burghez din mahala.

Dar el are și calități. Și mai cu seamă are sentimentul de familie. “Onoarea de familist”, care formează hazul principal al piesei, el o înțelege mai complicat. Țircădău, care își insultă și-si bate nevasta, este un “mitocan” pentru Jupân Dumitrache fiindcă Țircădău nu ține la “onoarea de familist”. Căci în “onoarea de familist” nu intră, pentru Jupân Dumitrache, numai credința femeii, ci și purtarea bună a bărbatului față de dânsa. Mai departe. El nu-și dă pe față gelozia de la “Iunion”, ca să nu “rușineze pe cucoane”, pe Veta și pe Zița. El are atenții pentru nevasta sa. Când ea răstoarnă candela și se sperie de acest “semn rău”, el o îmbărbătează, spunându-i că dacă arde cherestegia, lasă, face el alta. Cu Zița, cumnata lui, se poartă ca “un frate mai mare”. Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o “dezvortează”. Când ea îl roagă să meargă la “Iunion”, cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziței: “să n-ai parte de mine și de Veta”. Când “amorul” dintre Rică și Zița se dă pe față, Jupân Dumitrache are menajamente delicate pentru “rușinea” Ziței. Vrednicia lui Chiriac ca slujbaș în cherestegie o apreciază cu recunoștință și se pregătește s-o răsplătească, făcând din Chiriac tovarăș la afaceri.

Dar pentru caracterizarea lui Jupân Dumitrache, vom insista asupra purtării lui după ce descopere pe “baga-bont” în odaia femeii sale la miezul nopții și când el nu mai are nici o îndoială că ea îl înșală.

Ce trebuia să facă un Titircă-inimă-rea? Desigur, să-și stâlcească mai întâi femeia. Jupân Dumitrache însă o in-

vită insistent să “treacă în altă odaie”, ca să nu fie nevoit să-i “isplice” cauza furoarei și actelor lui și astfel s-o “rușineze”.

Dar se va zice: Caragiale a imaginat această scenă pentru a ridiculiza încă o dată pe Jupân Dumitrache, pentru a-l face să spună că Veta e “rușinoasă”, chiar când a prins-o în flagrant delict (cum crede el). Se poate, dar atunci ce greșală profundă — să împrumuți unei brute un gest atât de delicat, numai de dragul unei glume! Fără a discuta mai mult pentru ce a scris Caragiale această scenă, noi nu putem face abstracție de ea. Nu putem să trecem peste faptul din scena aceasta, din considerația, de pildă, că faptul nu se împacă cu porecla Titircă-inimă-rea. Între poreclă, dată nu știm de cine și nu știm cum justificată, și faptul din piesă, nu putem opta decât pentru faptul din piesă, cu atât mai mult, cu cât toată purtarea lui Jupân Dumitrache cu Veta — și cu Zița — și opinia lui despre “mitocănismul” celor care-și insultă și-și bat femeile ne silesc să acceptăm faptul.

Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuți, fie și banale, Caragiale îl pune într-o situație — după el — din cele mai ridicole.

Mai întâi, e un cocu, și încă un cocu care are încredere oarbă în amantul femeii sale. Evident, dacă vrei să scoți efecte comice din situația aceasta, ai o mină nesfârșită, și Caragiale le-a scos. Situația aceasta i s-a părut lui cu deosebire comică, pentru că a utilizat-o de două ori, aici și în *O scrisoare pierdută*.

Dar Jupân Dumitrache nu e numai un cocu care s-a întâmplat să aibă o puternică afecțiune pentru autorul nenorocirii sale. Caragiale dă lui Jupân Dumitrache ultima lovitură: Jupân Dumitrache însărcinează pe Chiriac

cu paza “onoarei lui de familist”. E comic Jupân Dumitrache, dar e și odios, pentru că amestecă pe Chiriac, și încă în acest chip, în gelozia sa.

Și aceasta nu se mai împacă nici cu stima pe care o poartă Jupân Dumitrache femeii sale. Un lucru e curios (și chiar suspect) în afacerea asta. Jupân Dumitrache tremură pentru “onoarea lui de familist”, roagă cu insistență pe Chiriac să i-o păzească și totuși nu-i vine în gând un moment procedeul universal și clasic, lucrul cel mai simplu din lume, adică să caute să-și surprindă femeia în nopțile când face inspecția gării civice și când Veta e sigură de absența lui îndelungată. Misiunea lui Chiriac de a “păzi onoarea” nu e cumva o invenție a lui Caragiale în dezacord cu realitatea psihologică umană și chiar cu psihologia lui Jupân Dumitrache?

Dar această misiune a lui Chiriac este un fapt din piesă, peste care nu putem trece. Și ori trebuie să reproșăm lui Caragiale o neverosimilitate, ori trebuie să mai reducem din omenia lui Jupân Dumitrache. Dar dacă *e adevărat* că Jupân Dumitrache a însărcinat pe Chiriac să-i păzească “onoarea”, atunci trebuie să constatăm la Jupân Dumitrache o idee fixă, o manie, o fobie, pentru că, încă o dată, implicarea lui Chiriac nu rimează cu stima lui Jupân Dumitrache pentru Veta, cu atât mai mult că, repetăm, nu avea nevoie de Chiriac, căci putea el singur să se asigure, căutând s-o surprindă.

Oricum am întoarce lucrurile, e ceva fals în piesă.

În Rică Venturiano sunt, în germene, o mulțime de tipuri de care și-a bătut joc mai târziu Caragiale. Toate urile și disprețurile lui pentru “studintele” gălăgios, pentru ziaristul incult și demagog, pentru poetul lipsit de talent,

pentru Lachi și Machi din cancelariile bucureștene (Rică e și “arhivar”) — toate sunt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atât de mare înverșunare l-a făcut pe Caragiale să sarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăiește Rică, abia dacă se mai zărește sub grămada de invenții puse în spina-rea lui de autor.

Curățit de această funingine abătută asupra lui, Rică apare ca un produs caraghioz al ecoului pe care l-a avut în mahala cea semicultură repede și pocit introdusă la noi în veacul trecut. “Beția de cuvinte”, pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii așa-zisi de cultură din vremea lui, ia proporții uriașe la mahalagiul “cult” Rică Venturiano. (Caragiale însă, cum am spus, mai pune și de la dânsul. Dar orice cititor poate observa cu ușurință ce aparține lui Rică și ce i-a împrumutat, neverosimil, Caragiale.)

“Beția de cuvinte” e frazeologia pretențioasă și dezordonată, e o invenție verbală pricinuită de asociații incoerente de cuvinte, e fraza care merge fără nici un substrat de gândire, într-un fel de ameteală care ucide orice putere de inhibiție. Această stare se produce mai ales atunci când un temperament intelectual-fals vine în atingere cu idei și probleme mai presus de interesul real și de înțelegerea individului. Pe lângă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediile lui Caragiale, în această privință, sunt Farfuride și Cațavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu. Palavra e altceva decât beția de cuvinte. E plăcerea unui om mediocru și lipsit de seriozitate de a spune tot ce-i trece prin cap.

Pendantul feminin al lui Rică, dar numai în anumite privințe și în anumită măsură, este Zița. Dacă Rică e intelectualul, civilizatul, franțuzitul din piesă, Zița e și

ea ceva din toate acestea. Ea a învățat la pension, a auzit acolo câteva cuvinte franțuzești, vorbește, și ea, împes-trițat cu cuvinte noi, pe care le schimonosește mai rău decât Rică (pentru că ea nu e “studinte” și publicistă), are lectură: “*Dramele Parisului* câte au ieșit, toate le-am citit de trei ori”, zice ea “ambetată”.

Tipul Ziței este redat admirabil, mai ales în dialogul ei cu Veta, când aceasta refuză să se mai ducă la “Iunion”. Zița e tânăra noastră mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanță specifică vremii de-atunci, adică mai romanțioasă, mai “modistă”, mai naivă, mai cinstită, mai *proastă* decât în zilele noastre lucide și realiste. Zița visează amoruri celeste, și nici vorbă de vreo apucătură venală sau cel puțin calculată.

Ideile și limbajul, împrumutate ei de Caragiale, nu au nimic exagerat, afară de rare cuvinte ca “polițiune”, în loc de “poliție”, care nu putea fi rostit de Zița, căci ea nu e eleva ziarelor liberale ale vremii, ci a “pensionului”, a romanțelor din *Dorul inimii* și a *Dramelor Parisului*.

În construirea tipului Ziței, Caragiale nu este un satiric, un polemist, nu atacă, nu combate nimic, ca în Rică, în Cațavencu și chiar în Conu Leonida. În construirea tipu-lui Ziței, Caragiale este un pur observator, se supune obiec-tului, și acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observație pură, lipsită de orice intenție de criti-că socială.

Într-*O noapte furtunoasă* este o bună parte de pură observație. E amorul dintre Veta și Chiriac. Chiriac în ipostazul lui de sergent în garda civică e un tip ridicol, pentru că e un ruaj al noii mașinării sociale. Semnul vădit al ridicolului său e limbajul. În ipostazul de amarez însă,

Chiriac e numai un om și de aceea vorbește ca toată lumea. În crearea lui, Caragiale a pus și altfel de note decât acele care caracterizează numai social. Chiriac e și un tip sufletesc. (Dealtfel, toate personajele lui Caragiale sunt, în diferite proporții, și tipuri psihice și tipuri sociale.)

Chiriac e un om antipatic, singurul personaj în adevăr antipatic din piesă. (Rică e prea comic și prea puțin real, ca să ne fie antipatic; Nae Ipingescu e și prea comic și prea imbecil, cu toate aerele lui marțiale, ca să stârnească aversiunea.) Fără a mai face caz de punctul de vedere moral (Chiriac își arată rău recunoștința către Jupân Dumitrache), el e sec, uscat, chircit sufletește, lipsit de jovialitatea lui Jupân Dumitrache și chiar a lui Nae Ipingescu. Și e, mai ales, egoist și rău: când Veta îi amintește că Tache Pantofarul, pe care el vrea să-l scoată cu de-a sila la “izirciț”, e bolnav de lungoare, Chiriac îi răspunde: “Ce, eu sunt bolnav?”

Desigur, un roman în care eroul e un teșghetar la o chereștegie și sergent în garda civică, schimonosește cuvintele noi, “păzește onoarea de familist” a stăpânului său, pe care îl înșală, și eroina o mahalagioaică, desigur, acest roman nu poate să nu fie ridicol în artă, ca și în natură.

În chipul însă cum se joacă *O noapte furtunoasă*, cel puțin cum am văzut-o noi cu mai multe rânduri de actori, intriga dintre Chiriac și Veta devine mai ridicolă decât în text. Și aceasta pentru că Veta e reprezentată întotdeauna ca o femeie prea în vârstă. Și atunci efuziunile ei sentimentale, patosul lui Chiriac, cântarea romanțelor dinainte de apariția lui Rică sunt de-a dreptul groțesti.

Dar Veta nu e o femeie în vârstă. Zița îi zice “țațo”, dar Zița trebuie să fie foarte tânără. Altfel nu se înamora

de ea Rică Venturiano, care are douăzeci și cinci de ani. Că Zița e vădană, nu face nimic. La mahala, ca și în popor, și pe vremea aceea mai ales, fetele de douăzeci de ani erau “bătrâne”. Vârsta măritişului era între cincisprezece și optsprezece ani. Apoi este clar că pricina divorţului ei (Țircădău “o trata cu insulte și bătăi”) e din acele care se produc de la început într-o căsătorie și ori o desfac repede — ori, de regulă, niciodată. Și dacă între Zița și Veta era o deosebire de vârstă de șapte-opt ani, ea, ca mahalagioaică, trebuia să-i zică surorii sale “țațo”. Mai departe, Jupân Dumitrache își teme pe Veta, și acest lucru nu i se pare nimănui din piesă nelalocul lui, ceea ce n-ar fi cazul, dacă Veta ar fi o femeie în vârstă. Jupân Dumitrache crede, și crede și Chiriac, că Rică o “curtează” pe Veta. Și amândurora lucrul li se pare natural. Chiriac iubește pe Veta, așadar el nu e un *alphonse* al stăpânei sale. Dar Veta zice într-un loc lui Chiriac că așa i se cuvine, dacă “și-a pus mintea cu un copil”. Aceasta nu răstoarnă cele spuse până aici. Că Veta e mai în vârstă decât Chiriac, nici vorbă. Dar ajunge ca o femeie să aibă câțiva ani mai mult decât bărbatul (uneori să fie de-o vârstă cu el), ca să aibă un ghimpe în inimă. Femeia e liniștită când e mai tânără decât amantul, căci așa e în natura lucrurilor. Numai în anumite sfere sociale, și mai ales la intelectuali, unde legăturile morale și intelectuale au un rol mai mare în atracția dintre sexe, raportul de vârstă nu are alăta însemnătate. În straturile de jos, mai aproape de natură, acest raport este hotărâtor. Și dacă Chiriac are între douăzeci și cinci și treizeci de ani, și Veta între treizeci și treizeci și cinci de ani, el e un copil pentru ea, cu atât mai mult cu cât, în popor, după treizeci de ani, și chiar la treizeci de ani, o femeie începe a se socoti bătrână. Și femeia ține să

apuce ea întâi a vorbi, de acest lucru, pentru ca *el* să vadă că ea e lipsită de ridicolul de a nu-și da seamă de această situație anormală.

Când Veta e reprezentată ca o femeie între patruzeci și cinci de ani (am văzut-o și de cincizeci-șasezeci de ani), nu numai ea, dar întreaga intrigă produce un efect grotesc, care nu se justifică prin piesă. Ba toată afacerea are ceva odios și respingător.

În piesă însă, Veta fiind o femeie încă tânără, furoarea amoroasă a lui Chiriac, sentimentalismul ei, romanțele pe care le cântă ea sunt la locul lor. Dacă publicul ar vedea pe scenă o femeie în stare să simtă și să inspire pasiune, ar râde altfel când ea cântă vechea romanță cu “orele de-ntristare...”, care a încântat pe mamele și bunicile noastre.

Intriga dintre ea și Chiriac e un amor de mahala, care așa cum e zugrăvit de autor ar putea sta foarte bine în cea mai serioasă nuvelă cu subiect din suburbia bucureșteană. Să se observe că Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Zița. (Și să se observe că în întreaga sa operă Caragiale zugrăvește pe femei fără intenții satirice, fără șarjă. Femeile sale sunt tipuri serioase, ca Zoe, Didina, chiar coana Efimița și afară de republicanismul ei și câteva ușoare note, chiar Mița Baston. Comică nu e decât Zița, “franțuzita”, pendantul feminin al lui Venturiano. Caragiale n-a ridiculizat decât pe bărbați, și anume, de obicei pe cei care se ocupă cu lucrul public ori vin în atingere cu el — Farfuride, Cațavencu etc. și atâtea tipuri din *Momente*. Iar printre aceștia, cei care poartă o răspundere, “stâlpii societății”, sunt odioși, pe când cei mici, instrumentele, ca Ghiță Pristanda, sunt comici.)

Seriozitatea relativă a acestei intrigi reiese și din faptul

că Chiriac, *aci*, vorbește ca toată lumea. Și tot așa și Veta. Și cum ea nu face nici politică, nici n-a fost în pension și cum ea nu are alt rol decât în intriga de amor și alt ipostaz decât de “amoreză”, ea vorbește în toată piesa normal și e serioasă de la început până la sfârșit. Câteva cuvinte schimonosite nu înseamnă nimic. Nu indică vreo pretenție din partea ei. Așa le-a auzit de la cei din jurul ei.

În construirea ei, Caragiale a pus multă observație psihologică, și dialogul ei amărât cu Chiriac, înainte de împăcarea lor — cu toată vulgaritatea inerentă umanității inferioare din piesă —, redă eternul manej feminin din asemenea situații, care contrastează cu lipsa de stăpânire a masculului, incapabil să-și țină cărțile ca să nu le vadă partenerul.

Veta, deși vinovată (dacă Jupân Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă-inimă-rea, ea ar fi mai puțin vinovată), e simpatică prin seriozitatea ei în mijlocul tipurilor “caragialiene” care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon și cu Rică, pe care, cu toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape, și milă că nu va putea scăpa —, e simpatică chiar și prin romanțele ei...

Pentru ce această lungă pledoarie în favoarea omeniei lui Jupân Dumitrache și a tinereții Vetei?

Pentru că omenia lui Jupân Dumitrache (însușire mai probabilă decât neomenia, la un om dintr-o clasă pozitivă, cum ar zice Eminescu, serioasă și muncitoare), ofuscată de tendința spre glumă a autorului, trebuia relevată. Trebuia relevat că I. Caragiale, ca oricare mare scriitor, nu a putut să nu se supună obiectului, chiar fără voia sa și chiar împotriva voinței sale. A râs de Jupân Dumitrache, ne-a spus că e inimă-rea, dar nu a putut să-l arate necin-

stit, imoral și secătură, cum sunt mai toate tipurile sale, nici să-i nege virtuțile familiale, de obicei legate de viața micii burghezii. După cum, pentru a recolta tipuri comice, Caragiale nu s-a adresat niciodată la țărănime, clasa muncitoare nedreptățită, pozitivă, ci numai la orășeni, tot așa, pentru galeria tipurilor sale pur odioase, el nu s-a putut adresa la negustorime, clasa care trăiește “din sânul ei”, și nu din bugetul tipărit ori secret al țării.

Iar restabilind vârsta Vetei, piesa, pe lângă că e, s-ar putea zice, reconstituită conform intenției autorului, pe lângă că devine mult mai *bună* — căci e curățită de o mulțime de neverosimilități —, dar mai câștigă și dintr-un alt punct de vedere.

O noapte furtunoasă este destul de întunecată, destul de “pesimistă”, prin mizeriile și ridicolele de tot felul zugrăvite de-a lungul ei, și nu mai are nevoie de un amor senil cu un subaltern pervers.

Caragiale a fost învinuit că acumulează mizantropic infamii peste infamii. Mai e nevoie să accentuăm acest caracter al pieselor lui, falsificându-l?

Ce sentiment are Caragiale pentru personajele din această comedie? Întrebare nelalocul ei pentru unii, pentru acei care cred că artistul e o placă fotografică, indiferentă cu realitatea.

Este, ni se pare, evident că pentru Rică Venturiano, Caragiale are alt sentiment decât pentru Spiridon. Sentiment exprimat în piesă. Șarjarea lui Rică și felul șarjării este expresia aversiunii lui Caragiale pentru personajul său.

Caragiale ura prostia. Dar acest sentiment nu devine la el acea “indignatio” care produce satira, decât atunci

când prostia e și pretențioasă. (“Prostul, dacă nu-i fudul, n-are haz”, este o vorbă a lui.) Iar prostia devine pretențioasă mai ales când e ajutată de cultură. Cultura însăși dă prostiei posibilități de manifestare, o diversifică, o multiplică, dar încă pseudocultura, ori simlicultura, ori semicultura — adică toate felurile de “culturi”, care hrănesc și dau aripi prostiei tipurilor lui Caragiale!

Să se observe că aproape toate dușmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretențioasă, potențată și exhibată cu ajutorul unei spoieli de cultură.

Ca orice intelectual adevărat, Caragiale iubește simplitatea, naturalul — natura. Intre el și ciobanul de pe Ceahlău e o întreagă ierarhie de umanitate, năucită de idei, de cunoștințe, de prejudecăți, de mode, de pretenții. El și ciobanul sunt oameni simpli, ciobanul ca produs nealterat al naturii (prejudecățile lui sunt tot natură), el ca ultim produs al culturii și reflexiunii, cu ajutorul cărora și-a păstrat ori recăpătat simplitatea naturală. Pentru acest cioban el are o simpatie nedezmănițită, căci cu el se poate înțelege. (În iubirea și admirația intelectualilor adevărați pentru Creangă, acest sentiment e factorul de căpetenie.)

Cu cât cineva se îndepărtează de această simplitate, cu atâta lui Caragiale îi devine mai străin și mai odios. Cu atât mai mult, cu cât acești proști ridicoli sunt și primejdi-oși, căci au un rol în societate.

Pe Zița, care nu e primejdioasă, căci nu are nici un rol social, el o tolerează. Cred că-i face chiar oarecare plăcere această inofensivă și amuzantă femeiușcă. Ș-apoi Zița nu e proastă; e numai “cultă”. Rică însă, prost, “cult”, orator, ziarist, om politic — îi este odios, mult mai odios

decât Nae Ipingescu, mai puțin “cult” și al cărui rol în societate e mai neînsemnat.

Jupân Dumitrache, dacă ar fi numai un negustor de mahala, ar avea toată simpatia lui Caragiale. Jupân Dumitrache însă a început și el să fie “cult”. Și Caragiale îl *persecută* și pe el.

Rică scrie gazeta, Nae o înțelege în felul său. Jupân Dumitrache nu o înțelege deloc. E tocmai gradația simpatiei acordată de Caragiale acestor trei creațiuni ale imaginației sale. Gradație exprimată prin gradul în care îi șarjează.

