

POMPILIV
CONSTANTINESCV

b. 2168/1947.

SEVRI
KRITIKK

EDITVRA <ASA SKOALELO

Compiu Constantinescu, Eseuri critice 1947

POMPILIU CONSTANTINESCU

Ino. 90488.

83932

B221075

Eseuri critice

76000



CASA ȘCOALELOR
1947

1956

CONTROL 1953

Biblioteca Centrala Universitara
BUCURESTI
Cota ... 83932 ...
Inventar ... 76000 ...

PC154/00

B.C.U.Bucuresti

C76000

Titu Maiorescu, față de noi

Deși din ce în ce mai rar, se mai aude totuși uneori strigătul câte unui publicist speriat de propria-i dezorientare: „N'avem critică și critici, ne trebuie un nou Maiorescu!”

Bietul om nu-și dă seama că cea dintâi victimă a acestui nou Maiorescu, dacă reîntruparea ar fi aiudoma cu putință, ar fi el însuși și că o autoritate critică se naște prin „decretul nominativ al Divinității”, ca să folosim o vorbă celebră a lui Renan, și la momentul istoric oportun, în cultura unui popor.

Despre un astfel de „decret nominativ” al apariției lui Titu Maiorescu, în cultura noastră, ne-au întreținut îndelung, chiar până la sașietate, admiratorii lui contemporani, discipolii fervenți și maioreșciani de toată mâna, de ieri și de astăzi, ca să mai revenim asupra unei imagini bătute, până la tocire.

Suntem deplin luminați asupra rolului istoric, jucat de marele spirit director, în a doua jumătate a veacului trecut, în tânăra noastră cultură și literatură, și mai toate severitățile lui au fost ratificate, în principiu, dacă nu și în amănunte, de generațiile care l-au urmat. După cum toate adversitățile care l-au copleșit, în viață sau după moarte, au fost și ele supuse unui examen senin, din care figura marelui îndrumător a ieșit mai clarificată și prinsă într'un contur din ce în ce mai ferm.

La centenarul nașterii lui Maiorescu și aproape după o jumătate de veac dela încetarea activității

lui de scriitor, se impune, desigur, o altă perspectivă a operei lui și a spiritului care a însuflețit-o; generația noastră e ținută să mărturisească nu numai o înțelegere istorică a rolului pe care l-a jucat în cultura națională, dar să desprindă și valoarea intrinsecă a unei opere și a unei personalități, ca și fi-rele posibile de legătură între ea și noi, între critica română, care începe cu el, în sensul în care vom vedea, și critica post-maioresciană.

Cu alte cuvinte, se cuvine să ne dăm seama, într'un moment festiv ca cel de astăzi, ce este încă viu în maiorescianism, ce este flacăra arzătoare în spiritul lui și ce este cenușă, depusă de timp și sedimentată peste filele, nu prea numeroase, ale operei lui. Căci, dacă Maiorescu ar fi numai o figură istorică a culturii noastre, oricât de mare ar fi ea, încadrată în limitele epocii, o comemorare la centenarul nașterii ar însemna numai un act de pietate, cum ne sugerează atâtea calendarul diversilor mucenici ai literelor naționale.

În acest caz, ne-am mulțumi cu o evocare mai mult sau mai puțin sentimentală, după împrejurări și felul scriitorului reamintit, și am trece, cum se spune, la ordinea zilei, fără alt comentariu.

Dar e sigur că Titu Maiorescu n'a fost numai o prezență istorică mântuitoare, în unele privinți, că n'a fost numai o fermecătoare apariție, la catedră și în parlamentul țării, că n'a fost numai un strălucit profesor de filosofie, al cărui ecou să se stingă o dată cu acei care l-au ascultat și a cărei influență să fi încetat o dată cu dispariția lui ca persoană. Titu Maiorescu trăiește și viața cealaltă, a postumității, singura viață reală, autentică, a oricărui scriitor și unica flacăra ce răzbate și dincolo de limitele tim-

pului în care s'a consumat. Cât de cuprinzător și de viu este reflexul acestei flăcări pe cerul permanent al culturii noastre rămâne să încercăm a determina într'o serie de impresii dela distanță și în comparație cu alte flăcări care au luminat sau luminează același firmament vast.

Ce-a însemnat Titu Maiorescu în cultura timpului și ce desfășurare a avut prezența lui în istoria unei jumătăți de veac, în care a activat, în diferite domenii, este încă de restabilit, într'o monografie completă; nu vom încerca nici măcar să schițăm, în câteva pagini, un rol care trebuie urmărit pas cu pas, descris cu amplitudine și judecat în raport cu evenimentele și oamenii în mijlocul cărora a trăit; și numai când vom avea și o bună biografie s'ar putea încadra în timp și în tipul sufletesc o personalitate atât de controversată; iar această biografie va trebui scrisă cu toate documentele la îndemână, cu toate mărturiile confruntate, atât ale altora cât și ale lui însuși; ea nu se va putea dispensa, în primul rând, de neprețuitele **Insemnări zilnice**, în curs de publicare, și unde Maiorescu se desvăluie cu dramele, cu succesele, cu particularitățile și limitele lui.

În genere, maiorescianii și admiratorii lui feluriți s'au întrecut să ne zugrăvească o imagine convențională a omului, perpetuată ani de zile în minime variante; ei s'au aflat cam în situația unor pictori care au reprodus, mai mult sau mai puțin fidel, mai mult sau mai puțin interesant, un portret inițial al nu se mai știe cui și care a fost luat drept modelul prin excelență.

Ceea ce i s'a întâmplat omului, descoperit în surprinzătoare cute vii de jurnalul postum, nu i s'a în-

tâmplat oare, în bună parte, și criticului? S'a luat obiceiul, de chiar publicistica de notorietate, să se împartă activitatea lui Maiorescu în două mari despărțăminte: critica lui culturală și critica literară. Judecata aceasta a dus la o arbitrară disociere a personalității lui și a sfârșit într'un schematism, din care mințile cele mai subtile n'au putut ieși totdeauna. Dar dacă ar fi să stabilim o împărțire minuțioasă a activității spirituale maioresciane, ar trebui atunci să disecăm o unitate într'o puzderie de membre alcătuitoare și să vorbim, rând pe rând, nu numai de criticul cultural și literar, ci și de estetician, de filolog, de jurist, de istoric, etc., — de tot ce Maiorescu a stăpânit, în felurite proporții, din suprafața unei culturi generale, în care a fost obligat să se orienteze, ca să poată face aplicații și da judecăți asupra culturii române.

O asemenea procedare ar duce, negreșit, la concluzia unei exclusive valori de culturalitate a operei maioresciane și deci la o încadrare pur istorică a personalității sale; iar acea dungă spectrală, care este însăși originalitatea ei, ne-ar scăpa cu desăvârșire și rolul lui Maiorescu s'ar reduce la o aplicație de excelent pedagog a unor idei din cultura europeană, la cultura română.

De altfel, s'au identificat mai toate izvoarele lui ideologice, rând pe rând; ar rămânea de făcut și o sinteză a lor, în toate domeniile pe care le-a atins, ca să avem pus la punct raportul dintre teoreticianul Maiorescu și cultura apuseană, dela înălțimea căreia a judecat propria noastră cultură, în felurile ei ramuri de activitate. Însă nici operația aceasta n'ar duce la alte concluzii decât cele ale culturalității operei lui și nu ne-ar pune în contact cu ce

este încă permanență spirituală a figurii lui Maiorescu.

Și, fiindcă veni vorba de teoreticianul care a fost defunctul critic, e bine să începem cu această față a lui, ca să ne dăm seama în ce măsură mai poate fi actual și dacă directivele lui, pe acest plan, mai pot fi reluate sau nu.

S'a spus că Maiorescu a fost un spirit abstract și cosmopolit; adversarii lui n'au ostenit, nici în viață, nici după moartea lui, să-l acuze, fără încetare, de un pretins cosmopolitism al cugetării și simțirii, căutând astfel să-l despartă de însăși evoluția organică a literaturii și culturii naționale și zvârlind un discredit general, nu numai asupra operei lui, dar și asupra întregii **Junimi**.

Știu că, la această acuzație, s'ar putea răspunde foarte simplu, enumerând doar numele cele mai ilustre ale junimismului literar, nume care au rămas și azi în fruntea creației noastre artistice. Să fie oare un curent cosmopolit, curentul, care a produs pe Eminescu, pe Creangă, pe Caragiale, pe Slavici și pe Duiliu Zamfirescu, scriitori, unii de geniu, alții de netăgăduit talent, creatori de expresie și de simțire originală, specifici și prin nota particulară, etnică ce răsună în structura operei lor și socotiți și astăzi (cel puțin primii trei) culmi ale literaturii noastre și valori de circulație universală în același timp?

Este la mijloc o vădită rea credință, să mai învăluim umbra lui Maiorescu în ceața unui cosmopolitism, care n'a existat, și să mai credem în povești mincinoase, născocite de adversari pripiți, geloși de prestigiul criticului și de faima curentului lite-

rar pe care l-a patronat, cu atâta generoasă înțelegere și cu o ageră intuiție a valorilor.

Eroarea aceasta s'a accentuat mai ales prin sămănătorism, curent într'adevăr local, prin spirit și cele mai multe din realizările lui artistice, continuator în multe privinți al exaltării pașoptiste și al romantismului dulceag și decorativ moștenit din același izvor. Formula eminesciană rezumase excelent felul și sensul criticii generale maioresciene, cuprinse în ideea de „naționalism în marginile adevărului”; nimeni nu mai poate crede astăzi în acuzația de înstrăinare adusă lui Maiorescu, fiindcă înseși textele lui nu mai pot fi răstălmăcite sau ignorate. Ca să nu vorbim pe deasupra, să deschidem cele trei volume de **Critice** (oare le mai deschid mulți astăzi?) și să cităm din ele pasaje neîndoelnice, care să restabilească nu numai fericita formulă eminesciană, dar însăși cugetarea lui Maiorescu, în înțelesul ei intrinsec.

Raportul dintre universalitate și naționalism este păstrat cu măsură, cu luciditate și cu respectul convenit ideii de originalitate, ori de câte ori criticul încearcă să fixeze valorile literaturii române.

În **Literatura română și străinătatea**, după ce urmărește ecoul pe care l-au trezit câteva traduceri în remțește, din operele scriitorilor noștri, Maiorescu, drept concluzii, formulează următoarele:

„Ceea ce a trebuit să placă străinilor în poeziile lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu și Șerbănescu și în nuvelele lui Slavici, Negruzzi și Gane este, pe lângă măsura lor estetică, originalitatea lor națională. Toți autorii aceștia, părăsind oarba imitare a concepțiunilor străine, s'au inspirat din viața proprie a poporului lor și ne-au înfățișat ceea ce este, ceea ce gândește și ceea ce simte Românul în partea

cea mai aleasă a firii lui etnice. Acest element original al materiei, întru cât ia forma estetică a artei universale, păstrând și în această formă ca o rămășiță din pământul său primitiv, a trebuit să încânte pe tot omul luminat și să atragă simpatica lui luare aminte asupra poporului nostru. Căci, orice individualitate de popor își are valoarea ei absolută, și, îndată ce este exprimată în puternica formă a frumosului, întâmpină un răsunset de iubire în restul omenirii, ca o parte integrantă a ei."

Rândurile acestea sunt scrise la 1882, prin urmare cu mult înainte de a se ivi trâmbițașii mai mari sau mai mici ai sămănătorismului, și deci ai etnicității artei; numai că Maiorescu nu făcea un scop în sine din substratul etnic al creației artistice și-l socotea doar ca pe un fond latent, viu, ca pe un „element original al materiei” pe care-l valorifica atunci când era „îmbrăcat în forma estetică a artei universale”.

Cosmopolitism și abstracție, asemenea categorică disociație între materie și expresie, între conținutul operei de artă și forma ei estetică? Formula eminesciană de „naționalism în marginile adevărului” ni se impune dela sine, ca cea mai luminoasă caracterizare a spiritului teoretic maiorescian.

Când, la 1889, publică studiul despre **Eminescu și poeziile lui**, iată cum încadrează valoarea de universalitate a poeziei eminesciene, în spiritul etnic al literaturii române:

„Pe la mijlocul secolului în care trăim, predomină în limba și literatura română o tendință semi-erudită de latinizare, dar care aducea cu sine pericolul unei înstrăinări între popor și clasele lui culte. Dela 1860 începe datează îndreptarea; ea începe cu Vasile Alexandri, care știe să deștepte gustul pentru

poezia populară, se continuă și se îndeplinește prin cercetarea și înțelegerea condițiilor, sub care se desvoltă limba și scrierea unui popor.

Fiind astfel câștigată o temelie firească, cea dintâi treaptă de înălțare a literaturii naționale, în legătură strânsă cu toată aspirarea generației noastre spre cultura occidentală, trebuia neapărat să răspundă la două cerințe : să arate, întâi, în cuprinsul ei o parte din cugetările și simțirile care agită deopotrivă toată inteligența europeană în artă, în știință, în filosofie ; să aibă, al doilea, în forma ei o limbă adaptată fără silă la exprimarea credincioasă a acestei ample și variate activități.

Amândouă condițiile le realizează poezia lui Eminescu, în limitele în care le poate realiza o poezie lirică ; de aceea Eminescu face epocă în mișcarea noastră literară”.

Iar când trece, în același studiu, la analiza poeziei eminesciene, scoțându-i în evidență frumusețea de expresie, Maiorescu începe cu acele poezii care „reclamă toată luarea-aminte a criticei literare în privința formei lor și cu deosebire a înrudirii cu poezia populară, din care s’au hrănit mai întâi și deasupra căreia s’au ridicat pas cu pas până la exprimarea celor mai înalte concepțiuni”.

Universalitatea operei de artă ține, așa dar, în concepția maioresciană, nu de un pretins cosmopolitism, ci este un corolar al puterii de contemplativitate pe care o exercită asupra tuturor oamenilor adevărata creațiune artistică ; căci, cum spune el, chiar „în forma estetică a artei universale” se păstrează, în opera de artă — „ca o rămășiță din pământul său primitiv”. Această „rămășiță” se păstrează și în poezia eminesciană, și Maiorescu este cel dintâi care o

simte, o scoate în lumină și-i arată aderențele cu universalitatea ei ; niciodată, teoreticianul estetismului în critica noastră n'a tăiat, cum cred unii, sau cum au lăsat să se creadă, „cordonul ombilical” dintre originalitatea fondului etnic, cu particularitățile lui și universalitatea, în contemplație, a creației artistice.

Textele de acest fel pot fi încă înmulțite, spre configurarea cât mai precisă a aceluiași raport dintre etnic și universal, în concepția maioresciană. În duicul studiu-necrolog asupra lui Ioan Popovici-Bănățeanul, din 1895. Maiorescu, vorbind despre poezii și despre proza tânărului dispărut, conchide astfel :

„In prea scurta lui trecere prin viață, Popovici a știut să înfățișeze o parte a poporului nostru muncitor în forma nepieritoare a artei”.

Nu este dela sine vorbitor că huilul „cosmopolit” care a împământenit în critica noastră și a justificat-o metafizic, din izvor german, teoria „artei pentru artă” să se fi ocupat cu atâta înțelegere de poezia dialectală a unui Victor Vlad (Delamarina) și să fi atras atenția asupra-i ?

Prezentarea lui din 1898 formulează, pe lângă atâtea observații critice, și acest principiu :

„Sânt puținele poezii scrise de el în **dialectul lugojan**, câteva de oarecare valoare în sine, toate de valoare prin faptul că sânt înadevăr dialectale. Căci cultura artelor nu se pregătește, după cum pare la prima vedere, din sus în jos, ci din jos în sus, și precum coroana înflorită la înălțimea copacului își are rădăcinile de hrană în pătura pământului, așa arta cea mai desvoltată își primește sucii trâiniciei din viața populară în toată naivitatea ei înconștientă ; de aceea și trebuie să fie națională ; iar dialectele în

deosebi sânt izvor de întinerire pentru toată ființarea limbii literare”.

Adevăruri scrise nu în plin și eroic sămănătorism, când toată lumea descoperă că arta „trebuie să fie națională” și când se face dintr’un principiu elementar o mare învolburare retorică, înmulțindu-se „teoreticianii” ca bureții primăvara — ci în plină acțiune a criticei gheriste, când idealurile umanitare, cosmopolite învăluiseră în vraja lor chiar pe unii dintre viitorii animatori sămănătoriști.

Maiorescu n’a fost însă un frenetic, sortit să vaticineze și să se piardă în mituri; el s’a mișcat cu ușurință între idei generale, pe care le-a disociat cu aceeași calmă pricepere cu care a disociat, la începutul activității lui critice, planurile de manifestare ale spiritului creator, despărțind arta de politică și de știință.

Imaginea „cosmopolitului” este o nălucă, văzută de imaginațiile înfierbântate; neputând surpa o autoritate teoretică prin altă autoritate teoretică, s’au năpustit cu precipitari de profeți nervoși, asupra unei platoșe călite în focul ideilor, socotind că vor topi un metal rezistent prin incendii retorice.

Să mai amintim de cele câteva „rapoarte academice” ale lui Maiorescu, prin care consacră talente ca al lui Octavian Goga și al d-lui Mihail Sadoveanu? Să mai cităm, în afara considerațiilor critice din aceste recenzii, și texte categorice referitoare la însăși etnicitatea scriitorilor remarcați? Ar fi o demonstrație de prisos, ca să dovedim ceea ce am dovedit și anume că pretinsul „cosmopolitism” maiorescian este o armă ruginită, pe care nimeni n’ar mai putea-o folosi în contra dispărutului critic, a căru:

poziție teoretică este poziția firească, indiscutabilă, a tuturor criticilor următori, care au socotit planul estetic drept singurul plan valabil de judecată literară. Și când spunem planul estetic, trebuie să-l înțelegem exact în același raport stabilit de Maiorescu, între etnicitatea și universalitatea operei de artă și nu cumva să-l confundăm cu un anume „estetism” de care literatura contemporană s'a contaminat uneori, ca de o atitudine mult prea formală.

Deși am putea socoti ca dovedită netemeinicia „cosmopolitismului” maiorescian, prin textele citate, ni s'ar putea obiecta, totuși, că nu totdeauna Maiorescu a avut aceeași convingere despre naționalitatea intrinsecă a artei și ni s'ar putea aduce unele texte mai vechi drept mărturie; am lăsat înadins această posibilă obiecție la sfârșit, ca nu cumva să se creadă că ocolim toate dificultățile poziției lui teoretice, în acest punct; e vorba, în primul rând, de sigur, despre presupusa repudiere a sentimentului patriotic, ca nefiind un sentiment de inspirație artistică, din cauza practicității lui.

Dar și aici e bine să restabilim textele în discuție și să-l explicăm pe Maiorescu prin el însuși; nu vom vedea nici o contradicție între criticul care a ridiculizat cele mai multe „poezii” patriotice, în cercetarea lui despre **Poezia română în 1867** și criticul care a relevat valoarea artistică a poeziei lui Octavian Goga.

La drept vorbind, Maiorescu nu exclude din sfera artei sentimentul patriotic (nu accentuase el, în același studiu, că materia poeziei sunt emoțiile și pasiunile?), ci poezia politică:



„Atât cel puțin este sigur, că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre dela un timp încoace, sunt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice. Și cauza se înțelege ușor: politica este un product al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un product al fantaziei (altfel nici nu are material): una dar exclude pe cealaltă”.

Aceeași idee, mai puțin teoretic formulată, revine și în articolul **Asupra poeziei noastre populare** (1868), unde e vorba de celebra culegere a lui Alecsandri:

„Politica, declamările în contra absolutismului, reflecțiile manierate asupra divinității, imoralității, etc., etc., nu ating cuprinsul lor sentimental (al poeziilor populare) și nu silesc pe cititor a recădea din înălțimea impresiei poetice în mijlocul preocupărilor de toate zilele.

Nu că doară poporul ar fi nesimțitor la asemenea lucruri; dar el când face poezie, nu face politică; când inima îi saltă, încetează sarcina reflecției.

Intre aceste texte, destul de vechi în activitatea critică maioreșciană și între acela dn 1906, în care justifică poezia lui Goga, nu aflăm nici o contrazicere, ci o completare, o precizare a sensului sub care această pasiune trebuie privită și ea ca material al poeziei:

„Ce e drept, patriotismul, ca element de acțiune politică, nu este materie de artă, oricâte abateri s'au comis și se mai comit în contra unei regule așa de simple. Mai ales cei ce n'au destul talent literar caută să-și acopere lipsa prin provocarea unor dispoziții

sufletești foarte importante în alte priviri, dar nu în cele estetice.

Cu toate acestea, patriotismul este în inimile sincere, în afară de orice tendință politică, un simțământ adevărat și adânc, și întru cât este astfel, poate fi, în certe împrejurări, născător de poezie.

Și în asemenea împrejurări excepționale ne pare a se afla autorul nostru, când într'o parte a poeziilor sale reprezintă și rezumă iubirea și ura, durerile și speranțele unui neam amenințat în existența sa".

Ideologia criticii noastre n'a depășit, în substratul ei teoretic, poziția maioreșciană, în ce privește fondul politic folosit ca material de artă; când mai acum câțiva ani, poezia, sau cel puțin o parte a ei, amenința să grupeze lirica într'un lot de dreapta și unul de stânga, principiul maioreșcian era singur în stare să respingă o asemenea primejdioasă lunecare a artei în politică.

Dar fiindcă un rău nu vine niciodată singur, nici chiar în materie literară, ne amintim de lupta întărită în jurul poeziei argheziene, cam în același timp cu politicizarea lirismului, și de reînvierea dezbaterii despre artă și morală, ca și de acuzațiile de imoralitate ce s'au adus celui mai mare poet contemporan. Au curs injuriile moralistilor la adresa d-lui Arghezi, cu o frenezie demnă de cauze mai bune, s'au pornit campanii împotriva omului și operei, cu o violență de manifestare politică, aducându-se la tribuna publică o judecată care trebuia să fie numai de seninătate critică, nu de intemperantă pasiune populară. În toată învălmășala de atunci, nici un glas autorizat de critic contemporan n'a găsit o nouă justificare teoretică a raportului dintre morală și artă; când nu s'a polemizat violent, s'a recurs la explicația maio-

resciană, s'a parafrazat teoria bătrânului critic, expusă în **Comediile lui Caragiale**, unde marele comic era apărat de o presupusă imoralitate.

Autoritatea criticului junimist s'a făcut actuală, și toată critica estetică s'a pus sub tutela ei. Maiorescu era din nou printre noi și glasul lui ferm nu lăsa să răzbată sgomotul vorbelor tari și al confuziilor elementare, iar desbaterea asupra raportului dintre artă și morală a rămas, teoretic, în același punct în care a lăsat-o el.

Dacă s'ar ține seamă numai de aceste două probleme, puse și rezolvate de critica maioreșciană, de raportul între universalitatea și etnicitatea operei de artă și de raportul dintre artă și morală — și s'ar vedea cât este încă de viu spiritul lui Maiorescu în critica de azi, și s'ar conchide la permanența actualității lui.

Titu Maiorescu a fost poate singurul om al timpului său, care, împreună cu Eminescu, a știut nu numai teoretic ce este poezia, dar a simțit, a intuit cu rară pătrundere și cu gust neșovăelnic cel mai delicat produs al artei, lirismul.

Nu vom stăruii aici asupra studiului, deopotrivă de teorie estetică și de critică aplicată, despre **Poezia română la 1867**, completat, prin partea lui primă, cu celălalt studiu despre **Directia nouă** (1872), ca să scoatem în evidență câteva principii și astăzi valabile, când e vorba despre esența lirismului.

Maiorescu a întocmit, în **Poezia română la 1867**, un condensat tratat de estetică, cel dintâi în cultura noastră aplicat cu deosebire la poezie; nu interesează dacă ideile aparțin lui Hegel și Schopenhauer, fiindcă ideologia maioreșciană nu s'a desfășurat în pură abstracție, ci s'a coborât și la exemplificări, la

intuiții critice, pe baza unui vast material poetic, din literatura noastră și din cele străine.

Aș trimite mai curând pe cititor la studiul foarte subtil și documentat al d-lui Vladimir Streinu, despre **Edgar Poe și scriitorii români** (*Revista Fundațiilor Regale*, II, 6, 1 Iulie 1935), în care ideile hegeliane și schopenhaueriane știute ca fiind împrumutate de Maiorescu, se completează cu revelatoare infiltrații din reflecțiile asupra esenței poeziei lui Poe, dovedind și în acest domeniu o actualitate tot atât de permanentă.

Cât de schematică, de arbitrară este împărțirea activității maioresciene, în critică culturală și critică literară (la care a contribuit el însuși într'o bună parte, când își fixase cam prin 1886 rolul de critic încheiat) — se vede din cele câteva pilde pe care le-am dat și din spiritul încă actual, în planul propriu al criticei, pe care l-am scos în evidență; față de noi, Maiorescu este încă un maestru viu, un critic necercetat în toate cutele personalității lui și un patron, în sensul general, demn de toată considerația criticii contemporane.

Sunt, de sigur, între teoriile maioresciene și părți moarte, chiar formulări de principiu eronate sau discutabile, pe care le vom releva cu acelaș sentiment al distanței, la care ne obligă comemorarea de azi.

Maiorescu a fost nu numai un critic, dar și un lo-cian ispitit de generalizări și idei normative. De altminteri, cine urmărește atent toate formulările lui teoretice, indiferent din ce articole, observă că procedează după o schemă cam asemănătoare: dela par-

ticular, dela incidental, se înalță la general, dela concret la abstract.

În citatul studiu despre **Literatura română și străinătatea**, după ce remarcă buna primire și caracterul de originalitate al traducerilor de poezie și proză din românește în nemtește, Maiorescu conchide cu o teorie întregă, numită „teoria romanului poporan”. Din constatarea câtorva opere epice, cu material rural, și dintr’un simț de opoziție pur teoretică față de teoria tragediei clasice care vede în eroul principal o individualitate „mai întâi de toate activă”, ajunge la următoarea formulare:

„În roman și novelă, din contra, persoana principală este în esență pasivă și, departe de a stăpâni la început împrejurările, este ea stăpânită și bântuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza înâmplărilor din afară. De aceea, susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și prsoanele principale trebuie să fie titurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este dela început pusă sub stăpânirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte.

De aceea și vedem, că romanul poporan se poate înalța la o culme de emoțiune ce-l pune alături cu adâncă mișcare a tragediei, la care nu ajung romanurile din societatea de cultură cosmopolită...”, etc.

Cu toată desvoltarea pe care o dă acestei teorii, asemănând-o el însuși cu teoria aristotelică a tra-

gediei, opera epică producând același *catarsis* în spiritul cititorului, ca și opera dramatică, concede la finele expunerii și recunoaște că „nu vrea să fie o formulare absolută” și că „în deosebi nu vrea să condamne romanurile moderne, care nu ar fi o reprezentare a figurilor tipice dintr'un popor dat, și să recunoască exclusiv numai romanurile claselor de jos”.

Logicianul s'a trădat totuși, de data asta, și „teoria romanului poporan” rămâne o simplă observație generalizată, nu și o teorie a romanului în sine; căci, dacă e vorba să opunem o serie de nume și de opere celor citate de Maiorescu, ce facem atunci cu **Prințesa de Clèves**, cu **Les liaisons dangereuses**, cu eroii foarte activi și ariviști ai multor romane baizaciene, cu romanele lui Stendhal, ale lui Dostoievsky, cu opera lui Proust, cu toate romanele de analiză psihologică, și cu tot ce se abate dela „teoria romanului poporan?”.

Gustul lui Maiorescu se pare că era limitat numai la o anumite zonă a romanului și dintr'o preferință personală a scos o teorie cu pretenție de generalitate; de altfel în **Insemnări zilnice**, se vede că, în materie de roman, această cucerire a veacului al XIX-lea, criticul rămăsese la lecturi destul de sumare și la opere a căror celebritate s'a stins odată cu momentul apariției lor. Lecturile noastre sunt mult mai diverse, când e vorba de roman, gustul nostru e mult mai variat și însuși conceptul modern despre roman este atât de cuprinzător, atât de maleabil, încât aici Maiorescu nu este nici chiar un om al timpului său, dacă socotim acest timp nu numai restrâns la literatura română, dar extins și la

literatura universală, din perspectiva căreia criticul ne-a obișnuit să judecăm.

Pretinsa „teorie a romanului poporan”, căreia Maiorescu îi dă o valabilitate universală, ni se pare astăzi numai o simplă observație, și încă aplicabilă la un moment istoric al prozei noastre, care, într'adevăr, a excelat în opere cu personajii luate din mediul rural sau din cel al claselor de jos.

Dintre teoriile maioresciane, formulată cu aceași fermitate de ton și de convingere, este și raportul de exclusivitate între poet și critic. Ca totdeauna, și aici pornește dela un incident, ridicându-se apoi la o generalizare. Este vorba, cum se știe, de critica pe care a făcut-o Delavrancea lui **Deșpot-Vodă** al lui Alecsandri, într'un foileton din **Epoca** (1886) și de conferința ținută de Vlahuță la Ateneu (în același an), în jurul poeziei lui Eminescu și Alecsandri, în care scotea în evidență, firesc, superioritatea celui dintâi.

Maiorescu nu acceptă, în principiu, critica literaturilor și formulează astfel diferența temperamentală ireductibilă, între poet și critic, într'o expresie lapidară:

„Criticul este din fire transparent; artistul este din fire refractar”.

Psihologul herbartian care a fost și-a rămas Maiorescu iubea despărțirile categorice între funcțiile spiritului, mai bine zis între facultățile sufletesti, și nu admitea puțința multiplicității lor. În loc să discute temeinicia criticilor lui Delavrancea și Vlahuță, le interzice principial să practice critica literară, ca fiind destinată criticului pur, determinat de natura lui inițială.

Iar când a fost să apere, în Academie, poezia populară atacată de Duiliu Zamfirescu, nu s'a mărginit să-i răstoarne argumentele unul după altul, ci i-a amintit, cu fermitate elegantă, de vechiul lui principiu dela 1886, aplicându-i aceeași interdicție de a critica producțiile fanteziei populare, ca și pe confrății pe care-i amestecase în răsunătoarea dezbateră. Se știe ce a urmat după acest duel academic : s'au rupt și raporturile personale între scriitor și critic, spre mâhnirea noastră, care am văzut una din cele mai frumoase corespondențe literare curmată pentru totdeauna.

Maiorescu punea, desigur, principiile mai presus de persoană, oricât de scumpă i-ar fi fost ; ceea ce face caracterului său cinste, chiar dacă intransigența nu e și dovada dreptății.

Teoria maioreșciană, formulată în chip absolut, nu se verifică nici prin faptele istoriei literare, nu se poate susține nici în temeiul ei psihologic ; atâtea pilde, în literatura lumii și la noi, de literați care au făcut și critică (și încă strălucită) vin să pună în discuție deosebirea categorică între poet și critic și s'o infirme.

Dogmatismul maioreșcian (căci există unul) este un dogmatism de idei, nu atât un dogmatism temperamental și estetic ; gustul criticului a fost mai așezat, mai suplu decât ideile care l-au condus și decât anume teorii pe care le-a emis ; un spirit care a putut să adere spontan la genii atât de diferite în structura lor, cum sunt Eminescu, Creangă și Caragiale, și care n'a încremenit în admirațiile tinereții, adaptându-se la evoluția literaturii române, până la adânci hătrâneți, și remarcând fiecare talent demn de stimă, indiferent din ce grupare literară

s'ar fi ivit, este într'adevăr „transparent”, așa cum trebuie să fie orice spirit critic.

Deși nu ține de teoriile lui estetice, dar fiindcă se referă la limbaj, deci la expresia literară, vom aminti aici și soluția pe care o dă în privința neologismelor; educația lui clasică, cu respectul pentru forma desăvârșită, îl pune de timpuriu în contact cu problemele de limbă, fie sub raportul strict filologic, așa cum mărturisesc întinsele lui studii **Despre scrierea limbii române**, fie sub raportul literar, așa cum o dovedește aspra și îndreptățita critică despre **Limba română în jurnalele din Austria**, al căror respect pentru geniul limbii naționale era sovăelnic.

Cum Maiorescu are, între altele, și meritul necontestat de a fi creatorul unui stil de idei, în cuprinsul său și în limita unor concepte noi cărora le-a dat circulație prin felul de a cugeta asupra multor probleme, e dela sine înțeles că el este și unul din cei mai buni scriitori pe care i-am avut și-i avem încă, în domeniul ideilor.

Când ne-mândrim astăzi de a fi descoperit mai toate izvoarele lui din estetică, din politică etc., — și când am ajuns la concluzia că Maiorescu n'a fost un gânditor „original”, ci un excelent spirit de aplicație al gândirii altora în cultura română, să nu uităm totuși că meritul de a fi dat expresie românească unor idei străine, care trebuiau să fie asimilate și la noi, este de o importanță covârșitoare.

Generația dela 1848 se mișca foarte anevoios între idei (și acestea mai ales politice), scriind când nesigur în expresie, când, în felul lui Heliade, adică simulând ideea prin cuvinte pretențioase; cu rare excepțiuni, ca de pildă la un Ion Ghica, a cărei ope-

ră de popularizare, în materie de economie politică, își are titlul ei de merit — ne mai putem adresa astăzi prozatorilor de idei ai generației eroice. Iar un Hasdeu, cu toată marea lui eruditie și cu toată nestinsa lui curiozitate de teorii istorice, folkloristice etc., deși depășește cu mult nivelul celor dela 48, când e vorba de expresie, mai ales în **Istoria critică** și chiar și în **Magnum Etymologicum**, rezumă teorii, le discută și emite ipoteze, nu totdeauna într'o fericită și sigură formulare.

Împreună cu Eminescu, Titu Maiorescu rămâne și astăzi în fruntea generației lui, ca scriitor de idei, și un model de precizie și fermitate, de limpezime și logică și de o anume căldură interioară, în desfășurarea cugetării. Că n'a fost original, este de puțină însemnătate (câți gânditori originali avem oare azi ?); originalitatea lui stă în expresia în care a știut să înveșmânte, să românizeze idei de circulație europeană, în estetică, politică și alte domenii.

De aceea studiul lui **Neologismele** (1881), pe lângă unele adevăruri devenite obștești, pe lângă unele amănunte remaniabile sau discutabile, cuprinde, în totalitatea lui un sâmbure viu, din care poate ieși un lăstar de gândire; într'o controversă pe care ne-a fost dat s'o vedem reaprinsă, fie de oameni cu idei fixe, fie de diletanți, rareori și de linguiști, și care a frământat opinia publică mai mult decât pe scriitori, asupra neologismelor și legitimității lor de a ființa în limbă, nimeni nu s'a mai întors la Maiorescu; și rău s'a făcut, căci, și în această problemă, criticul nu e departe de noi; un singur pasaj — acesta esențial — desprins din studiul lui, ne va atrage luarea aminte asupra aceluși sâmbure în care stă învăluit germenul de încolțire al unei idei:

„Căci legea acestui fenomen limbistic ne pare a fi cea următoare: cuvintele (afară de termenii tehnici, care sunt indiferenți și de aceea sunt și cosmopoliți) nu se nasc și nu se înrădăcinează din destilarea rece a reflecțiunii, ci din căldura simțământului. Neologismul se lipește de organismul unei limbi sub fierberea emoțiunii. Exaltarea religioasă, aprinderea revoluționară, mișcarea poetică a unui întreg popor sau a unei părți însemnate din el — iacă izvorul de viață al cuvintelor nouă ce și le însușește o limbă”.

Este o eroare care s'a perpetuat până în critica și în judecata multor contemporani ai noștri, aceea despre valoarea exclusiv culturală a operei lui Maiorescu; ea a făcut pe mulți să nu-l mai recitească, să nu-l mai citeze și să-l socotească un spirit încheiat, fără sugestii fructuoase pentru azi și de o prezență istorică limitată în cadrele junimismului. Iar cât privește însăși deformarea rolului cultural al criticului ferm, generațiile noi au moștenit, fără simț critic, unele prejudecăți, pe care le-am văzut adesea repetate și îngroșate; între ele, cea mai nedreaptă, mai falsă este și aceea a negativismului total și a neîncrederii în forțele creatoare ale poporului nostru. Un anume neopașoptism (cu multe idei de împrumut și cu multe elanuri verbale și confuzii de cugetare) de care a fost bântuită nu de mult ideologia celei mai tinere generații, care se socotea începătoare de ev nou în cultura română — caută să subvalorifice criticismul maiorescian, punând mai presus pe gazetarul Heliade și pe poligraful și eruditul Hasdeu. Noi nu vom face greșala să comparăm personalități de sine stătătoare și merițe impermeabile, punând în cumpănă pe Heliade și Has-

deu cu Maiorescu; ar însemna să amestecăm epocile și să defigurăm individualități atât de structural deosebite (oricât Heliade ar fi de înrudit temperamental cu Hasdeu), într'un joc de substituire a valorilor, care, până la urmă, rămâne un simplu joc; ne mulțumim a privi pe Maiorescu în cadrele epocii lui și mai ales în sine, în acea permanență a criticului și a scriitorului, care este el însuși și nu se poate confunda sau înlocui cu altul.

Am crezut și noi într'o vreme (mai precis până la apariția postumelor **Insemnări zilnice**) că Titu Maiorescu a fost un fel de mandarin fericit în cultura română, că s'a desfășurat sub razăle unui epicureism intelectual și a unei bune stări sociale, care l-au împiedicat să-și desfășoare o activitate mai întinsă și mai adâncită. I-am imputat mai ales puținătatea cantitativă a operei lui de critic și l-am învinuit de un fel de demisie voluntară dinr'o vocație pe care n'a dus-o până la sfârșit, nu în consecințele ei active, de vigilență și curiozitate asupra scrisului național, ci în însăși încrederea în eficacitatea criticii, ca studiu independent, de interpretare a scriitorilor.

Titu Maiorescu a fost un muncitor fără pereche; notele lui zilnice ne pun în fața unei activități multiple, înverșunate, iar incidentele și dramele vieții lui ne desvăluiesc atâta neliniște, în unele epoci, încât ne-am modificat radical imagina despre fericitul mandarin, care a coborât din când în când într'o desbatere de idei, s'a străduit într'o problemă pe care a soluționat-o sau a condescins să înlănțue într'o mai întinsă judecată un studiu critic. Dacă imaginea omului e cu totul alta, după cunoașterea

Insemnărilor zilnice și dacă legenda despre avariția scrisului maioreșcian își află explicarea, nu e mai puțin adevărat că mai rămâne ceva în discuție; și anume însăși concepția lui despre critică și utilitatea ei, în cultura unui popor; niciodată nu vom putea trece peste rândurile din **Poeți și critici**, în care spune:

„In proporția creșterii acestei mișcări (e vorba de „direcția nouă”) scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. „Poeziile” lui Eminescu, „Pastelurile” și „Ostașii” lui Alecsandri vor curăți dela sine atmosfera estetică viciată de Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu etc., etc., „Cuvintele din Bătrâni” ale d-lui Hasdeu sânt dela sine lovitura de moarte a dicționarului Laurianu-Massimu și a rătăcirilor „filologice” dela Târnave. Și așa mai departe.

Nu e vorba, aprecierile critice izolate nu vor lipsi și nu vor trebui să lipsească niciodată dintr'o mișcare intelectuală, și noi înșine am citat mai sus articolele d-lor Onciul și Bogdan ca un semn binevenit al timpului de îndreptare. Dar aceste sânt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ștearsă dela ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică. Rămâne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici.

Misiunea criticei — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei — ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a des-

tepta tinerimea încă prea amortită de pâcla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare”.

Scrise la 1886, rândurile acestea, oricât ar servi drept introducere la apărarea lui Vasile Alecsandri, criticat de Delavrancea și Vlahuță, oricât ar fi o abilă pregătire pentru și mai abila judecată a întregii activități literare a bardului încă în viață (cât de curtenitoare sunt raporturile personale dintre Maiorescu și Alecsandri ne-o mărturisesc **Insemnările zilnice!**) — ele nu sunt mai puțin și expresia unei concepțiuni hotărâte despre rolul secundar al criticii literare, în cultura unui popor. Așa că, socotind „lucrări de amănunt” studiile critice, Titu Maiorescu își fixează și poziția în istoria criticii noastre și își definește și structura lui de critic mai mult al generalului, decât al individualului!

Nu e nici o îndoială că el întemeiază critica literară, înaintea lui Gherea, care-l persifla pentru „critica judecătorească” pe care a practicat-o cu predilecție; Maiorescu nu e numai un teoretician și un critic cultural cum s'a zis, ci este toate laolaltă, deci și cel dintâi critic literar al nostru.

Rolul lui — mutatis mutandis — este într'un fel rolul unui Boileau român, înarmat și cu principii directoare, animat și de polemică, născut și într'o epocă de mari scriitori (Eminescu, Creangă, Caragiale) și dotat cu un gust sigur, ager și cu sentimentul valorilor. Căci dacă, la Boileau, facem abstracție de opera lui de legislator literar, ce rămâne din opera propriu zis critică? Dar dacă facem abstracție de gustul lui (chiar limitat la clasicism) și de acțiunea directă a acestui gust asupra marilor scriitori contemporani, ca și de sentimentul valorilor pe care

l-a avut atât de viu, ce-ar mai rămâne din Boileau? Pe vremea lui, critica nu se născuse ca un gen literar independent (este o creație a veacului al XIX-lea) și totuși spiritul critic al lui Despréaux este viu, și toate însușirile fundamentale care alcătuiesc un critic coexistă în opera lui.

Maiorescu a fost Boileau întârziat (în raport cu evoluția criticii însăși, în veacul în care el a trăit), dar un Boileau necesar, chiar cu un gust mai larg, fiindcă timpul îl făcuse să asimileze clasicismul și romantismul deopotrivă, în tânăra noastră cultură și literatură.

Lipsiți de orice tradiție serioasă de critică, Maiorescu trebuia să înceapă cum a început și să sfârșească așa cum știm, adică să nu treacă și la un alt moment de evoluție al criticii literare.

Dacă Maiorescu ar fi fost un simplu translator de idei, în estetică și critică, un cărturar care s'a familiarizat și cu teoriile despre artă, desigur că n'am fi vorbit astăzi de criticul literar, care există, în limitele ce vom vedea, dar există de totdeauna, dela primul la ultimul lui articol și pretutindeni prezent prin gustul lui, prin sentimentul frumosului. Altminteri, ar fi fost un fel de Anghel Demetrescu, care ne-a rezumat conștiincios și limpede tot soiul de poetice și unele teorii artistice (în special pe Taine), dar care a fost, în critică, un simplu diletant, fără acel sentiment al frumosului, încălzit de gust.

De aceea, când se vorbește despre critica culturală și critica literară maioreșciană, ca de două epoce perfect distincte, în opera lui, ni se pare cu totul arbitrar; este oare vre-o deosebire, ca spirit, ca siguranță de orientare teoretică și ca siguranță de gust și sentiment al valorilor, între studiul **Poezia**

română la 1867 sau **Direcția nouă** 1872) și **Comediile d-lui Caragiale** (1886) sau între recenziile despre Octavian Goga și d. Mihail Sadoveanu (1906) ca și între aceea despre d. I. A. Brătescu-Voinești (1907)? Hotărît nu! Maiorescu este structural același, cu limitele lui bine definite, cu o anume respirație a spiritului critic și cu o putință de desfășurare poate prea schematică, prea embrionară, dar de egală siguranță în expresie.

Nu putem avea astăzi decât o parțială icoană de ce a însemnat acțiunea orală a criticii maioresciană, dela om la om, în ședințele **Junimii**, în consultările individuale, date în taina biroului sau în coreșpondența lui, care s'a făcut cunoscută, în schimbul de scrisori cu Duiliu Zamfirescu.

Cine a parcurs și al doilea volum de **Insemnări zilnice**, în care consemnează și ședințele literare ale **Junimii**, cu impresiile ferme de moment, relevând operele de valoare, citite în salonul lui din București, nu poate uita semnificativele, insistențele, deși rapidele mențiuni, despre **Luceafărul** lui Eminescu sau despre comediile lui Caragiale. Turneul pe care-l face, printre cunoscuți, cu poema celui dintâi sau cu **Scrisoarea pierdută** și lecturile lor repetate, cu satisfacția de a fi descoperit opere de primă calitate, arată în deajuns de câtă intuiție critică era capabil Maiorescu, de ce gust înalt da dovadă și de ce pasiune, în materie de artă, era însufletit. Aceleași **Insemnări zilnice** consemnează cum, într'o singură zi, sub căldura entuziasmului, a redactat articolul **Comediile d-lui Caragiale**.