Așa cum îl simțim din opera lui și cum îl știm pe Caragiale din viața lui particulară, putem admite (ba suntem chiar siguri) că el ar fi petrecut ceasuri plăcute în tovărășia lui Jupân Dumitrache, la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta și Zița, pentru ceea ce mai rămăsese în ei natural și inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat și primejdios, i-ar fi repugnat, ca și a lui Farfuride, Cațavencu, Mache și Lache, și nu i-ar fi suportat decât din interesul de a-i observa, ca să-și satisfacă mizantropia și ca să-i eternizeze în comedii și schițe. (“Îi urăsc, mă!”, mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susținuse un moment că-i zugrăvește obiectiv, fără nici o pasiune.) Iar dacă Jupân Dumitrache și Veta ar fi fost cum trebuie să fi fost ei cu treizeci de ani mai înainte, pe vremea lui Anton Pann, el ar fi fost fericit de societatea lor, mai fericit, desigur, decât de societatea lui Maiorescu și a lui Pogor.

L-am văzut la Varatic, stând ceasuri întregi de vorbă cu o călugăriță bătrână, despre cel mai bun chip de a construi o chilie de bârne și despre stupărit. L-am văzut altădată entuziasmat de un birjar deștept și făcând splen-

did teoria ușurinței de a trăi, când ai de-a face cu oameni simpli inteligenți.

Iubirea de simplitate și natural e singurul lucru care l-a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale câteva tonuri de nostalgie a trecutului. Vezi în *Momente*, unde vorbește de casa lui Hagi Ilie din Ploiești. Și-mi aduc aminte de o dare de seamă a lui despre niște amintiri ale unui maior Pruncu, în care spune că nu poate concepe o fericire mai mare decât aceea de a sta într-un vechi arhondaric, într-o noapte de iarnă, cu pastramă și vin pe masă, în tovărășia unui călugăr care spune lucruri de altădată.

Respectul lui pentru țărani (absenți din literatura lui comică, prezenți numai în cea tragică), pe lângă simpatia pentru cei obijduiți, are desigur ca pricină și simplitatea *naturală* a vieții țărănești în opoziție cu “cultura” din orașe.

În această primă operă a lui Caragiale stau, în front, toate însușirile lui de mare creator și artist.

Chiar de aici apare talentul lui, incomparabil în literatura noastră, de a construi tipul numai din însușiri caracteristice. Se poate spune fără exagerare că tipurile lui Caragiale se definesc în fiecare vorbă a lor, căci fiecare vorbă conține o trăsătură caracteristică. E o chintesențiere care face ca personajele lui să fie mai vii, mai de neuitat decât corespondenții lor din lumea reală. Această condensare are parcă ceva savant, și totuși tipul este viu, natural, spontan, ca în viață, ca într-o viață mai intensă și mai spontană. În narațiune selecționarea și concentrarea aceasta a lui Caragiale nu reușesc să se facă nesimțite tot atât de bine ca în comedii. Caragiale, în adevăr, e mai forte

când prezintă personajul ca atare, decât când îl expune. (Și în conversații, preferă să înfățișeze pe oameni, decât să-i povestească. El era dramaturg născut. În *Momente* e un minimum de expunere. Încolo, totul e dialogat.) În celelalte comedii, avem creații admirabile — din punctul de vedere din care vorbim acum — pe Conu Leonida, pe Cațavencu, pe Ghiță Pristanda. În *O noapte furtunoasă* tipul cel mai frapant este Zița, în care Caragiale, numai într-o pagină și jumătate, a dat toată psihologia și tot *stilul* mahalagioaicei romanțioase, fără ca să se bage de seamă procesul de intensă condensare.

Și tot din această primă operă apare și cealaltă însușire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea și concentrarea Vetei; romantismul și expansivitatea Ziței. Masivitatea și naivitatea lui Jupân Dumitrache; dezinvoltura și falsitatea intelectuală a lui Rică. Spontanietatea lui Jupân Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganța lui Rică; mitocănismul lui Chiriac. Pitorescul mahalagesc al limbajului lui Jupân Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită și celuiilalt. Acest caracter este mai evident în *Conu Leonida față cu reacțiunea*: megalomania bărbatului completată cu natura admirativă a femeii; duetul mahalagioaicei (“soro”, adus din lumea ei de culme) și al tipului care pune țara la cale (“domnule”, adus din lumea lui de cafenea) etc.

Efecte încă și mai puternice, căci rezultă din reciprocitatea atâtor tipuri, are coloratura din *O scrisoare pierdută*, care dă acestei comedii un farmec asemănător cu acela al unei picturi strălucitoare de culori vii și variate, combinate (cu o expresie vulgară s-ar zice: asortate) ca să încânte ochiul.

În sfârșit (“în sfârșit” se raportează la considerațiile noastre, și nu la calitățile scriitorului), în crearea tipurilor, Caragiale dă dovadă, iarăși din chiar această primă operă, de perfectă lui cunoaștere a limbajului de mahala și de siguranța de a ghici cum ar estropia mahalagiul un cuvânt nou.

El avea în grad înalt simțul limbii și al posibilităților ei. Pe baza analogiei și a ceea ce numesc lingviștii etimologie populară, el putea să spună fără greș cum ar schimonosi mahalagiul de cutare grad cutare cuvânt nou.

Ne este imposibil să mai știm azi ce anume cuvinte stropșite din comediiile sale sunt datorite divinației lui, dar desigur că dacă nu ar fi auzit cuvântul “pamplazir” el ar fi știut că în mahala “par plaisir” trebuia să capete forma aceasta.

O noapte furtunoasă s-a învechit, firește. Jupân Dumitrache cel din piesă a dispărut. Azi nu mai are nici o credință și se închiriază pe rând partidelor. Nae Ipingescu nu mai e prost. E deștept, are școală și e crud cu deplină conștiință și cu rafinament. Rică Venturiano scrie poezii corecte și nu mai e romantic. Se însoară din calcul și ia zestre bună și, dacă debitează fraze goale, nu mai debitează fraza generoasă. Zița știe mai multe cuvinte franțuzești, s-a civilizat complet și nu mai face romane sentimentale. Chiriac s-o fi civilizat poate și el și e probabil amicul unei Vete în adevăr mature. Iar Spiridon e de totdeauna, căci cei mici au mai multă eternitate.

Rămâne însă din această comedie pictura prostiei, a pretenției infinite în suflete prea finite, a egoismului tot atât de mare la calfele de chereștigii, ca și la cuceritorii lumii — întrupate în tipuri vii, devenite istorice, și interesante, de acum înainte, și prin acest caracter nou.

Pe marginea lui “Conu Leonida față cu reacțiunea”

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate și prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai “cult” și în același timp cel mai sărac sufletește.

Pe un Nae Ipingescu, Caragiale ni-l dă fragmentar și în trecut, încât nu putem avea sentimentul întregii lui sărăcii de suflet. În orice caz, fiind mai puțin “cult”, această sărăcie nu are mijloace să se facă perfect evidentă. Pe Conu Leonida însă, Caragiale ni-l dă în întregime.

Afară de aceasta, dacă opiniile celorlalte tipuri (chiar și ale lui Farfuride și Cațavencu) sunt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida își expune însăși concepția lui asupra realității.

E interesant de văzut această concepție și cauzele ei, pentru că în Conu Leonida Caragiale a zugrăvit o clasă întreagă de oameni; mai mult, o stare de spirit mai răspândită decât psihologia unei singure clase.

Sunt puține condițiile de viață, în lumea de azi, care pot îngădui unui om să se dezvolte întreg. Diviziunea muncii exercită anumite facultăți pe socoteala altora.

Numai o singură condiție poate dezvolta armonic toate facultățile, aceea în care viețuiește țăranul. Contactul imediat cu natura, pe care trebuie s-o înțeleagă ca să-i stoarcă roadele, viața pe câmp, munca, prevederea, preocuparea de unelte etc., așadar exercițiul divers al inteligenței și al voinței, cu cortegiul de sentimente legate de această viață — iată condiții care pot face din țăran un om complet. Mărginit, bineînțeles, aproape sălbatic, dar complet.

În adevăr, “psihicul” este o sumă de raporturi interne

paralele cu raporturile externe. Iar raporturile externe, care au provocat conținutul și evoluția sufletului uman în nenumăratele zeci de veacuri ale istoriei speciei, sunt în mare parte acele pe care, cu un cuvânt, le numim *natură*.

Dar țărănimea nu este numai clasa care stă în imediată atingere, activă și pasivă, cu natura, adică cu un complex variat de fenomene. Ea este și clasa care, mai ales altădată, își era de ajuns sie însăși, creându-și aproape tot ce-i trebuie. Ea este omenirea încă nediferențiată, cum a arătat dl Stere în *Social-democratism sau poporanism?* Aceasta e încă o cauză pentru care sufletul unui țăran e și primitiv, dar și complet.

Ca să găsim tipuri și complete și superioare, trebuie să le căutăm la grecii antici și în vremea Renașterii.

În civilizația modernă, cu extrema diviziune a muncii și cu adaptarea sufletului la lucruri tot mai *artificiale* (în înțelesul etimologic al cuvântului), omul își cultivă excesiv unele facultăți, poate ajunge, în anumite domenii, o ființă superioară, dar nu mai e complet. De o bucată de vreme, simțind neajunsul acestei specializări care reduce ființa umană, unele popoare, mai ales anglo-saxonii, caută să dea generațiilor noi o dezvoltare armonică printr-o educație integrală, care să pună în activitate cât mai multe din facultățile omului.

Dar nu toate specializările reduc pe om în același grad. De la țăranul lui Coșbuc (idealizat, dar nu falsificat) și până la un copist sunt atâtea trepte de descompletizare.

Cu ce realitate are de a face un mic funcționar de birou?

Cităm din *Blana lui Isaia*, a dlui Brătescu-Voinești: "Acum fiecare e la locul său. În odaia dinspre stradă șeful serviciului județean al prefecturii conceptează rezoluțiile venite de sus; aici în arhivă unul țacăne la mașina Yost,

alți doi scriu felurite adrese; altul muncește la un tablou cu rubrici încurcate, al cincilea coase dosare; iar Isaia Vasilescu, registratorul, cu ochelari pe nas, trece tacticos în registrul de intrare hârtiile sosite.”

.

“Isaia scrie: 12, 8, 58... idem... idem... La dirigintele oficiului poștal, loco, a comunicat unde se găsește aparatul telefonic care până la 1 iulie curent era instalat la fosta primărie Urseni, devenită Vișinești...”

“11,850... idem...idem... La primăria Pietroșița cu ordonanța de plată no. 5.749 a se da tribunalului...”

Și așa copiază bietul Isaia, zile după zile și ani după ani, până ce-ajunge pensionar ca Conu Leonida.

Tăranul are de-a face cu natura; meseriașul cu materia primă pe care o transformă “innobilând-o”, filologul — cu fenomenul limbă; Kant — cu actul de cunoaștere al omului ș.a.m.d.

Cu ce realitate are de-a face Isaia Vasilescu? Cu nici una. Nici măcar cu copia unei realități cât de mici. Mai puțin decât un cititor de nuvele, care cel puțin vine în contact cu o porțiune din realitatea trecută prin capul altuia.

Conu Leonida e ilustrarea acestei sărăcii. El e atât de mizer sufletește, pentru că e un Isaia Vasilescu, și încă pensionar, adică un om care nu mai are acum de a face nici cu umbra unei umbre de realitate.

Dealtmintrelea, toate tipurile din comediile lui Caragiale — din cauza ocupațiilor lor neserioase, adică fără legătură cu realitățile adevărate ale vieții, — sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi știut să pună pe aceste tipuri să-și

exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conținutul acestui zero.

Acela care are o atingere mai serioasă cu realitatea, vreau să zic cu o realitate mai serioasă, e Jupân Dumitrache (bag de seamă că am ajuns avocatul lui...). Jupân Dumitrache e chereștegiu: trebuie să știe prețul pieții, să aleagă marfa, s-o vândă, să știe de la cine să ceară mai mult, cui poate da pe datorie etc. În sfârșit, dacă nu-și dă seamă de o redusă, dar totuși complexă realitate, ajunge la faliment.

E semnificativ pentru concepția lui Caragiale și dovedește dibăcia lui de a se mișca printre nuanțe faptul că atunci când i-a plăcut să dea unui funcționar un rol tragic, adică să-l ia în serios (și acest lucru l-a făcut numai o singură dată), i-a dat cel puțin o însărcinare care poate pune pe un mic funcționar în legătură cât de mică cu o realitate. E vorba de Anghelache din *Inspețiune*. Acesta e casier, adică un om care mânuiește lucruri concrete și are o răspundere serioasă. Și atunci nici nu l-a mai numit Ionescu ori Popescu, Lache ori Mache, cum îi cheamă pe toți funcționarii din schițele sale. Și întâmplarea fiind de data asta serioasă, acest Anghelache vorbește normal. Și normal vorbesc și toți ceilalți funcționari din schiță, aceiași funcționari din toate *Momentele*, unde vorbesc caragialește. Să se observe apoi că în *Inspețiune* Caragiale nu-i numește pe nici unul, căci *trebuia* să le zică Ionescu și Mache, și aceasta nu se putea, pentru că de data asta acești funcționari sunt *oameni*, sunt adânc îngrijorați de soarta colegului lor. Numele lor caragialești ar fi stricat toată atmosfera bucății. Iar să-i numească altfel nu putea, fiindcă orice *adunare* de “amici” la el e alcătuită întot-

deauna din Popești și Machi — și nu se putea dezminți. Dar acești funcționari, în peregrinațiile lor prin oraș ca să găsească pe Anghelache și să-l vestească de inspecția de a doua zi, întâlnesc pe un coleg al lor, care petrecuse toată noaptea aiurea. Acesta neavând un rol în această afacere serioasă și deci fiind un simplu “amic” din *Momente*, Caragiale îi poate spune pe nume. Și-l cheamă, firește, Mitică.

Așadar, contact cu o realitate — eveniment tragic — nume serios — vorbire nestropșită — toate acestea merg împreună.

În opera sa cu adevărat tragică, de pildă în *Năpasta*, a ales oameni din altă lume, și anume țărani, oameni întregi. Nu putea *încredința* roluri atât de serioase și de tragice târgoveților. Aceștia au la Caragiale însărcinarea să reprezinte ridicolul. Încă o dată, când i-a trebuit un târgovăț pentru o neînsemnată întâmplare tragică — ați văzut ce a făcut, ce revoluție întregă în toate procedeele sale.

Analizând *O noapte furtunoasă*, vorbeam de aversiunea lui Caragiale pentru oamenii care s-au îndepărtat de simplicitatea naturală din cauza “culturii”. Dar acei de care vorbim acum, cei goi de suflet, pentru că nu au de-a face cu realități, sunt exact aceiași de care vorbeam acolo. Ciobanul de pe Ceahlău, călugărița de la Varatic, birjarul (vezi mai sus) *existau* serios pentru Caragiale, nu numai fiindcă nu erau, cum am spus atunci, pervertiți de “cultură”, ci și — în fond e cam același lucru — fiindcă erau oameni în atingere cu niște realități.

Să revenim la Conu Leonida. Dacă are sufletul pustiu, în schimb e “cult”. “Ei! domnule, zice el Efimiței, câte d-astea n-am citit eu, n-am păr în cap!” Și-n adevăr, a citit mult — în calendarele și gazetele de pe vremuri (inferioare

celor de azi). El e tipul similitudinii, cel mai caracteristic din opera satirică a lui Caragiale. E atât de “cult”, atât de plin de idei, încât îl simțim incapabil de a cunoaște, de a gândi vreo realitate cât de simplă. Așa, de pildă, îl simțim incapabil de a istorisi faptele “revoluției de la 11 februarie”, la care a asistat și pe care o admiră. El e lipsit de gustul unui om normal pentru realitate. Ceea ce-ți poate povesti un om simplu, pentru el este imposibil. Pentru el sunt importante “ideile” lui, nu faptele întâmplătoare. Pentru reținerea acestora nu are nici seriozitatea, nici obiectivitatea necesară. Din fapte nu ia decât ceea ce-i ilustrează ideile, și faptele nu le-a văzut decât conform cu aceste idei. Și nu le poate înșira decât numai în funcțiune de concepțiile pe care ține morțiș să le împărtășească Efimiței. Conu Leonida e atât de lipsit cu totul de realism, fiindcă e rupt total și iremediabil de realitate. Am spus aiurea că e tipul palavragiului. Și-n adevăr, palavragiul vorbesc, dar nu pot povesti.

Dar să facem cunoștință mai de aproape cu “cultura” lui.

Conu Leonida are cultură politică și cultură științifică. O mostră de cultură pur științifică este teoria nevricozi-tății-curiozității-ideii-fandaxiei-ipohondriei. Ce departe suntem de Jupân Dumitrache și de alte tipuri din Caragiale, care nici idee n-au de geneza și procesul complicat al psihozelor.

Dar în politică cultura lui e și mai bogată. El are, tot din ziare, cunoștințe variate și tot atât de serioase, ca și în psihiatrie, pe care le exprimă cu aceeași stropsire a limbii, semn al nepriceperii lucrurilor și ideilor. Conu Leonida cunoaște istoria contemporană a Europei din care

se inspiră în concepțiile sale politice generale și în cele cu privire la patria sa. El apreciază mai ales pe “Galibardi”, pe care Papa, ca să-l îmbune, l-a pus să-i boteze un copil (“și-a găsit omul nașul”, zice Efimița triumfător și cu umor).

Afacerea cu “Galibardi” și cu încuscrirea cu Papa nu e o simplă glumă. Nimic în Caragiale nu e simplă glumă. Fiecare “haz”, de care râde spectatorul, este semnificativ. În aceste vorbe de haz, Caragiale condensează, caricaturizând, stări de suflet și concepții curente. (Aceasta este cauza pentru care hazurile acestea au prins și au ajuns de domeniu public.) “Galibardi” este revoluționarismul ieftin al gloatei patruzecioptiste (în *Boborul* e un tip care a luat lucrul mai în serios și a făcut parte din cei o mie ai lui Garibaldi), iar botezul copilului Papei este incultura crasă, ori mai degrabă pseudocultura celor cultivați din gazetele lui Rică Venturiano și discursurile lui Farfuride și Cațavencu.

Faptul că Conu Leonida e “republican” — că adică în el Caragiale satirizează o anumită nuanță a liberalismului român — nu are importanță, pentru că nici acea nuanță liberală n-a avut vreo însemnătate în istoria țării. Sotind însă, ca toată lumea, că acesta e înțelesul comediei, au făcut altădată greșeala de a deprecia semnificația acestei comedii.

Importanța ei este cu totul alta. În această comedie Caragiale pune concepțiile curente ale unora și chiar stările sufletești ale noastre ale tuturor în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală, ceea ce-i permite să dea o formă barocă și cu atât mai pregnantă acestor concepții și acestor stări de suflet.

Definiția republicii — “nu mai plătește nimene bir”, “fieștecare cetățean ia câte o leafă bună, toți într-o egalitate” — e însuși idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorități a târgoveților români, care “se nasc bursieri, trăiesc funcționari și mor pensionari”, ori au printre ai lor asemenea ființe fericite.

E, cu alte cuvinte, idealul de a trăi din buget, direct sau indirect (de pildă, sub formă de “industrie națională”). E așa-numita “lipsă de inițiativă individuală”, e “funcționarismul”, e tot ceea ce deplângem de mai bine de jumătate de secol, când voim să facem pe teribilii. E, cu alte cuvinte, idealul românului de a trăi din munca pozitivă, adică productivă a românului. Ceea ce noi dorim mai cu toții, dar n-am exprima atât de simplu și naiv, Conu Leonida, lipsit de orice simț critic, o spune de-a dreptul. Posibilitatea acestei sincerități, acestei formulări a idealului complet, Caragiale o justifică cu dibăcie prin construirea tipului lui Conu Leonida, alcătuit din însușiri pe care tocmai am început să le relevăm în aceste rânduri.

Maxima lui Conu Leonida (când Efimița, mai deșteaptă pentru că e mai naturală, îl întreabă de unde lefi, dacă nu mai sunt biruri), — așadar maxima lui Conu Leonida: “Treaba statului, domnule: el ce grijă are? e datoria lui să-ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme” —, această maximă nu este, iarăși, o simplă glumă. E concepția noastră a atotputerniciei statului, e sentimentul nostru că statul e părintele nostru, când binevoitor, când tiran, e acea stare de suflet care ne face să-l ocărâm mereu că nu ne dă cât ne trebuie, fiindcă niciodată nu ne ajunge cât ne dă, și care ne face să fim veșnic opozanți (dovadă numărul și tirajul “ziarelor de scandal”), dar, în același timp, “la

urnă“, să fim veșnic guvernamentali, ca niște copii cârtitori, dar în definitiv fricoși, dacă nu respectuoși față de părintele nostru, în afară de care nu există nici o salvare. E sclavagismul nostru oriental. E sentimentul robului față de stăpân și teoretizarea acestui sentiment.