Și să ținem seama că toate acestea se întâmplă într'o epocă de mare atonie sufletească a omului și într'o perioadă de aprigă solicitare a lui, împăr-

tită între catedră și politică, între o ruptură sentimentală cu trecutul și adaptarea la o altă viață.

S'au găsit oameni care au strecurat îndoieili asupra gustului critic al lui Maiorescu și au pus în discuție valabilitatea judecăților lui de valoare; nu rareori s'a afirmat că a pus pe aceeași treaptă talente de a doua și a treia mână, cu Eminescu de pildă, și că o anume oportunitate socială l-ar fi făcut să supra-prețuiască pe Alecsandri, decretându-l cel mai mare poet, în paguba aceluiași Eminescu.

Intr'o încercare de restabilire a adevărului, ca cea de față, nu ne vom da în lături să punem la punct și aceste insinuări; niciodată Maiorescu nu s'a lăsat copleșit de relațiile lui sociale, în judecată literară, și nici n'a fost sclavul „direcției noi”, adică al spiritului de cenaclu. Mai mult chiar, **Convorbirile literare** au primit în paginile lor colaborarea unor scriitori de veche generație, ca Alecsandri și Ion Ghica, iar atâția alții, din grupări adverse, au dat ocol la ședințele **Junimii**, criticului care avea darul și autoritatea să consacre, cum multă vreme n'a avut nimeni dintre criticișii noștri de vază. Un istoric al cenaclului și o trecere în revistă a personalităților ce s'au perindat, în cursul anilor, prin casa ospitalieră a lui Maiorescu, ne-ar rectifica multe erori și ar pune în lumină multe surprize.

E drept că omul de cultură și criticul n'a încetat niciodată să fie și un om politic; jurnalul lui e plin de aprecieri asupra putinții de utilizare sau nu a fiecărui participant la ședințele **Junimii**, în viața socială; dar Maiorescu, pe lângă faptul că era un excelent cunoscător de oameni, mai era și un spirit care a știut să disocieze categoric opera de om, pe scrii-

tor de eventualul partizan politic. Relațiile lui cu Eminescu, Caragiale și Duilu Zamfirescu erau mai întâi pe planul literar, apoi pe acela social: și dacă e vorba să se facă un bilanț cinstit al profitului, în ordinea carierei, amicilor lui literari și al profitului politicului Maiorescu, n'am sta un moment la îndoială să afirmăm că beneficiarii au fost literații și nu criticul.

Cât a făcut Maiorescu pentru omul Eminescu, pentru Caragiale și Duiliu Zamfirescu se va arăta într'oz, pe bază de documente, și se va spulbera și cealaltă legendă despre egoismul maiorescian și indiferența lui față de nevoile tuturor amicilor literari. Confrunte oricine corespondența lui cu Duiliu Zamfirescu, și, dincolo de relațiile artistice, dintre ei, va vedea câte solicitări îi adresează autorul **Vieții la țară**, în cariera lui diplomatică, și câtă sollicitudine depune Maiorescu să-l satisfacă. Iar cine se mai poate îndoii de nerecunoștința lui Caragiale, față de câte servicii i-a făcut criticul, pe care l-a atacat în numeroase rânduri, să facă un examen mai atent între cele două caractere și să judece de partea cui se află eleganța și de-a cui lipsa ei; despre iubirea și admirația pentru Eminescu, posteritatea posedă un document de rară frumusețe etică și intelectuală, scrisoarea pe care Maiorescu o adresează poetului la Viena, în 1884, înserată și în al doilea volum din **Insemnări zilnice**; să mai existe vre-o umbră de îndoială, în cugetul cuiva, după cunoașterea acestei scrisori, pe care am dori-o reprodusă în toate manualele de limba română, despre interesul uman al criticului față de cel mai mare și nefericit poet al nostru, și despre câtă înaltă prețuire acordă el operei și inteligenței eminesciene?

Istoria noastră literară are de înlăturat numeroase prejudecăți, are de distrus multe legende păgubitoare despre **Junimea** și raporturile lui Maiorescu, omul și criticul, cu scriitorii timpului ; va sosi cândva momentul să se scrie o istorie amănunțită, dreaptă, a **Junimii** și să se restabilească, după documente sigure, fizionomia etică a celui care a fost acuzat de egoism și indiferență față de literații pe care i-a iubit și prețuit.

Dacă astfel stau lucrurile, nu este o grosolană inducere în eroare a posterității când se pune la îndoială dreapta judecată literară a criticului Maiorescu și rara lui intuiție a valorilor creatoare ?

Nu vom scoate aici în evidență decât câteva din aceste judecăți, pe care le-am moștenit și noi, le-am ratificat și le-am pus la fundamentul studiilor noastre critice, aducând astfel un omagiu integral memoriei și viabilității critice maioresciane ; fără siguranța gustului, fără autoritatea intelectuală a celui dintâi critic român, n'ar fi fost cu putință desvoltarea ulterioară a criticii naționale și n'am fi trecut dela forma embrionară a criticii estetice, practică de Maiorescu, la studiile și monografiile pe care critica de azi le închină celor mai însemnați scriitori junimiști.

Acțiunea celui dintâi critic român se aseamănă cu o asanare și consolidare de teren, cu stabilirea unui temei de certitudine, în materie de gust, deschizând astfel calea spre creația critică, urmașilor lui ; omagiul nostru este însuși omagiul timpului adus adevăratului cap de linie al criticii moderne române, căreia i-a fixat spiritul și i-a dat normele generale.

Dar să ne întoarcem la acea verificare a judecăți-

lor de valoare maioresciană, pe care ne-am propus să le scoatem în lumină.

Dacă în **Poezia română la 1867**, criticul se împletește cu esteticianul și dacă aplicațiile lui sunt de amănunt, în **Dreția nouă** (1872) el apare dintr'odată, cu fermitate a judecării, cu mare clar-vedere și cu un simț al măsurii, ca gust, pe care vremea nu le-a putut întuneca.

La această dată, punând „în fruntea noii mișcări” pe Vasile Alecsandri, nu greșește cu nimic, fiindcă așa se prezenta situația poeziei române; de altfel, imediat accentuează: „Cap al poeziei noastre literare, în generația trecută”. Alecsandri e socotit pe primul plan al poeziei, nu atât dintr'o exagerată judecată, cât din cauza continuității lui lirice, remarcabilă între 1868—1871, prin publicarea **Pastelurilor**.

Maioreescu nu-i consacră nici două pagini întregi fericitului bard și judecata lui nu depășește aceste limite:

„Pastelurile” sunt un șir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într'o limbă așa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri. o podoabă a literaturii române în deobște”.

Insistăm că ne găsim în anul 1872 și că nu trebuie să luăm o judecată emisă într'un anume timp drept una post-dată, cum au făcut mulți dislocând-o din momentul ei istoric.

Despre Alecsandri a mai formulat Maioreescu, cu mai multă amploare și mai multe nuanțe, o judecată generală asupra sensului operei lui, la 1886, în arti-

colul **Poeți și critici**; bătrânul bard trăia încă, dar toată curtenia expresiei maioresciene (știm în ce raporturi personale a fost criticul cu Alecsandri, din jurnalul lui postum) nu atenuază în fond o judecată categorică și care este cea dintâi recunoaștere a meritelor culturale ale scriitorului, așa cum și noi i-o acordăm, după atâta vreme. Comparându-l cu Eminescu, sau mai bine evitând să-l compare, cu tot tactul necesar, conchide într'o caracterizare de maestru;

„Alecsandri are o altă însemnătate. În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s'a putut întrupa într'o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbii române în poezia populară — el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi — el le-a întrupat; frumusețea proprie a pământului nostru natal și a aerului nostru — el a descris-o „chauvinismul” gîntei latine și ura în contra Evreilor — el le reprezintă; când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București — el a răspuns la această dorință scriindu-i comedii și drame; când a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă — el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei.

A lui liră multi-cordă a răsunat la orice adiere ce s'a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui.

În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri?

În această **totalitate** a acțiunii lui literare”.

Este, în această judecată, vreo exagerare, este în abilitatea de expresie a criticului vreo concesie de gust și probitate intelectuală? Din contra este de o

totală independență și de o justete pe care orice istorie literară și-o poate pune drept epitaf, în fruntea capitolului consacrat lui Alecsandri.

Mult mai concesiv și mai entuziast a fost însuși Eminescu, în aprecierea meritelor literare ale lui Alecsandri, pe care-l omagiază în **Epigonii**, în trei strofe vestite, încununându-l cu diadema de „rege al poeziei”; omagiul lui Maiorescu este strict critic, al lui Eminescu e de un romantism generos, din care am reținut mai ales calificarea bardului, văzut „vecinic tânăr și ferice” și mai puțin restul caracterizării; și tot Eminescu, în **Curierul de Iași**, din 24 Decembrie 1876, scriind o notă despre edițiile lui C. Negruzii și V. Alecsandri, apărute la Socec, lauda opera „celui mai mare poet al nostru V. Alecsandri”.

Despre Eminescu, Titu Maiorescu a scris întâia oară în **Direcția nouă**, punându-l în al doilea rând după Alecsandri și consacându-i aproape patru pagini, în care analizează **Venere și Madonă**, **Epigonii** și **Mortua est**; judecata criticului, care are curajul consacrării lui Eminescu, numai pe baza acestor trei poeme, cu toate îndreptățitele rezerve ce face asupra-le, nu este nicidecum o simplă dibuire prin ipoteză și necunoscut (oricât atâtea strofe și versuri strălucite ar prevesti pe adevăratul Eminescu de mai târziu), ci vădește o intuiție sigură și o ierarhie precisă în valorificarea poeziilor pe care le discută.

Când începe caracterizarea prin fraza:

„Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum așa de puțin format, încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvântului este d. Mihail Emi-

„escu”, — în care rezerva și elogiul se împletesc admirabil și în care se cuprind toate particularitățile noului mod poetic eminescian, așa cum se străvăd în începuturile lui cele mai remarcabile, — și când, mai departe, sfârșește cu elogiul adus acestor poezii care „au și farmecul limbajului (semnul celor aleși), o concepție înaltă și pe lângă aceste (lucru rar între ai noștri) iubirea și înțelegerea artei antice” — putem spune că, la 1872, era Eminescu mai bine prețuit, mai just chiar, decât o face Maiorescu, în câteva intuiții fundamentale?

În 1875, Anghel Demetrescu, sub pseudonimul G. Gellianu, publică în **Revista Contemporană**, un studiu, după 11 poezii ale lui Eminescu, tipărite în **Convorbiri literare**. Maiorescu îl consacrase numai după trei poeme, situându-l imediat după Alecsandri, în timp ce criticul de prozodie și profesorul minuțios de istorie, care a fost Anghel Demetrescu, conchide sentențios și definitiv că poemele publicate până la această dată sunt „niște producțiuni atât de incorecte, de neterminat, încât mulțimea greșelilor formei împiedică de a zări chiar schînteia inspirațiunii”.

Să ne mai mirăm de rezervele făcute de Maiorescu, la 1872, când afirma, pe lângă ele, că Eminescu este „poet, poet în toată puterea cuvântului?”

A doua oară, criticul junimist scrie despre **Eminescu și poeziile lui**, la 1889, cel mai cuprinzător, mai entuziast și mai frumos studiu, din câte s’au scris până atunci asupra poetului și cel mai întins studiu de critică literară, din toată cariera lui. Alcătuit din două părți distincte, prima în care zugrăvește tipologic personalitatea umană și natura geniului eminescian, după imagina geniului din metafizica lui Schopenhauer, a doua în care face critica

tehnică a poeziei lui Eminescu, nu în înțelesul poetice și prozodiei lui Angel Demetrescu, ci în originalitatea ei de expresie, în sugestia inedită de limbaj poetic și în puterea lui de strălucire excepțională, — studiul lui Titu Maiorescu a rămas, și după interpretarea lăaturalnică a lui Gherea, din 1890, singura imagine critică de valoare, până la recenta imagine, diametral opusă, creată de d. G. Călinescu.

Iar partea de critică tehnică (cred că cel dintâi exemplu de astfel de critică a poeziei, la noi), pe care a reluat-o atât de stângaci uneori și atât de discutabil adesea, G. Ibrăileanu, în **Note asupra versului**, aduce atâtea întuiții surprinzătoare, citează atâtea versuri sugestive din poemele eminesciene, amintindu-ne de subtilul cercetător al **Poeziei române la 1867**, încât rămâne și astăzi valabilă, oricâte studii s'ar mai fi scris despre expresia poeziei lui Eminescu și oricâte observații ingenioase au mai făcut și alții.

În schematismul său, Titu Maiorescu se mulțumește să clasifice inovațiile formale ale poemelor eminesciene și să le illustreze cu citate excelente; întuițiile lui de critic par astfel oarecum impersonalizate, renunțând la comentarii mai ample și la analize mai amănunțite.

Ca o neapărată completare a celor scrise asupra lui Eminescu, este astăzi de citat integral, de pus drept anexă la studiul lui din 1889, și scrisoarea lui Maiorescu, pe care i-o trimite la Viena, după prima întremare a poetului din cruda lui boală, și care îmbrățișează deopotrivă pe om și pe geniu, într'unul din acele accente de frumusețe rară, așa zice cu vorba criticului, de frumusețe **impersonală**!

Spre veșnica cinstire a inimii și minții lui Titu Maiorescu, această scrisoare, care termină cu :

„Așa dar, fii fără grijă, redobândește-ți acea filosofie impersonală ce o aveai totdeauna, adaoge-i ceva veselie și petrecere în excursiunea prin frumoasa Italie, și la întoarcere mai încălzește-ne mintea și inima cu o rază din geniul D-tale poetic, care pentru noi este și va rămânea cea mai înaltă încorporare a inteligenții române” ne dă și cea mai înaltă măsură a entuziasmului și a previziunii critice maioresciane și ne atestă odată mai mult calitatea etică și intelectuală a celui dintâi critic al nostru.

Dela acest mare prețuitor al lui Eminescu, dacă trecem la studiul ce-i consacră Anghel Demetrescu, în 1903, în revista **Literatură și artă română**, și care cuprinde o vedere generală bazată pe cercetarea **Poeziilor**, publicate de Maiorescu, pe ediția V. G. Morțun, de **Proză și Versuri**, pe **Culegerea de articole politice**, făcută de Gr. Păucescu, pe **Poeziile postume**, editate de Nerva Hodoș, și pe **Scrieri inedite**, prefăcute de Ilarie Chendi vom vedea că imaginea critică maioresciană nu e chiar măcar umbrită și că bunăvoința acestui spirit academic e cumpănită de atâtea rezerve, încât, având iluzia că face un pas înainte, face și mai mulți înapoi.

Profesorul de clasicism greco-roman, amatorul de critică prozodică și restauratorul de adevăruri istorice care era Anghel Demetrescu, se simte jignit ori de câte ori metrica e scoasă din tiparele ei consacrate, ori de câte ori istoria e nerrespectată sau ignorată, ori de câte ori expresia colorată îl depărtează de obișnuințele lui academice; și, pe deasupra, fără să cadă în grosclănia lui Aron Densusianu (Demetrescu a fost un spirit ponderat, în elogiu ca și în blam), e neplăcut impresionat de romantismul „extravagant”, de pesimismul „bolnăvicios” al poetului, pe care-l

gustă numai în sentimentalitatea suavă a eroticei lui, în șoapta de romanță a liricii lui, de o mare frăgezime de simțire și expresie, strein de tot ce este măreție cosmică, fior metafizic și viziune amplă, în poezia lui Eminescu.

Anume reveniri ale lui, față de rezervele lui G. Gellianu de altă dată, asupra însăși prozodiei (suprema lui estetică), asupra limbii poetice originale eminesciene — sunt mai curând corectări impuse de studiul lui Maiorescu, din 1889, decât schimbări organice de perspectivă, în critica lui de amănunt, de șicane de cărturar și de iubitor de simțire clasică, măsurată.

Interesul pe care unii au voit să-l trezească și pentru criticul Anghel Demetriescu, așa cum l-au trezit pentru cărturar, nu se susține și străduința lui în acest domeniu ține exclusiv de diletantism, nu și de vocație.

Concepția despre modestia criticii l-a împiedicat pe Titu Maiorescu să-și desfășoare intuițiile în studii ample și, la bătrânețe, l-a împins numai până în pragul recenziei și al raportului academic; dar curiozitatea lui mereu trează l-a ținut la curent cu tot ce a fost talent demn de relevat, în literatura română, cu tot ce a produs spiritul creator național, în poezie, istorie, filologie și chiar în domenii mai speciale; notele lui adiționale, la unele articole, adaosurile mai lungi la altele, prefetele reînoite la cele trei volume de *Critice*, simpla citare a numelor unor scriitori noi, dovedesc că spiritul lui critic a veghiat până în cei mai îndepărtați ani ai vieții lui, acaparată, în cele din urmă, de politică.

În *Insemnările* lui sunt trecute atâtea proiecte de

iucrări de filosofie, de politică, de istorie, dar nici un proiect de lucrare critică mai întinsă, iar jurnalul său nu abundă de lecturi literare și de impresii asupra cărților citite; putem oare conchide din asta că Maiorescu n'a avut vocație de critic și că opera lui a fost un **passé-temps**, în acest domeniu pe lângă atâtea diverse preocupări care l-au pasionat, cum a fost politică, oratoria, cursurile de filosofie și, într-o vreme, chiar avocatura?

Putem oare, după cele ce-am văzut, să spunem că Maiorescu, deși a avut vocație recuzabilă de critic, și-a neglijat-o și că și-a risipit forțele în ocupații străine de literatură? Și într'un caz și în celălalt am fi alături de adevăr; Maiorescu a fost, prin excelență un spirit critic, în accepția cea mai generală a cuvântului și oriunde s'a manifestat, în oricât de divergente țărâmurii a activat, el a dus cu sine aceeași unitate temperamentală, aceeași structură specifică — de critic, în politică la fel ca și în literatură, în filosofie ca și în istorie, în avocatură ca și la tribună și la catedră, și că destinul lui a fost să dea cea mai strălucită pildă a criticii însăși, în sensul ei de funcție generală a spiritului, în a doua jumătate de veac a culturii române. Și prin această fizionomie, Maiorescu este actual astăzi și va mai fi încă atâta timp cât facultatea critică a minții nu va înceta să funcționeze, în evaluarea produselor spirituale ale culturii.

Pentru critica noastră contemporană, Maiorescu înseamnă un mare înaintaș într'o anume aripă a ei, în ceea ce se numește planul estetic al criticii; prin simțul autorității, prin ferma ei judecată, prin gust, critica maioresciană întrupează în mod concret câteva atribute ale criticii însăși, de totdeauna, deși

critica nouă a trecut și la alte forme, mai evoluat, decât acelea pe care le-a practicat el.

Dacă nu există o doctrină Maiorescu, în critică, există o poziție, și dacă opera lui nu respiră un anumit definit dogmatism estetic, în ea respiră ceva mult mai viabil: spiritul estetic.

Afară de d. Mihail Dragomirescu (și numai până la un punct), Maiorescu n'a avut propriu-zis discipoli în critică; tipul lui sufletesc nu s'a repetat, în cultura noastră, deși a fost pastisit de atâția epigoni.

Pentru disciplina criticii literare, după o sută de ani dela nașterea lui și la aproape un sfert de veac dela moarte, Titu Maiorescu este încă o stea polară, care nu lasă să se rătăcească mințile, în noaptea confuziei, și luminează încă valurile vrăjmașe, care pot duce la naufragii, într'o cultură destul de tânără și bântuită, din când în când, de cicloane ametoare.

Debuturile lui E. Lovinescu

I.

De obicei, scriitorii își amintesc cu ironie și cu un fel de indulgență superioară de începuturile lor timide și prea puțin conturate; uneori caută să le ascundă și lasă, cu o secretă plăcere, să le acopere uitarea: pentru creatori, tinerețea este o epocă de jenă sau, în cel mai bun caz, de o decență ce frizează pudicitatea. Maturitatea îi flatează și-i face siguri pe sine, solidarizându-i chiar și cu erorile ei ferme; numai diletanții și spiritele sterile se răsfată într'o veșnică adolescență, socotindu-se prezenți printr'o retrospectivă de câteva decenii, în care o singură și palidă imagine se suprapune peste o nălucă a creației.

Nici lui E. Lovinescu nu-i plăcea, la maturitate, să-i amintești de primele lui volume, **Pași pe nisip**, la care se referea numai ca la o lată istorică, în memorii și în desele lui procese de autocritică; dacă-i făcea oarecare plăcere referința la întâile lui articole, ea era legată de atitudinea anti-semănătoristă și, cu deosebire, anti-iorghistă a unor diatribe virulente și categorice, la o vârstă când teoretiza un pironism critic, cu destulă emfază juvenilă.

Maiorescu a fost un scriitor pe care nu l-a obsedat niciodată problema începuturilor; cristalizat dela debut, ideea și expresia se afirmă neșovăelnic, ca o certitudine a personalității lui critice.

Individualitatea lui a avut totuși o devenire și paginile **Insemnărilor zilnice** ne pun în contact cu toate prefigurările ei; în adolescent intuim pe bărbatul matur, aproape în toate complexele cute ale personalității, manifestată pe planuri atât de diverse. Maiorrescu a avut un stil interior și unul social, care uneori s'au suprapus, alteleori s'au subordonat; în tot cazul, au avut atâtea interferențe.

Individualitatea lui E. Lovinescu este eminent reliefată în planul literar; forma ei socială aproape s'a identificat cu expresia scriitorului; regretatul critic a fost obsedat de ideea perfectării și într'adevăr, în cele patru decenii de neîntreruptă activitate, a devenit mereu, până a ajuns la expresia împlinirii mature; această devenire a pornit însă dela temelii mai modeste, dela intuiții mai fugare și dela atitudini diferențiale mai mult de temperament decât de ordine speculativă. Personalitatea lui critică dela maturitate se prefigurează totuși în formele nucleare ale **Pașilor pe nisip**, cu o surprinzătoare anticipație; dacă nu se regăsesc aci toate trăsăturile ei constitutive, întâlnim însă atâtea note esențiale, încât descoperirea lor îți provoacă o adevărată plăcere intelectuală; pentru situare în perspectiva vremii, ca și în perspectiva lăuntrică, a structurii lui, începuturile au exact același farmec pe care-l descoperi în seria de încercări preliminare ale unui mare pictor, care a realizat o operă de strălucită maturitate, după schematic eforturi, în care întrevezi, parțial, plenitudinea finală. Pentru o critică ce urmărește desfășurarea organică și pipăie zările spirituale ale unei personalități, zidită din strădăni și căutări, nu este o mai

capta fluviul la izvoare; citită printr'o optică de retrospectivă, opera de debut se luminează de bogatele reverberații ale operei mature, ca în acele fotografii, în care citești, în ordine inversă, trăsăturile fizionomice, până în firava figură a adolescentului sau în candidul chip al copilului; maturitatea limpezește, prin expresivitatea ei marcată, expresivitățile virtuale ale incertelor linii, în care poți descifra o structură și un destin.

Fiindcă a socotit critica și o creație artistică, în strictă concepție impresionistă, așa cum se afirmă cu ostentație, în cele două volume ale **Pașilor pe nisip**, E. Lovinescu, în plin proces de evoluție formală, a respins instinctiv și rapid, cea mai mare parte din articolele de directivă și polemică, dela debuturile lui; ajungând, cu vremea, la un fel de mistică a perfectării expresiei, și-a desființat cele două volume inițiale, cuprinzând rodul a doi ani de activitate critică (1904 — 1906), trăgându-și o parte din prezentările scriitorilor epocii, și acelea remaniate, în **Critice**.

Pentru noi însă, materialurile părăsite au un deosebit preț și în lumina lor anticipativă, vom înțelege mult din evoluția lui ulterioară; într'o eventuală ediție critică, articolele neretipărite din **Pași** vor trebui, neapărat, trecute la **Addenda**, cu un document esențial asupra personalității lui incipiente.

Când E. Lovinescu debutează, Maiorescu își încetase activitatea, deși se întreținea un cult viu al regalității lui, cel puțin în cercul **Convorbirilor** și în spiritul discipolilor de formație junimistă. Gherea își istovise și el activitatea și începuse să fie socotit

critica lui va fi dusă mai departe, cu modificări, de G. Ibrăileanu și, cu rezerve polemice, destul de categorice, de H. Sanielevici. Din aripa maioresciană se desprindea, cu exagerările vizibile de pe atunci, crescute mai apoi la forme excesive congenitale, critica estetică a lui M. Dragomirescu. La orizont mai apăruse încă vijeliosul temperament al lui N. Iorga, polarizând în jurul unei mișcări literare și al unui violent dogmatism, multe din tinerele talente.

În această ambianță, E. Lovinescu își caută o poziție, dacă nu cu fermitate de contur, în tot cazul cu indicații care, în perspectiva desfășurării unei strălucite cariere, sunt foarte semnificative. Apariția lui, între doi mari îndrumători și între atâția dogmatici, pare puțin stânjenită; el nu era niciun îndrumător fanatic, nici un spirit speculativ; introducând un nou concept în critica română, impresionismul este la egală distanță și de spiritul filosofic maiorescian și de dogmatismul gherist și, temperamental, prin nuanță și ironie, prin judecată amabilă, în afirmare, ca și în negare, deosebit de toate forțele tinere, pe atunci, ale criticii naționale. De aceea a apărut multora drept un diletant, beletrist agreabil, furișat în critică; această imagine se agravează, cu atât mai mult, cu cât, paralel cu acțiunea critică, scrie teatru și nuvele, atât de depărtate de ambianța semănătoristă și poporanistă a vremii, ca și de literatura junimismului istovit, patronat dela distanță de prestigiul maiorescian. Colaborator la mai toate revistele importante, de pe atunci, cu excepția **Sămănătorului**, de unde fusese refuzat cu brutalitate, de N. Iorga, E. Lovinescu este un neînregimentat, față de toți animatorii câți se agitau, între directivele ideologice,

temperamentale sau numai partizane, ale momentului. Instinctiv, înclina totuși spre Maiorescu și junimism, iar debutul în foiletonul **Epocii** îl putea situa ca pe un maiorescian de nouă generație, deși nu fusese crescut în preajma maestrului; sensibil la spectacolul individualității puternice. Lovinescu ne-a mărturisit, în **Memorii** că, în perioada lui universitară, a fost obsedat de aureola crepusculară a lui Maiorescu și de cea aurorală a lui N. Iorga, pendulând între două structuri intelectuale și două expresii literare diametral opuse; omagiu adus personalității, dincolo de ideea de afinitate, și semn al inteligenței critice receptive la farmecul valorilor. E. Lovinescu nu era nici orator, de specie maioresciană sau iorghistă, nici cap speculativ, ca îndrumătorul **Junimii** și nici un animator, ca răscolitorul de energii Iorga, apostol al tradiționalismului.

Cu o serioasă cultură literară, umanistă și modernă, se orientează repede și într'o expresie fluentă, în problemele criticei române, puse autoritar de Maiorescu și Gherea, și soluționate în spirit vădit antagonic. Impresionistul E. Lovinescu, mai înainte de a-și teroriza propria lui poziție, în configurația criticei autohtone, se va pronunța și asupra principiilor dominante ale celor două poziții care și disputau întâietatea în directivele impuse de cei doi maestrii. Printr'o justă intuiție va pune într'o discuție cursivă, nutrită de numeroase lecturi și ilustrată cu și mai numeroase exemple, temele principale ale criticei maioresciene și ale criticei gheriste.

Pentru ușurință și simplificare vom scoate mai întâi în evidență atitudinea tânărului critic față de Gherea, care aplicase teoria mediului din Taine la litera-

tura noastră și care practicase și o critică activistă de conținut asupra lui Eminescu și Caragiale; discutând aplicațiile lui Gherea, în fond discută însuși determinismul celor trei factori taine-iști, schițând o poziție pe care va relua-o și în alte împrejurări, adică în propriile lui orientări teoretice dela maturitate.

În studiul **Teoria mediului și literatura noastră**, cu tot spiritul de frondă față de spiritul doctrinar, cu tot aerul de scepticism general ce învăluie eseul, întâlnim câteva ferme afirmații pe care le vom desprinde în însăși succinta lor formulare; nu vom reface așa dar toată argumentarea și nici nu vom relua exemplificările aduse în sprijinul ei, ci vom deduce însăși concluziile controversiei. Față de conceptul economic, altoit din marxism, înlocuind teoria rasei taine-iste, la Gherea, Lovinescu constată:

„Este vorba de un determinism economic? Nu poate fi vorba de așa ceva. Dacă ne place însă determinismul, trebuie să admitem că există un determinism organic --- un determinism al rasei” — restaurând conceptul lui Taine în demnitatea lui, dar și printre conceptele pe care le va utiliza el însuși mai târziu, într’o accepție particulară, aplicată la literatura noastră.

Referința cea mai amplă o face însă la teoria mediului, privită mai întâi în sensul cel mai strict, al mediului familial și al mediului social imediat și local, în raport cu talentul și geniul. Scoatem în relief numai concluziile:

„Așa dar nu există numai un determinism al rasei, ci și un altul al fiecărui om în parte. E un determinism organic. Talentul și mai ales geniul (cuvânt foarte elastic) sunt prin urmare înăscute. Admițând

acest lucru, orice discuție viitoare e posibilă. Neadmițându-l, discuția cade. Ea e de prisos”.

Iar în privința însăși teoriei mediului, ca factor explicativ al marilor individualități și ca determinant al curentelor literare, ajunge la concluzii diametral opuse teoriei lui Taine și deși și a lui Gherea, aplicată la literatura noastră.

„Operele de artă presupun individualități artistice. Individualitățile se formează ele singure printr'o lucrare interioară și subiectivă, deși alimentată prin elemente exterioare, care formează ceea ce se numește mediu. Factorii aceștia externi, cu toate că nu sunt de prima însemnătate, aruncă o oarecare lumină asupra evoluției sufletești a artistului. E bine deci să-i cunoaștem fără a pune însă tot reazimul criticii noastre în ei.

„Artiștii mari, departe de a fi o expresie a acestor factori, a **mediului**, sunt dimpotrivă acei care izburtesc uneori să creeze un mediu. Ei modelează pentru un timp mai scurt sau mai îndelungat sufletele, creind ceea ce se numește starea sufletească a unei epoci. Ceilalți artiști, ce vin mai pe urmă, se inspiră nu dela mediul creat ci dela creatorul lui, adică dela marele artist, ce a dat o formă nouă de simțire sau de cugetare”.

Întâlnim aci nu numai toate obiecțiile pe care Sainte-Beuve le-a făcut sistemului prea rigid al lui Taine, insistând asupra factorului individual, al creației, care scapă explicației exterioare mecanice a celor trei determinante, rasa, mediul și momentul, dar întâlnim, schematic și încă neformulată într'un concept de nouă circulație, în critica noastră, teoria sincronismului și a diferențierii la care Lovinescu va

ajunge, după ce va lua și o poziție sociologică asupra civilizației române moderne.

Dacă din factorii determinismului lui Taine, acționând asupra individualităților ce alcătuiesc o literatură națională, reține numai conceptul rasei, pe care-l va utiliza în **Istoria civilizației române moderne**, în **Istoria literaturii române contemporane**, mai ales în volumul închinat **Evoluției prozei epice** și în **Mutația valorilor estetice**, atitudinea negativă față de teoria mediului îl desparte categoric atât de criticul francez cât și de Gherea.

În studiul **Literatura și critica noastră**, caracterizând pe Maiorescu și Gherea, ajunge la aceste concluzii, în ce privește pe cel din urmă, socotindu-l totuși „un tălmăcitor” al lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, Delavrancea, Coșbuc și Vlahuță:

„D. Gherea, ce e drept, a mai venit cu o doctrină critică, care dacă nu era nouă, era totuși localizată pentru întâiași dată la noi. Această doctrină, dusă în consecințele ei, e foarte contestabilă: e vorba de faimoasa teorie a mediului.

„Pe această doctrină a aplicat-o d. Gherea la literatura noastră cea bună, cu succese împărțite și bazat pe ea, a luminat unele puncte obscure ale scriitorilor noștri. De sigur că opera d-lui Gherea are și ea multe părți, ce deși au făcut mare efect pe atunci, s'au eliminat apoi dela sine prin procesul firesc al timpului. Așa de pildă finalitatea utilitară a artei, sau amestecul idealelor sociale în conceptul mult mai îngust al artei, sunt lucruri, care cu tot șgomotul vremelnice ce l-au făcut, au dispărut, nu sub loviturile celor ce le combăteau, ci în mod firesc și dela sine.

„Acest mod greșit de a vedea, e drept că a adus o

tuiburare în literatura românească. Pentru un moment începuse chiar să se confunde cele două noțiuni „artă” și „ideal social”, tot așa precum odinioară se confundase conceptul „artei” cu acel al „idealului național”.

„Tari însă de experiența trecutului, și ceva mai limpeziți asupra artei, prin pilda atâtor scriitori buni, noi am clarificat repede această confuzie, reintrând iarăși în pacea adâncă a artei adevărate.

„Voind să facă o școală literară, d. Gherea n'a reușit de loc, dar a reușit să ne interpreteze pe unii scriitori, făcând un pas înainte asupra trecutului, care nu se ocupase atât cu aprecierea amănunțită a literaturilor noastre, ci stabilise numai oarecare principii de artă adevărată și sănătoasă”.

Rolul criticii și teoriilor lui Gherea e vădit pus în cumpănă cu rolul teoriilor și criticii lui Maiorescu, despre care și vorbește într'un pasagiu imediat anterior, dar este nu mai puțin vădit că aderența lui Lovinescu, între aceste două personalități și directive antagoniste, înclină spre cea din urmă.

Când, în atâtea dăți, și-a revendicat o formație junimistă, în ordinea literară, n'a exagerat cu nimic: iar din 1937, de când și-a pus sub patronatul spiritual al lui Maiorescu compendiul de **Istoria literaturii române contemporane** — se poate vorbi de începerea unui adevărat proces de **remaiorescianizare**, continuat cu monografia apărută în anul centenarului marelui critic și prin toată seria, din nefericire neterminată, a monografiilor privitoare la contemporanii și posteritatea lui.

Conceptele criticii maioresciene sunt mult mai numeroase, decât ar părea sau au părut la apariția **Pașilor pe nisip**; văzute astăzi, în perspectiva junimis-

mului și, în special, a maiorescianismului, ca un spirit viu al criticei noastre contemporane, ca și în cealaltă perspectivă, a unei părți speculative, din activitatea lui E. Lovinescu — ele capătă o semnificație nouă, pe care trebuie s'o punem în relief; căci, oricâte deosebiri temperamentale, teoretice, de talent, de metodă și de încadrare istorică, în evoluția criticei noastre moderne, au existat și s'au adâncit cu timpul, între Maiorescu și Lovinescu, în aripa estetică a disciplinei întemeiată, cu atâta autoritate de primul, descendentul lui cel mai autentic, în multe privinți, rămâne totuși teoreticianul și practicianul impresionismului critic la noi.

Anti-taine-ist parțial și anti-gherist integral, Lovinescu este un filo-maiorescian, deși va recunoaște, în aceiași Pași, limitele criticei realizate de cel dintâi critic estetic român.

Concepte maioresciane in critica lui E. Lovinescu

II

Faptul de-a fi respins teoria mediului, aplicată de Gherea la literatura română și de-a fi reținut numai conceptul rasei, din Taine, îl apropie pe Lovinescu mai mult de Maiorescu decât de criticul francez; de-a-semeni, ideea că mediul este creat de forța modelatoare a individualității artistice, determinată de structura ei interioară; nu altfel explicase Maiorescu personalitatea lui Eminescu, în studiul lui din 1890, abstrasă din mediu și predeterminată de ereditatea lui umană și de esența lui de geniu.

În fond, conceptul de rasă se acoperă cu conceptul maiorescian al „fondului particular”, exprimat în forme estetice universale. În **Literatura și critica noastră**, conceptul maiorescian apare în variante verbale, care nu-i alterează natura:

„Literatura e produsul cel mai înalt al unui popor. Ea e inflorescența superbă, ce absoarbe puterile intelectuale ale unui întreg neam. În flacăra ei se mistue forțele ascunse, zăcămintele bănuite dar necunoscute ale sufletului național”.

Expresia „sufletul național” nu are aci sensul restrictiv de „specific național”, așa cum vor teoretiza poporaniștii și sămănătoriștii; într'un alt pasagiu, Lovinescu circumstanțiază conceptul de „suflet național”, în opoziție clară cu tendințele țărănești exclusiviste, din literatura timpului:

„O bună literatură trebuie să fie o expresie națională. Pentru aceea toate straturile națiunii au dreptul de a fi reprezentate în literatura neamului. Scriitorii trebuie să le exploateze pe toate, fiecare după înclinările sale sufletești și după stratul apropiat în care trăiește sau pe care-l cunoaște. Preferință nu se poate impune”.

După ce arată complexitatea literaturii rusești, la Gogol, Cehov, Tolstoi, Turghenief, Dostoewski și Gorki, la care Maiorescu nu se va referi niciodată, în critica lui, Lovinescu conchide:

„Aceasta ne trebuie și nouă: o literatură cu o bază curat națională. Dar această bază nu trebuie să fie restrânsă la o anumită pătură socială, la țărănime de pildă, căci atunci literatura e incompletă și unilaterală”.

Motivele de inspirație trebuie să fie cât de variate și să îmbrățișeze toate stratele neamului nostru și mai cu deosebire stratele suprapuse, ce sunt mai complicate și cer o mai mare ascuțime de observație.

„Numai printr’o astfel de literatură completă, vom putea scrie și noi cu cinste pagina ce ni se cuvine în literatura universală”.

Raportul dintre cele două concepte maioresciane, al „fondului particular” și al universalității este, teoretic, același; numai că Maiorescu, puțin cunoscător al romanului modern european și mărturisind o repulsie organică față de realism și naturalism, imaginează o intenabilă teorie a unui exclusiv „roman popular”, care indică limitele receptivității lui estetice.

Lovinescu, dacă nu depășește teoretic raportul dintre „fondul particular” și expresia universală, de izvor maiorescian, respinge, indirect, eronata îngrădire a inspirației epice redusă la sufletul tăc

nesc; lecturile lui sunt mai întinse și mai variate și gustul lui mai deschis, evoluând între clasicitatea greco-latină și producțiile cele mai noi ale literaturilor europene. Teoria aplicată la roman de Maiorescu se părea că dă câștig de cauză sămănătorismului și poporanismului; așa cum era formulată, e drept că nu se sprijinea numai pe ideea de specificitate etnică, ci mai ales, pe specificitatea psihologică; comparând sufletul eroului dramatic cu sufletul eroului epic, unul activ și altul pasiv față de evenimente, criticul, dintr'o lectură insuficientă și poate și dintr'o preferință subiectivă, ridicase la grad teoretic o simplă observație, care coincidea și cu stadiul literaturii noastre narative, de un marcat ruralism.

Utilizând concepte maiorești, Lovinescu este totuși un spirit independent, judecând personal și firește, contrazicând la nevoie pe criticul în a cărui descendență se situează.

Rezervele lui față de „teoria romanului poporan” sunt categorice, deși, din respect pentru Maiorescu, nu se referă direct la eșecul lui, **Literatura română și streinătatea**, unde găsim formulată observația criticului junimist; abia în monografia închinată la centenarul nașterii, în 1940, putem citi aceste rânduri:

„Nu se poate deci scoate o teorie a romanului universal bazat pe obligativitatea omului pasiv de proveniență de jos. Arta este o expresie etnică prin fatalitatea înglobării psihologiei individuale în psihologia etnică; valoarea ei rămâne însă de natură estetică și nu folklorică sau chiar reprezentativă”.

Preferința progresivă a lui Maiorescu pentru particularismul etnic nu-l fixase într'o poziție adversă față de sămănătorism și poporanism, care potențau acest particularism până la exclusivitate și fiindcă

Lovinescu este anti-sămănătorist și anti-poporanist, dela primele lui manifestări, explică și originea spiritului țărănesc, ca orientare dominantă, în literatura vremii:

„Literatura ardeleană este **țărănească**, și e și firesc. Noi suntem un popor cu mai multe straturi sociale, dar Ardealul nu e decât un imens plai țărănesc. Mai toți scriitorii fiind de origine țărănească, e natural ca în literatura lor să se oglindească acea pătură, din care au ieșit.

„Din Transilvania ne-a venit d. **Coșbuc**, și iată-l pe țăran întronat în poezia cultă!

„Din Transilvania ne-a venit d. **Slavici** și iată-l pe țăran întronat în mod exclusiv în nuvela cultă!

„Din Banat ne-a venit d. **Popovici-Bănățeanu**, și iată pe meșteșugarul bănățean introdus în nuvelă!

„Tin Transilvania ne vine d. **Goga** și iată suferința țăranului ardelean cântată în poezie”!

În fond, o nouă piatră svârlită în grădina maioreșciană, căci, deși are aceeași grijă de a-l menaja, punând problema în termenii ei generali, sunt transparente aluziile la autorii preferați de criticul junimist, în perioada rapoartelor academice și a accentuării particularismului etnic.

Lovinescu corectează acest concept, care începe să se îngusteze în chiar mentalitatea celui ce judecase cultura română modernă din perspectiva valorilor universale.

Obiectivul principal nu este Maiorescu însuși, care oficia în critică numai la zile mari, ci sămănătorismul pe care-l va urmări în producția lui contemporană, cu o neîndoioasă receptivitate, dar și cu rezerve mereu formulate, asupra caracterului

exclusiv rural al inspirației și asupra expresiei unor suflete prea simple, prea rudimentare. În evaluarea critică, Lovinescu nu va face greșala de-a nu prețui talentul, dar nici nu va cădea în dogmatismul lui N. Iorga, care va supraevalua artistic tot ce poartă pecetea specificității țărănești și cu deosebire marca **Sămănătorului**. Este totuși interesant de subliniat că, în articolele teoretice și polemice din **Pași**, unde se afirmă cu ostentație sceptic, relativist și de un pironism, care părea că ascunde un diletantism vulnerabil, Lovinescu are o fermitate remarcabilă; observațiile lui sunt incisive, disocierile sunt precise și fără să-și fi constituit un corp de idei speculative și câteva noi concepte critice, cum va face la maturitate, își delimitează o poziție între toți criticii și curentele literare ale vremii; ea se va adânci, se va reliefa și va căpăta autoritate, după ce va ajunge el însuși animator de curent.

Prefigurările sunt, în liniile generale, mai mult decât simple indicații; ele ne ajută să-i înțelegem etapele de evoluție, să-i urmărim creșterea personalității critice și să-i fixăm rolul și importanța, în evoluția modernă a genului și în cadrele culturii noastre. Pe linia criticii estetice maioresciane, va spori în autoritate și va putea să-l depășească pe însuși întemeietorul acestei aripi, când va ajunge să-și dogmatizeze impresionismul inițial, sentimental și sceptic, cu frivolitatea începuturilor va rupe el însuși, treptat-treptat, lucrând cu concepte din ce în ce mai precise, chiar dacă unele sunt controversabile.

Dar n'am istovit încă ocolul conceptelor maioresciane, din **Pași**, cu azeziunile integrale și cu nuanțele disociative pe care le-am indicat, în parte.

Ecoul istoricei polemici, dintre Maiorescu și Ghe-

rea, în jurul „artei pentru artă”, al „tendenționismului” și al „moralei în artă” — se prelungește și în Pași; nu poate fi vorba de o participare a tânărului critic la o dezbatere care, teoretic, se istovise; a-deziunea lui întârziată este, cu foarte mici și neînsemnate nuanțe, tot la poziția maioreșciană; dacă redeschide unele porți, o face mai mult din presentimentul că altcineva le-a redeschis, cu o violență mai puțin teoretică și mai mult temperamentală. Critica lui N. Iorga se va pune la adăpostul „tendenționismului” și „moralei”, în direcția opusă lui Gherea, este drept, dar va judeca literatura timpului cu alte criterii decât Maiorescu; între cele două concepte ale „fondului particular” și a „expresiei universale”, Iorga va pune accentul, cu exclusivitate, pe cel dintâi; dar cum Maiorescu nu va mai relua duelul și cu Iorga, fiindcă activitatea lui critică este încheiată, îi rămâne lui E. Lovinescu sarcina să țină piept impetuosului apostol, respectuos el însuși cu patronul îndrumător al **Junimii**, pe care după moarte va căuta să-l micșoreze, până la caricaturizare.

Cele două instructive și agreabile disertații ale lui Lovinescu, **Arta și morala și Tendințele în artă**, nu ies teoretic din făgașul lui Maiorescu, pe care-l parafrazează deseori; cu deosebire în primul se străvede și umanistul, care face dese referințe la literatura greacă și latină, dovedindu-se stăpân pe lecturi întinse și solide, în chiar momentul lui de debut.