Când Conu Leonida, zugrăvind Efimiței “revoluția de la 11 februarie”, zice: “Să te ferească Dumnezeu de furia poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, muzici, *chiote*, tămbălău, lucru mare, și lume, lume” — nu e, iarăși, o simplă glumă bazată pe contrastul furie — paradă. E indicată, se poate zice în chip lapidar, fizionomia “revoluțiilor” noastre, căci noi nu am făcut revoluții adevărate; “drepturile omului” ne-au venit de-a gata; evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană; noi numai le-am făcut primirea — cu petreceri, cu muzici și “tămbălău”. “Fuga” este o iluzie. Realitatea a fost “muzica”. Dar noi am crezut, ca și Conu Leonida, că am făcut “revoluție”. Și, corolar, Conu Leonida, ca și toți tovarășii săi din Caragiale, pricepe formele noi exact în măsura în care a luptat pentru ele și, la nevoie, le apără exact cu aceeași “fire” cu care a luptat pentru ele.

Când Conu Leonida zice că, cu “revoluția” noastră, am dat exemplul Europei”, Caragiale nu face decât să transpună, rezumând, articolele din ziare de pe vremuri ori proclamația primarului capitalei Dimitrie Brătianu, pe care “Junimea” le-a trecut în dosarul ei și pe care le transcriu în operele lor Maiorescu și dl Iacob Negruzzi ca pe niște modele de beție de cuvinte, unul în *Critice*, cellalt în *Amintiri din “Junimea”*.

Iar când, trezit din somn de Efimița, Conu Leonida declară că zarva din stradă nu poate să fie revoluție, pen-

tru că nu e voie de la poliție să se tragă noaptea focuri de armă — nu-i așa că aceasta, cel puțin, pare o pură glumă, ba încă prea exagerată? Cu toate acestea, cine nu știe că atâția revoluționari de-ai noștri nu pășesc la manifestații de stradă (să zicem câteva geamuri sparte), dacă n-au asigurată bunăvoința autorității? Fără această siguranță, o “revoluție” e întotdeauna un lucru primejdios, în orice caz, îndoielnic prin urmările lui pentru cel care o face. Revoluții (adică, mai exact, răscoale) nu fac fără permisiunea autorității decât golanii. Cetățenii, niciodată.

Și, în sfârșit, când la urmă servitoarea povestește cum Nae Ipingescu ipistatul & Co. au trecut beți trăgând pistoale, și Efimița triumfă, observând lui Conu Leonida că totuși s-au tras focuri de armă, deși “nu-i voie”, și când, în sfârșit, eroul nostru răspunde și mai triumfător că acum se schimbă vorba, căci însăși poliția în persoană e aceea care a tras focuri — nici aceasta nu e o simplă glumă. E concepția noastră că legile sunt pentru oricine, dar nu și pentru autorități, concepție rezultată din alta mai generală, că nu statul cu organele lui e servul cetățenilor, ci aceștia sunt servii statului, concepție care la rândul ei e concluzia logică a celei mai sus-amintită, că statul e bunul nostru tiran al tuturor, care ne dă bursă, leafă, pensie și bătaie, când nu ne purtăm bine, și care ne poruncește să... nu tragem cu pușca în oraș — interdicție, evident, care nu-l privește și pe el.

Pentru a exprima la ideal această stare de suflet, Caragiale nu putea alege un exemplar mai potrivit decât pe Conu Leonida. Micul funcționar, și încă pensionar, e nu numai sărăcia de suflet, dar atârnând atât de direct și

atât de inexorabil de stat, e ființa cea mai indicată să exprime complet sentimentul nostru față cu “statul”.

Dar sărăcia de suflet și “cultura” sunt numai condițiile care fac posibilă această exprimare a acestei filozofii. *Motorul* este egoismul de cea mai joasă specie. Și-n adevăr, Conu Leonida este un pur egoist. Nu numai “leafa” și “pensia” lui, pe care “republica” i le va respecta, nu numai faptul că el visează că nici datoriile nu “ai voie” să le plătești în “republică”, dar tot, fiecare cuvânt, fiecare gest al acestui decrepit respiră același egoism.

Dealtmintrelea, toate tipurile lui Caragiale sunt profund egoiste în fiecare faptă și în fiecare vorbă a lor, afară de Veta (grija ei pentru Rică și Spiridon), de Zoe (accesul de generozitate pentru Cațavencu în clipa când ea-și recâștigă fericirea pierdută) și poate de Zița, care, din acest punct de vedere, e neutră. (Să se observe că tipurile care nu-s nedezmințit egoiste sunt numai de femei. Cetățeanul turmentat e prea inconștient că să poată fi pus la socoteală.)

Acest egoism e scuzabil la Ghiță Pristanda, care are de hrănit “uns’pce” suflete și care ne provoacă compătimire.

Egoismul celorlalți e odios. Și-n adevăr, ceea ce face odioase tipurile lui Caragiale este egoismul lor josnic. Dacă ar reprezenta numai prostia și incultura, și amestecul de “occidentalism și orientalism”, tipurile lui ar fi numai comice sau ridicole.

Acest egoism al personajelor este cauza pentru care comediile lui Caragiale sunt mereu o satiră crudă.

În comedii, pagini care s-ar putea caracteriza ca umoristice sunt aproape numai cele consacrate inocentului Catindat și cele consacrate lui Ghiță Pristanda (mai ales socoteala steagurilor). Caragiale nu putea să trateze pe Ghiță

Pristanda fără indulgență, pentru că egoismul — naiv — al lui Pristanda e justificat. Pristanda e un biet nenorocit. Orice concepție morală am avea, simțim că nici noi nu-l putem condamna, fiindcă el e condamnat să facă ceea ce face.

Bineînțeles, Caragiale nu e un satiric din cauza obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era umorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n-ar fi fost marele istoric al unei perioade din România contemporană, pentru că viciile urâte ale unei societăți nu pot fi tratate umoristic. Criticul unei societăți e întotdeauna un satiric.

Să revenim la Conu Leonida. El e un egoist. Mai întâi, desigur, prin firea sa. Pe urmă, prin toate condițiile în care îl pune Caragiale. Funcționar mic, rupt de realitate, aceasta îi usucă, îi chircește sufletul. Pensionar și bătrân: starea sufletească se agravează. Fricos: reduce lumea întregă la el însuși.

Frica lui Conu Leonida condiționează “hazul” părții din urmă a comediei. În literatura noastră mai avem un revoluționar fricos. E Clevetici al lui Alecsandri. Dar la Alecsandri, Clevetici e fricos în chip gratuit. Vreau să zic: numai pentru a storce un efect comic. La Caragiale frica lui Conu Leonida e o parte constitutivă din psihologia categoriei zugrăvită în această comedie. Conu Leonida, mic funcționar, pensionar, e fricos, pentru că are psihologia arhicitadinului. (Vezi atâtea pagini ale lui Maupassant, unde e vorba de funcționari abrutizați zeci de ani în biroul lor, dezvirilizați etc.) Rupt de natură, cantonat în biroul și mahalaua lui ca un evreu în *ghetto*, nu se poate condiție mai favorabilă pentru atrofierea a tot ce e viril... Câtă

deosebire de un țăran (mai bine de un răzăș socialmente liber) deprins cu natura, cu pădurea, cu dușmănia unora și altora. Un țăran noaptea în pădure e acasă la el. Un biet târgoveț e aproape un Leiba Zibal.

Dar pe lângă toate, Caragiale nu uită să ne arate că Conu Leonida e admirat de Efimița necondiționat, pentru geniul lui. Megalomania lui cultivată în familie (Efimița face parte din acele femei măritate cu genii, care-și “strică” bărbații prin admirație și alintare) pune vârf egoismului lui senil.

Această alegere a *tipului complet* pentru a exprima o stare sufletească e un procedeu obișnuit la Caragiale. În *O făclie de Paști*, el a pus în erou și împrejurări tot ce putea produce și exalta frica. În privința aceasta Caragiale e romantic sau clasic. (Atârnă de punctul de vedere.)

Dealtmintrelea, acest om extrem de inteligent și de o inteligență atât de clară, acest abstractor, care extrage esențialul chintesențiind, are în compoziție, și deci în concepție, destule caractere clasice.

În tot ce-a scris, afară de acel roman complet, dar atât de rezumat, care e *Păcat*, acțiunea se petrece repede. Acțiunea din *O noapte furtunoasă* și din *Năpasta* se petrece în câteva ceasuri și într-o odaie. Tot așa acțiunea din *O făclie de Paști*. Chiar *O scrisoare pierdută*, cu toate cele trei acte ale ei, ține două-trei zile. Nu mai vorbim de acele mici comedii, care sunt *Momentele*, numite astfel cu toată dreptatea. Apoi, acțiunea începe de obicei când conflictele sunt aproape de rezolvare, când termenii problemei s-au produs toți. Caragiale redă explozia. Nevoia aceas-ta de scurtime merge, la el, până la stil. Frazei ample, lungi, complete, el îi preferă notația, stilul telegrafic. (Să

se vadă începutul nuvelei *Păcat*.) *Conu Leonida față cu reacțiunea* având un singur act, unitățile aristotelice sunt îndeplinite, firește, de la sine. Partea esențială a comediei sunt discuțiile dintre cei doi eroi. Partea a doua, spaima de scandalul din stradă, nu adaugă mult studiului social și psihologic. Dar, fără partea a doua, *Conu Leonida* nu era teatru. Nu-i vorbă, nici așa nu prea e teatru. E mai mult un “Moment”. Încă o dată, cea mai mare parte și cele mai caracteristice din *Momente* sunt niște mici comedii pentru citit. În ele, totul stă în dialog. Intervențiile lui Caragiale nu sunt cu mult mai insistente decât recomandările pentru actori puse în paranteze în comedii (iar uneori nici atât), mai ales că aceste recomandări sunt adesea foarte copioase și minuțioase: În *Conu Leonida* are într-un loc aproape o pagină cu petit pentru actori. *Conu Leonida* e o tranziție între comedii și *Momente*.

Acest “moment” dat ca piesă de teatru are șaptesprezece pagini. Dar aceste pagini sunt în adevăr, cum se zice, substanțiale.

Am văzut că fiecare “haz” este un rezumat al unor observații asupra societății noastre. Aici episoade neutre nu există, ca în *O noapte furtunoasă* (amorul Vetei) și în *O scrisoare pierdută* (amorul Zoei). Aici Caragiale a ales din aspectele vieții numai ceea ce e “caragialesc”, ca un biolog care izolează prin coloranți anumite țesături din complicația variată a unui organism.

Și cu toată această selecționare, care presupune o tiranică intervenție în realitățile obiective, *Conu Leonida* e poate cea mai obiectivă din comediiile lui Caragiale.

Dacă în *O noapte furtunoasă* am observat, în aprecierea tipurilor, o discordanță între noi și autor, de pildă

cu privire la Jupân Dumitrache și mai ales la Rică Venturiano — aici, între chipul cum e redat obiectul și sentimentul nostru e identitate. Vreau să spun că autorul nu șarjează, nu încarcă tipul cu note pe care cititorul le respinge fie pentru că simte contradicția cu alte note, fie pentru că nu le recunoaște ca aparținând realității, pe care scriitorul o transpune în opera sa.

Această perfecție artistică cere interpreți încercați. *Conu Leonida față cu reacțiunea* e foarte greu de jucat. Piesa fiind lipsită de acțiune, de peripeții, neprovocând la început nici o așteptare, neînnodându-se încă nimic multă vreme, lipsită de coloratura ce rezultă din îmbulzeala tipurilor, lipsită de decoruri, dar fiind atât de plină de intenții, arta din ea trebuie relevată întreagă, ca să nu se piardă nici un contur și nici un ton. Și foarte rar a fost jucată mulțumitor.

EMINESCU

Geniu pustiu

Ne propunem să dovedim în rândurile următoare că tipărirea “romanului” *Geniu pustiu* este o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului.

Geniu pustiu a fost tipărit în ediția Minerva a “autorilor clasici” ca “roman *inedit*”, de către dl I. Scurtu.

Să vedem dacă se poate spune despre *Geniu pustiu* că este un “roman *inedit*”.

Însuși dl Scurtu arată în prefața sa că acest “roman” e un fragment dintr-o lucrare mai mare intitulată *Naturi catilinare*. Dar nici chiar acest fragment nu este complet, cum ne spune tot dl Scurtu. Paginile date ca “roman *inedit*” sunt scrise în 1869, când Eminescu avea nouăsprezece ani. (S-o spunem în treacăt că la vârsta aceasta e cam greu de scris romane...)

De atunci și până la 1883, când s-a îmbolnăvit, Eminescu avea timp să-l publice și nu l-a publicat. Dar nici nu s-a mai ocupat de el vreodată, căci altfel ar fi corectat limba — plină de ardelenisme și de germanisme — pe care o scria adolescentul Eminescu, elevul lui Pumnul și al școalelor din Ardeal.

Dar cum era să se mai ocupe de acest “roman”, *desființat* de el înainte de 1872, când a scris *Sărmanul Dionis*, în

care a transportat pagini întregi din acest *Geniu pustiu*, inutilizând astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869?

Descriția străzii bucureștene și a crâșmei pe o noapte ploioasă, din paginile 3, 4, 5 din *Geniu pustiu* (ediția 1908), se găsește în paginile 31, 32, 33 din *Sărmanul Dionis* (ediția Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour de la p. 7 din *Geniu pustiu* se găsește, cu schimbarea numelui Toma Nour în Dionis, la p. 32 din *Sărmanul Dionis*. Odaia lui Toma Nour de la p. 20 din *Geniu pustiu* e odaia lui Dionis de la p. 37 din *Sărmanul Dionis*. Bustul de la p. 30 din *Geniu pustiu* e bustul de la p. 37 din *Sărmanul Dionis*. Ochii lui Ioan de la p. 21 din *Geniu pustiu* sunt ochii tatălui lui Dionis de la p. 38 din *Sărmanul Dionis*. Palatul din fața locuinței lui Toma de la p. 24 din *Geniu pustiu* e palatul de la p. 45 din *Sărmanul Dionis*. Nostalgia trecutului de la p. 33 din *Geniu pustiu* e exprimată prin aceleași cuvinte de la p. 47 din *Sărmanul Dionis* etc... Iar aceste pagini trecute din *Geniu pustiu* în *Sărmanul Dionis* sunt esențiale. Și trebuie să adăugăm că, pe lângă aceste pagini, Eminescu a mai luat din *Geniu pustiu* pentru al său *Sărmanul Dionis* multe pasaje pe care le-a redactat altfel.

Dar mai este încă ceva. Manuscrisul acesta nu numai că este despoiat de o bună parte trecută în *Sărmanul Dionis*, dar are multe pasaje șterse cu creionul de Eminescu și păstrate de dl Scurtu. Iată câteva notițe prin care dl Scurtu justifică tipărirea pasajelor șterse de Eminescu:

a) “Fraza e ștearsă ulterior cu creion roș. Am reținut-o fiind de oarecare interes...”

b) “De aici încolo urmează o lungă și ditirambică serie de idei revoluționare, republicane, umanitare și de imagini

romantice, șterse ulterior de poet, fie că nu le mai găsea locul în roman. Le reproduc totuși pentru interesul lor biografic.”

c) “Acest alineat și — în afară de cel învecinat — celelalte trei ce urmează sunt șterse ulterior pentru că poetul voia probabil să le înlocuiască. Dar nefiind înlocuite cu nimic și povestirea rămânând dealtminteri trunchiată, le reproduc pe toate.”

d) “Întreg pasajul... este însemnat ulterior cu creionul de către Eminescu, care a pus observația explicativă “prea lung”, ceea ce-i și drept când ne gândim la acest fragment de articol politic... nu-și prea avea locul în roman.”

e) “Sfârșitul întreg e neclar din pricina cuvântului indescifrabil și lipsei subiectului din ultima frază.” (Și totuși, dl Scurtu îl pune!)

Să mai dăm două notițe ca pildă pentru alte procedee curioase de editare a acestui “roman inedit”.

a) “În text urmează: “Cu bolta ei puternică”, cuvinte pe care le-am eliminat fiind de prisos și întunecând fraza.” (Așadar, după ce tipărește lucruri șterse de Eminescu, elimină lucruri neșterse.)

b) “În text este un adaos inexplicabil care nu se vede unde ar aparține.” (Vasăzică, la tipărire s-au făcut omisiuni din cauza încâlciturii textului.)

Acest concept, părăsit de autor, despoiat de ce i s-a părut lui mai bun, cu pasaje șterse, așadar simplu brulion, pe care dintr-o cauză sau alta Eminescu nu l-a pus pe foc, dl Scurtu l-a tipărit în colecția “Scriitorilor clasici” ca “roman inedit” de Eminescu.

Desigur, acest *Geniu pustiu* poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepție a lui Eminescu. Și tipărirea lui poate

fi justificată numai prin dorința de a aduce un serviciu acestor cercetători care nu pot studia manuscrisul la Biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipărește ca atare, și nu ca operă “inedită” în colecția autorilor clasici.

Dar, în sfârșit, această tipăritură, dacă nu e un “roman inedit” de Eminescu, poate oare servi cel puțin ca piesă pentru oamenii de studii? Dl I. Scurtu ne spune că a corectat punctuația, limba, morfologia și sintaxa. (Bietul Eminescu — agramat! Și având nevoie de ajutorul altuia ca să iasă în public!... Dar în brulioane cine nu-i agramat?) Deci tipăritura aceasta nu poate dispensa pe cercetător de manuscrisul de la Academie.

Dl Scurtu, într-o privire mai generală asupra *Geniului pustiu*, ne spune că: “romanul” e slab, “are și defecte multe, chiar — în fond și în formă”, “insuficiența observației psihologice care-i *supărătoare*, apoi exagerarea evenimentelor și a sentimentelor, repetițiile *jignitoare*, neclaritatea unor tablouri și încărcarea frazelor cu prea multe frumuseți *căutate*, artificiale”.

Iată-l pe Eminescu un scriitor jignitor, afectat, supărător.

Așadar, Eminescu a fost un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decât X sau Y. Și dacă ne mai gândim că, din cauza acelor *Poezii postume* (alte brulioane scoase la iveală), ca nici poet nu mai rămâne un mare scriitor, ci unul neegal, când bun, când rău, și uneori detestabil, atunci vom înțelege și mai bine ce nenorocire i s-a întâmplat după moarte mult nefericitului nostru Eminescu.

Cu procedeul acesta — adică scociorând prin coșul scriitorilor și tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei

dintâi le știau neizbutite, — se poate înjosi și ridiculiza orice scriitor din lume. Eminescu n-a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n-a tipărit nici un roman. Eminescu s-a încercat în adolescență să scrie un roman și a văzut că nu poate scrie un roman. Nu este o ofensă sângeroasă adusă memoriei lui a-l declara romancier și apoi a-l caracteriza ca romancier care “jignește și supără”? Și dacă am primi acest *Geniu pustiu* ca “roman inedit”, apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume și un pur imbecil, căci ar fi unicul care să aibă în două opere *pagini întregi* la fel, când se știe că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore!

Cum se explică această îmbogățire cu sila a operei lui Eminescu cu așa-numitele *Poezii postume*, cu “romanul inedit” *Geniu pustiu* etc.?

Sunt mai multe cauze.

Această dare în vileag a brulioanelor lui Eminescu începe după 1900.

1900 este o dată importantă în istoria noastră politică, socială și literară. În preajma acestei date se întâmplă o mulțime de lucruri, din care nu vom aminti aici decât numai pe cele care ne trebuiesc pentru scopul nostru.

Atunci apare naționalismul în literatură, printre ai căruia reprezentanți vedem o mulțime de ardeleni. Ca un corolar, e înțețirea luptei, începută de alții, împotriva literaturii “decadente”, venită când apunea eminescianismul, luptă în care se disting prin îndârjire scriitorii ardeleni.

Printre acești ardeleni se pun mai în evidență Chendi (al doilea editor al *Poeziilor postume* — primul fusese Nerva Hodos) și dl I. Scurtu (editorul *Geniului pustiu*).

Așadar, era vorba de a imprima literaturii un caracter naționalist și a distruge “decadentismul” de origine străină.

Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter național și cu tendințe naționaliste. Exista, firește, Coșbuc, dar el era numai unul, și poezia sa, foarte națională, nu era naționalistă. Ar fi fost util, ca auxiliar în luptă, un mare scriitor, ca Eminescu. Poeziile lui Eminescu însă (afară de *Satira III* și *Doina*) nu puteau servi naționalismului. Iată ce zice Chendi în prefața *Poeziilor populare* ale lui Eminescu — dezgropate și tipărite tot în aceeași vreme, de aceiași oameni:

“Dar notele aceste de romantism, care dealtfel se mențin până la asfințitul lui Eminescu, din simple ce sunt la început se complică în măsură ce cultura dobândită îi deschide terene mai largi de reflexiune... și care din când în când fatal împing în umbră instinctul național al oricărui poet și îl scot pe oceanul larg al poeziei universale, cum s-a întâmplat și cu Eminescu”... “Influența străină l-a împiedicat pe neobservate a ajunge în deplină dezvoltare în limitele principiilor de artă națională.”

Această atitudine față de poezia lui Eminescu, ajuns la apogeu, nu este numai a lui Chendi, ci a întregului curent naționalist de atunci.

Trecem peste curioasa idee de a deprecia poeziile din epoca maturității poetului, adică ceea ce e mai admirabil în Eminescu — și ceea ce e mai meritoriu tocmai prin caracterul de universalitate al operei lui, care-l pune alături de marii poeți ai lumii, — și ne oprim asupra acestui deficit de naționalism al poeziei sale.

Chendi, dl Scurtu și ceilalți, naționaliști și ardeleni, deci de două ori naționaliști, caută un remediu la acest deficit și-l găsesc, mai întâi, în opera politică și socială a

lui Eminescu, pe care dl Scurtu o tipărește, făcând un real serviciu publicului. Dar trebuia și o operă poetică cu caracterele dorite de ei — și atunci, cum acești scriitori erau și funcționari la Academie (și aveau la îndemână manuscrisele lui Eminescu), au găsit în hârtiile lui opere mai puțin “universale”, opere cu un caracter mai apropiat de ceea ce le trebuia lor.

Am vorbit altădată de *Poeziile postume* și nu ne mai repetăm.

În *Geniu pustiu* e mult naționalism și foarte mult ardeleanism. (Naționalismul și ardelenismul erau noțiuni aproape echivalente pe la 1900.) Deci *Geniul pustiu* era foarte bine-venit, ca operă cu caracter de propagandă. Dl Scurtu ne spune chiar că pricina pentru care a ținut să tipărească acel roman (plin de părți “supărătoare” și “jignitoare” ca talent) este caracterul lui educativ: “Cu toate acestea, zice dl Scurtu, romanul rămâne o lucrare cu valoarea ei literară prețioasă... prin *faptele istorice* din care se inspire, prin *tendențele lui naționale sănătoase*”.

Dar publicarea *Poeziilor postume*, a *Geniului pustiu* etc. nu are ca pricină numai naționalismul epocii, ci și altele, secundare, auxiliare.

E, mai întâi, entuziasmul naiv al istoricului literar pentru orice hârtie rămasă de la un scriitor mare cu care se îndeletnicește. E, apoi, ambiția, cam deșartă, de a-ți lega numele tău, de editor și adnotator, de acela al unui mare scriitor. E, după aceea, dorința unei case de editură de a-și îmbogăți colecția de “clasici”. Iată o curioasă mărturisire a dlui Scurtu: “Când s-a tipărit ediția I a romanului, nu *avusesem timpul să-l studiez mai de-aproape*, căci *editorul ținea să-l pună* la îndemâna publicului cât mai curând și eu îi cedasem definitiv”.

Noi ne adresăm aici tuturor caselor de editură, rugându-le să lase pe Eminescu în pace cu *Geniu pustiu*, să nu-l scoboare atât de mult în ochii celor care nu bagă de seamă că acest “roman inedit” este un brulion din adolescența lui Eminescu, în care el a șters multe pasaje chiar atunci și din care a luat tot ce a fost bun și a pus în *Sărmanul Dionis*¹.

Creдем că și cei ce au dezgropat-o ar renunța astăzi la întreagă această literatură “inedită” a lui Eminescu. Astăzi nu mai e nevoie de acea pedagogie naționalistă de atunci, pe care o puteau servi hârtiile din coșul lui Eminescu.

CUPRINS

Pe lângă plopii fără soț

(Considerații tehnice)

Pe lângă plopii fără soț
Adesea am trecut;
Mă cunoșteau vecinii toți —
Tu nu m-ai cunoscut!

La geamul tău ce strălucea
Privii atât de des;
O lume toată-nțelea —
Tu nu m-ai înțeles.

¹ Am văzut un “critic” regretând că Eminescu n-a fost un poet egal, adică că are și poezii slabe (cele din *Postume*), căci fără cele slabe (repetăm: din *Postume*), Eminescu ar fi fost, zice “criticul”, unul din marii poeți ai lumii. Așadar, Eminescu nu e unul din marii poeți ai lumii, pentru că nu și-a dat foc brulioanelor! Lucrul se mai poate remedia: să renunțe casele de editură la retipărirea acestor brulioane numite *Poezii postume*, “opere” tot atât de “inedite” ale lui Eminescu ca și *Geniul pustiu*. Atunci Eminescu va redeveni un mare poet al lumii!

De câte ori am așteptat
O șoaptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

O oară să fi fost amici¹
Să ne iubim cu dor,
S-ascult de glasul gurii mici
O oară și să mor.

“Aceasta este o veche poveste.” E povestea tânărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciene. E “proletarul intelectual”, rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, înamorat de obicei de la distanță de o fată dintr-o lume subțire, adesea din clasa boierească, pe care o idealizează, ca orice mic-burghez civilizată. E *Sărmanul Dionis* înamorat de Maria, care apare la fereastra casei boierești, e poetul romantic, înamorat de fata “De la fereastră” (*Poezii de Vlahuță*) — mereu fereastra! —, e Dan înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum etc.

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârșită simplitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o “figură de stil”. Abia un epitet propriu-zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de perfecție și de strălucire.

¹ “O oară”, și nu “o oră”, cum transcrie dl Scurtu, pentru că Eminescu a scris “o oară”, pentru că “o oră” e științific și pedant, pentru că “o oră” e un hiat displăcut.

În prima fază, a romantismului imaginativ — când era influențat puternic de romantismul german (poezie tip: *Floare albastră*) —, Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s-a simplificat și s-a concentrat.

Epitetul și metafora sunt mijloace cu care imaginația remediază infirmitatea noțiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul și metafora nu adaugă o idee; ele numai concretizează ideea. Iar Eminescu acum posedă știința de a întrebuița substantivul singur cu același maximum de efect ca și când l-ar fortifica prin epitete ori prin comparații. Eminescu reușește acum să pună într-un vers substanța unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sunt încărcate de înțeles și fac în sufletul cititorului explozie de emoții.

Dar la această simplificare Eminescu ajunge și din cauza unei schimbări în concepția sa poetică. În prima fază, el își îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune ca natura, un fel de panteism. Fiind, așadar, solicitat spre descripție, trebuia să aibă stilul “imagé”. E colorat și în faza ultimă, când subiectul cere prin definiție culoare (descripția și epicul din *Scrisori* și considerațiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

În faza ultimă, Eminescu devine mai puțin atent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altădată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într-o femeie, văzută într-un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubește femeia. Conștiința întregă îi este plină de sentiment. Acum își analizează sensibilitatea cu înversurare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu — romantic în această fază prin subiectivism exclusiv și prin concepția vieții — ne dă priveliștea rară a unui poet care emoționează, hipnotizează și transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sunt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea; dacă i-ar fi dat o zi din viață, i-ar fi fost de ajuns... sau măcar să fi fost “amici” o oară, să se “iubească cu dor” și să moară!...

Aceste idei sunt nu numai simple. Sunt și banale, iar unele, și mai ales “o oară și să mor”, sunt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-a dreptul din *Dorul inimii*.

Și atunci, pentru ce este atât de *frumos*? E frumos tocmai prin simplitate. E frumos pentru că *aceasta* e în esența lui amorul tineresc. E frumos ca și vechile recuzite ale poeziei: “luna”, “izvorul” și “filomela”. E frumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple și naive.

Dar pentru a realiza această simplitate — mai greu de realizat decât orice altă manieră — îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întâlnesc rar, îi trebuia puterea adâncă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte și al unei misterioase corespondențe între sunete. Existau cuvinte și sonorități unice, care să redea ceea ce a voit el — și Eminescu le-a găsit. În rezervoriul inconștientului său s-a închegat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci și treizeci de ani...

Și astfel, cuvintele și ideile simple și banale au căpătat noutatea primei lor zile de creație — cum devine nou și

unic cuvântul “te iubesc”, când îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

În aceste versuri, numai o singură expresie nu e proză curată: “pe lângă plopii fără soț”. Și nu e, fiindcă e descripție. Iar aceste câteva cuvinte evocă o epocă și un mediu. E viața de altădată, patriarhală. E un decor atât de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă și eternă și pentru împrejurările pe care ni le evocă *Sărmanul Dionis*, *Dan*, *Din durerile lumii*. Și un decor poetic prin definiție, pentru că, oricum s-ar defini poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcerea spre natură, refugiu din complicația civilizației și a cugetării reflexive.

Dar pentru ce anume “fără soț”? Pentru ce această indicație și precisă și vagă? “Fără soț” e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentru că dă o imagine. Moral, pentru că, mai întâi, e vag, și apoi pentru că, în comparație cu aceea ce e “cu soț”, evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii¹.

În faza lui ultimă și strălucită, Eminescu întrebuințează cu precădere epitete morale. Cuvinte ca “sfânt”, “dulce” etc. sunt frecvente și se găsesc repetate de la o pagină la alta. Aceste epitete sunt uneori comune și banale — cum am văzut că banale și comune sunt de multe ori și noțiunile, și ideile. Vom repeta aici același lucru ca mai sus: Eminescu a știut să dea o noutate și o forță incomparabilă poeziei generale și universal umane, conținută în astfel de epitete.

¹ E poate și o concepție ori un sentiment popular. Acea scurtă, repede și aprigă tragedie, care e *Toma Alimoș*, conține versul misterios: “La gropana cu cinci ulmi”.

Iar faptul că în această fază întrebuițează cu predilecție epitete morale decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conștiința sa asupra lumii externe, aceasta din urmă având acum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivității sale.

Trecem la partea a doua a poeziei.

În prima parte a vorbit tânărul romantic timid și modest, Dionis și mai ales Dan și Radu.

În partea a doua, imediat după acel “să mor”, din *Dorul inimii*, apare cineva atât de excepțional! Un Supraom. Procedeul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care, după primele două strofe (un tânăr iubește o fată, fata iubește pe altul etc.) anume banale și naiv-prozaice, urmează sfâșietoarea strofă: “Das ist eine alte Geschichte”. Întocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

În adevăr, după tânărul care suspină la poarta Ei în zâmbetul vecinilor — apare Hyperion, încă și mai mândru decât în *Luceafărul*, conștient de superioritatea lui până la grandomanie (care-i șade atât de bine lui Hyperion-Eminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțindu-ne feriți să știm că el își dădea bine seamă cine este):

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins,
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Ai fi trăit în veci de veci
Și rânduri de vieți,
Cu ale tale brațe reci
Înmărmurai măreț

Un chip de-a pururi adorat,
Cum nu mai au perechi
Acele zâne ce străbat
Din timpurile vechi¹.

În partea întâi ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, și totul s-a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, ușor de înțeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată până la obscuritate. Un singur lucru comun: cu tot avântul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile esențiale și principale ale vorbirii: substantive și verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conținutul ei, începe printr-un fel de orchestrație alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate de-a lungul versurilor și concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei “Dându-mi din ochiul tău senin”, una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.

¹ “Înmărmurai”, cum e în *Convorbiri*, și nu “înmărmureai”; și “Înmărmurai măreț un chip de-a pururi adorat”, și nu “Înmărmureai măreț, Un chip de-a pururi adorat etc.”, cum se găsește în toate edițiile, căci “Înmărmurai măreț” e legat direct cu “Un chip” etc. Greșeala vine din cauza că nu se bagă de seamă că “Înmărmurai” înseamnă: “faceai din marmură”, “sculptai”, adică nu se observă că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui cât vor trăi și ele, adică până la amuțirea limbii române — că ea ar fi stăruit în admirația omenirii ca și statuile antice, așa de perfecte, încât azi nu mai au “perechi”. Semnul de exclamație separator e și în “Convorbiri”, dar aici trebuie să ne hotărâm să facem corectarea noi. Singurul care a transcris aceste versuri, corectând, suprimând semnul de exclamație, e Caragiale, în *Ironie*.

[În legătură cu semnul de exclamație amintit mai sus, Ibrăileanu revine în *erata* la volumul din 1926, în care publică acest studiu, precizând că nici în “Convorbiri literare” nu se află semnul de exclamație între cele două versuri, ci doar o virgulă.]

Și acum strofa cunoscută:

Căci te iubeam cu ochi păgâni
Și plini de suferinți
Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți, —

care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze la imortalizarea acestei moderne Beatrice; care formează tranziția la partea a treia a poeziei, tranziție întemeiată pe contrast (disprețul din partea a doua față cu pasiunea din strofa aceasta) și care, în același timp, ne lasă să vedem că sufletul Demonului s-a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.

(Nicăieri poate Eminescu n-a exprimat cu atâta putere pasiunea iubirii — decât doară în versurile din *Te duci...*:

Și te uram cu-nverșunare,
Te blăstămam, căci te iubesc.)

“Te iubeam cu ochi păgâni” dă minunat înfățișarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii și civilizației — a amorului sexual, identic sie însuși de-a lungul vremii, din caverne până azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mândrie masculină. Și încă cu o mai superbă mândrie îi spune că acești ochi păgâni i-au lăsat lui “din bătrâni, părinții din părinți” — că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generațiilor înaintașe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în *Scrisoarea IV*. “Părinții din părinți” de aici e transcripția analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu își exprimă aici sentimentul iubirii în lumina și din punctul

de vedere al acelei teorii. “Vocea speciei” din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înțelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. În adevăr, toate iubirile tuturor ascendenților unui om *vorbesc* în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită și strigă cineva mai mare, mai puternic decât individul actual — ceva anterior și superior lui¹.

Dar iubirea aceasta a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferență oboseală — partea a treia a poeziei:

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se-ntoarce în zadar.

Căci azi le sameni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C-un rece ochi de mort².

La sfârșitul *Luceafărului* se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici, nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifriza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă — “căci azi le sameni tuturor la umblet și la port” — conține o admirabilă observație. Când o iubea, ea era un exemplar unic, făcea

¹ Această idee o exprimă Eminescu aiurea, mai puțin psihologic, dar cu o rezonanță metafizică incomparabilă:

Din ce *noian* îndepărtat
Au răsărit în mine (poeziile de iubire)
Cu câte lacrimi le-am udat,
Iubito, pentru tine!

Dar “noian” aici mai înseamnă și lumea profundă a întregului inconștient. Vezi și *Note și impresii* de G. Ibrăileanu.

² Și nu “ochi rece”, ca-n ediția Scurtu, adică “ochi recé”.

parte dintr-o specie zoologică deosebită, reprezentată printr-un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este definiția supremei iluzii de care e amețit bărbatul când iubește cu fetișism. Când însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a devenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s-au întors în liniștea morții și toți acei “părinți din părinți”, care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din “păgâni și plini de suferinți”, au devenit “un rece ochi de mort”, căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăvește numai pe sine, o zugrăvește și pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate și în același timp cu nuanța de melancolie a lucrurilor defuncte.

Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o concluzie, poate necesară:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Și noaptea candelă s-aprinzi
Iubirii pe pământ,

cu toată frumusețea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales din versul al treilea), realizată prin aceleași mijloace ca și în strofa “Dându-mi” etc., ni se pare de prisos, căci din punctul de vedere al logicii sentimentelor poezia trebuia să se isprăvească în momentul culminant (și ca sentiment și deci și ca compoziție), la versul “C-un rece ochi de mort”, mai ales că ideea din această strofă ultimă e conținută în strofele care alcătuiesc partea a doua a poeziei.

G. COȘBUC

Vara

(Considerații tehnice)

Vara e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coșbuc. Și cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirisul, după unii, dă măsura frumuseții în orice gen literar. Un lucru însă e sigur: o poezie, cu cât este mai lirică, cu atât e mai poetică.

Impresia de *vară* o dă Coșbuc în acest imn prin câteva trăsături, alese cu un superior sumț artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conțin elemente descriptive, având fiecare o altă “temă”, iar a treia este pur lirică — concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în fața măreției și eternității naturii.

Primul aspect al “verii” lui Coșbuc:

Priveam fără de țintă-n sus —
Într-o sălbatică splendoare
Vedeam Ceahlăul la apus,
Depart-e-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare,

Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare
Și tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

Așa se vede din toată Moldova muntele care urmărește pe călător cu silueta lui îndepărtată și misterioasă, de la izvoarele Ceremușului până la Cetatea Albă, cum spune Cantemir — muntele moldovenesc prin excelență, cântat de Asachi, Russo, Vlahuță, Hogaș și de atâția alți “amanți ai naturii”. Cea mai puternică impresie însă a Ceahlăului a dat-o ardeleanul de la Năsăud, “moldovan” și el, s-ar putea zice, din cealaltă parte a “muntelui”, Ceahlăul și Năsăudul făcând parte din aceeași regiune geografică și dialectală a României nordice.

Coșbuc însă a redat “Ceahlăul la apus”, de dincoace, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă decât picturală. Ea evocă puternic priveliștea pentru cel care a văzut-o și a iubit-o — și spune mai puțin aceuia care nu o cunoaște. Versul: “Într-o sălbatică splendoare”, cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor: muntele în lumina orbitoare a verii. Cu acești termeni abstracti, care nu dau imagini precise și nu limitează, Coșbuc reușește să evoce priveliștea măreață a muntelui. Cuvântul “splendoare” evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stâncilor în lumina soarelui de vară. Cuvântul “sălbatic” recheamă în minte aspectul haotic al munților, formele apocaliptice ale Ceahlăului și ceea ce are el inaccesibil și inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termeni simpli vine din juxtapu-

nerea lor. Impresia puternică se datorește însumării psihologice a înțelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte (*sălb, splend*) redă și ea duritatea stâncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului: imaginea muntelui, cum s-ar zice, fără nici o contiguitate, urmează versul: “Depart-e-n zări albastre dus”, care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

“În zări albastre”, și nu, la singular, “în zare”, fiindcă șirurile multe de munți, dintre Ceahlău și noi, care parcă ar vrea în zadar să-l ascundă, sunt tot atâtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării e și mai pronunțat astfel, cu atât mai mult, cu cât această mulțime de zări evocă și ceața albastră a depărtărilor mari, care estompează muntele și-l fac mai formidabil și mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie și ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate *principale* și aproape coincizând cu sfârșitul cuvintelor, ne *permit* să citim: “de păr, te-n zări, albă, stre dūs” — ceea ce “duce” imaginea muntelui tot mai în fund, cu fiecare “picior” al versului —, mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cât mai departe imaginea conținută în vers. Ideea din versul acesta și ritmul lui îi dau apoi și un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de până aici, imaginația poetului e deviată către un alt proces intelectual: compararea imaginii date cu o alta. Coșbuc compară muntele cu “un uriaș cu fruntea-n soare,/ De pază țării noastre pus”, cu care ocazie mai aruncă o notă

de pitoresc. S-ar putea spune că aici, o cunoștință geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-a face cu un deficit de poezie. Dar această cunoștință e atât de simplă, atât de puțin abstractă și sentimentul că acest staroste al munților își păzește țara și neamul e atât de natural, încât acest element *adăugat* nu ni se pare distonant.

Restul strofei completează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret și ne dă în același timp senzația puternică a amorțirii naturii în căldura caniculară a verii:

Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare!

“Ca o taină călătoare”, pentru că nourașii albi și străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal și pentru că vin nu se știe de unde, din necunoscut, din adâncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea nourului ostenit de căldura verii e redată și prin ritmul versului: “Pluteă-n tr-acest, imens, senin” — în care, iarăși, *toate* accentele sunt principale și cad toate mai exact decât în versul analizat mai sus, pe sfârșitul cuvintelor, făcând din el versul maxim al strofei și al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ți îngăduie să-l citești cu cadența care redă lenea nourului, dar chiar te silește să-l scandezi astfel, din cauza acelei coincidențe a accentelor lui, toate principale, cu sfârșitul cuvintelor. Afară de versul acesta și de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul țării, numai un singur vers mai are în strofa asta patru accentate principale, care însă, necăzând pe sfârșitul cuvintelor, permit celui vers să fie mai scurt, ori mai repede. Acum este sigur că Coșbuc n-a cugetat la toate

acestea. Procesul intelectual a fost inconștient — cum inconștient a tradus dl Sadoveanu în sonorități și în ritm sunetul și ritmul fatal al râului în fraza: “Moldova curgea lin în soarele auriu, *într-o singurărate și-ntr-o liniște ca din veacuri*”.