Convins că „teoriile teoreticianilor” sunt vane și pornit contra spiritelor sistematice, tânărul impresionat glosează :

„Teoreticianii sunt viermi de mătasă, ce nu fac însă mătasă. Insemnătatea lor nu e nici mai mare,

nici mai mică, iar sforțările lor sunt lovite de aceeași sterilitate.

„Așa dar pe lângă artist mai avem și pe d. Sistem. D. Sistem e acel ce construiește foarte frumoase clădiri cu o osatură de fer foarte bine legată. Mai lipsește siguranța premiselor pentru ca clădirea să fie înțepenită pe veci în maiestatea sa. Dar premisele sunt ceea ce e temelia unei case. Prin urmare nu e un lucru mărunț”.

Nu numai Gherea, dar și Maiorescu era un spirit sistematic și, în domeniul speculativ, s'ar putea spune că era mai sistematic decât Gherea însuși; nu era însă și un dogmatic, cum era teoreticianul „criticii științifice” la noi. Totuși, Lovinescu pare că, prin rândurile preliminare citate, încearcă și o emancipare de conceptele maioresciane, în discuția și soluționarea raportului dintre artă și morală și a tendințelor incluse în opera de artă.

Nu voi scoate în evidență unele nuanțe anti-maioresciane, fiindcă sunt neinteresante, speculativ vorbind; vom scoate însă câteva formulări ferme, în spiritul maiorescian; ele au toată greutatea, mai ales că însuși Lovinescu se va ralia, peste vreo trei decenii, cu o tenacitate patetică la conceptele maioresciane, întunecate de campania lui N. Iorga și a tuturor forțelor culturale, invadate în estetică cu o furie oarbă și o incompetență masivă.

Fugind de sistematizare, iată totuși cum dă peste câteva certitudini, cu toată cochetăria de sceptic, care intră într'o discuție teoretică, având aerul că, între două poziții de intransigentă adversitate, nu este de partea niciuneia, integral.

Iată deci:

„Acest lucru trebuia mai întâi eliminat: arta nu

are nevoie de rochiță de pongé rose. Ea e mult mai largă și mai liberală decât conceptele strâmte ale moralei convenționale de toate zilele”.

Sau:

„Omorul transpus în ficțiune ne lasă indiferenți din punctul de vedere al moralei. Morala rămâne la ușa ce ne duce în lumea ficțiunii”.

Sau:

„Așa dar cuprinsul artei sub acest raport e foarte larg. Marginele între care e strânsă nu cad în alte domenii. Religia sau morala nu-i pun nicio limită. Limitele ei sunt în adevăr și în frumos”.

Sau:

„Dreptul însă de a introduce în lumea ficțiunii orice fel de caractere rămâne bine stabilit, pentrucă în această lume a ficțiunii nu e nimic imoral decât ceea ce nu e adevărat și nu e organic”.

Sau:

„Ceea ce trebuie precizat însă e, că arta nu e o școală a moralității cum nu e niciuna a imoralității.

„Poezia greacă nu e o tribună de unde să se predice ceva; ea e o tribună de frumusețe și de emoție estetică”.

Sau:

„Prin urmare concluzia nu poate fi decât aceasta: Artă în sine nu e nici morală, nici imorală; când e în aliaj însă cu anumite tendințe practice, aceste tendințe, pot fi morale sau imorale, pentrucă ele nu mai apelează la simțul nostru estetic, ci la cel etic”.

Toate formulările sunt extrase din disertația **Arta și morala**; ele amintesc și stilistic de Maiorescu și nu sunt decât niște ușoare parafrazări, în jurul conceptului impus de criticul junimist, în articolul **Come-**

diile d-lui Caragiale, de o minte speculativă limpede și autoritară.

Iată acum și cealaltă problemă despre **Tendințele în artă**, corelativă celei dintâi, desbătută într'o disertație mai succintă, dar rezolvată, în esență, tot în spiritul maiorescian. Desprindem și de-acîi câteva formulări, care-l situează pe aceeași poziție:

„Acest lucru ne dovedește că tendințele în sine ne sunt indiferente și ceea ce ne place într'o operă, e arta, care singură e veșnică”.

Ca un ecou direct al eseului maiorescian, Lovinescu se referă la Caragiale însuși:

„Dar importanța operei sale stă oare în această atitudine conservatoare? Este el un artist pentru că e un junimist? Nici de cum. Importanța comediilor sale stă în humorul, în verva lor, în surprinderea unor figuri vii și în puterea dialogului”.

Sau:

„Arta nu are altă valoare de cât sub raportul artei — prin urmare arta pentru artă și nu arta pentru tendinți, deși poate fi uneori și cu tendinți.

Tendințele sunt planta parasitară ce se acață de copacul viguros și mândru al artei. Ele sunt metalul vulgar intrat în aliaj cu aurul, pentru a-i da o valoare curentă și comercială. Nimeni nu trebuie să se ridice în mod absolut împotriva lor, pentru că le găsim în toate timpurile și în multe opere însemnate. Dar aceste opere sunt însemnate numai prin valoarea lor artistică și nici decum prin tendinți. Tendințele au la bază o opinie a autorului, ce poate fi bună sau rea, azi așa și mâine altfel. Ele sunt un element prin definiție caduc”.

Indiferența criticului la tendințele operei de artă este însăși poziția maioreșciană, de totdeauna.

Cele două discuții din **Pași** exemplifică cu numeroase pilde, din literaturile antice și literatură franceză, fermitatea conceptelor maioreșciene, despre raportul dintre morală și artă și despre poziția criticei estetice față de tendințele incluse eventual în creație.

Așa numitul relativism și impresionism lovinescian nu ating cu nimic valabilitatea conceptelor fundamentale ale criticei lui Maiorescu; comentându-le și parafrazându-le, tânărul critic dovedește nu atât un cap speculativ, cât o minte limpede, o cultură literară temeinică și un spirit disert foarte instructiv; activitatea lui incipientă se pune sub autoritatea poziției estetice a primului nostru critic modern; dela ea pornește și el și toate bunurile câștigate și le asimilează repede și organic, ca orientare generală.

Dacă Maiorescu a fost un cap speculativ și un spirit sistematic, în problema esteticei și dacă s'a mărginit la o acțiune critică propriu zisă elementară, el n'a fost totuși un dogmatic, care să asiste la ruina propriului său sistem. Rolul lui se aseamănă cu al lui Boileau și Lessing, în tânăra noastră critică, pe care o întemeiază cu autoritate, cu gust și cu o modestie, în destinele disciplinei, care ne miră poate, dar care nu este inexplicabilă.

Conceptul de relativism și impresionism pe care Lovinescu îl introduce în critica română, dovedește o nouă orientare, o punere la curent cu evoluția criticei moderne și o încredere mai mare în valoarea intrinsecă a geniului, socotit, în spiritul criticei franceze, ca un gen literar, cel din urmă ca dată istorică, cu problemele, metoda și limitele lui de creație.

Peste faza criticei culturale pășise, timid, chiar Maiorescu, în câteva studii și recenzii; peste ea va încerca să treacă, mai ferm, Gherea, acordând-o la momentul Taine, Brandes și la marxism.

Peste Maiorescu și Gherea și peste momentul Sainte-Beuve și Taine, din critica franceză, va trece Lovinescu, care, sub auspiciile urmașilor beuvieni, Faguet, France și Lemaître, va introduce un nou spirit și un nou farmec în critica română modernă.

Dar, până să pășească la această evoluție, va avea a se ciocni cu Iorga, într'o contemporaneitate care-i va face vrăjmași ireductibili, în tot cursul carierei lor literare, și într'un antagonism de naturi atât de opuse, în cât nu se vor concilia niciodată.

E. Lovinescu contra N. Iorga

III.

Originea adversităților lui E. Lovinescu față de N. Iorga nu trebuie căutată într'un banal incident literar; refuzul publicării unor note de călătorie din Grecia, la **Sămănătorul**, este numai scânteia care a aprins două temperamente profund antagonice; și fără acest incident inițial, Lovinescu și Iorga erau sortiți să nu se înțeleagă, mai mult, să se elimine și anuleze, în planul literar.

Format la clasicismul greco-latin și la literatura franceză, deci la un îndoit clasicism, ca și sub înrâurirea intelectuală a junimismului, Lovinescu avea toate însemnele care să-l pună în neconținută vrajbă cu Iorga, temperament activist, orator vijelios, erudit înfricoșetor, romantic de cea mai violentă specie și voință culturală imperialistă.

Destinul lor structural era să fie adversari ireducibili și să meargă pe drumuri paralele, care se pot întâlni numai în infinitul spiritului, acolo unde se definitivează valorile cele mai opuse.

Din chiar scurta prezentare a celui de-al doilea volum al **Pașilor**, desprindem disonanța temperamentală față de Iorga; „Sunt”, spune Lovinescu, „și critici ce au certitudinea pe care le-o dă o doctrină. Sunt însă și alții, cu certitudini apostolice. Ei se cred sămănătorii unui adevăr revelat, care prin originea lui e și nebulos și pretențios”...

Aluzia este destul de transparentă! Dar nu la simple aluzii se va mărgini tânărul critic, înfruntat dela debut de tânărul apostol, care venea să răstoarne vechile valori, nu atât cu ajutorul unor noi criterii de judecată, cât printr'un temperament irascibil, pamfletar și intolerant; dogmatismul lui se hrănea din câteva locuri comune sacre, cărora le va insufla o nouă viață, sub exaltarea unei sensibilități, unei fantezii și a unei uluitoare puteri de muncă. Impresionistul amabil, disert și înflorit, de o limpezime de spirit latină, încă dela primii lui pași, va lua o atitudine teoretică și polemică foarte răspicată față de Iorga și de ideile directe ale sămănătorismului; dacă mijloacele lui polemice se vor rafina, ca expresie, și se vor ridica la arta portretului, mai târziu, la cele dintâi ciocniri vom întâlni o siguranță de opoziție, fără șovăiri interne.

După ce, în același volum al **Pașilor**, explică substratul accidental al disensiunii (articolul de impresii refuzat de **Sămănătorul**) și după ce lămurește personalismul pasionat al lui Iorga, conchide:

„Un poet, un artist pot fi cum vor voi sub raportul caracterului sau al corectitudinii. O poezie, o bucată de musică nu cer de cât să fie frumoase; un studiu critic mai cere însă și corectitudine, care e bazată pe sfințenia convingerei, exprimată în toată curățenia cugetului și chiar sub apăsarea oricărei amenințări.

„Corectitudinea e punctul de plecare al criticului. Și vai de criticul la care tocmai acest punct cardinal e un **locus minoris resistentiae!**”.

Rânduri de o fermitate surprinzătoare, la un impresionist care cochetează cu diletantismul! Pentru un început de carieră, ele devin nu mai puțin un

semn al unei certe vocații, pe care activitatea viitoare va verifica-o strălucit.

Sub transparente apologuri, Lovinescu va izbi în critica lui I. Scurtu, epigon al lui Iorga, vorbind despre tipul „Corybantului” strecurat în domeniul disciplinei, când se ocupă de **Excesele criticeii noastre**, în direcția supraevaluării literaturii sămănătoriste; iar în contra exceselor de judecată ale lui N. Iorga însuși, folosește simbolul **ghidului**, care, în Italia, asaltează pe turiști, cu o verbozitate impetuoasă, suplinind, printr'un entuziasm facil, lucida percepție critică; citând elogii superlative din recenziile lui Iorga, aduse tinerilor colaboratori ai **Sămănătorului**, Lovinescu se pune într'o postură de nou Maiorescu, față de critica lui Heliade. Protestul în contra excesivului spirit de echipă literară ne amintește de tonul din **In contra direcției de azi**, fără, firește, să țintească la un întreg plan de revizuire a culturii noastre moderne, abătută dela adevăr, Dar și spiritul iorghist, în mai limitatul domeniul al criticeii, este privit, pe bună dreptate, ca o abatere dela adevărul estetic:

„A aproba, a lăuda exagerat și fără discernământ nu înseamnă a face un serviciu literaturii; dimpotrivă, înseamnă a o compromite în fața publicului care-și dă seama de valoarea de obiectivitate ce pot avea astfel de aprecieri. Noțiunile clare și epitetele se uzează, dând loc unei desorientări desăvârșite, ce numai pentru propășirea literaturii nu poate servi.

„Bunăvoința, critica pozitivă trebuie să aibă și ele o margine. Oricine o depășește a făcut un pas vătămător nu numai pentru dânsul, ci și pentru acei în folosul cărora vrea să lucreze. Și nimic nu poate

fi mai dureros decât de a face rău cui ai voi să-î faci binele. Literații înșiși ar trebui să protesteze”.

Lovinescu nu mimează un maiorescianism suprapus momentului respectiv, fiindcă momentul „direcției vechi” fusese depășit de „direcția nouă”; critica lui, aplicată la scriitorii sămănătoriști, nu va fi o „critică negativă”, ci o critică pozitivă, dar cu simțul măsurii valorilor, cu nuanță și luciditate, în blam, ca și în elogiu; el vizează numai personalismul iorghist, văzut într-una din laturile lui de activitate, unde este mai puțin tolerabil și chiar pernicios. Psihologul țintește just, în punctul nevralgic al adversarului, exercitându-se pentru portretistica de mai târziu, în care va surprinde, cu vervă ironică, deformațiile lui temperamentale. O caracterizare ca aceasta e o digitație, în care se întrevede maestrul „figurinei”, dacă nu prin arta condensată, prin intuiția ce surprinde, într-o imagine multiplicată, optica de impresionist violent a lui Iorga:

„Acești critici nu au aceeași măsură pentru toate încercările literare. Instrumentul critic de care se servesc nu e ochiul liber, ager și limpede, și nici inima lor deschisă sentimentelor celor mai bune.

„Privind pe o parte, toate lucrurile se măresc disproporționat, privind pe cealaltă parte, ele se micșorează tot pe atât. Cu o astfel de lunetă privesc literatura ghizii noștri literari. Ei știu însă să se servească foarte bine de dânsa și știu cu care parte anume să se uite la fiecare lucrare literară, în deosebi. Criteriul de alegere de altminteri nici nu e prea complicat. Nu trebuie să ai un miros de artilerist pentru a-l putea ghici”.

Din acest fel de note analitice se va desprinde „figurina” și portretistica lovinesciană, când își va lim-

pezi tehnica impresionistă care, dela observație, se va înălța la construcția unei siluete sau a unei structuri temperamentale și intelectuale.

În tot cazul, reținem fermitatea tonului față de năvala elocinței iorghiste, căreia îi opune luciditatea și măsura judecății, în critica literară exercitată asupra contemporanilor.

Dar Lovinescu, când discută, în cele șapte capitole ale studiului **Literatura și critica noastră**, tărâșmismul sămănătorist, va lua și o poziție teoretică, nu numai polemică, în contra directivelor imprimare cu fanatism de Iorga, literaturii timpului, și deci în contra dogmatismului critic în esență.

Am văzut cum folosește unele concepte maioreșciene, în acest studiu, cum pe unele le corectează, fără a izbi în susceptibilitatea marelui critic; pe Iorga îl va combate cu mai multă fermitate, fiindcă este un spirit exclusivist și împiedecă însuși progresul și varietatea literaturii noastre moderne; cu excepția respingerii indirecte a „teoriei romanului poporan”, toate obiecțiile se referă la sămănătorism și animatorul lui, căci, în chiar cuprinsul aceluiași studiu, se face elogiul lui Maiorescu, dar se precizează și rolul istoric, ca și natura criticei lui.

Pentru a scoate în evidență restricția principială a lui Lovinescu față de critica dogmatică a lui Iorga, la **Sămănătorul**, dar spre a pune în lumină însăși concepția lui despre rolul criticei literare, la această dată, deci după încheierea carierei lui Maiorescu și Gherea, vom reproduce un pasagiu mai lung:

„Căci nu intră în atribuția criticului de a face curente. Criticul înregistrează curente și le dă o for-

mulă cuprinzătoare. Critica este o abstracție pe când literatura este o realitate.

„In desfășurarea literară a tuturor timpurilor nu vom găsi un critic ce să dea o îndrumare nouă literaturii, la care să fi ajuns printr'o raționare curat abstractă.

„Iar când vreunul s'a încercat, munca sa a rămas zadarnică. La noi cazul d-lui Gherea e o pildă.

„D. Gherța, plecând dela ideile sale politice, a voit să le aplice și la literatură. D-sa a voit să ne dea o literatură cu tendințe. Arta nu mai avea un scop în sine, ci era subordonată unor idealuri sociale.

„Cred de prisos să mai adaug că mișcarea d-lui Gherea de la **Contemporanul** a rămas fără nici un efect durabil și că nu ne amintim de ea, decât prin oarecare polemici, ce a deșteptat atunci.

„Iată de ce, ori cine socoate că printr'un gest superb a deschis o îndrumare nouă literaturii — rămâne numai cu gestul. Poate să ia trâmbița de zile mari, și să trâmbițeze cât va voi — literatura nu se ridică ca zidurile Tebei. Literatura se creează ea singură prin ea în mod misterios, precum se creează mătasa sau mierea. Critica rece și imparțială va veni apoi și va constata în ce direcție s'a îndreptat literatura noastră. Și atâta tot. Nimeni nu va avea de adăugat un singur cuvânt.

„Dar uneori critica nu are numai acest rol de istorie literară. In unele împrejurări, ea poate să aibă o influență mai însemnată asupra spiritului public. Gustul cititorilor pervertiți din cine știe ce împrejurări poate fi îndrumat pe calea cea bună de critici cu bun simț. Au fost generații întregi de cititori, ce au trăit sub stăpânirea unui gust fals, fie că acest

gust era dictat de unele împrejurări politice, fie că era produsul unei literaturi ce-și pierduse steaua polară. Criticul se poate ridica atunci și atacând acest gust, prepară cărarea unei literaturi mai bune, fără a o crea de altminteri. Acesta, de pildă, e rolul lui Boileau în istoria literară a secolului XVII din Franța. El a lovit cu tărie spiritul prețios, ce ștăpânea lumea franceză, îndreptându-l spre literatura lui Corneille, Racine și Molière, pe care nu el o crea-se. La noi numai despre rolul d-lui Maiorescu se poate vorbi în acest sens.

„Gustul literar dela 1870 era întru câțva falsificat prin oarecare lucruri străine de artă, cum era de exemplu naționalismul. Generația artistică mai nouă simți nevoia de a se îndruma pe altă cărare, călăuzită de o cultură occidentală mai serioasă. D. Maiorescu combătu atunci cu vehemență literatura falsă și purifică atmosfera literară. Oricât de eficace ar fi însă influența exercitată de un critic asupra spiritului public sau asupra literaturii, ea nu are decât o voloare momentană. Ea poate fi foarte meritoasă, dar nu e indispensabilă.

„Un critic poate anticipa asupra gustului public cu zecimi de ani, dar nu poate face altceva decât să anticipeze. Căci încetul cu încetul acest gust public s'ar fi îndrumat și prin sine pe calea cea dreaptă.

„Publicul, așa nepriceput cum îl vedem uneori, se aseamănă cu nisipul; prin el se filtrează literatura ca și prin nisip, apa. O operă, cu ori cât sgomot ar fi fost primită, dacă e bună va rămânea, dacă nu, va dispărea.

„Selecțiunea se face dela sine, fără ajutorul nimănui. Ea e opera timpului.

„Dar rolul acesta de influență directă asupra pu-

blicului revine foarte rar criticei. El se întâmplă mai ales la începuturile unei literaturi. Mai târziu, când publicul s'a orientat prin exemplul unei literaturi bune, critica are un rol mai modest.

„E acel rol de a se ocupa cu lucrările de artă, de a le analiza și de a aprecia părțile componente, după criterii de altminteri cu totul subiective.

„Când aceste aprecieri se întâmplă să fie sincere și pricepute, observațiile criticului pot să fie de oarecare folos cetitorului sau chiar scriitorului — în chestii de amănunte.

„Acesta e adevăratul rol al criticei. Totuși, fiindcă el se uită uneori, e bine să ne aducem aminte că se fixase în mod limpede de foarte de demult”.

Pasajul merită să fie comentat mai deaproape; analogia dintre Iorga și Gherea, sugerată atât de oportun, nu merge, totuși, până la identitate. Sămănătorismul a fost și o stare de sensibilitate autentică; instinctul lui Iorga a corespuns unui instinct individual și colectiv, al scriitorilor grupați în jurul lui; a corespuns chiar cu o etapă a evoluției noastre literare. Unde începe discriminarea este în însuși rolul pe care și-l asumă criticul; el nu mai vede altă artă decât arta cu subiecte din mediul rural și în ea însăși specificitatea literaturii românești, încremenită într'o singură fază. Din această intolerantă poziție se naște și degradarea judecății critice, care supravvalorifică pe scriitorii curentului și omite sau combate pe alți scriitori, care aduc o nouă sensibilitate și expresie. Sămănătorismul și Iorghismul coincid pe latura sensibilității, iar criticul este absorbit și anulat în însăși această coincidență; dovadă nu numai judecățile lui contemporane, dar și pers-

pectiva dogmatică din **Istoria literaturii românești contemporane** (1934).

După trei decenii, Iorga se transformă în apologet al mișcării polarizate în jurul lui, falsificând istoria și critica literară printr'o optică de partizan, care-l face să micșoreze atât junimismul, cât și modernismul; înaintea și înapoia sămănătorismului este eroare și desorientare : creația a absorbit toate forțele națiunii în momentul fix sămănătorist; numai cine poate fi precursor și epigon al sămănătorismului primește încuviințarea și acolada animatorului.

Lovinescu nu putea să prevadă, în momentul când ia atitudine dreaptă în contra criticei partizane iorghiste, consecințele ei îndepărtate; dar poate respinge, cu temei, natura unei critice îndrumătoare, care nu se sprijinea pe un gust sigur și se exalta pe o privire teoretică îngustă și intolerantă.

Analogia dintre Maiorescu și Boileau este de o justețe deosebită; punând la baza criticei îndrumătoare a amândurora gustul, Lovinescu își definește și poziția lui de impresionist, dar justifică și atitudinea militantă a criticei, în împrejurările excepționale, când însuși gustul public este fals și are nevoie de o bună orientare.

Adversitatea Lovinescu-Iorga, tâșnind atât de aprins și de timpuriu, prefigurează opoziția dintre maiorescianism și culturalism, în a doua ei fază, după ce pusese mai întâi în opoziție „direcția veche” și „direcția nouă”.