Actul creației poetice arată mai bine decât orice cât e de complex sufletul omenesc și ce rol are inconștientul în viața sufletească. Când a scris “sălbatecă splendoare”, Coșbuc avea în conștiință numai aspectul naturii, dar când i-au răsărit în minte cuvintele care să redea noțional acest aspect, i-au venit, fără să știe, cuvinte nu numai proprii, dar și cu o sonoritate adecvată. Și tot așa, în versul consacrat imobilității noului, i-au venit, prin jocul delicat al inconștientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, completau pictura. (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic nu are nevoie de “vers liber” pentru “mulajul” stărilor sufletești.)

Coșbuc își încheie strofa făcând să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spațiul dintre noi și muntele îndepărtat:

Și tot văzduhul era plin
De cântece ciripitoare.

“*Tot văzduhul*”, până la zenit și până la Ceahlău, pentru că păsările se aud, tot mai departe și mai departe, tot altele și spre toate zările, că parcă văzduhul însuși cântă. Observăm că versul întâi are o binevenită greșeală de accent, care trece neobservată și care-l face mai repede; iar versul al doilea are numai două accente principale. Ritmul, aici vioi, e și acum adecvat fondului.

În strofa a doua, poetul își întoarce privirile spre pământ și zugrăvește al doilea aspect caracteristic al “verii” sale:

Privirile de farmec bete

(vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvânt, ba poate și a penultimului)

Mi le-am întors către pământ —
Iar spicele jucau în vânt,
Ca-n horă dintr-un vesel cânt
Copilele cu blânde plete,
Când saltă largul lor vestmânt.

(comparația e fericită în sine, pentru cine ține minte cum “joacă” spicele pe lanuri, și are funcțiunea de a anticipa asupra tabloului care urmează — și de a amesteca și mai intim natura și omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă):

În lan erau feciori și fete
Și ei cântau o doină-n cor.
Juca viața-n ochii lor
Și vântul le juca prin plete.

(amestecul naturii și al omului, reducerea la unitate a impresiei de la natură și de la om se face prin repetarea noțiunii de joc: juca totul, și spicele, și vântul de plete, și viața-n ochi. Și să se observe cum joacă, prin ritmul lor, și înseși aceste patru versuri).

Miei albi fugeau cătră izvor
Și grauri suri zburau în cete.

În partea aceasta a poeziei, viața palpită cu putere (“jocul” este exces, lux de viață) pe toate treptele sale, în holde, în vietățile de pe pământ și din aer și în om.

În această strofă Coșbuc și-a concentrat esența idilelor sale. Ceea ce este aici muzica vieții, în idilele propriu-zise

e materializat, particularizat, coborât, s-ar zice, la realitatea practică, zilnică. *Om*ul din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. *Cu ajutorul lui Coșbuc*, omul reușește chiar să adauge o notă la poezia naturii, confundându-se în frumusețile ei. Entuziasmul dureros al inimii strânse de “sălbatica splendoare” a infinitului nu suferă nici o scădere în strofa idilică. Același sentiment de contopire cu natura. Aceeași renunțare la propria-i individualitate a omului când se simte murind. Sentimentul morții este concluzia afectivă a iubirii de natură și a confundării cu ea, și strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două:

Cât de frumoasă te-ai gătit,
Naturo, tu! Ca o virgină!
Cu umblet drag, cu chip iubit!

(viziunea naturii ca o virgină, “cu umblet drag” — observați elementul senzual — este o intuiție adevărată. Natura și femeia, iubirea și moartea sunt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de dezvoltare).

Aș vrea să plâng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină

(plină de o fericire dureroasă, simțită printr-o concepție naturalistă și panteistă)

Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei și-o să mă-ngrop și eu!
O mare e, dar mare lină.
Natură, în mormântul meu
E totul cald, că e lumină.

Vara este triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească. Dar *Vara* are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din această strofă este atât de deosebită de cea din idile prin idealizarea realității, prin emoția ei muzicală, pe care nu o dă niciodată pictura ori acuarela din idile. Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coșbuc, nu are deloc a face cu poeziile în care el își exprimă “concepția” vieții. În acele poezii, Coșbuc dă sentințe, reguli pentru conduită, se adresează voinței, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva; e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață și în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufletești) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o conține maternă, inconștient de cruzimea ei ofensatoare. Iar în strofa primă, unde acest mare pictor de peisaje a dat “pagina” lui cea mai frumoasă, tot atât de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, el și-a schimbat cu totul viziunea și atitudinea obișnuită.

Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanță puternică; “notele armonice” vibrează încă multă vreme după ce sunetul fundamental a încetat. Aș spune că în strofa aceasta Coșbuc e aproape de Eminescu, dacă n-ar fi o deosebire esențială: la Eminescu natura este expresia emoției lui, Eminescu transformă natura în propria-i substanță și, în hipertrofia personalității lui, el tinde să acapareze universul. În *Vara*, din contra, Coșbuc se pierde, se dizolvă el în natură.

În orice caz, vibrația cea mai puțin deosebită de eminescianism din Coșbuc este emoția din *Vara*.

I. CREANGĂ

Țăranul și târgovățul

Opere complete (“Ostașul român”, Cernăuți) e o ediție frumoasă, îngrijită cu multă dragoste și din venitul căreia un obol este destinat unui bust al lui Creangă la Cernăuți.

Această “ediție completă” ni se pare prea completă, și nu așa cum a voit-o Creangă, care și-a pregătit ediția înainte de a muri — ediția de Iași, mai bogată și ea decât a voit-o el, executorii mai adăugând ceva peste gândul lui, și nici într-un caz mai săracă.

De o bucată de vreme, dintr-un zel prea mare, dintr-un fel de nevoie de tonalitate, scriitorii noștri morți sunt îmbogățiți prea mult și cam cu de-a sila. Am protestat adesea împotriva acestei generozități, cu ocazia unor ediții ale lui Eminescu, ale lui Caragiale și ale altora.

E un fel de epidemie de “opere postume”, care de cele mai multe ori sunt numai postume, dar nu și opere.

Să cercetăm această ediție completă.

Mai întâi, bucăți cu paternitate îndoielnică. În ediția de față, ca și în altele, se tipăresc versurile intitulate *Oltenii în Iași*, răspândite pe vremuri în public și despre care ni se spune într-o notă, pierdută în sutele de note de la sfârșitul volumului, că se atribuie lui Creangă, deși se crede că sunt de Miron Pompiliu. Atunci de ce se tipăresc aceste versuri în șir și la fel cu alte bucăți, mai cu seamă

că, dacă se vor fi potrivit cu *politicul* Creangă, nu se potrivesc deloc cu *poetul* Creangă, care, în *arta* sa — întrupare și expresie a atitudinii țăranului român din Humulești de pe acea vreme —, are altă atitudine, alt ton în materia aceasta, și anume atitudinea și tonul din *Moș Nichifor Coțcariul*: un dispreț distant și îngăduitor. Și tot cu îndoiele asupra paternității se tipărește aici și articolul *Misiunea preotului la sate*.

Apoi “postume”:

Calicul de la Tălpălari, o istorie oarecare, fără subiect popular, am zice fără subiect “Creangă”, e *scrisă* de un domn care ar fi auzit-o din gura lui Creangă cu câteva zile înainte de moartea scriitorului. Și, în adevăr, se vede bine, bine de tot, dar de tot, că nu e scrisă de Creangă. Dar Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său. E, în adevăr, proprietatea cuiva, chiar când e redactată de altul, o idee, o teorie, dar nu o bucată literară (mai ales când și întâmplarea e un fapt întâmplat). “Poveștile” lui Creangă sunt ale lui Creangă nu prin subiect, prin “istorie” — care sunt ale tuturor —, ci tocmai prin forma dată de el. E atât de clar lucrul acesta...

Făt-Frumos, fiul Iepe ar fi să fie o “postumă”. (Și dacă ar fi, ar trebui indicat acest lucru.) Dar povestea nici nu e isprăvită măcar.

Noi am văzut pe vremuri la un anticar manuscrisul acestei povești și nu l-am cumpărat, nu numai pentru că prețul era mai presus de resursele unui student, ci pentru că nu prezenta nici un interes estetic. Acum ne pare rău, căci, dacă am fi știut ce rol o să aibă, făceam sacrificii și-l *confiscam*.

Noi credem că Creangă nici n-a avut de gând să isprăvească această poveste și s-o tipărească. Din toate poveștile lui, aceasta e singura unde întreg conținutul e numai

miraculos. În toate celelalte, adevărate nuvele din viața de la țară, miraculosul e secundar și de multe ori e un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor și vieții lor sufletești. În *Făt-Frumos, fiul Iepeii* e numai miraculos și bucata nu are valoare decât numai pentru limbă, dar o valoare inferioară, chiar și din acest punct de vedere, față de alte povești, fiindcă puținătatea fondului se traduce în puținătatea limbii (observ în povestea aceasta muntenisme, datorite probabil zețarului bucureștean, căci *Făt-Frumos, fiul Iepeii* a fost tipărit în *Convorbiri literare*, din 1898, când această revistă se mutase la București. Mai observ cuvântul “milă” în loc de “poștă”).

Apoi să se bage de seamă că, de când începe să scrie *Amintirile*, Creangă nu mai scrie povești. De atunci n-a scris decât *Cinci pâini*, care nu e poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme de aritmetică într-o anecdotă cu scop moral. După faza poveștilor, de când începe să scrie *Amintirile*, Creangă se simte mai scriitor, nu mai “spune povești” — poate i se pare că așa e mai serios și mai “literat” (acum scrie și o piesă de teatru!). Poate... Cine știe? Fapt e că în activitatea lui observăm două faze, și în faza a doua nu mai pune la contribuție miraculosul.

Făt-Frumos, fiul Iepeii trebuie să fi fost un manuscris vechi părăsit de Creangă sau, dacă e mai nou, un manuscris la care totuși a renunțat, genul conținutului lui nemaifiind în preocupările sale, ori considerându-l *deja*, prea copilăresc.

Ediția cuprinde și istorioare instructive ca *Acul și barosul*, *Inul și cânepa* etc., luate din cărțile de citire pentru școlile primare, alcătuite de Creangă în tovărășia altor institutori.

Creangă a scris aceste istorioare nu ca poet, ci ca pedagog, cu un scop pur didactic, începător de didactic! E

ceva voit, combinat, și nu acel joc al inteligenței și imaginației, care este arta. Inferioare, din acest punct de vedere, și mult inferioare, sunt “poeziile” lui Creangă, scoase din aceleași cărți de citire, scrise copilărește pentru copii, de un om care nici n-a fost poet în versuri:

Clopoțelul de la gară
Dând semnalul de pornire
Toți în grabă alergară,
Toți cu toți într-o unire.

Cum pot fi literatură niște bucăți scrise anume pentru a instrui și educa pe băieții din școlile primare?

...Și mai ales literatură a lui Creangă!

Frumusețea supremă, sau ceea ce e suprem în frumusețea operei lui Creangă este perfectă ei inutilitate. (De aceea bucăți atât de bine și de viu scrise ca cele două despre Moș Ion Roată, unde argumentează ori combate ceva, nu pot sta pe primul plan al operei sale.) El nu vrea să dovedească nimic în bucățile sale cele mai bune, cum sunt *Amintirile* și *Moș Nichifor Coțcariul*. Și dacă din povești rezultă morală, pedeapsa celor răi etc., nu e vina lui...

Puținele expresii sunt și defecte. Când vrea ceva, atunci acela care scrie nu mai e țăranul din fundul sufletului lui, ci târgovățul, uneori institutorul. *Critica* gramaticii lui Măcărescu e o pată în *Amintiri*. Aici nu vorbește artistul, ci institutorul care combate și vrea să dovedească. (Dar năuceala penibilă a lui Davidică cu gramatica e artă, căci e vorba de o scenă prinsă din realitate cu mult adevăr și mult haz.)

Tot ce e orașenesc în Creangă e inferior. Mai întâi, pentru că este ceva eterogen concepției și expresiei generale a operei (tot așa expresiile neaoș populare din Creangă ar distona vulgar în scrisul lui Maiorescu); și al doilea,

pentru că orășeanul Creangă era un mahalagiu. Când țărănul din el, care rămăsese intact în fundul sufletului său și pe care-l putea evoca în ceasurile mari, apărea stăpân în conștiința lui, alungând în chip radical pe mahalagiul de formație mai recentă — atunci Creangă era nu numai un mare artist, dar și un spirit de o finețe neîntrecută și în adevăr aristocrat — aristocratismul unei clase vechi, așezate, cu tradiții și datini, cum erau țăranii din Humulești din mijlocul veacului trecut.

Din acest punct de vedere, petițiile lui la autorități, articolele lui, o parte din scrisorile lui, puse în “opera completă” ca parte integrantă a ei, strică, cu hotărâre, impresiei estetice.

Noi credem că Creangă trebuie ferit de orice pagină rămasă pe urma lui care se datorește târgovățului din el, când aceste rămășițe sunt în adevăr rămășițe, și nu bucăți pe care el le-a scris ca artă și a înțeles să le pună în opera sa de artă și deci suntem siliți să le primim ca atare.

Dacă cumva avem dreptate, atunci tipărirea versurilor intitulate de editori “Satirice (versuri inedite)” — triumful mahalagiului din Creangă — este o mare greșală.

Azi am bani, azi am parale,

Azi de lume joc îmi bat,

La cazin și-n tribunale

Sunt primit și-mbrățișat.

.

Onorabili și cochete,

Eu cunosc a voastră sete

și tot așa mai departe... Acesta e omul care a scris vorbirea epică și evocatoare de plaiuri și de vremuri a lui David Creangă din Pipirig?

Aceste “Satirice” ne arată spiritul unui mahalagiu la

cafenea și ne lasă să ne închipuim ce-ar fi fost, *poate, Dragoste chioară și amor ghebos*. Dar din lista personajelor piesei și din numele lor, ca și din pagina rămasă, ne putem face o idee de acea piesă de “teatru”. A, dacă țăranul din Creangă ar fi zugrăvit *mahalaua* (domeniul atât de plicticos de mult exploatat de scriitorii noștri), ar fi fost foarte interesant. Dar, pe cât se pare, nu țăranul, ci mahalagiul satiriza mahalaua. Fără îndoială, ca document sufletesc ar fi fost și această piesă interesantă. Pagina de manuscris cu *Dragoste chioară și amor ghebos* era de vânzare alături de *Făt-Frumos, fiul Iepeii* la anticarul de care a fost vorba mai sus.

Firește, dacă l-am feri de operele pe care nu le-a voit să le lase ca literatură, ar mai rămânea la pasivul lui, răspunzător de ele, numai acele pasaje datorite târgovățului, atât de puține, care sunt în opera tipărită de el în revistele literare.

Desigur, pentru studiul lui Creangă și pentru biografia lui, e binevenit totul. Dar e nevoie oare ca aceste *documente* să fie trecute în opera lui literară?

Și fiindcă a venit vorba de biografia lui Creangă — și fiindcă multe bucăți din ediția aceasta nu pot avea, sperăm, nici pentru editori, decât un interes biografic (scrisori, petiții, demisii etc.) — ne întrebăm întru cât avem nevoie și de biografia lui de orășean, la care se raportează toate aceste documente biografice? Biografia aceasta ne poate satisface o curiozitate comună, explicabilă, legitimă chiar, când e vorba de scriitori scumpi nouă, dar nu ne explică nimic din opera lui Creangă, pentru că opera lui e, tocmai, în afară de viața lui de orășean, s-ar putea zice că e *contra* vieții lui de orășean.

Biografia, câtă ne trebuie, pentru explicarea operei lui,

e în *Amintiri*. Iar biografia aceasta, în partea ei esențială, care a condiționat pe scriitor, fiind a oricărui copil de țaran din Humuleștii de-atunci, s-ar putea completa cu reconstituirea vieții din vremea aceea din Humulești și cu evocarea pitorescului naturii din valea Ozanei.

Autorul profund — demiurgos — al operei lui Creangă e poporul; concepțiile lui Creangă sunt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naștere. Opera lui Creangă nu datorește nimic incidentelor biografice ale orășeanului din el, decât câteva pete (efect rău) și (efect bun, dar indirect) nostalgia după Humulești, care e un factor al poeziei lui. Dacă știm, pur și simplu, că a fost un transplantat fără cultură, știm tot ce ne trebuie din biografia lui de târgovăț, ca să-l putem înțelege în totalitatea lui.

Dacă pentru cercetători e interesant tot ce-a rămas de la Creangă (ca și “postumele” lui Eminescu), pentru plăcerea estetică paginile “postume” ale lui Creangă sunt, toate, dăunătoare. Creangă apare mai mic; apare, apoi, impur. Și e nedrept să se dea aceste pagini ca opere ale lui, laolaltă cu celelalte.

Ce-ar zice el dacă s-ar trezi și ar vedea astfel de ediții, el care a cunoscut torturile autocriticii și autocorijării, cum dovedesc manuscrisele lui chinuite, în care se vede atât de bine lupta pentru tot mai frumos, luptă care constă mai ales în înverșunarea țaranului din el de a curăți manuscrisul, cu deosebire în privința limbii, de imixtiunea târgovățului.

Din cele de mai sus, nu urmează că, dacă ar fi să recomandăm o ediție a lui Creangă, din câte există azi, n-am recomanda-o pe aceasta. Am recomanda-o, desigur, pentru că e mai exactă decât altele. Mai exactă — nu exactă.

LA MOARTEA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI

Moartea lui Macedonski a pus din nou la ordinea zilei eterna întrebare dacă acest om a fost sau nu un mare poet. Aproape toți cei care au scris cu acest prilej s-au încercat să-l reabiliteze ca scriitor, iar dl Karnabatt, în dorința de a-l reabilita și ca om, a căutat să-l absolve de vina că a atacat pe Eminescu nebun.

Dl Karnabatt spune că Macedonski i-a mărturisit cândva că mult citata și exploatata epigramă a scris-o fără să știe că Eminescu e bolnav, fără intenția de a o publica și că a fost tipărită de Teleor fără știrea și învoirea autorului.

Se poate, dar e greu de crezut. În epigramă se spune că “un X pretins poet *acum* s-a dus pe cel mai jalnic drum; l-aș plânge, dacă-n *balamuc*” etc... Cum? Macedonski nu aflase că Eminescu e nebun? “Drumul jalnic” pe care s-a dus “acum” pretinsul poet, “balamucul” sunt simple figuri de stil? Și numai o coincidență nefericită cu îmbolnăvirea lui Eminescu este cauza oprobriului sub care a zăcut Macedonski?

Dar, la urma urmei, nouă ni se pare că în jurul acestei epigrame s-a exagerat în toate chipurile.

Nu se poate face o vină capitală lui Macedonski că a scris-o. Artiștii de obicei sunt oameni reci și chiar răi, mai ales invidioși și, din cauza invidiei, nedelicați. Istoria

anecdotică a literaturii este plină de ciocnirile ridicole și antipatice dintre acei care “pun steaua să zboare” și “se îmbată de scânteii din stele”.

Și atunci, de ce atâta indignare pentru epigrama lui Macedonski?

Bineînțeles, expresia invidiei lui a fost excesivă, neobișnuită.

Dar, în sfârșit, indignarea publicului a fost într-adevăr atât de mare? Atât de mare încât să explice, singură, puțina trecere pe care a avut-o poezia lui Macedonski în lumea românească?

Nu credem. Dealtmîntrelea, Macedonski a avut întotdeauna o “școală”, o sumă de partizani și chiar admiratori, recrutați printre cei care aveau o psihologie asemănătoare cu a lui. Prin urmare, când a exprimat sufletul unei categorii, categoria și l-a înșușit.

Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor era natural să nu vibreze la această poezie. Și aceștia au fost enorma mulțime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuți “eminescieni” și deveniți mai eminescieni prin împrejurările sociale și morale de atunci. Cum era să fie gustat și selectat Macedonski într-o epocă care trebuia să fie “eminesciană” chiar fără Eminescu?

Mai târziu a venit epoca țărănistă-naționalistă: Coșbuc, Goga etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii.

Desigur că atacurile sale împotriva lui Eminescu (și altor scriitori scumpi publicului românesc) au mai îndârjit opinia publică. Dar atât...

Pe de altă parte, Macedonski, cam exotic prin imitarea și transplantarea la noi a unei poezii străine; cam factice, pentru că și acea poezie străină, pe care o imita, era tot așa, nefiind nici recunoscut și încurajat, pierzând, din

cauza aceasta, sentimentul contactului sufletesc cu publicul, a tot abundat în sensul său, s-a tot singularizat și a ieșit din literatură.

Macedonski, fără îndoială, a fost cineva. Cine nu e nimic nu face școală, nu stârnește pasiuni pentru sau contra. Dar i-au lipsit unele însușiri esențiale — pe lângă lipsa lui de conformitate cu sufletul generațiilor contemporane lui și cu idealurile lor.

Macedonski, cu toate subiectele și situațiile pasionate din multe bucăți în versuri și în proză, cu toată efortarea sa de a da o culoare strălucită stilului, a fost un scriitor abstract și rece, între el și realitate s-a interpus etern o pătură izolatoare. El a fost lipsit cu totul de acel *realism*, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură — nici clasică, nici romantică, nici simbolistă.

Avea arta, avea știința artei, avea, și mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanță. Se zice că era *causeur* minunat, că răspânda cu profuziune idei despre artă, că încânta și subjuga pe ucenici — ca mai toți scriitorii abstracti, lipsiți de puterea de creație, ca toți șefii de cenacluri, ca toți inițiatorii de curente noi minoritare.

Dar în lumea noastră — a noastră, și nu numai a noastră —, în care toți ceilalți urmăresc cu tenacitate și dibăcie folosul material, un om care a căutat imagini și rime cincizeci de ani în șir, un om care și-a pierdut vremea inițiind în misterele artei câteva generații de "efebi", ca mai apoi să-l părăsească, devenind practici, pe când el rămânea să predice altora, un asemenea om merită nu numai toată stima, dar într-o privință, și toată admirația noastră. Căci nu se pot arăta multe exemple spiritului asupra materiei, ca întreaga viață a acestui om.

DUILIU ZAMFIRESCU

La moartea lui

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din generația cea mare, care apare pe scenă pe la 1880 și în care putem pune și pe Eminescu, căci abia atunci începe să fie înțeles și recunoscut și el.

Cu Duiliu Zamfirescu s-a stins ultimul scriitor din scriitorii noștri, care și-a păstrat puterea de creație până dincolo de vârsta maturității, probabil din cauza acelei eredități de care a vorbit însuși, poate cam superlativ, și din cauza neîntreruptelor sale preocupări intelectuale, care-i țineau spiritul mereu viu și-i dădeau neconținut puncte de vedere noi.

Acest foarte însemnat scriitor n-a fost prețuit cum trebuia. I s-au disputat prea mult ori i s-au recunoscut prea târziu unele merite, iar altele niciodată.

Cauzele sunt variate.

Începând cariera literară cu Macedonski — iar debuturile sunt în genere hotărâtoare —, a avut de suferit într-o anumită măsură nu numai de pe urma propriilor sale scăderi, ci și din cauza discreditului acelei grupări literare, chiar după ce o părăsise. Apoi clasa lui socială, manierele “elegante”, morga, antițărănismul și antidemocratismul lui — în lumea “proletarilor intelectuali”, care

alcătuiau partea cea mai însemnată a publicului cititor și din care se recrutau recenziile — l-au făcut antipatic, ca să spunem lucrurilor pe nume, fără puțința unei despăgubiri din partea clasei sale, care nu a făcut parte niciodată din publicul cititor. S-ar mai putea adăuga la cauzele acestei antipatii și teoriile lui cam paradoxale, prefețele uneori sfidătoare, polemismul adesea intempestiv, și articolul lui Gherea, care acum ni se pare o recenzie ca oricare alta, dar care atunci a făcut o impresie puternică.

Dar dacă aceste lucruri au dăunat întregii lui opere, poeziei i-au mai dăunat și altele, și de aceea el a fost nedreptățit mai ales ca poet.

Lirismul lui potolit și nevoia de lirism a epocii; caracterul clasic al poeziei sale; frumusețea ei mai rece; preocuparea de “alte orizonturi” și unele ingrediente “culturale”; concurența primejdioasă a unor emuli ca Eminescu în lirism și Coșbuc în idilă și descripție — iată atâtea cauze care, adăugate la cele pe care le-am putea numi generale, au făcut ca acest foarte distins poet să nu pătrundă îndeajuns în conștiința publicului românesc, mult mai sensibil la opera unor poeți inferiori lui, dar mai pe înțelesul și gustul mulțimii. Ca să fim însă drepti cu acești din urmă, trebuie să adăugăm că poezia lui Duiliu Zamfirescu e lipsită de forță, de unitatea concepției, de acele însușiri prin care poezia pune stăpânire pe suflete. Apoi, în această poezie se simte ca o umbră de artificialitate, de căutare. Aceste lipsuri și aceste însușiri negative justifică, măcar în parte, indiferența publicului mare. Dar dacă Duiliu Zamfirescu nu e un poet popular, în schimb e un poet iubit de artiști.

În roman, el a avut întotdeauna succes, bineînțeles nu un succes zgomotos, iar azi nu-l mai contestă nimeni. Dacă în poezie și nuvelă el culege polenul din orice grădină,

în roman rămâne acasă. Romancierul zugrăvește lucruri de ale noastre, atât de interesante pentru noi și de caracteristice vieții noastre. Din această viață, el a prins un moment important: “căderea neamurilor” și “ridicarea noroadelor”, și, cum neamul care “cădea” era distins, el ne-a dat pagini admirabile de distincție sufletească, pagini clasice — prin subiect, ca și prin tratare. Și iarăși, cum lumea care se “ridica” era inferioară și ridicolă — ca tot ce e nou —, și hrăpăreață, el ne-a dat și pagini realiste, cam șarjate poate, căci lumea aceasta ispitește întotdeauna pe caricaturistul care se găsește într-un artist.

Prin romanele lui, și mai ales prin *Viața la țară*, opera luminoasă, simpatcă și încântătoare (lipsită de episoadele filozofice și de subtilitățile prețioase de analiză psihologică, ca și de complacerea în a stăruii nefiresc asupra unor maneje erotice, care pătează pe alocurea celelalte romane ale sale), Duiliu Zamfirescu este unul din scriitorii noștri de mâna întâi și unul dintre acei care nu s-au învechit deloc. Ba avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan, în deosebire de toți ceilalți din epoca lui, afară de Eminescu și Creangă.

Viabilitatea în viitorime a operei lui este ca și probată, dacă această din urmă constatare e justă.

Duiliu Zamfirescu a atacat și a fost atacat cu înverșunare. Socialiști, poporaniști, țărăniști, ardeleni — el a luptat cu toată lumea. Și, ca întotdeauna, polemicele au ajuns prea departe, și dintr-o parte și din alta.

Dar evenimentele mari din urmă au făcut pe mulți oameni să-și revizuiască unele stări de suflet, pe care le credeau imuabile, și lungă neînțelegere a încetat.

Politica însă i-a răpît acești din urmă ani, fără nici un câștig apreciabil pentru ea (prezența unui om distins în

cohortele ei poate chiar îi dăuna) și cu destulă pagubă pentru literatura țării.

Dar, într-o noapte de vară, Duiliu Zamfirescu a devenit indiferent pentru totdeauna la toate nimicurile mari și mici ale lumii acesteia.

CUPRINS

O muză și Viața la țară

Bucățile din volumul *O muză* sunt greșit intitulate “nuvele”, căci unele sunt amintiri, iar altele schițe.

În “amintirea” care a dat titlul volumului, o fată de douăzeci și patru de ani, cam fantastă, distinsă, inteligentă, de o sensibilitate excesivă, se înamorează de un poet în vârstă de patruzeci și patru de ani și... îl cere în căsătorie. Dar medicii îi spusese fetei că, dacă se mărită, va muri.

Poetul, fie din cauza verdictului medical, fie din cauză că, cu toată tulburarea pricinuită de dragostea fetei, nu o poate iubi cu adevărat, fie mai ales din cauză că se simte prea în vârstă pentru a-și lua răspunderea fericirii ei, fie din toate aceste cauze, refuză propunerea. Istoria aceasta emoționantă e scrisă cu multă delicatețe. Faptul sau, mai exact, problema se adaugă la seria cunoscută: Chateaubriand, Goethe, Ibsen etc., etc.

Mai importantă ni se pare această mică istorioară pentru psihologia lui Duiliu Zamfirescu sau pentru biografia lui morală. Acum patru ani, el a tipărit în *Viața românească* poezia *Ce-a mai fost*, care a stârnit oarecare nedumerire. Acea poezie de dragoste era, în adevăr, cam stângace în execuție și avea ceva nehotărât în atitudine: poezia aceasta de dragoste era scrisă la o vârstă cu mult mai înaintată decât a poetului din *O muză*. Iar în această amintire, Duiliu Zamfirescu are un parantez explicativ

pus în gura eroului, care lămurește, ni se pare, și ceea ce e nehotărât în poezia amintită:

“Aș fi povestitor minciunos dacă nu aș mărturisi că mă gândeam la dansa cu oarecare secretă speranță de a-i plăcea. Firea noastră bărbătească nu iartă; te poți vedea în oglindă cu părul alb și pielea încrețită și totuși să-ți simți inima trudită de violența poftelor tinereții. Cred chiar că acesta este farmecul maturității bărbătești pentru unele femei fine; ele simt lupta omului cu propriile sale porniri — spre deosebire de tineri care nu luptă cu nimic, ci numai îndrăznesc.”

Iată și câteva versuri din poezia amintită:

Eu îi citeam. O biată carte
Cu rime și filozofie
Mă ajuta să par cuminte.
“— Citești ca din bucoavne sfinte”
Îmi zise ea.
“— Citesc și par
Un înțelept de cărturar,
Fiindcă nu-ndrăznesc să fiu
Ceea ce sunt: nebun și viu
Și nu-ndrăznesc să-ți spun că ești
Atât de dulce când zâmbești etc.

E de regretat că poezia nu se ține în atmosfera aceasta și cade în realități brutale și distonante cu această tonalitate de la început. Dar nu despre aceasta este vorba.

În mica teorie de mai sus, Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă: iubirea dintre ființe de vârste prea disproporționate.

Natura împerechează ființe cât mai apropiate ca vârstă. Așa-i trebuie ei pentru scopurile sale. La oamenii simpli, mai aproape de natură, împerecherile nepotrivite se dato-

resc unor cauze care nu au nimic comun cu dragostea mutuală.

Omul civilizată s-a depărtat de natură și în privința aceasta. Nu e deloc natural ca adolescenta “L’Occitanienne” să se înamoreze de sexagenarul Chateaubriand. Nu e deloc natural ca un bărbat să iubească femeii mai în vârstă decât el, dar biografiile scriitorilor mari ne arată neconținut această abatere de la normal. Pricina stă, credem, în însemnătatea tot mai mare pe care o capătă sufletul în “geneza” amorului la oamenii care, prin prea multă viață intelectuală, nu mai sunt *naturali*. Din punctul de vedere al naturii, firește că unui poet și filozof de douăzeci și cinci de ani îi convine, ca oricărui mascul, o fată de optsprezece ani. Dar din punct de vedere sufletesc — al nevoii de un suflet cu care să se “înțeleagă” — se poate să-i convină mai bine o femeie “fină” de treizeci de ani, căci natura, acum, nu mai vorbește singură.

Dar să ne mărginim la problema pusă de Duiliu Zamfirescu.

După el, femeile “fine” pot iubi bărbați în vârstă, pentru că sunt impresionate de lupta din ei — dintre dorință și conștiința vârstei lor. Se poate. Dar vor fi rare cazurile când această iubire va fi adevărată, și nu milă, ori efectul unui amor-proprriu măgulit, ori, mai degrabă, amândouă.

După Victor Hugo explicația e alta:

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand...

Consolație de sexagenar ilustru și de scrib închipuit... E posibil să *i se pară* unei femeii că iubește pe un sexagenar pentru “mărimea” lui — dar atâta tot. În realitate, femeia simte altfel — că:

Le vieillard est grand, mais le jeune homme est beau.

În sfârșit, s-a spus că bărbatul matur are avantajul de a fi sensibil la “eternul feminin”, pe când tânărul juisează inconștient, fără a ști să prețuiască femeia. Da, așa e — dar aceasta n-ar fi un motiv ca bărbatul matur să fie iubit, ci cel mult prețuit de femei. (...Între aceste trei personaje se joacă o figură inedită de cadrul.)

Iubirea nu se poate întemeia decât pe simpatii și afinități. Iar tânăra fată a lui Duiliu Zamfirescu, dacă iubește pe poet, îl iubește nu pentru lupta lui lăuntrică, nu pentru că “le vieillard est grand”, nu pentru că e sensibil la “eternul feminin”, ci pentru că acest poet are un suflet care-i place ei — cum alteia, care nu-i “fină”, unei fete de la țară, îi place un flăcău care îi fâgăduiește, fără să-și dea ea seamă, copii viguroși.

În poetul din “amintirea” lui Duiliu Zamfirescu persistă încă ceva mai mult decât tinerețea: copilăria. Sufletul poetului nu are patruzeci și patru de ani; are optsprezece. Dar, afară de aceasta, un intelectual, un om de imaginație, un om cu o intensă viață sufletească ajunge să-și creeze un suflet, care nu mai este pur și simplu o emanație proporțională cu trupul lui. Sufletul lui ajunge, prin hipertrofie și dacă se poate adăuga o noțiune contradictorie, prin condensare, mai autonom de materie, mai puțin în funcțiune de corp, mai identic sie însuși de-a lungul vieții.

Starea sufletească, despre care e vorba aici, nu are nimic a face cu senzualismul brutal, care izbucnește uneori la vârsta “critică”. Iubirea poetului de la Rovere din *O muză* îi va parfuma cu amintirea ei tot restul vieții, și atâta tot:

“Ei, ce-ai câștigat tu, della Rovere, că te-ai purtat așa de frumos?”

— Nimic. Atât numai că o doresc încontinuu. De câte ori mă simt singur, sau când lumea mă rănește, sau când

sunt nedrept, din fundul sufletului ostenit apare domnișoara d'Astuni.

Apoi, întorcându-se către ducesa Grazzioli:

— Iată, dona Niccoletta, cam ce ar fi o “muză“.”

Teoria din *O muză* și versurile subiective din *Ce-a mai fost* arată că pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic și practic problema melancolică a dragostei târzii.

Acum, că toate acestea sunt mizerii triste ale vieții omenești, e sigur. E mult mai bine când coincid, cronologic, toate.

Dar să părăsim “marginea” acestei amintiri și să ne întoarcem la schițele din volum.

Aceste schițe sunt satirice ori, mai exact, ironice. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e un dispreț mai mult de clasă, în deosebire de al lui Caragiale, care are ca obiect pretenția nefundată, prostia vătămătoare a oamenilor din deosebite clase sociale. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e, apoi, mai mult al unui spirit elegant, pornit din jignirea sentimentului estetic de către bătăria oamenilor rău educați din clasele inferioare.

Acest scriitor, care în tratarea “limbii bune” poate fi socotit, în adevăr, ca un scriitor în genul lui Tolstoi, în privința oamenilor de jos, mărginiti, dizgrațiați de natură și de societate, seamănă mai degrabă cu realiștii francezi, pe care i-a tratat cu atâta dispreț. Sub coaja nespălatului Platon Karataev, Tolstoi a găsit omul, ba încă pe adevăratul om. Un Platon Karataev însă, pentru Duiliu Zamfirescu, e un antropoid.

În aceste schițe cu multă ascuțime de spirit și aproape întotdeauna cu un adevărat simț al măsurii, se simte o atitudine cam supărătoare; conștiința autorului despre superioritatea lui intelectuală și estetică, în comparație cu vulgaritatea lumii pe care o zugrăvește. El pare mereu

mândru că e deasupra acestor bestii inferioare și că-și poate păzi în toată siguranța toga neatinsă de stropii care sar din noroiul unde se bălăcesc ele. E un aspect ale acelei suficiențe, poate naivă și în definitiv scuzabilă, care l-a pus adesea pe acest scriitor într-o lumină nefavorabilă.

Nici în schițele acestea, apoi, Duiliu Zamfirescu nu se poate lipsi întotdeauna de acel polemism din prefețe și discursuri, care i-a stricat atât de mult. *O curcă romanți-oasă*, așa de reușită în partea de la-nceput, așa de nefiresc lungită mai apoi — față cu cerințele genului —, mai este complicată și cu o polemică împotriva unor adversari literari ai autorului, pe care o plasează într-un vis al curcii, stricând efectul de până aici, bazat pe umanizarea acelor însușiri, numai, pe care le poate avea în adevăr pasărea respectivă.

Și acum *Viața la țară!* Ne folosim de reeditarea ei, pentru a ne exprima admirația, pentru a contribui la o cât mai întinsă lectură a acestui roman și pentru a-l propune spre meditare prozatorilor începători, nu ca să-l imite, ci ca să facă cunoștință cu o nobilă privire și tratare a vieții.

Mai întâi, acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filozofie care face pete dizgrațioase în alte opere ale acestui scriitor. În al doilea rând, satira e serioasă și justificată pe deplin. Tanasă Scatiul și neamul lui e rău și primejdios. E încă gorilă.

În *Viața la țară* sunt multe lucruri. E cucoana Diamandula, mama duioasă, e Tinca, “fata”, e “Micu”, “poetul”, de care însă s-a făcut prea mare caz, dar mai cu seamă e Sașa Comăneșteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile.

Sașa Comăneșteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraților ei și vechilul moșiei lor comune, e o “fată

bătrână“, simplă, cultivată, dar nu cultă, o ființă absolut normală, poate chiar cam terre-à-terre, comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi o ființă de duzină, dacă n-ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspirație la bine și chiar la sacrificiu, și dacă din sufletul ei, din toată ființa ei, n-ar radia acea căldură sufletească, acea “căldură tainică“, de care vorbește poetul, și dacă ea n-ar avea acea distincție morală care face din această femeie un tip estetic desăvârșit.

Sașa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Și mai întâi cu zgârcenie. Romanul este ea și, cu toate acestea, dacă adunăm toate pasajele în care e vorba de dânsa, nu obținem prea multe pagini. Și totuși, de la o vreme, ea parcă se detașează din carte și se încorporează în lumea realităților tangibile. Puțin ne spune scriitorul despre dânsa. El o înfățișează trăind. E procedeul lui Tolstoi. Natașa râde, plânge, vorbește, în trei volume, fără ca Tolstoi să interviev altfel decât fonografiind-o și cinematografiind-o, însă atât de selectiv — numai ceea ce e esențial și caracteristic, adică numai ceea ce contribuie mereu la *crearea* ei.

Și fiindcă amintim mereu de Tolstoi, să spunem un cuvânt despre apropierea ce s-a făcut între Duiliu Zamfirescu și romancierul rus. Este Duiliu Zamfirescu un imitator ori cel puțin un elev al lui Tolstoi, pe care-l admira?

E posibil ca scriitorul nostru să fi învățat și la școala lui Tolstoi. Un scriitor e ucenicul literaturii întregi și în special al scriitorilor cu care are o înrudire sufletească și deci îi plac, îi convin, îi frecventează și de la care nu poate să nu învețe. Dar scriitorul original atât datorește măștrilor. Iar Sașa nu are nimic rusesc. E varianta noastră a tipului de femeie ideală, adică a femeii în care, datorită eredității și mediului, s-au combinat armonios însușirile de mamă, nevastă și gospodină: însușiri pe care selecția le-a dezvoltat în femeie de-a lungul evoluției speciei, dar

care se găsesc atât de rar în acea stare de puritate și dozate în acea proporție, încât să rezulte o Sașa Comăneșteanu.

E atât de a noastră Sașa Comăneșteanu, încât îi putem fixa clasa socială și epoca. Sașa e din aceeași categorie ca și femeile dlui Brătescu-Voinești, care iubesc ca niște “surori”, pentru că iubirea lor e o iubire pur omenească, adică cu multă participare a sufletului. Acest accent pus pe partea sufletească din iubire dă un caracter deosebit, special amorurilor imaginate de acești scriitori. Pană Trăsnea e bătrân în comparație cu nevasta lui. Tot așa Udrescu. Și nici Casierul și Elena Cioranu din *Două surori* nu mai sunt tineri, Sașa Comăneșteanu are fire de argint. În aceste iubiri psihologia își ia drepturi mari asupra fiziologiei. De aceea sunt nu numai posibile, ci și adânci și impresionante.

Dar această lume de obicei e lumea Sașei, e clasa boiernașilor. Hotărât, ceea ce este mai distins în literatura noastră se datorește boierimii mici — Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, dl Brătescu-Voinești sunt martori.

Am vorbit prea larg despre psihologia acestei clase și a scriitorilor ieșiți din ea în studiul despre dl Brătescu-Voinești. Cu o altă față a problemei, importanța micii boierimi în cultura română, m-am ocupat în *Spiritul critic...*

Dl Brătescu-Voinești ne-a dat mai ales bărbatul ideal din această clasă — cu tonul d-sale liric; Duiliu Zamfirescu ne-a dat mai ales femeia din aceeași clasă — cu tonul lui liniștit, mai realist.

Dar această clasă a fost. Acum *Pană Trăsnea Sfântul, Neamul Udreștilor* și *Viața la țară* sunt pagini de istorie, care închid suprema distincție atinsă cândva de sufletul românesc, dezvoltat în condiții prielnice subțierii intelectuale și morale a rasei.