Deaceea și rolul pe care Lovinescu îl rezervă criticei este, în bună parte, rolul pe care i-l rezervase Maiorescu, în cunoscuta formulare din 1886, din articolul **Poeți și critici**. Accentul pe care tânărul critic, adversar al elanului de îndrumător al lui Iorga, îl pu-

ne pe „gustul public”, pe „selecțiunea” care „e opera timpului” și ideea că atunci „când publicul s'a orientat prin exemplul unei literaturi bune, critica are un rol mai modest” — amintește, cu minime variante verbale, de atitudinea maioresciană, din momentul în care critica numită culturală și-a împlinit menirea și criticul și-a împlinit el însuși misiunea.

Maiorescianismul lui Lovinescu, față de Iorga, este totuși cel mai solid argument, pe care un impresionist sceptic, relativist și cu aere de diletant, îl poate opune unui temperament năvalnic, ieșit din matca așezată a criticei naționale. Este dela sine înțeles că nu mai asistăm la un moment identic de „demitere” voluntară din critică. Maiorescu este la crepusculul activității lui, Lovinescu abia în zorii ei. Dar, cum singur spune, printr'o instinctivă analogie, că „Gustul literar dela 1870 era întru câțva falsificat prin oarecare lucruri străine de artă, cum era de **exemplu** naționalismul” — atenuând prin trei cuvinte, care sunt și tot atâtea nuanțe, o formulare prea categorică, repetarea aceluiași moment prin apariția critică a lui Iorga, Lovinescu se pune sub autoritatea spirituală maioresciană, când încă nu-și consolidase el însuși un prestigiu critic.

Impresionismul lui amabil, nuanțat, ironic și sceptic se cerea ocrotit în contra unui alt impresionism violent, sectar și imperialist.

Desprins și de Maiorescu și de Iorga, după preliminariile atât de interesante, din Pași, Lovinescu își va afirma, în curând, un impresionism teoretic și practic, la egală distanță de unul, ca și de celălalt; căile lui duc spre consolidarea unei cariere critice personale, cu etape bine determinate, cu mijloace

precis conturate și cu o structură temperamentală, din ce în ce mai clară.

Spre deosebire de Maiorescu, născut critic, după o subterană gestație, pe care-o putem întrezări și urmări în câteva trăsături consemnate în **Insemnări zilnice**, într'o copilărie și adolescență prematur maturizate și spre deosebire de criticul Iorga, ce explodează și se stinge, într'o perioadă finită, — E. Lovinescu este un critic care se face, care își mărește orizontul spiritual și își perfectează uneltele de lucru, pe o arie de patru decenii; între 1904-1943, punctul de plecare și punctul terminus al activității lui, își afirmă personalitatea și împinge într'un nou moment evolutiv înseși destinele criticei naționale; a-i urmări cariera înseamnă, în bună parte, a urmări cariera criticei noastre moderne, inițiată de Maiorescu și desfășurată într'o vie și interesantă priveriște.

Ecourile prelungite anti-iorghiste, din **Critice**, din **Istoria literaturii române contemporane**, din **Memorii**, ca și din alte volume, pornesc din paginile **Pașilor**; mânușa svârlită aci, cu fermitate și curaj intelectual, va fi ridicată de nenumărate alte ori, într'o crâncenă luptă, din care Lovinescu, dacă a pierdut în ordinea onorurilor sociale, a câștigat în ordinea mai trainică a spiritului.

Destinul lui a fost să se încruciseze cu fulgerele iorghiste, dela debut până la sfârșitul carierei.

Ediția Perpessicius

Ca să fim drepti, problema unei ediții critice nu este numai o problemă specifică operei lui Eminescu; este o problemă mai generală și am putea spune că e cea dintâi care se impune, în starea actuală a textelor celor mai însemnați dintre scriitorii noștri. Ne-siguranța care ne pândește, din atâtea puncte de vedere, când e vorba să garantăm autenticitatea ca și materială a unui text clasic național, este, în cele mai multe cazuri, mărturia unei lipse de disciplină.

Să nu socotim însă că o bună sau chiar excelentă ediție critică ar fi altceva decât certificarea unor texte originale. Trecerea dela manuscris la revistă și de aici la ediția princeps este, de cele mai multe ori, o tranziție insensibilă aproape, un fel de pași pe teren solid, ale cărui accidentații sunt minime. Modificările apar abia după prima ediție, din cauza unor variante făcute chiar de autor, în edițiile succesive, sau impuse de erorile de tipar, după moartea lui.

Sunt cazuri când reconstituirea unui text critic se reduce la o atentă corectură, la reeditare: raportarea la prima ediție, dacă manuscrisele lipsesc, iar opera n'a fost tipărită în reviste, ajunge să ne garanteze autenticitatea scrisului multor literați.

Avem convingerea că racilele de care amintim se datoresc unei lacune, perpetuate, a învățământului universitar, la cursul de istoria literaturii române; dacă s'ar ajunge la formarea câtorva echipe de lucrători harnici și conștiincioși, în cursul anilor, am ve-

dea că problema, care astăzi ni se pare atât de grea, ar dispărea dela sine sau s'ar rezolva foarte simplu.

Căci nu e altfel de închipuit cum s'au format, în cultura noastră, atâția filologi emeriți, decât printr'o disciplină universitară, de veche și strălucită tradiție; ce-ar trebui altceva decât o disciplină asemănătoare, în materie de restabilire a textelor noastre clasice, ca să dispară și lacuna de care ne plângem?

*
* * *

Dacă, în linii generale, cam astfel se prezintă problema edițiilor critice, a scriitorilor noștri, când e vorba de Eminescu, nu se mărginește numai la o restabilire materială de texte; în acest caz, ar fi fost de ajuns să se pună la punct ediția Maiorescu, în felul ei clasică, de atâta vreme.

Fiindcă nu putem admite, în principiu, o ediție critică tip decât în condițiile cele mai simple în care am găsi opera unui scriitor, adică într'un raport foarte strâns între manuscrise, tipărirea în reviste și apoi în volum, e bine să precizăm dela început natura specială a unei ediții definitive a lui Eminescu. Ea nu este numai o problemă de rezolvat prin disciplină și hărnicie, ci o adevărată problemă de fiziologie a textelor. Manuscrisele eminesciene, așa cum ni s'au păstrat, sunt un atelier viu de lucru, un șantier, în care vedem cum se clădește, în etape, cum se modifică planul și concepția, cum se modelează materia rebelă a cuvântului, și cum, dela o formă rudimentară sau imperfectă a poemului, se ajunge la o creștere organică a lui, la o succesivă epurare, până la forma definitivă. Cine urmărește variantele textelor eminesciene, urmărește nu numai un text, în felurile lui aspecte, ci un proces întreg de creație. O fa-

miliarizare pur materială cu manuscrisele poetului echivalează cu un istoric al unei clădiri ilustre, dar nu și cu un istoric al vieții care s'a petrecut în ea, cu tot ce e, în timp, strădanie de mai bine, istorie vie și creatoare.

De-ar fi fost să ne mulțumim cu istoria exterioară a arhitectonicei operei eminesciane, ne-am fi putut mulțumi cu impresionanta ediție Botez, în care materialul variantelor, fărâmițat, se suprapune în reliefve arheologice impunătoare. Botez a fost destul de familiarizat cu materialitatea manuscriselor și un conștiincios adunător de fragmente de reparație, în serie, ale poemelor eminesciane.

Ce nu putem reconstitui din aglomeratele lui **Note și variante** este însăși acea fiziologie a textelor, acea viață creatoare a etapelor succesive ale unui poem. Mărturisesc că deseori m'am trudit să reconstitui, în articulațiile ei fundamentale, cutare sau cutare poemă eminesciană, după variantele lui, dar că niciodată nu am izbutit, în deplină conștiință, să-i refac fiziomiile în etape, până la cea din urmă. Botez a depus hărnicia cea mai îndărătnică în scotocirea textelor lui Eminescu, dar n'a simțit nicăeri, că problema ediției definitive pe care a întreprins-o depășește cadrele materialității; dincolo de text, n'a simțit palpitând spiritul poetului, dincolo de variante n'a văzut principiul lor de viață, rațiunea lor creatoare.

Trec peste toate acele observații, care s'au făcut la timpul lor, din diverse părți, asupra însăși unității ortografice și fonetice a textelor definitive, pline de capricioase fantezii; ele mărturisesc odată mai mult aservirea materială a editorului la text (și încă după norme nesigure) și înfundarea lui în inextricabile mărăcinișuri formale.

Fapt e, că Botez nu era și critic, ca să vadă că problema ediției definitive a operei eminesciane este de altă natură. Altminteri, n'am fi asistat la o muncă evident coplesitoare, dar care s'a ripisit în cele patru vânturi, o dată cu terminarea ei.

Mi-aș îngădui să spun că ne aflăm în fața unui tragic caz de inaderență la spiritul unei întreprinderi, sortită fatal destrămării, deși a urmărit contrariul, adică să organizeze vastul material al variantelelor eminesciane. Poate că munca lui Botez a fost ursită să fie o pildă negativă a ediției critice Eminescu, o demonstrație în răspăr de ce nu trebuie să se mai întâmple, când altcineva și-ar lua din nou aceeași sarcină; căci de ar fi izbutit Botez să realizeze ce și-a propus, ne întrebăm firesc, la ce bun, într'un răstimp atât de apropiat, ar fi folosit să facă aceeași muncă d' Perpessicius? Dar se vede că demonstrația negativă de care vorbeam și-a avut tâlcul ei tainic și că ediția Perpessicius normal va fi fost să fie altfel concepută și realizată.

*
* *
*

Imi iau singur voia să fac unele indiscreții lămuritoare despre modul de-a lucra al d-lui Perpessicius. Nu va fi vorba aici decât de câteva sugestii, care să-i dea lectorului o impresie mai justă de greaua și subtila sa strădanie.

Dacă, la apariția celui dintâi tom de **Opere** eminesciane, am împărtășit bucuria și entuziasmul obiștesc, față de o monumentală realizare, din atâtea puncte de vedere, ne-am împărtășit încă mult înainte de curtenitoarea amabilitate a d-lui Perpessicius, de-a fi inițiați în mersul viu al ediției Eminescu. Și, ca să nu mai ocolim punctul esențial al indiscreției

noastre, s'o spunem direct că preocuparea sa nu se reducea la obișnuitele dificultăți de lecțiune a textelor și la toate acele variante materiale, din care un ochi superficial își face problema de căpetenie. D. Perpessicius ne lămurea, în grațioase ședințe în doi, variantele de concepție eminesciană, a unor poeme, ne desvăluia un întreg atelier de lucru al poetului și ne punea în contact cu spiritul care-l prezida.

Mai înainte de-a ști când va fi gata primul volum, știam că Eminescu a lucrat neconținut la opera lui, că i-a fost mereu prezentă în procesul de creație, care nu se stingea nici după ce un poem sau altul lua o formă socotită drept ultimă, și că toată strădania lui de perfectare, trebuie generalizată și văzută ca un principiu al unui spirit în permanentă stăpânire a izvoarelor lui lăuntrice și a mijloacelor lui de reflecție.

Ori de câte ori am avut cinstea și plăcerea să iau contact cu o muncă învăluită în modestie neștiută și într'o pătrundere plină de scrupule infinite, de semne numercale de întrebare și de cercetări mereu reluate asupra uneia și aceleași poeme — am avut prilejul să-mi dau seama că, dincolo de problema materială a ediției critice Eminescu, sta de veghe un spirit treaz, subtil și deschizător de lumină și că nu asuda numai un hamal de **Note și variante**, strivit de aceea penibilă **rudis indigestaque moles**, de sub care alții nu s'au putut salva.

D. Perpessicius a aliat în munca sa de ani, de bucurii secrete și de desrădejdi înăbușite, alternând într'un ritm compensator, pe cercetătorul sânguincios și disciplinat de texte, pe eruditul istoric literar, pe criticul entuziast și lucid și pe poetul care nu l-a lăsat să ațipească printre aridități migăloase.

Fericită îmbinare de însușiri, traduse toate în fapt și printr'un echilibru încântător, din care noi ne alegem numai cu rezultatul plăcut, nu și cu truda depusă ca să-l atingă.

*
* *

Pentru cititorul obișnuit, ca de-altminteri și pentru specialistul cu țâfnă justificată sau nu, cel dintâi merit, evident, al ediției Perpessicius este de-a fi utilizabilă: și nu e vorba aici numai de toate acele restabiliri de texte, mai importante sau mai de amănunt, de toată acea certitudine pe care ți-o dă autenticitatea materială a poemelor; îndreptarea erorilor de lecțiune e gloria cea mai modestă a acestei ediții. Mă refer însă la structura însăși a **Notelor și variantelor**; zic înadins structura, fiindcă ne aflăm în fața unui plan deliberat, a unei adevărate metode de lucru, clară și simplificată pe cât cu putință, în cazul poemelor eminesciene, și a unui aparat critic utilizabil și inteligibil, până în cele mai mici amănunte.

Originalitatea și punctul de rezistență al ediției Perpessicius aici se găsesc, în alcătuirea ei tehnică interioară; dintr'o dată ne situăm pe un alt plan și pe o nouă perspectivă a textelor, pe acea fiziologie a lor, de care vorbeam la început. Ceea ce ediția Botez n'a realizat, adică însăși rațiunea ei de-a fi, realizează magistral ediția Perpessicius. Dacă n'ar fi decât această deosebire, care e fundamentală, între ele, și ne-am fi dat seama de ce înseamnă o adevărată ediție critică a lui Eminescu, față de una informă și inutilizabilă, oricât material ar vântura.

Infățișarea, pe care am putea-o numi descriptivă, a manuscriselor eminesciene, are o înlănțuire organică la d. Perpessicius, prezintă o etajare sistematică

a variantelor, după importanță, despărțind categoric esențialul de accesoriu și păstrează o succesiune cronologică lămuritoare, chiar când nedumeririle firești sunt subliniate cu toată preveniența cuvenită. Viziunea întregului nu se fărâmițează, ca la Botez, și senzația de lucru care se face, sub ochii noștri, intuiția actului de creație, surprins în sinuozitățile textuale, este într'adevăr sugerată.

Câtă grije a avut d. Perpessicius să nu sfărâme unitatea epocilor de creație a poemelor eminesciene, ne-o spun cele două **Anexe**, denumite atât de evocativ **Submanuscritele Elena și Marta**, care, cum spune d-sa, au fost astfel separate din principiul „de a introduce cât mai puțin arbitrar în prezentarea manuscriselor și în dorința de a reintegra, când aceasta a existat, manuscrisele în unitatea lor”.

Numai dintr'o concepție atât de organică asupra modului de creație a lui Eminescu și numai din familiarizarea internă cu manuscrisele, s'a născut un scrupul atât de stăruitor aplicat, în aspectul pe care l-am numit descriptiv al poemelor, desfășurat în **Note și variante**.

Cei care fac mereu caz de cuvântul **științific** (și cine oare n'a făcut?) în alcătuirea ediției critice a lui Eminescu, visată și de cei care visau pe trezie și de acei care visau de-a-binelea, își vor da seama de cuprinsul acestui epitet, consultând ediția Perpessicus, în structura critică a textelor.

Am fi vrut să exemplificăm toate aceste afirmații și am fi voit să facem o întregă analiză de fiziologie a textelor eminesciene, dela **Note și variante**; dar, ar fi însemnat, în acest caz, să reproducem în bună parte pagini întregi, să copiem fără multe adaosuri, variante lungi, pentru a ajunge la o concluzie ușor de

dobândit ; trimitem pe oricine, nu numai cu titlu de curiozitate, dar și cu intenția de studiu, la notele și variantele dela **Impărat și proletar** și dela **Melancolie**, de pildă, și va ajunge, cu siguranță, la concluziile noastre.

Intr'adevăr, ediția Perpersicius, prin această luminare a manuscriselor, este cea dintâi ediție care poate fi utilă criticului și esteticianului, care și-ar propune un studiu asupra procesului de creație a lui Eminescu ; ei vor găsi, într'o oglindă limpede, toate chipurile lăuntrice **sucesive** și caracteristice ale unui poem, putând astfel să urmărească nu numai variantele estetice ; și în acest caz, atât criticul cât și esteticianul își vor da seama cât de greșit, de neorganic, este procedeul unei anumite critice, care-și permitea să herborizeze poemele eminesciane, fără să cunoască manuscrisele și etapele creației ce ele atestă.

Fără îndoială, că noi tragem aici concluzii, permițându-ne să încălcăm oarecum un lot al d-lui Perpersicius, care va încununa toată această muncă în aparență cu modul de creație eminescian. Porțile deschise de ale sale **Note și variante** sunt porți pe care noi intrăm azi ca într'o cetate reconstituită, după săpături trudnice și fructuoase, pășind cu mâinile în buzunar și cu admirația pe buze, pe acolo pe unde dî-se a pășit cu precauție, deshumând și organizând, trăind îndelung ca și subteran, nu numai în muzeu, sub bătaia luminii. Nu putem sublinia îndeajuns acest titlu de mare merit al ediției Perpersicius, titlu care o face să fie singura ediție critică a lui Eminescu și tot ce s'a realizat mai trainic, mai luminos și mai scrupulos în materie de ediție critică, la noi ; căci, a-ți lega numele de opera eminesciană, printr'o prefață și câteva erori de lecțiune îndreptate,

poate sta la îndemâna oricui. A-ți fi legat însă numele de o ediție, care să fie cap de linie, într'o cultură, iar în ceea ce privește o operă de valoare a celei editate, să fie un adevărat monument, este nu numai supremul elogiu pe care-l putem aduce cuiva, dar și semnul celei mai înalte satisfacții pe care o gustă el însuși.

Că d. Perpessicius își va putea spori unele note și variante, în detaliu, că își va perfectă, ulterior, ca tehnică și erudiție, ediția întreprinsă, e foarte firesc; sunt lucruri care au o strictă valoare de conștiință profesională, dar nu văd să-și modifice întru nimic structura ediției sale critice; întru atât de organică, de adevărată, îmi pare, în principiile ei fundamentale.

* * *

Vorbeam, în alcătuirea ediției Perpessicius, de un plan deliberat; în extrem de prețioasele **Lămuriri pentru ediția de față**, pe lângă atâtea referinți comparative asupra metodelor variate ce se pot aplica la întocmirea unei ediții critice, ni se expune însăși metoda de lucru, folosită în cazul lui Eminescu. Și fiindcă d. Perpessicius a avut să lupte, în primul rând, cu ediția Botez, al cărei prestigiu de muncă întrecea pe al tuturor, este atent la fiecare pas să sublinieze deosebirea esențială între metoda statistică a **Notelor și variantelor** celui dintâi și între metoda sa organică.

În paragraful consacrat lămuririlor ce comportă **Aparatul critic**, precizează:

„Am amintit, la locul său, avantajile dar și de savantagiile sistemului statistic, folosit de Constantin Boez, în ediția sa. Chiar dacă ar fi fost aplicat

cu infailibilă stricteță și încă nu și-ar fi atins scopul, mai puțin din pricina defectuoșității sistemului, cât din aceea a cazului la care avea să se aplice. Pentru un autor la care expresia variază în amănunte, sistemul statistic e ideal. Ori câte ar fi manuscrisele, în care ar figura un astfel de autor, și oricât de nume roase ar fi diferențele de amănunt, ele pot fi adăugate și prezentate în impunătoare stive. Un Horatiu dela Guillaume Budé de pildă, sau cronică lui Ureche în realizarea lui Constantin Giurescu sunt lucrări desăvârșite și în care sistemul statistic își află maxima și ideala lui aplicație. Eminescu face parte din altă familie de spirite, și chiar într'însa poate fi socotit un caz aparte."

Diferența de metodă între Botez și d. Perpessicius nu este numai pur tehnică; ne aflăm exact în fața a două spirite opuse, unul redus la materialitatea stricteții a textelor, celălalt depășind-o prin intuiția modului de creație eminesciană. Botez era un filolog, bun poate să întocmească ediția unei opere a lui Coresi, în timp ce d. Perpessicius este un filolog dublat de un critic. Cu riscul de-a abuza de o expresie folosită, remarcăm cât este de pătruns de acel sens intim al manuscriselor lui Eminescu, în care ni se desvăluie o veritabilă fiziologie a textelor.

Iar, ca să ne dăm seama și mai bine de spiritul care a stăpânit pe Botez și pe d. Perpessicius, în cercetarea caietelor eminesciene dela Academie, să reproducem unele constatări ale amândurora. Botez, copleșit de munca aproape fizică a lecturii, exclamă în ale lui **Lămuriri**, adăugate la finele ediției:

„Cine a văzut cele 43 de caete ale lui Eminescu, cu 7588 de foi sau 15176 de pagini, din fericire nu chiar toate scrise, și cine a văzut și **cum** sunt scrise

cele mai multe din aceste pagini, va înțelege că această muncă nu putea fi așa de repede terminată. Astfel se explică de ce această ediție și-a întârziat atât de mult apariția”.

Departa de-a nu recunoaște dificultatea de lecții a manuscriselor lui Eminescu, d. Perpessicius nu se oprește la acest prag de jos al strădaniei sale, ci vede și pragul de sus al caznelor prin care a trecut:

„Nu numai versuri și nu numai cuvinte sunt acelea la care ucenicește ceasuri, zile și ani de-a-rândul Eminescu. Râvna lui merge la poemul întreg, pe care-l pipăie, îl netezește, îl mângâie și-l modelează, ca pe o făptură vie, pe care o asistă și o călăuzeste dela întâii pași, nesiguri, ai copilului, până la exuberanța mândră a adolescentului sau la cumpănita armonie a omului vârstnic. A impune, deci, un sistem statistic, unei lumi, în care fiecare formă își are individualitatea ei, înseamnă a ucide însuși principiul vieții, care le animă. **Urînd principiul vieții, ador ale lu forme**, spune, într'unul din sugestivele și răzlețele lui versuri de atelier Eminescu, și aceasta trebuie să și-o repete neconținut tot cel ce năzuește să reconstitue imaginea veridică și integrală a atelierului de creație eminesciană. Orânduind totul pe același plan, sistemul statistic suprimă tocmai lucrul cel mai de preț din creația eminesciană: vârstele poeziei”.