IONEL TEODOREANU

La Medeleni

Dl Ionel Teodoreanu a debutat acum șapte ani cu notații metaforice și cu “legende”. De la aceste “jucării” (cum le numea însuși), expresie a primei tinereți, un fel de acordare preliminară a instrumentului artei sale, d-sa a trecut la schițe și nuvele (din care o parte alcătuiesc volumul *Ulița copilăriei*), și ele cu un pronunțat caracter de “jucării”, dar anunțând deja pe romancierul de azi, prin grija detaliului, prin varietatea personajelor și prin evocarea atmosferei de familie. *Cel din urmă basm*, *Ș-atunci*, *Vacanța cea mare*, *Căsuța păpușilor* sunt pregătiri sau mai bine exerciții de roman, sunt preludiile *Medelenilor*. Sunt, într-un sens, ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce față cu *Ulysse*. Dar, mai cu seamă, una din forțele creatoare ale dlui Ionel Teodoreanu se manifestă cu putere în aceste nuvele: marele său talent de a crea tipuri de femei și în special (ceea ce este mai greu de creat) tipuri de fete. Ioana din *Vacanța cea mare*, Sonia din *Cel din urmă basm*, Magda din *Căsuța păpușilor*, Mira din *Ș-atunci* nu cedează ca putere de viață și grație nici unui tip feminin din literatura noastră (afară de Sașa Comăneșteanu), iar aceste tipuri, deși foarte deosebite unul de altul, au ceva comun (afară de Ioana), au vicacitatea, individualis-

mul, *crâneria* Olguței — ceea ce arată predilecția artistică a dlui Ionel Teodoreanu pentru această categorie feminină —, deși a creat admirabil și tipul *cellalt*, în Monica.

Jocuri de artă copilărești în “jucării” și “legende” — apoi *adolescentă* combinare de “jucării” și de creație în schițe și nuvele — și în sfârșit creație matură, dar încântător de vioaie și tinerească în *Medeleni* — iată “evoluția” dlui Ionel Teodoreanu. Această dezvoltare normală, paralelă cu ordinea experienței sale asupra vieții și cu ordinea în care se dezvoltă însăși literatura în genere, este, *a priori*, o garanție a sincerității sale artistice și făgăduința unei dezvoltări normale a scriitorului până la ultimele posibilități ale talentului său.

Acest acord cu ordinea experienței se observă și în însăși conceperea și realizarea *Medelenilor*, unde dl Ionel Teodoreanu a început cu copilăria eroilor, pentru a urma cu adolescența și apoi cu maturitatea lor — căci trebuie de accentuat că *Medelenii* nu sunt romanul copilăriei, ci al unei generații. “Roman al copilăriei” e numai *Hotarul nestatornic*, pentru că... este primul volum al epocii acestei generații. *Hotarul nestatornic* e tot atât de mult sau de puțin romanul copilăriei, ca și *L’Aube* și *Le Matin* ale lui Romain Rolland. *Le Matin* este “hotarul nestatornic” al unui om; *Hotarul nestatornic* este “le matin” al generației care avea douăzeci de ani la începutul războiului nostru.

Stăruiesc asupra acestui fapt, nu numai pentru a defini pe dl Ionel Teodoreanu, care nu este “romancierul copilăriei”, ci și pentru a defini *Hotarul nestatornic*, pentru că acest volum e conceput în funcție de celelalte și multe lucruri din el sunt premisele unor “concluzii” din volumele următoare. De unde urmează că multe din însușirile acestui volum nu pot fi judecate în toată cunoștința de cauză, decât în perspectiva acelor volume.

Pe de altă parte, cu toate că *Hotarul nestatornic* este o parte a unui tot, analiza acestei părți nu ar putea fi de ajuns pentru a defini arta de romancier a dlui Ionel Teodoreanu, pentru că *Hotarul nestatornic* are ca obiect foarte special vârsta copilăriei. Acest obiect a determinat, în chip special, concepția și executarea operei, deci compoziția ei.

Copiii nu acționează ca oamenii mari, nu merg pe făgașuri cunoscute, determinate de idei, de presiunea socială, de norme de morală și de “sociologie”. Viața copilului e spontaneitate, neprevăzut. Adultul continuă. Copilul începe mereu; acțiunea lui e mereu creație nouă, din nou. Așadar, în viața copilului nu poate fi vorba de evenimente, ci numai de întâmplări, nu poate fi vorba de intrigă, de conflicte, de peripeții, de înnodare și deznodământ. Acțiunea e fără cauzalitate evidentă și obișnuită, fără finalitate cu scadență îndepărtată.

Cu termeni din alt domeniu, am zice că *Hotarul nestatornic* nu are “acte” (I, II, III...), ci numai scene și tablouri sau, mai exact, că este alcătuit dintr-o serie de “momente” (mă gândesc la titlul lui Caragiale).

Și-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* personajele sunt de obicei arătate, și nu expuse, acțiunea prezentată, și nu povestită. Întrebuințând termeni gramaticali, dl Ionel Teodoreanu își pune personajele mai mult la prezent decât la trecut.

De aici abundența dialogului. Privite pe deasupra, fără a le citi, paginile volumului fac impresia unui exces de dialog. Atâta dialog într-un roman al vieții mature ar fi un defect. În romanul de intrigă, “cu subiect”, cu peripeții, în care acțiunea merge spre deznodământ, prea multul dialog este un balast și o frână. Dar aici, în aceste “momente”, dialogul este însuși materialul — și însuși creația.

Dialogul are menirea să înfățișeze personajul, să-l realizeze, ca și în arta dramatică.

Dar creația prin dialog este creația excelență. Această concluzie, știu, vine în contradicție cu opinia curentă, care pretinde că dl Ionel Teodoreanu este un liric (căci este liric, sau, mai bine, este și un liric) e unul din cei mai puternici și mai puțin subiectivi creatori.

Lirismul din opera dlui Ionel Teodoreanu, când nu e lirismul autorului în fața naturii ori lirismul personajelor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului față de personaje, adică față de creația sa, este răsunetul personajelor în sufletul său. Dar aceste personaje sunt create foarte obiectiv, sunt foarte vii și foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte un om care nu poate ieși din el însuși, transpune în el personajele operei sale și deci toate seamănă cu el, sunt variante ale ființei sale (afară de cele confecționate de el din carton). Dl Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personajele sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăiește. (Adică are diverse posibilități sufletești și facultatea de a și le lămuri sieși și a le realiza până la capăt — căci, afară de comedie, observarea realității joacă nu mai mic rol în creație decât citirea în propriu-ți suflet a diverselor posibilități sufletești.)

Această obiectivitate se putea observa și în nuvelele sale, cu toate că acolo sentimentul autorului *în preajma* personajelor era mai puternic. Dar, încă o dată, una e obiectivitatea tipului și alta e răsunetul tipului în sufletul creatorului lui.

Efectul cel mare produs de opera dlui Teodoreanu asupra publicului se explică, mai înainte de toate, prin această putere de creație obiectivă, căci aceasta e calitatea adevărată a unui romancier; celelalte sunt ingrediente.

Și-n adevăr, în *Hotarul nestatornic* dl Ionel Teodorea-nu, “liricul” acesta are, se poate zice, halucinația vieții (gândiți-vă numai la Olguța...). Personajele sale i se impun, se impun imaginației sale cu actele, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personaje trăiesc din substanța vieții proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanță se încheagă în personaje după voia lor, și nu a autorului. Personajele cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii, hrănindu-se cu sufletul autorului, ca plantele, oricât de diverse, din substanța aceluiași pământ. Adevăratul creator este până la un punct iresponsabil de creația sa, pentru că este dominat de ea. El numai o stilizează. Personajele se nasc și, mai ales, se dezvoltă după voia și firea lor proprie. Se zice că Dickens și Dostoievski nu știau mai dinainte ce-au să mai facă personajele lor. (Și cred că nu este un singur cititor care să nu simtă că așa se petrece și cu crearea Olguței.) Iar Balzac spunea foarte serios: “Să lăsăm asta și să ne întoarcem la realitate, la Père Goriot”. Dacă personajul nu i s-ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi șarlatanie și poză.

Dar mai cu seamă viața copilărească — spontanietate, illogică, neprevăzut — nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voie a personajului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simțită de autor prin pură intuiție. Și dl Teodoreanu are în grad înalt această intuiție, această halucinație — viziunea acestui neprevăzut, acestei eterne născociri a copiilor.

Dar — și aceasta se cuprinde în cele spuse până aici — vivacitatea creației sale nu atârnă numai de acest talent al său, ci și de realitatea pe care a zugrăvit-o. D-sa a zugrăvit cea mai vie realitate, căci viața copilăriei este

mai vie decât a maturității. Și nu numai pentru că organismul fizic și sufletesc al copilului este mai nou, mai tânăr, mai neuzat, ci și din altă cauză. Normele în care e îngrădită viața omului matur, norme care nu-l mai constrâng *din afară* (asta n-ar fi nimic! Copilul e și el constrâns destul din afară, ba poate mai mult), ci dinlăuntru, din partea conștiinței lui, aceste norme împuținează viața, o reduc, o canalizează pe acele făgașuri de care vorbeam mai sus. Desigur că normele sunt o adaptare a speciei, au de scop, în ultimă analiză, să prezeve viața în lungime, să împingă termenul fatal cât mai departe, dar aceasta prin încetinirea vieții, căci normele sunt reguli de economisire a vieții, ne învață s-o cheltuim chibzuit, ca să dureze cât mai multă vreme. Sunt un *pisaller*. Extensiune pe socoteala intensității. *Aurea mediocritas*. Copilăria însă e cheltuială nebună de viață, risipă dezordonată — pentru că are de unde și pentru că nu există frână internă. Și cine redă viața copilăriei, cine poate s-o redea redă, prin chiar aceasta, mai multă viață, o viață mai vie. Așadar, la forța talentului de creație contribuie și obiectul asupra căruia se exercită acest talent. Și e cazul dlui Ionel Teodoreanu din *Hotarul nestatornic* și din *Drumuri*.

Să se observe siguranța cu care instinctul său artistic (intuiția sa, halucinația sa) îi dictează dlui Ionel Teodoreanu natura acțiunilor personajelor și cât de bine e dozată copilăria acestor personaje, atunci când, în adolescențele *Drumuri*, se amestecă cu zorii maturității. Și cum, odată cu acest amestec, se schimbă, adaptându-se, și “compoziția” operei.

În *Drumuri* compoziția are încă mult din procedeul “momentelor”, dar deja începe subiectul și intriga, pentru că personajele încep să fie “mari”. Și mai cu seamă Dănuț.

Din cauza complicațiilor sentimentale, el nu mai este copil. Și acțiunea lui acum ajunge mai șablonată, începe să intre pe făgașuri cunoscute (este amant, cu tot ce-i impune acest ipostas), păstrând, bineînțeles, încă mult din copilăria din care iese abia acum. Olguța însă se comportă cu aceeași spontanietate illogică ca și în *Hotarul nestatornic*. Viața ei nici în *Drumuri* nu are încă “subiect”. Nici aici ea nu continuă nimic; creează din nou, și parcă din nimic. Olguța, care are zece ani era, din cauza inteligenței și voinței ei, mai tare decât Dănuț — acum din cauza că nimic n-a angrenat-o încă în viață (cum pe Dănuț l-a angrenat legătura cu Adina), a rămas tot copil. Și simțim că Olguța va păstra și de aici înainte mai multă copilărie, acea copilărie care este semnul distinctiv al ființelor de elită, vii, inteligente, curioase de viață, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieții.

Legea vieții este frica de moarte, adică evitarea a tot ce poate scurta timpul scurt cât mai avem încă de respirat. (Se poate dovedi că și preceptele moralei celei mai înalte și mai “dezinteresate” se reduc, în ultimă analiză, tot la această lege.) Orice semn, orice precursor al morții este oribil, și orice semn de viață intensă este încântător. Și aceasta e o cauză pentru care gustăm și laudăm în artă expresia vieții cât mai puternice. Dar viața împuținează viața. Materia nobilă și elastică se durifică cu vremea. Țesutul devine coajă. Pe partea sufletească, aceeași anchilozare și scleroză, și din cauze organice, și din cauza presiunii sociale, care pune viața în tipare. Iată pentru ce copilul este atât de încântător. Și iată pentru ce dl Ionel Teodoreanu este un scriitor atât de încântător: În *Hotarul nestatornic* și *Drumuri* d-sa redă viața cea mai spon-

tană, cea mai vie — și nu numai pentru că zugrăvește deocamdată mai mult copii și adolescenți, ci și pentru că din viața oricui (a zugrăvit și oameni maturi) alege și redă ceea ce e mai spontan și mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele ființe care-și păstrează mai îndelung și mai mult “copilăria” (dl Deleanu, Herr Direktor etc.).

Un tip numai, tipul idealei dne Deleanu, este matur, lipsit de copilărie, ori cedând rar copilăriei.

Conștient sau inconștient de semnificația creației dnei Deleanu, dl Ionel Teodoreanu dă dovadă prin această creație de o viziune exactă a economiei romanului său. *Medelenii* sunt o mică lume aparte, o familie în adevăratul înțeles al acestui cuvânt. *Medelenii* sunt, în sfârșit, burghezia noastră așezată, superioară. De unde urmează că, deși perfect individualizate, tipurile din roman au totuși o pecete: spiritul “Medeleni”. Iar ființa care reprezintă, care deține normele medelenismului este dna Deleanu. (De aici eterna discordanță dintre ea și Olguța, dintre normă și spontaneitate.)

La ea, așadar, nu poate fi deloc vorba de neprevăzut, de discontinuitate, de creație mereu din nou, ca din nimic — ceea ce-și poate permite dna Deleanu în mai mică măsură, iar Olguța, la extrem. Dna Deleanu, păstrătoarea normelor familiei și a normelor de viață adaptată la exigențele sociale, nu mai poate avea copilărie. Și nu are.

Dănuț și Olguța fac parte din Medeleni, fiecare în felul său, cu totul al său. În definiția lor, genul proxim e medelenismul și diferențele specifice sunt temperamentele lor. A zugrăvi aceste diferențe, adică a crea individualități foarte distincte, dar a reuși, *în același timp*, a păstra acestor individualități și pecetea genului lor comun, nu este un merit banal, și dl Teodoreanu are și acest merit.

Iar acest merit este cu atât mai remarcabil, cu cât d-sa a avut de individualizat ființe greu de individualizat în artă, pentru că și în natură nu sunt încă destul de bine individualizate. Căci dacă societatea nivelează pe omul matur, copilul, la rândul lui, cu toată viața exuberantă din el, încă nu e individualizat complet din cauza puținei lui dezvoltări. (Numai supraomul lui Nietzsche ori eroul ibsenian ar avea destulă vârstă, pe de o parte, și ar fi destul de dezrobot de societate, pe de alta, ca să fie individualizat cât poate fi un om pământean.)

Omenirea primitivă e mai puțin diversificată. Un om seamănă mai mult cu altul decât în societățile înaintate. Sălbaticii sunt turmă; oamenii civilizați sunt indivizi. Dar copilăria e, într-un sens, omenirea primitivă. Divergențele dintre copii sunt linii care apucă în direcții deosebite, dar abia au început să se lungească, și deci sunt încă aproape una de alta, ca spițele roții când abia au pornit de la osie. Oricât s-or fi deosebit la cinci ani, dar la cinci ani Sheakespeare și Kant desigur că semănau mai mult decât la patruzeci de ani. A distinge bine deosebirile mici și a le reda presupune viziune ascuțită, și individualizarea atât de puternică a micilor eroi ai dlui Teodoreanu este un merit mai mare decât individualizarea unor eroi maturi. Acum, când citim *Hotarul nestatornic*, lucrul ni se pare simplu, ca tot ce este bine reușit.

La impresia produsă asupra publicului de *Medeleni* a contribuit și chipul în care tipurile sunt variate și în același timp și ceea ce s-ar putea numi raportul estetic dintre personaje, sau dintre coloratura lor. (Problema pe care am dezvoltat-o aiurea vorbind de Caragiale.)

Zece tipuri, oricât de individualizate, dar reprezentând, să zicem, același temperament, vor da unui cititor plăcerea,

mai mult intelectuală, a diversității în unitate și a unui talent superior în nuanțări, dar îi vor reda, în fond, mai puțină viață, îi vor deschide fereastra asupra unei porțiuni mai restrânse de umanitate.

Zece tipuri din categorii sufletești și sociale cât mai îndepărtate vor da cititorului și mai mult senzația vieții și, ceea ce e mai important, creația va fi mai pitorească. Olguța, Monica, Dănuț, dl Deleanu, Herr Direktor, Mircea Balbuș, Tonel etc. — atâta varietate, atâtea feluri de oameni, tind tot mai mult să epuizeze psihologia umană.

Dar această varietate devine și mai pitorească atunci când juxtapunerea produce efect estetic prin natura tipurilor ca: Tonel și Mircea Balmuș; dl Deleanu și Herr Direktor; Mihăiță Balmuș și cucoana Catinca Balmuș etc. Că viața reală nu adună numai decît pe oameni în acest raport, nu face nimic. Arta este artă, adică artificiu, și nu realitate. Totul e chestie de măsură și tact — ceea ce nu aveau în vedere romanticii cu contrastele lor simpliste, strigătoare, naive.

Dar piatra de încercare a formei de creație este consecvența tipului cu el însuși de-a lungul vremii, mai ales când personajul e dus din copilărie la vârstele următoare. Să se observe cu ce finețe și tact a introdus dl Ionel Teodoreanu tulburările adolescenței în sufletul poetic al Monicăi. Și cum tulburările au luat exact culoarea sufletului Monicăi, culoarea “romantismului” ei. Și cum a amestecat visătorul lui Dănuț de la zece ani cu izbucnirea naturii lui de la șaptesprezece ani, amestec atît de bine dozat în alternanța de brutalitate și stîngăcie, de senzualism și poezie, și mai ales în sentimentele lui de dragoste, împărțite între angelica Monica și mai substanțiala Adina, și chiar în sentimentul și purtarea lui față numai cu Adina, conside-

rată de el totodată și ca o Beatrice, și ca o Rosa la Rosse. Ce patimă chinută și chinuitoare sparge sufletul aceluia pe care-l știm atât de concentrat la zece ani, atât de deprins să trăiască din risipa propriei sale substanțe sufletești! Dar creația lui Dănuț are o semnificație și mai largă. În Dănuț din *Drumuri* dl Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze, caracterul tulbure al adolescenței, amestecul de idealism și de impuritate — a pus cu putere problema greu de descifrat a acestei vârste ingrâte —, ne-a dat replica națională a atâtor opere străine, în care, de o bucată de vreme, se tratează această problemă. Dar, în deosebire de mulți scriitori străini care pleacă de la problemă, dl Ionel Teodoreanu creează fără nici un gând teoretic, poate chiar fără să-și dea seamă de înțelesul psihologic și social al creației sale, ceea ce garantează și mai mult autenticitatea creației.

Dar tipul cel mai frapant este Olguța, atât prin natura personalității sale, cât și prin cantitatea de viață acumulată pe numele ei. Dacă în construirea Monicăi și a lui Dănuț autorul recurge și la analiză, pe Olguța o realizează aproape numai prin acțiune. Olguța este creație pură. Personalitatea ei reiese mereu — se adaugă, crește în mintea noastră — din faptele ei, din născocirile ei, din neconținută zbatere de viață, pe care dl Teodoreanu, cu un instinct infailibil și cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale de-a lungul *Hotarului* și al *Drumurilor*, fără să se dezmință și fără să-și dezmință tipul un moment. Așa cum ne-a arătat-o dl Teodoreanu până acum, până la vârsta de șaptesprezece ani, îmi pare că Olguța e tipul de femeie cel mai reușit din literatura noastră și un tip tot atât de reușit ca și ale lui Caragiale. De pe acum, toată lumea vorbește de ea ca de o cunoștință. Olguța este o

ființă cu care se compară fetele din lumea reală: “ O Olguță“. Și încă tipurile caragialiene au avantajul genului literar respectiv, căci creațiile comice sunt mai frapante, prin definiție. Și trebuie să amintesc apoi din nou că tipurile cel mai greu de creat sunt cele de fete.

Pe lângă aceste personaje pe care le cunoaștem încă de copii, există în opera acestui “romancier al copilăriei” o mulțime de personaje vârstnice, create cu același talent de a insufla viața, de a conferi tipului o individualitate tranșantă. Voi remarca, mai ales pentru siguranța cu care autorul se mișcă în sfera creației sale, pe Adina, animalul superb, redat mai ales ca atare (căci acesta este rolul ei în economia romanului), a cărei psihologie sumară nu este altceva decât sufletul corpului ei. Apoi d-na Deleanu “mama”; dl Deleanu, tatăl-camarad, frate mai mare al Olguței și până la un punct copilul ei, epicureu, aproape *jemanfișist*, om care parcă înțelege totul, chiar când nu înțelege totul, suportând greu sentimentul responsabilității, având întotdeauna resursa unui optimism ad-hoc în fața complicațiilor care i-ar reclama energie; Herr Direktor, moldovean stilizat *ai l'américâne*, dar *made in Germany*: occidentalism, automobil, monoclu, *self-governement*; magistratul Mihăiță Balmuș, pensionar cu anticipație, care-și poartă decența moldovenească în ulița Popa-Nan; cucoana Catinca Balmuș, care “cântă în casă” sub privirea ușor ironică de blândețe a lui conu Mihăiță, femeie bună, deșteaptă, neastâmpărată, “originală”, un fel de Olguța de modă foarte veche. Și Tonel (“m...mă...mă... Balmuș!”), liceanul din grupul lui Dănuț, dezmățat, chefliu, chiulangiu, palavragiu, băiat de resurse, “băiat bun”. Tonel acesta — cine este el? E așa de viu, așa de adevărat, așa de *văzut*, încât aș fi aplecat să cred că dl Ionel Teodoreanu l-a copi-

at după cineva din viața reală, dacă n-aș ști că un personaj copiat nu trăiește niciodată într-o operă de artă, căci copiearea este servilă și taie aripile creatorului. Acest Tonel e unul din acele tipuri din cărți pe care ai impresia că l-ai întâlnit undeva, și nu-ți aduci aminte unde. Acest Tonel e un mic *tour-de-force* de creație.

Dar în *Medeleni* trăiesc, fiecare cu individualitatea lui, și tipurile arhisecondare, personaje care abia apar, cum sunt de pildă servitoarele Anica și Profira. Aceasta poate că se datorește și conștiinciozității de artist a dlui Teodoreanu, căci un artist adevărat nu lasă nimic, nici un detaliu cât de mic, fără să-i dea toată arta de care e capabil. (Renan admira pe arhitecții greci, și Proust pe cei medievali pentru că au pus toată arta lor chiar și în acele părți ale templelor și catedralelor care poate nu aveau să fie văzute de nimeni niciodată.) Dar nu e nevoie numai de această conștiinciozitate. Un creator adevărat nu poate să nu vadă individualitatea, personalitatea oricăruia din tipurile pe care le aduce în scenă fie și pentru un moment. Vede mereu. Personajele sale, chiar cele cu un rol incidental, "joacă" pe scenă. E proba sigură a unei mari puteri de creație.

Câteva excepții... scot regula în relief.

Așa Mircea Balmuș, prietenul lui Dănuț, suspinătorul Olguței, mi se pare un tip mai nelămurit, un tip creat parcă mai mult teoretic, ca să ocupe un loc în șahul psihologic al *Medelenilor*, un tip parcă nu venit în roman, ci adus de dl Teodoreanu. Ori poate nelămuritul lui Mircea Balmuș corespunde cu nelămurirea încă a personalității lui Mircea Balmuș? Oricum, dl Ionel Teodoreanu nu ne-a dat lămurit această nelămurire.

Dar cu Gheorghiuță, *groom*-ul lui Dănuț, ce-a voit să

facă dl Ionel Teodoreanu? Un personaj credincios, cinstit, firesc, o “Mioriță” în palatul american al lui Herr Direktor? Acest Gheorghită nu-mi place (ori e o idiosincrazie a mea?). Nu știu ce milogeli, marghioleli, dulcegării, ș-apoi scrisoarea aceea a lui, pseudoțărănească, către dna Deleanu, compusă de... dl Ionel Teodoreanu atât de filologic, conform cu toate regulile de transcripție a fonetismului dialectal! (Adevărul e că omul incult nu-și poate consemna... fonetismul!)

Hotărât, dl Ionel Teodoreanu nu poate zugrăvi satisfăcător pe țărani. Nu-i cunoaște. N-are de unde pleca în crearea lor. Iată și Moș Gheorghe... Moș Gheorghe poate storce lacrimi multor ochi frumoși, albaștri, căprui și negri, dar Moș Gheorghe este un țăran cam de carnaval. Prea mult justifică autorul ideea de “moș”, iar ideea aceea însăși e în mare parte o închipuire.

Eram să uit pe Fița Elencu (dintr-o generație defunctă de “Medeleni”) care, într-o privință numai, explică ereditar pe nepoata ei Olguța. E unul din tipurile cele mai frapante — în bună parte redat oarecum indirect, prin sentimentele celor care au cunoscut-o și chiar prin actele lor. Furia împotriva broaștei, expediția în contra animalului fantastic zugrăvesc și ele răutatea și inima de cremene a Fiței Elencu — și ceva din ceea ce a moștenit de la ea Olguța, șeful expediției; inteligența aprigă, individualismul, independența și... impertinența.

Din toate aceste elemente analizate până aici dl Ionel Teodoreanu a creat o realitate nouă: *Medelenii* sunt o mică lume deosebită, adăugată la lumea creată de arta noastră națională. Iar oamenii dlui Ionel Teodoreanu nu sunt noi numai pentru că d-sa a încetățenit în poezia româ-

nă o categorie socială până acum absentă: Familia burgheză așezată, beneficiind — și pentru suflet — de înlesnirile materiale acordate de istorie acestei clase. Oamenii dlui Ionel Teodoreanu sunt noi și prin nuanța lor sufletească, acordată lor de poetul care i-a creat. În ei realitatea românească se recunoaște perfect, dar nuanța lor, datorită autorului lor, este *sui generis*. Acolo unde însă un scriitor transfigurează mai mult, unde nici nu se poate concepe altfel creația decât ca o transfigurare pronunțat personală — în pictură și poezia naturii —, dl Ionel Teodoreanu și-a creat și mai tranșant lumea sa proprie. După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot așa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice așa, senzuală și în același timp foarte spiritualizată și simțită cu nu știu ce elan în suflet, așa zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n-ar fi barocă. Dar această calitate are și neajunsurile ei: unele accente prea lirice, unele adjective și unele întorsături sintactice, care dau prea pe față sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Și mai cu seamă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparației, în așa-numitul “termen impropriu”. Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de “a face imagine”, adică de a lămuri, colora, frapa atenția, ci și pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci când ceea ce are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu “nu este în chestie”. Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această ușoară rezervă, care în curând nici nu va mai avea obiect, trebuie să recunoaștem în dl Ionel Teodoreanu pe cel mai autentic și mai încântător poet în proză al naturii de la Hogaș, Sadoveanu și Galaction încoace.

În poezia naturii dl Ionel Teodoreanu este mai ales ceea

ce se cheamă un scriitor nou, un modern. Observator calm și minuțios al vieții omenеști, dl Ionel Teodoreanu este un impresionist în fața naturii. D-sa nu pictează, de obicei, prin percepții, ci prin reprezentări arbitrare. Intuiția sa descoperă în lucruri ascunse — și reprezentarea lucrurilor nu poate fi cea obiectivă, “socială”, ci foarte personală. De aici nevoia de a compara mereu. În expresia dlui Ionel Teodoreanu se ascunde aproape întotdeauna un “ca”, realizat fie prin simpla comparație, întreagă ori prescurtată în metaforă, sau prin epitetul metaforic, fie prin mai radicala comparație numită transpoziție de senzații.

Realist în “roman”, impresionist în poezia naturii — acest amestec de medelenism moldovenesc și de impresionism modern nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei dlui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripție și adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieții umane prin bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personajele sale.

Dar haina în care dl Ionel Teodoreanu își îmbracă toată această creație și această poezie! Nu există un alt scriitor român care să-l întrecă în strălucirea aceluia “strai de purpură și de aur”, care este stilul artei. Retușarea pe care o face manuscriselor sale constă mai ales în strângerea stilului. Culoarea și strălucirea îi vin de la sine, îl obsedează, i se impun. D-sa creează imagini și epitete tot atât de natural cum produc flori în april zarzării pe care-i iubește atâta (și de care cam abuzează). Și, pe urmă, trebuie să-și sărăcească, conștient, stilul. Dar, bineînțeles că “stilul” dlui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. Dl Ionel Teodoreanu și-a făcut din limba română un instrument sigur și de preț. Și a reușit s-o supună, s-o adap-

teze la tot felul de idei și de sentimente — și s-o “intelectualizeze”, cum se zice astăzi, fără s-o desmedelenizeze. Numai grație acestui stil, dl Ionel Teodoreanu a putut să facă pagini de mare artă din scenele în care d-sa surprinde indiscret *duo* lui Dănuț și-al Adinei, scene de o îndrăzneală rară în orice literatură și în care a spus totul, fără, sper, să ofenseze tare aici pe “duduca de la Vaslui”. Știu, aceasta se datorește și poeziei acelor fapte: mai simplu, sănătății și normalității acelor fapte. Senzualismul din acele scene e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie*-a care transformă naturalismul în pornografie. Dar, totuși, acest naturalism păgân nu poate trece fără un stil superior. Când Anatole France a permis tinerilor săi eroi să uite realitatea pe mormântul maestrului îngropat cu o zi înainte și ne-a zugrăvit scena, n-o putea face posibilă în artă fără o infinită știință și grație a stilului. Și tot așa Eminescu, când ne-a spus goliciunea fetei de împărat și generoasa furoare creatoare a lui Călin.

Creator, poet și artist, dl Ionel Teodoreanu are toate însușirile să creeze o lume nouă, o lume a sa, și o lume încântătoare. E abia la început. E în ziua a doua din cele șase.

REFERINȚE CRITICE

G. Ibrăileanu n-a scris decât puțină critică propriu-zisă și aceea despre autorii preferați. Stilul ei vorbit, repezit, o face neatractivă. Impresia primă e a unei oarecare vulgarități în expresie, a lipsei de finețe. Și, dimpotrivă, finețea e calitatea dominantă a criticului. Lipsit de darul de a sugera prin cuvânt impresia și de o suficientă cultură pentru a încadra faptul în serii istorice și a-i da vizibilitate, Ibrăileanu se silește să argumenteze emoția estetică, să ergoteze. Pentru cine are gustul infinitului mic, talentul este învederat, el emite valuri, valuri de considerații, de asociații și de distincții, lăsând în drum o mulțime de paranteze și întorcându-se spre a pune numeroase note, aplicând la critică, cu anticipare, metoda de evocare a lui Proust. Abia după ce opera a fost făcută bucăți pe masa de disecție, criticul, plin de sânge pe mâini, izbutește a-i pune diagnosticul, niciodată în chip scurt, totdeauna în spiritul adevărului. În rebarbativile lui critice, Ibrăileanu a spus cele mai fundamentale lucruri despre un scriitor și rămâi surprins să găsești un lucru, evident abia azi, bănuț cu mult înainte. El a observat elementul monologic din opera lui Creangă, faptul că povestitorul nu scrie, ci “spune” fiind realist în basm și ignorând cu totul invenția fantastică. În chipul acesta, trecând peste asemănări superficiale, a respins apropierea între Creangă și Sadoveanu, acesta din urmă poet. Analizând dificultos **Pe lângă plopii fără soț**, cam în modul analizei psihologice a lui Gherea, Ibrăileanu stabilește uimitor structura romanțelor lui Eminescu. În prima parte a romanței găsește, definite sărac, situații eterne și deci banale, în a doua — întoarcerea neașteptată înspre planul metafizic, suspinătorul de toate zilele devenind un Hyperion enigmatic în conflictul cu ordinea terestră. Ibrăileanu dă prea multă importanță unor

autori mai puțin importanți, însă din delicatețe, spre a evita deciziunile grele și a se face înțeles, precum analizează prea încet, în stil de proces-verbal de dezbateri, un autor însemnat, cum e cazul cu studiul asupra lui I. Al. Brătescu-Voinești. Însă trebuie să se țină seamă de faptul că Ibrăileanu vorbește și el cu textul înainte, revenind, răzgândindu-se, rătăcindu-se intenționat, făcându-și singur examenul de conștiință. El e cel mai puțin orator dintre critici, oferind cititorilor nu compuneri și sentințe, ci prezența intelectului său în mijlocul înaintărilor și îndoielilor.

GEORGE CĂLINESCU, Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Ediția a II-a, revăzută și adăugită, Editura Minerva, București, 1986, p. 666—667.

Ibrăileanu fusese elevul Școlii normale superioare din Iași, o instituție care a dispărut poate prea devreme. Tânărul simțea vocație pentru studiul științelor naturale și ar fi putut deveni un bun biolog sau medic. Dar în secția științifică a Școlii normale superioare nu mai erau locuri libere în momentul în care Ibrăileanu își începea studiile înalte. A intrat deci în secția literară. *“Ce am eu de a face cu literatura? — mă întreba Ibrăileanu cu o modestie din care nu lipsea urma unei cochetări vizibile. Opera literară este pentru mine un obiect de observație. Privesc acest obiect cu atenție, îl întorc pe toate fețele, îl leg de cauzele lui, așa cum aș face cu o specie animală sau cu un fenomen fiziologic.”* Sunetul nu era cu totul nou. Il mai auziseră contemporanii lui Sainte-Beuve și ai lui Taine. Multă vreme lucrările lui Ibrăileanu s-au situat pe linia vechii critici biografice și explicative, așa cum aceasta se formase către mijlocul veacului trecut, odată cu pătrunderea metodelor naturalistice în studiul literaturii. *“Dvs., criticii din București, sunteți mai artiști, continua Ibrăileanu, când scrieți, se vede bine că doriți să plăceți. Intenția de a face stil nu vă este străină. Iată-l pe Lovinescu. Vanitatea literară este evidentă la el. În ce mă privește, eu compun un articol de critică așa cum aș scrie o carte poștală. Scriu ce am constatat și nu mai mă preocup de rest. Sunt om de știință. Nu mă simt deloc literat. Nu aparțin tagmei noastre.”* De la un timp concepția critică a lui Ibrăileanu nu a evoluat.

Lucrarea lui, înțelegă mai înainte ca prelungire a științelor biologice și sociale, se deschidea din ce în ce mai mult problemei estetice a formei. Întâlnirea cu Paul Zarifopol poate să nu fi fost cu totul străină de noua îndrumare. Zarifopol revenise în țară, după o lungă perioadă de formație în Germania, înarmat cu cele mai noi metode ale esteticii și filologiei. Punctul său de vedere era strict estetic și hedonist. Îi plăcea literatura “amuzantă” și devenea impacient față de sociologismul și filozofismul literar, pe care, înaintea lui Ibrăileanu, îl practicase cu atâta răsunet socrul lui Zarifopol, C. Dobrogeanu-Gherea. “*Domnule Zarifopol, îi spune într-o zi directorul “Vieții românești”, mi se pare că așa-zisa critică estetică nu este deloc rentabilă. Cu observații de formă poți compune un paragraf, dar nu poți umple un întreg articol de critică.*” Cu toate acestea, de la o vreme, el se lasă cucerit de interesele problemei stilistice, a cărei urmărire poate da criticului satisfacția de a putea aplica metode minuțioase și exacte. **Paginile Studiilor literare** sunt produsul acestei orientări.

TUDOR VIANU, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, București, 1961, p. 19—21.

Cartea de literatură avea în ochii lui (Ibrăileanu) existența unei ființe vii, față de care ai sentimentele pe care le ai față de o ființă vie. Amintirile din lectură îi erau tot așa de puternice ca și amintirile din viață. Vorbea despre personajele fictive ca despre niște oameni pe care i-ar fi cunoscut în viața de toate zilele; ele se desprindeau din filele cărților, stăteau de vorbă cu dânsul, i se destăinuiau și nu rareori îi spuneau ceea ce scriitorul care le crease nu spusese cu vorbele lui, ci lăsase numai să se înțeleagă. Pătrunderea critică a lui Ibrăileanu era făcută mai ales din această însușire a lui, de a se face confidentul personajelor scriitorului și, totodată, confidentul scriitorilor pe care îi citea și cu care se împrietenea prin lectură, fără să aibă nevoie să le cunoască numai-decât biografia. Trebuie pentru aceasta multă imaginație, așa spune că trebuie tot atât de multă cât îi trebuie scriitorului. Recitirea dădea lui Ibrăileanu toate emoțiile unei reîntâlniri, pe care, așa cum singur spunea, și-o pregătea cu grijă, oprindu-se, de exemplu, din lectură când știa că se apropie un pasaj

emoționant, întârziindu-și bucuria revederii cu presimțirea acestei bucurii, prilej și aici de subtile emoții preliminare, în timpul cărora trăia în închipuire pasajul pe care avea să-l recitească, la fel ca un meloman care, pregătindu-se să asculte o bucată cunoscută și prețuită, și-o cântă mai întâi în minte. Această pasiune a lecturii, acest stil al lecturii, acest mod de a citi, care era la el un mod de viață, l-a făcut să adune în volumele sale de critică literară, cu câteva mărunte excepții, studii și articole despre scriitorii și operele care îi satisfăceau în chipul cel mai plăcut pasiunea lecturii, îi dădeau cel mai bun prilej să-și exercite stilul său de cititor, modul său de a trăi un fapt de lectură cu vigoarea cu care cineva trăiește un fapt de viață. Tot din cauza aceasta și-a lăsat articolele polemice nestrânse în volum, lucru explicabil și prin faptul că polemicile sale erau îndreptate împotriva unor critici și istorici literari care cultivau atitudini și doctrine cu care nu se împăca...

AL. PHILIPPIDE, **Considerații confortabile**, II, Editura Eminescu, București, 1972, p.222—223.

Autorii favoriți ai lui Ibrăileanu înainte de primul război mondial (**Scriitori și curente**, 1909; **Note și impresii**, 1920) au fost Sadoveanu și Brătescu-Voinești. Pe aceștia, ca și pe Goga, deși debutaseră în reviste de altă orientare, “Viața Românească” i-a prezentat de la început ca reprezentanți ai curentului poporanist realist, opus romantismului idilic de la “Sămănătorul”. Pe Mihail Sadoveanu, Ibrăileanu a trebuit să-l apere întâi de eticismul clasicizant al lui Sanielevici, demonstrând perfectă moralitate a primelor sale scrieri. Particularitatea tipului țărănesc sadovenian constă, după Ibrăileanu, în “rezistență și tăcere”, însușiri care l-au păstrat pe acest pământ în ciuda migrațiilor și invaziilor. Din nefericire, Ibrăileanu și-a oprit analiza operei sadoveniene în 1926. Lui I. Al. Brătescu-Voinești, Ibrăileanu i-a închinat aproape o scurtă monografie, cu pagini de analiză sociologică și psihologică, situând însă în centrul creației prozatorului nu cea mai caracteristică nuvelă (**În lumea dreptății**). Din cauza tezismului, a respins pe C. Sandu-Aldea și a gustat mai puțin pe Spiridon Popescu și Jean Bart, al căror poporanism era prea manifest, apreciind

mai mult pe Hogaș, Pătrășcanu și Galaction, la care tendința poporanistă e aproape neglijabilă. Partizan nu a fost Ibrăileanu în critica sa decât în sensul că, îndeosebi după primul război mondial, a vorbit aproape în exclusivitate de scriitorii din jurul “Vieții Românești” și numai sporadic de alții. A urmărit cu atenție scrisul feminin și a valorificat cel dintâi proza de introspecție a Hortensiei Papadat-Bengescu, “miracolul încântător de forme, de culori, de imagini” din poezia Otiliei Cazimir, descripția minuțios realistă a sufletelor delicate din proza Luciei Mantu sau pictura viguros realistă a sufletului rural feminin din Voica de Henriette Yvonne Stahl...

AL. PIRU, **Istoria literaturii române**, Editura “Grai și suflet — Cultura națională”, București, 1994, p. 150.

Ibrăileanu nu a avut o concepție dogmatic profesorală care să-i impună un demers unilateral deductiv. Aflăm în opera sa un echilibru între normă și abatere, condiție în fond a originalității. Pornind de la individualul operei, îi va găsi justificările prin raportările (generalizările) la model, prin instituirea, ca normă, a noutății de viziune și procedeu. Nu respinge *a priori* un stil, un procedeu ori teme, atitudini. El percepe ansamblul structurilor unei opere. Lipsa de stil a prozei lui Brătescu-Voinești este aparentă și sesizabilă doar la nivelul propoziției. A pretinde un stil imagé, colorat, plastic unui scriitor cu structură morală, cu o concepție filozofică constituie, după Ibrăileanu, o eroare. Și epicul social, tocmai pentru că angajează spiritul de observator al autorului, nu trebuie judecat după performanța stilistică. Să se observe pertinenta perspectivei critice. Se dă ca exemplu cazul lui Rebreanu, “atacat pentru lipsa de artă a operei sale, adică pentru un stil adecvat viziunii organice a romanelor sale”. Lui Rebreanu îi sunt opuse temperamentele artistice, cei care văd “individualul, și-l văd sub categoria pur estetică”, precum DI Anghel și Argezi. Criticul distinge categorii estetice: poet/artist; creație/analiză; raport/aspect; temperament/operă pentru a stabili cu claritate valoarea literară, expresie a adecvării formei la fond.

ION DUNĂ, **Opera lui Ibrăileanu**, Editura Minerva, București, 1989, p. 119.