Oricâtă bunăvoință ar avea cineva, din **Notele și variantele** lui Botez, nu-și poate reface nici cea mai palidă icoană a acestor „vârste ale poeziei” eminesciane, cum atât de ingenios și exact în același timp le determină aparatul critic întocmit de d. Perpessicius. Cronologia poemelor lui Eminescu nu este doar o simplă fixare în timp a formelor diferite pe care

aceste poeme le-a luat, ci o cronologie interioară, de creștere a procesului de creație, de adâncire și perfectare a lui. Unde Botez vedea o dificultate de expert caligraf, în descifrarea manuscriselor, d. Perpessicius vede și taina creației, pe care trebuie s'o surprinzi, în toate sinuoasele și plinele ei de migală variante :

„Căci nu numai că aceste vârste sunt multiple, dar de tot atâtea ori ele trebuiesc reconstituite din măruntaieie împrăștiate, când colo când dincolo, prin infinitele meandre ale labirintului celor 43 de manuscrise, înșumând cu aproximație cincisprezece mii de pagini. Imagina apei vii din basme, necesară pentru sudura acestor membre disiecte sau cealaltă imagine a alianței furnicelor, singure în măsură să aleagă firul de diamant rătăcit într'o movilă de nisip — nu odată vin în mintea cercetătorului, și cu foarte îndreptățite temeieri. Căci, orice s'ar zice, cu Eminescu ne aflăm în tărâmul miracolelor, unde mijloacele de explorare curentă nu ajung și unde singură răbdarea, cu aliatul ei de nădejde, timpul, răzbesc și birue toate dificultățile”.

Lăsăm tot pe d. Perpessicius să conchidă asupra felului în care ne-a înfățișat aparatul critic al variantelor, marea, netăgăduita noutate și biruință a ediției sale critice, pe care nimeni n'o mai poate nu confunda, ceea ce ar fi o vădită rea credință dar nici măcar apropia, prin nimic, de ediția Botez :

„Organizarea variantelor, în ediția de față, a pornit dela principiul restituirii acelor vârste ale poeziei, de care am amintit, dela respectarea etapelor de creație. De aici a rezultat și ceea ce unui ochi puțințel grăbit i se va părea a fi un exces de zel, sau poate și o superfluență : repetarea unor texte întregi,

pe care sistemul statistic, cu metodele lui economice, izbuește să le comprime într'o singură ladă".

Nu intră în intenția acestei prezentări să stăruie asupra tuturor normelor aplicate de d. Perpessicius, la ediția poeziilor lui Eminescu; cititorul se poate adresa direct, și cu nebănuit profit, tuturor informațiilor anterioare) și mai ales luminoasele **Lămuriri pentru ediția de față**, de unde-și va putea recolta singur toate îndrumările și unde va găsi răspuns la atâtea probleme, câte se pun, în legătură cu manuscrisele eminesciene.

Intenția noastră a fost mai limitată și, mai ales, ne permitem s'o spunem, mai categorică, în țelurile ei: să scoatem, pe cât cu putință, în evidență, planul și metoda de lucru, originalitatea și marea utilitate a acestei ediții critice, a cărei importanță întrece nu numai tot ce s'a făcut în privința operei eminesciene, dar și în materie de ceea ce se înțelege la noi prin ediție critică definitivă a unui scriitor.

Căci dacă d. Perpessicius s'a cinstit pe sine, dedicându-se cu atâta râvnă și pricepere operei celui mai mare creator al nostru, nu e mai puțin adevărat că a cinstit și a consfințit, ca să zicem astfel, spiritul unei discipline, care, oricât de modestă ar părea, capătă, de data aceasta, o strălucire și un prestigiu din cele mai valcroase; iar în cultura noastră rămâne, până acum, și vădit singulară.

*

* * *

În ediția Botez, notele și variantele aveau un hotărât caracter de **membra disjecta** (și încă moarte!): ediția Perpessicius încadrează toate aceste mădulare vii ale manuscriselor eminesciene în mici monografii unitare de istorie literară; o veritabilă situare în

timp și spațiu a procesului de creație, o raportare la cultura și poezia vremii se desprind din aceste erudite și încântătoare studii preliminare.

Încă din critica sa, d. Perpessicius ne-a obișnuit cu astfel de excursii, în care agrementul și învățătura se împleteau cu grație, cu poezie și cu vădit simț al culorii locale, a epocilor trecute și feluritelor tipuri literare. Istoricul e vechi în opera sa critică și învățatul își culege de mult mierea, cu hărnicia albinei, din trecut și chiar din prezentul cel mai recent. Daruri pe care le întâlnim din belșug, în prețioasele sale atmosferizări culturale, desfășurate în fruntea poemelor eminesciene, asupra cărora aflăm nenumărate detalii, fie inedite fie aglutinate din lecturi bogate și diverse sau din însăși cercetările istoricilor literari, care au scris despre Eminescu.

Și totuși nimic sec și mai ales nimic strivitor ; poetul șerpuește printre rânduri, iar eruditul nu-și golește sacul dintr'odată ; ici colo, în notele din josul paginii, în însuși corpul aparatului critic, între tranzițiile dintre variante din cornul său de abundență cad noi observații, noi date sau rectificări, noi asociații, cu aceeași încântătoare ușurință. Grația sa nu este numai de expresie, ci o grație a spiritului, care se insinuează și nu apasă, care e doct și nu e didactic, care e nutrit și nu e ostentativ. Însăși nota polemică, dese ori întâlnită, ascunde ghimpii între roze și compensează blamul cu omagiul discret, sau și zâmbeste, când ai crede că e numai încrunțat.

Într'o laborioasă lucrare ce-ar fi putut să fie severă, d. Perpessicius s'a angajat cu toate resursele sale, le-a folosit cu oportunitate și artă, le-a dozat cu instinct sigur, regăsindu-se și aici intact. Pentru cei care ar fi putut regreta că și-a părăsit personalitatea

ca să facă loc alteia, regretul e gratuit; pentru cei care știm câte fire se 'mpletesc în personalitatea sa, surpriza pe care ne-a dat-o noua sa izbândă, în ceea ce aduce ca valoare științifică, prin reconstituirea manuscriselor eminesciane, se transformă repede în admirație și, s'o spunem fără teama de-a răni unele orgolii, în respect.

De azi înainte, putem vorbi cu același sentiment de restaurare despre ediția Perpessicius, așa cum înaintașii noștri vorbeau, cândva, de ediția Maiorescu; cu adaosul că una e la un cap și alta la celălalt, ca să nu zic pe două versante opuse.

*
* * *

Cel dintâi tom dat la iveală, din vasta și trudnică întreprindere a editării operelor lui Eminescu, pe bază de manuscrise, cuprinzând poeziile publicate în timpul vieții de autor, adică și cele mai cunoscute și mai des retipărite, și în edițiile curente; între acestea, multe înseamnă un popas istoric, în înfățișarea poemelor eminesciane și, prin firea lor, rămân niște mărturii în timp ale avatarelor editoriale, cărora a fost sau n'a fost în stare să realizeze spiritul investigator, al diverșilor eminescologi.

Edițiile V. G. Morțun, A. D. Xenopol, I. Scurtu, A. C. Cuza, G. Bogdan-Duică, G. Ibrăileanu și C. Botez (ca să cităm numai pe cele mai însemnate, într'un fel sau altul) sunt și rămân niște ediții definitiv încheiate, așa cum alcătutorii lor le-au conceput și realizat. În ele însele nu mai pot suferi nici o modificare, de nici un fel, fiindcă cei care le-au întocmit sau nu mai există, sau cei care trăesc le-au lăsat în forma lor inițială. Dintre toate, numai edițiile Ibrăileanu și Botez, au o circulație mai largă, fie că au

fost retipărite, după moartea celor doi eminescologi, fie că sunt prea aproape de noi, ca să fi intrat, și în conștiința publică, în rândul mărturiilor istorice, de care vorbeam.

Numai ediția Maiorescu s'a bucurat, dela 1884, până astăzi, de o circulație neîntreruptă, chiar după moartea alcătuitorului; într'atât de mare a fost prestigiul criticului care a patronat-o și într'atât s'au contopit în vraja trecutului, figura poetului și aceea a animatorului **Junimii**.

Va fi greu multă vreme, ca ediția **Poeziilor** lui Eminescu, scoasă de Titu Maiorescu, în tragicele momente știute ale nefericitului cântăreț, să treacă și ea printre acele mărturii istorice, care au fost depuse, în primă instanță, despre judecata operei celui mai mare scriitor român; cu atât mai mult, cu cât de ea se leagă și o interpretare estetică, atâta timp stăpânitoare în critica noastră. Ediția Maiorescu a fost, atâta timp stăpânitoare în critica noastră. Ediția Maiorescu a fost, oricum, o ediție norocoasă, căci prin ea s'a răspândit poezia eminesciană, de-a-lungul atâtor generații și în ținutul întreg al neamului românesc.

Dar o ediție critică de însemnătatea celei întocmite de d. Perpessicius este nu numai un fapt izolat de cultură; ea aduce atâtea noi lumini și precizuni, în privința textului însuși, îndreaptă atâtea grosolane erori de lecțiune, după manuscrise, restabilește chiar texte mai întinse, de care orice ediție curentă, de azi înainte, va trebui să țină seamă.

În cultura noastră, unde arbitrariul individual se învecinează adesea cu anarhia, unde neglijența devine normă și unde memoria faptelor de cultură e foarte scurtă, va trebui să se înțeleagă odată că rea-

lizările temeinice, în materie de editare critică, nu mai pot fi trecute cu vederea.

Cel puțin în privința autenticității textului poemelor eminesciane, ediția Perpessicius trebuie să impună o revizuire a tuturor edițiilor în circulație și o punere a lor la punct; altminteri, rezultatele științifice, dobândite cu atâta scrupul și caznă, rămân un bun izolat, iar ridicarea nivelului de certitudine, când e vorba de un text clasic, citit cu atâția lectori, predat și comentat în toate școlile, devine o simplă iluzie.

Însăși ediția Maiorescu, revăzută de un spirit competent, în alcătuirea ei inițială, va trebui să fie pusă în acord cu textul autentic al poemelor eminesciane, după ediția d-lui Perpessicius, fiindcă prestigiul, oricât de mare al defunctului critic, nu poate acoperi și nici nu trebuie să acopere unele erori elementare, fatale acum o jumătate de veac și mai bine.

Iar cât privește toate edițiile curente, toate antologiile și extrasele de uz didactic, din poeziile lui Eminescu, să fie obligate a respecta autenticitatea textelor reproduse, după aceeași ediție critică; respect la care va trebui să vegheze nu numai fireasca autoritate a d-lui Perpessicius, semnalând, când va fi necesar, erorile comise, dar și toate conștiințele critice, aducând la spiritul de ordine pe oricine ar cuteza să deformeze, într'un fel sau altul, opera celui mai mare creator român, în sfârșit restaurată în fomele ei necontroversate.

○ catedră Eminescu

De-o jumătate de veac, de când omul Eminescu s'a stins, opera lui a fost neconținut prezentă în spiritul generațiilor literare care i-au urmat ; s'ar putea spune că însuși omul, cu suferințele și peregrinările lui, a fost tot atât de actual, prin nenumărate amintiri, referințe și documente, publicate de foștii prieteni, de admiratori și de zeloși cercetători. O întreagă arhivă de fapte și impresii a întreținut însuși procesul vieții chinuite a celui mai mare poet național. Romantic prin operă și prin existență, Eminescu a fost sortit să nu beneficieze, după moarte, de destinul Luceafărului, cu care s'a identificat, și dacă a strălucit „nemuritor” nu i-a fost dat să fie și de o strălucire „rece”.

Imagini convenite de geniu transcendent, neatins de mizeriile pământești, alcătuită de Maiorescu, i-a urmat imagina de victimă a societății românești, și a dezamăgirilor de idealist, de victimă a pesimismului schopenhaurian și a **Junimii**, înjghebată cu patos de Gherea. Socialismul sentimental al veacului trecut l-a iubit și deplâns pe „reacționarul” Eminescu, văzut ca o victimă a burgheziei, și toți poeții eminescieni și-au ciupit strunele în ritmul marelui maestru.

Măr al discordiei, dintre critica metafizică și critica științifică, așa cum au înțeles-o și practicat-o criticii maioreșciani și gheriști ,opera și viața poetului au fost un pretext de dispute, de încriminări și

de teorii, pe care istoria le-a înregistrat cu minuție.

Naționalismul sămănătorist și cel derivat din el au văzut, în Eminescu, un luptător, un profet al românismului, un doctrinar al conservatismului etnic și un steag larg desfășurat, sub cutele căruia s'au înrolat militanți mai vânjoși sau mai anemici.

Eminescu a dominat visul poezilor romantici care l-au imitat și a străjuit aspirațiile, vrerile și dârzenia militanților naționaliști.

Din când în când, câte-un cercetător mai asidu sau mai sporadic a folosit opera tipărită și inedită a poetului, pentru probleme de istorie literară, de ediție critică, de estetică, fără să ducă la un sfârșit o inițiere sau alta. Deschizători de căi, cu aproximație, cu grabă, cu erori fatale, acești pionieri ai eminescologiei și ei s'au certat, s'au completat, s'au străduit în tot cazul, să lumineze atâtea și atâtea probleme care se puneau în legătură cu o scumpă moștenire spirituală.

Opera eminesciană a fost un teren de întâlnire, pentru atâția cercetători, mai norocoși sau mai neîndemânatoci, mai pricepuți sau mai rătăciți, cu toții însă tinzând să se orienteze într'un dedal, în care firul Ariadnei se 'ntindea și se 'ncâlcea, alternativ, ca din nou să vină un altul și să se atingă de ghemul vrăjit al problemelor iscate de ea.

*
* *
*

Din toate aceste strădanii generațiile succesive au reținut câte ceva, au respins altceva, au adăogat noi lumini, învârtindu-se în același cerc fermecat al eminescologiei ; căci eminescolog a început să se socotească și desgropătorul de fapte și date, și editorul de texte, cunoscute sau inedite, și biograful modest sau

pretențios, și iscoditorul naiv sau savant de isvoare, și alcătuitorul de sinteze critice, mai interesante sau nu, și povestitorul de „viață romanțată” mai episo-dică sau mai interpretativă. Eminescu a devenit un bun comun al culturii, un centru de întâlnire al tu-turor care-au avut de spus un cuvânt autorizat sau și numai o vorbă de clacă, despre viața și opera lui.

Bibliografia eminesciană, variată ca preocupări și importantă, a crescut atât de mult, în cincizeci de ani, încât ea însăși presupune o specializare, pentru a selecta amănuntul de esențial, adevărul de neade-văr, contribuția efectivă (mai mare sau mai mică) a fiecăruia, dintr'un șantier, în care lucrătorii necalifi-cați, cei calificați și constructorii veritabili s'au pe-rindat fără încetare, atrași de dificultatea întreprin-derii unii, de faima poetului sau de vanitatea lor pro-prie, alții.

*
* * *

Eminescu este astăzi instituție națională; viața și opera lui alcătuiesc un monument neclintit al culturii române; nici intemperiiile vremii, nici adversitățile crunte ale istoriei, nici momentele de decădere și înălțare ale oamenilor, nimic nu-l poate atinge în eternitatea lui spirituală; căci Eminescu nu mai este un simplu nume, oricât de mare ar fi el, din reper-toriul divers al literelor naționale; el este însăși mă-ruria supremă a existenței noastre ideale, este una din marile justificări ale existenței de Român, între atâtea entități etnice și spirituale, care-și dispută un loc sub soare.

Pentru noi, cincizeci de ani de cult în preajma operii și vieții lui, nu înseamnă un drum închis sau o epuizare de cercetări; înseamnă o consfințire, o

limită maximă (în raport cu începuturile și până la acest prag) la care s'a ajuns, prin serii de strădanii, mai meritoase sau mai modeste.

Când trei luni am trăit o cumplită dramă națională, ale cărei răni sângeră și vor sângera cât nu se știe, când cu toții ne sbatem într'o criză acută a existenței noastre, cu speranțe, cu credințe nesecătuite, o fixare într'o entitate spirituală ni se pare leacul cel mai alinător și mândra cea mai întăritoare, după o serie de umilinți și crucificări.

Iată de ce n'am vrea să fie socotită propunerea ce-o facem drept o ciudată tichie de mărgăritar, într'un timp de griji practice fără asemănare, de remedii urgente și de soluții salvatoare pe care momentul le reclamă stăruitor și imperios.

Un neam își apără ființa colectivă cu toate mijloacele ce-i stau la dispoziție. Astăzi, ne stau la îndemână mai mult mijloacele morale; istoria ce se face peste capul nostru nu ne poate lua și sufletul; iar, dacă e vorba să concretizăm acest suflet într'o valoare nediscutată, să-l concretizăm în cel mai ales, mai adânc și mai cuprinzător suflet al rumânității; el este, recunoscut unanim de noi înșine și verificat și peste hotare, în Eminescu.

O **catedră Eminescu**, la Universitate, este astăzi nu numai un capitol de buget și nici o simplă formă de încadrare a unui om și a unei funcții; o catedră Eminescu este un templu, în care să se officize, cu venerație și competență, simbolul însuși al existenței noastre spirituale. În primul rând; și mai este un vast și viu laborator de discipline literare, de aplicația lor metodică și la nivel european, asupra vieții și

operii celui mai pur și dominant geniu românesc.

*
* * *

Ne vom permite să schițăm, mai toate acele preocupări și discipline ce-ar putea să se nutrească din câmpul fertii al creației eminesciene, expusă în fața tinerelor generații și luminată 'n cât mai multe din aspectele ei complexe.

O catedră Eminescu, în cel mai imediat scop al ei, ar avea la îndemână un excepțional exemplu biografic; o viață patetică, agitată, rătăcitoare printre toți Români; vechii Dacii, curioasă să cunoască istoria și limba, folklorul și aspirațiile specifice și totuși unitare ale provinciilor românești. O pildă de complexă psihologie individuală, în care visul și acțiunea, desnădejdea metafizică și credința etnică iluminată se împletesc într'un aliaj misterios; o serie de încercări dureroase, de aptitudini multiple, un strat vizibil de viață socială și un strat intim de viață amoroasă și creatoare în spirit, care funcționează și alternează, fără a se stânjeni reciproc; o mare tragedie omni-rească, din care geniul și-a salvat tot ce-a putut salva, printr'o neostenită și relativ scurtă încordare de creație, și din care omul s'a mistuit până la depersonalizarea iscată de boală. Istoria literară propriu zis, psihologia individuală și rădăcinile ramificate și ascunse ale psihologiei etnice pot colabora într'o cuprinzătoare sinteză biografică. Intre boemul Eminescu și geniul Eminescu sunt punți de legătură și poduri rupte peste care un spirit atent și subtil, va ști să treacă insensibil, să le asocieze și disocieze, la nevoie, într'o expunere dintre cele mai ispititoare. În Eminescu lucrează ereditatea etnică și familială, o psihologie bilaterală, paternă și maternă, geniul lui

propriu, structura lui complexă, împrejurările și constantele lui de sensibilitate și gândire. Chiar forma depersonalizată a individualității lui, de după boală până la moarte, se mișcă în unele tipare automatizate ale personalității lui excepționale; sub aspectul duros al vieții lui, Eminescu nu é numai un bolnav comun, cu simptomele clasice ale maladiei de care-a suferit, ci un bolnav în care se mai sbat umbrele geniului stins.

Biografia lui Eminescu, ori câte înrudiri ar avea cu tipologia genilor romantice, este totuși biografia unui geniu românesc, sortit să se nască într'un anumit timp, istoric, într'o anumite atmosferă morală și culturală dintr'o anumite ereditate etnică și familială și să se fi desfășurat între anumiți oameni, consumându-se prin fapte strict individuale.

Dar poetul nu ne-a lăsat moștenire numai o viață excepțională, dramatică și oricând în stare să ispitească un biograf, s'o refacă și s'o interpreteze lăuntric, din rețeaua de întâmplări în care s'a sbătut; de pe urma lui a rămas cea mai bogată, mai variată și mai expresivă operă a unui geniu românesc. Un noroc aproape uimitor a făcut să se păstreze posterității, pe lângă opera lui scrisă, și cel mai prețios laborator de creație artistică pe care l-a lăsat vre-un scriitor național. Omul care-și purta, ca înțeleptul antic, totul cu sine, care n'a avut cămin, n'a avut o situație socială, care n'a agonisit nimic, ca să-și fixeze în urme materiale, o existență de o rară bogăție, și-a conservat cu o grijă minuțioasă, cu o conștiință superioară, cele mai multe din etapele creației lui scrise. Manuscrisele eminesciene, încăpute după moarte pe mâinile ferme ale lui Maiorescu și cedate Academiei Române, alcătuiesc un adevărat **Corpus** ai

operei lui, pe care-am început s'o cunoaştem în toate uimitoarele ei evoluţii, în mersul ei viu spre o formă perfectă. Este un adevărat miracol să vezi ce laborioasă muncă de atelier, câtă strădanie şi ce joc alternativ, între inspiraţie şi reflecţie critică, mărturisesc filele lui de manuscris.

Se poate spune că Eminescu ne-a impus, prin acest legat spiritual, lăsat moştenire urmaşilor, să ne creăm câteva discipline, în care cercetătorii să afle şi metoda de lucru şi materialul cel mai important.

Critica de texte, în vederea unei ediţii definitive, nu-şi găseşte un teren mai fertil, ca 'n opera lui manuscrisă. Problema variantelor apare în cea mai dificilă şi seducătoare faţă a ei, în aceea a variantelor interne a poemului şi a variantelor lui externe. Ceea ce înţelege critica modernă prin **expresie**, adică legătura organică între conţinut şi formă, este preocuparea fundamentală a variantelor eminesciene.

Un filolog aplicat la manuscrisele poetului este numai un simplu restaurator de materiale; el trebuie să fie însoţit, în aceeaşi persoană, de un istoric literar priceput, de un critic subtil şi de un estetician înţelegător. Iar filologul însuşi, pe lângă cunoaşterea limbii (în continuă evoluţie) poetului şi a manuscriselor, în aspectul lor material, e neapărat nevoie să fie şi un expert grafolog. Nu un grafolog oficial, cu diplome şi sisteme de explicaţie a grafiei individuale, ci un grafolog crescut în atmosfera specifică şi organică a scrisului eminescian,

Intr'o notă foarte interesantă, adăogată la controversa cu N. Iorga, referitor la comunicarea sa făcută la Academie, despre cei dintâi tom al ediţiei critice de **Opere** eminesciene, d. Perpessicius, cel mai bun cunoscător al manuscriselor poetului, remarcă:

„Problema grafiilor la Eminescu este pe cât de clară, tot pe atât și de obscură. Câte ceva am schițat și noi în introducerea ediției noastre, fără să gândim că un atât de vast subiect ar putea fi epuizat în câteva rânduri. Scrisul eminescian, în aspectele lui dificile evident, este atât de înșelător și mistifică cu atâta măiestrie, încât fără o inițiere aprofundată rătăcește și pierde. E tocmai pricina multora din greșelile de filiație și cronologie ale lui Constantin Botez”.

Și mai departe, drept concluzie a constatării: „Grafologia eminesciană se pare totuși că merită o cercetare de altă natură, oarecum interioară, nu numai de suprafață. Ideea unui curs de grafologie eminesciană, afectat școlii de arhivistică, ar trebui să ispițească pe cei în drept. Un curs, negreșit, cu studenții catedrelor de literatură și care ar ține cel puțin 10 ani”.

Ne permitem să credem că cercetarea propusă, de natură oarecum interioară, s'ar nimeri mai curând unui curs un de pură arhivistică ci ar fi una din preocupările multiple, care-ar intra în competența dornitei catedre Eminescu. Căci, oricât ar fi de vastă opera poetului și oricât de numeroase problemele ce le iscă, Eminescu este unul și indivizibil, este un univers cu toate bogățiile și accidentațiile lui; și cine se dedică acestui univers trebuie să fie un veritabil enciclopedist eminescolog. Fiindcă eminescolog înseamnă și specialist în Eminescu, dar și în toate problemele câte se pot pune, în legătură cu viața și opera lui.

D. Perpessicius însuși, închis între vastele zări ale universului Eminescu, de câțiva ani, descoperă singur unele din aceste dificile și subtile probleme. Nu mai departe decât în aceeași controversă cu Iorga,

în același al treilea și ultim articol, din care-am citat, discutând în principiu și în fapt câteva din edițiile anterioare ale poetului ca și proiectata ediție Iorga, voită sub auspiciile Academiei, ne împărtășește câteva prețioase observații asupra arhitecturii personale a ediției Maiorescu.

Dar, desigur, toate aceste posibile probleme sunt și rămân preocupări colaterale sau incidentale, în legătură mai mult cu istoria edițiilor critice întocmite de diverse spirite, din opera poetului.

*
* *
*

Universalitatea creației eminesciane, înțeleasă atât de bine de Maiorescu, este astăzi un fapt evident; este chiar și un loc comun. Numai un raport între valorile interne ale operii poetului și valorile liricii universale ne poate da o imagine fermă, despre acest univers.

Literatura comparatistă, care este o lărgire de sferă a istoriei literare izolate, autarhice, a încercat, și în domeniul eminescologiei, să stabilească anume înrudiri de motive, anume similitudini și deosebiri, între opera eminesciană și operele atâtor literați străini. O adevărată 'ntrecere de a descoperi „isvoare” a născut atâția „sourcier-iști”, mai notabili sau nu, și Eminescu a fost în primejdie, uneori, să fie înecat în apele succesive ale unor „isvoare” diverse, din Orient și Occident, amenințând, prin afluență, să acopere într'o mare moartă personalitatea lui creatoare. Dacă există o sumă de „isvoare” care-au udat pământul rodnic al geniului eminescian, ele n'au putut să-i inunde culmile, să-i teșască reliefulurile.

Universul eminescian nu este produsul unor influențe livrești, cu exclusivitate; au căzut în ele tot

soiul de semințe, dar au fost în pământul lui originar, în misterioasa lui forță creatoare, atâtea semințe proprii, care-au rodit însuși; mai curând s'ar putea vorbi de altoiuri, în imensul copac al geniului eminescian.

O cercetare statistică de „isvoare” este numai o operație de spirit pedestru. Eminescu este un complicat relief: în perspectiva creației, relieful lui trebuie văzut în raport cu alte reliefuli. Inglobat în marea familie de spirite a Romanticilor, Eminescu se valorifică în comparație cu reliefulurile atâtor individualități ale ei.

Comparatistul eminescian, dacă se mulțumește să adune așchii, frunze și vreascuri, face operă de pădurar nu de alpinist. Și tocmai un asemenea alpinism ar trebui să fie metoda comparatistă aplicată la studiul lui Eminescu, văzut în raport cu un Leopardi, un Byron, un Musset, un Alfred de Vigny, un Victor Hugo, un Pușchin, un Shelley sau cu oricare geniu liric înrudit.

Sentimentul că poetul nostru este unul din cei mai mari poeți ai lumii și că rădăcinile lui daco-romane au hrănit un copac cu vârful înalt și ramurile stufoase să nu mai fie un sentiment vag sau un adevăr restrâns de câteva spirite. Ca și arborele visat de Sultan, din **Scrisoarea III-a**, arborele geniului eminescian, să fie un semn al puterii creatoare vădite a geniului românesc. Crescut din pieptul poetului, destinul lui e să foșnească viu, alături de ceilalți arbori roditori ai liricii universale.

*
* * *

Poet, critic al culturii, ziarist și polemist, doctrinar al naționalismului, critic literar și dramatic, cu-

legător de folklor, preocupat de filologie, de pedagogie, de metafizică, de politică și de câte altele — Eminescu este un geniu complet și complex, iar opera lui are atingeri cu atâtea domenii ale spiritului.

Nu vom face eroarea să punem pe același plan și să vedem aceeași adâncime, în toate multiplele lui preocupări. Pentru noi cei de astăzi, el nu mai este un mit, ci o realitate spirituală, o valoare permanentă, a culturii naționale. Opera lui nu se epuizează într'o generație; ea se asimilează și se așează în perspective feiurite. Câtă influență și cât ecou e în stare să producă opera eminesciană, în succesiunea istorică a culturii noastre, e interesant abia în al doilea rând să ne preocupăm. Fără a fi lipsit de rost, un atare studiu, dacă e să-l facă cineva, ține mai mult de curiozitatea istoricului, care ar vrea să stabilească relațiuni între o valoare spirituală permanentă și resfrângerile ei în anume personalități, epoci sau momente.

În sine însăși — opera eminesciană este o unică valoare creatoare și în acest plan trebuie ținută neconterit în actualitate.

O catedră Eminescu ar avea, în primul rând, să întete un foc veșnic aprins la un altar, în care ritualul și este nu numai un semn exterior al credinței, ci expresia credinței însăși.

În dialectica istorică a civilizației noastre, poezia eminesciană a fost văzută mai ales ca un produs al romantismului; este, desigur, și aceasta; dar în permanența valcreei ei, poezia eminesciană este o cristalizare a Poeziei însăși.

În aceeași dialectică istorică, doctrina naționalistă eminesciană a fost văzută mai mult drept un produs al conservatismului nostru etnic, ba chiar al reac-

ționarismului nostru politic, într'o anumă fază : este desigur, și aceasta ; dar în permanența valorii lui, raționalismul eminescian este o cristalizare a Naționalismului însuși.

În evoluția criticii noastre, opera eminesciană a fost un material imens de lucru și un corp de aplicare a atâtor metode. Pentru Maiorescu, a fost un prilej de aplicare a esteticii schopenhaueriene, a tipologiei genului, din același isvor, și a criticii estetice. Pentru Gherea, un prilej de aplicare a „criticii științifice”, așa cum el o înțelegea și practica. Pentru Dragomirescu, un prilej de teoretizare a altei „critici științifice”. Pentru d. G. Călinescu, prilejul unui vast studiu critic, sub un anumă unghi de vedere și cu anumă aplicații a disciplinelor critice. Pentru d. Perpessicius, un prilej de a realiza o excepțională ediție critică. Pentru d. Tudor Vianu, un prilej de isvoare filozofice cu predilecție căutate și aflate. Pentru d. D. Caracostea, un prilej de a aplica o anumă directivă a criticii germane contemporane, în exclusivă privire a operii poetului, ca expresie a „artei cuvântului”. Pentru unii, un prilej de a căuta și identifica isvoare ; pentru alții, în sfârșit, un gras subiect de probleme istorico-literare și biografice sau de psihologie romanțată.

Opera eminesciană, dacă a favorizat toate aceste aplicații, înseamnă că poartă 'n sine numeroase semnificații ; înseamnă că în contact cu ea, toate disciplinele istoriei și criticii literare se însuflețesc și devin fertile.

La acele pomenite până acum, se mai pot isca încă atâtea alte preocupări : despre influențele exercitate asupra scriitorilor posteriori, despre ecoul în critica streină, despre marele număr de traduceri în

alte limbi, de variabilă importanță; apoi probleme în legătură cu estetica poeziei, cu versificația și estetica limbajului (un domeniu încă de exploatat de-acum înainte), cu iconografia eminesciană etc... Când Maiorescu, în cunoscuta lui scrisoare adresată poetului, după primul acces al bolii, care trebuia să-l mistue, i se adresa cu măgulitoarea recunoaștere a geniului: „care pentru noi este și va rămânea cea mai înaltă încorporare a inteligenței române” — vorbea anticipat, în numele întregii culturi române, nu numai în numele **Junimii**

Titu Maiorescu a văzut, și de data asta, clar și pe plan universal. O catedră Eminescu ar fi o catedră a culturii române, un templu închinat în cinstea celui mai mare geniu național și un altar, în care să se slujească ceea ce în mod permanent și desăvârșit, ar trebui să însemne, prin vorba cam rebarbativă eminescologie!

Eros și Daimonion

Cea dintâi imagine critică a poetului ne-a înfățișat-o Maiorescu. Concepția critică maioresciană era însă îngrădită în anume limite; spirit de idei generale, urmărind să constituie din ele o estetică, Maiorescu a fost preocupat, cu deosebire, să delimiteze noțiunea de valoare, în creația literară, să organizeze un corp coerent de principii; adăogându-se gustul și cultura lui personală — ele au putut deveni și fructuoase, fecundând o epocă întreagă. Critica lui „judecătorească” este ea însăși o formulă a judecății de valoare, exercitată în verdicte generale și în discriminări categorice. Dacă Maiorescu ar fi cunoscut și asimilat critica lui Sainte-Beuve, și n’ar fi rămas la Lessing și la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimțit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine, în cazul lui Eminescu, privea chiar capodopera; nu privea însă și structura unui scriitor. Studiul despre Eminescu și poeziile sale încearcă totuși, în prima parte, să definească și o structură a personalității; dar ea este o structură abstractă, tipologică și convenită, decupând structura metafizică a geniului, după teoria schopenhaueriană. Spirit filosofic, dar și de intuiție critică, nu i-a scăpat judecata de valoare asupra poeziei eminesciene. Punându-și o problemă exterioară și generală (structura geniului metafizic, de atitudine pesimistă) și substituind-o personalității concrete a poetului, Maiorescu a rămas în pragul operației

propriu zis critice. Gherea, preocupat de metodă și de doctrină, opune atitudinii „metafizice” maioresciane o atitudine „științifică”. El explică prin factori exteriori, structura poetului; mai mult, o răstălmăcește, după teoriile lui militante, sociologice. Intr'un fel, și el atinge problema structurii, dar o vede strâmt psihologic, explicând-o conflictual, dar nu prin forțele personalității eminesciene, ci prin influența mediului social și cultural, junimist. Cu alte cuvinte, regretă parcă a nu fi putut regenta pe Eminescu, în spiritul doctrinei lui militante, socialiste și umanitare. Căci Gherea credea, că rolul criticii sociale ar fi să devie o crescătorie de „artiști cetățeni”. Om de gust, sensibil la frumusețile expresiei, în a doua parte a studiului său, Maiorescu trece la critica tehnică a poeziei eminesciene. Gherea nu făcuse nici atât, iar aprecierile lui artistice sunt de o stângăcie caracteristică. Că pe Maiorescu nu l-a interesat structura specifică a poetului, și ca problemă esențială a criticii literare, stă dovadă și lipsa lui de curiozitate față de manuscrisele lui Eminescu, pe care le-a păstrat douăzeci de ani, fără să le cerceteze, donându-le apoi Academiei, ca pe o relictă pioasă. Critica maioresciană avea prejudecata cristalizării definitive (e clară justificarea la ediția **Poeziilor** pe care le selectează după acest criteriu); dar, și după cât exista **definitiv**, în opera lui Eminescu, se putea pune problema personalității lui artistice, în mod concret, structural, nu numai tipologic, în sensul schopenhauerian. Prestigiul criticii maioresciene a fost atât de trainic, încât Ibrăileanu, cu toate aderențele lui gheriste, l-a moștenit în bună parte. Studiind „postumele” și scriind despre **Geniul pustiu**, tipărit de Scurtu, Ibrăileanu rezolvă problema cam tot în spi-

rit maiorescian. Dominat și el de ideea de definitiv, pășește în atelierul de lucru al poetului, cu o precauție excesivă; din „postume”, îl interesează să adune cu grije, ca pe niște diamante, toate versurile **definitive**, care au trecut în poemele cristalizate ale marelui liric. Iar prin dojana aspră adresată lui Scurtu, care-a publicat un „brulion” repudiat de autor și ale cărui pasagii esențiale au trecut în **Sărmanul Dionis**, crede că și-a făcut o dublă datorie: de critică și pietate. Cu mari restricții, admite că acest material de atelier este util cercetătorilor speciali, dar că, în genere, el dăunează memoriei și imaginii cristaline, în care un creator trebuie să se prezinte posterității.

Problema structurii eminesciene și-a pus-o din plin d. G. Călinescu; d-sa este cel dintâi critic care-a îndrăznit să folosească manuscrisele, în scopul descrierii personalității creatoare eminesciene, nu numai editorial și educativ-național, ca Scurtu și Chendi, editori merituoși în unele privințe, dar critici inexistenți, cum e primul, sau militanți, fără orizont, cum e secundul. Dar și d. Călinescu, cu toată largă arie în care-a treerat opera lui Eminescu, a rămas la unele inconveniente. Mai întâi, dând o extindere abuzivă coordonării motivelor eminesciene (în **Descrierea operei**) făcând dublă operație, în același timp, de editor de texte și de critic, reluând apoi, același material, la caracterizarea în **Cadrul psihic și Cadrul fizic**, după ce-l folosise în primul volum, la descrierea „ideologiei teoretice și practice”, ca să-l reia în ultimul, într’o serie de analize individuale, risipind ceea ce adunase. Imaginea structurii eminesciene este atât de resfirată, atât de acoperită de fișe, în atelierul în mers al redactării, încât această

structură scormonită în toate direcțiile pare un șantier tot timpul, chiar când ai crezut că s'a desăvârșit construcția. În acest chip, însăși imaginea critică, adică imaginea creată din toate aceste elemente, ca să înfățișeze o structură, se sfărâmă. Urmărită cu atenție, la răstimpuri se reface, printre materiale, și este o prelungire a imaginii omului, din biografia care-a premers studiul operei. Imaginea dominantă de erotism, ca de o forță generatoare, din care se deduc și celelalte note structurale ale personalității eminesciane. Dela tipologia convenită, zugrăvită de Maiorescu, la săpăturile arheologice, depuse în straturile grele, de reconstituiri fragmentare adesea sau repetate, ale „orientalei” monografii a d-lui Călinescu trecem printr'o succesivă perioadă critică, pe care nimeni n'o poate contesta, în marele ei efort și în noua ei orientare.

Problema fundamentală a criticii, față de Eminescu, este încă aceea a caracterizării personalității lui, văzută în structura ei complexă și în valorile ei spirituale. Dacă Maiorescu o redusese la impersonalitate, închizând-o în tipologia geniului descris de Schopenhauer, dacă Gherea milita pentru o converșiune spre optimism, ratat din cauza mediului social și economic, dacă Ibrăileanu o aproxima în esența muzicală a metafizicii lirice, dedusă din „voința” schopenhaueriană — d. G. Călinescu a fixat-o într'o profundă structură erotică, în care se implică și din care se amplifică toate trăsăturile sensibilității eminesciane. Centrul solar al personalității lui a fost, așa dar, „un erotism instinctiv, arhaic”, în jurul căruia se grupează celelalte note. Imaginea critică extrasă din opera eminesciană de d. Călinescu este de

un relief nou, de sigur, dar de un relief prea simplificator. Insuș Gherea, vorbind despre atitudinea erotică a poetului, făcuse remarca destul de apăsată despre **naturalismul** ei, deși „un naturalism ca acela care s'a manifestat în Grecia antică”, opunându-i **spiritualismul** liricei lui Lenau.

În studiul său de izvoare, dar și de caracterizare critică, anterior d-lui Călinescu, d. Tudor Vianu urmărește și o complexă încadrare a personalității poetului, tăind, ca să zicem astfel, câteva luminoase secțiuni în structura ei; începând cu acele poezii de tinerețe, care țin de epoca orientării spre romantismul francez, și care conciliază revolta cu scepticismul, trecând la epoca vieneză și berlineză, de înrâurire a eticei schopenhaueriene, diferențiind atitudinea eminesciană față de natură, în comparație cu aceea a romanticilor apuseni și încheind cu sinteza planurilor structurale, din faza cea mai complexă, când poetul își organizează în **Luceafărul** un mit liric — d. Vianu a zugrăvit cu mai multe amănunte structura personalității lui Eminescu. Studiul său e însă construit pe un dublu plan: pe acela al izvoarelor succesive, oarecum istoric delimitate, și pe secțiuni metodice, pe grupări de teme. Dacă d. Tudor Vianu și-ar fi propus o sinteză organică a lor, dacă ar fi mers spre o imagine centrală, sau spre o constelație a valorilor eminesciene, grupate în jurul unui astru de primă mărime, de sigur că structura secționată a studiului său ar fi fost o structură sedimentată. Într'o astfel de structură sedimentată a zugrăvit d. Călinescu personalitatea eminesciană. Critic vorbind, metoda sa este mai cuprinzătoare; discutabilă rămâne intuiția sa, nucleul din care pornesc toate straturile suprapuse, într'un mers concentric,

spre inima personalității descrise. Dar o imagine critică este o construcție personală, ea fiind însăși noblețea și rațiunea unei noi interpretări.

Proza literară a lui Eminescu s'a bucurat, pare-se, de o prețuire mai mică; va fi contribuit la asta și concepția purității genurilor, atât de dominantă în critica veacului trecut. Proză de poet, nerăspunzând regulilor epice și complăcându-se în fantastic, nuvelele eminesciane au fost socotite un fel de exercițiu interesant, când de teme, identificate atât de scrupulos, când de frumuseți expresive, cu atâtea ecouri, strălucite e drept, din și în spre poemele lui. Văzute oarecum din afară, stau numai în caracterul lor „livresc”, de influențe romantice, nuvelele participă în realitate la toate acele mari poeme de maturitate ale lui Eminescu, între care cea mai adâncă e **Luceafărul**, la toate acele mituri lirice, în care se află temeliile personalității lui. Și nu trebuie să trecem cu vederea nici acea încercare de tinerețe, care este **Geniu pustiu**, socotită numai de importanță biografică și ca un exercițiu, din care s'au desprins unele trăsături portretistice ale Sărmanului Dionis, sau din care s'au reluat unele pasagii, foarte apropiate textual și trecute în cea mai însemnată povestire fantastică a lui. La drept vorbind, nuvelele lui Eminescu nu sunt fantastice decât în măsura în care e și **Luceafărul**, faptele desfășurându-se pe un plan de fantasticitate; miezul lor este însă cu totul simbolic, traducând o viziune lirică, alcătuind etapele unui mit al vieții. S'ar părea că exclusiv experiența erotică formează centrul lor; dela **Geniul pustiu** (1869), la **Făt-Frumos din Lacrimă** (1876), trecând prin **Sărmanul Dionis** (1872-73) până la **Aniversara** (1876), povestirile

eminesciene sunt străbătute de o linie groasă: obsesia fericirii, prin iubire. Obsesie comună tuuror romanticilor, și temă absorbantă în toată lirica lui. Nu vom încerca să le schimbăm însăși axa; vom accentua însă că Erosul eminescian este și o modalitate de cunoaștere, în centrul vital al personalității lui. Numai că această personalitate, departe de a fi expresia unui instinct, limitat la potențele lui rudimentare și transfigurat prin artă, este expresia unui titanism, a unui demonism, în sensul goethean al cuvântului; demonism care ia dimensiuni cosmice, care implică în erotism însăși ideea de geniu. Eminescu face din cunoașterea metafizică un act de posesiune cosmică.

Ca și natura, care e veșnică, absolutul nu poate fi trăit și experimentat decât pornind dela datele permanente ale naturii; între ele, Erosul este cea mai evidentă. Dar să nu uităm că ordinul transcendentei este, la Eminescu, un ordin superior organicității; concepția lui despre stat este de aceeași natură. Națiunile sunt entități, în ordinea transcendentă; sunt idei, care au o existență veșnică; românismul lui, ori cât ar fi de activ, de combativ, este și o idee în înțelesul hegelian; națiunea se manifestă, ca fenomen, ca organism, printr'o colectivitate, care este o **voință**, în sensul schopenhauerian; dar această voință e ea însăși reflexul unei idei, o idee care se realizează în istorie și cultură. Problema disocierii celor două atitudini, cea politică, de un vitalism categoric, și cea metafizică, de un buddhism tot atât de categoric, ni se pare o problemă falsă. În eternitate, în absolut, popoarele sunt „microscopice”, universul, în ordinea lui metafizică este un „vis al morții eterne”; după cum iubirea e un joc al geniului speciei (tot o idee), un „instinct atât de van”, sau „un lung prilej pentru

durere" — tot așa națiunile nu sunt, față de „stingere eternă" și de întoarcerea în „haosul" inițial decât niște „mușunoaie de furnici". Metafizica eminesciană, scindată în „filosofie teoretică" și „filosofie practică" nu se contrazice, nu se distramă în unitatea ei. Pe planul unic al contemplației se întâlnesc în același punct comun, al ideii „morții eterne"; Demiurgul este ultima înțelepciune, „cenzura transcendentă" peste care nu putem trece, ca peste o limită superioară. Erotica eminesciană participă și ea la o spiritualitate, la un destin, este ea însăși o esență a voinții noastre, care nu ne părăsește în nicio experiență metafizică. Demonism sau titanism sunt forme de experimentare ale absolutului, în tot ce implică alcătuirea noastră umană. Fixați, ca într'un cadru relativ, în voință, fie manifestată ca erotism sau eroism, nu putem tinde spre absolut, spre idee, decât în aceste condiții date; ba chiar natura, în înțeles de peisaj, este o dimensiune a cosmosului, pe care Eminescu o transpune în toate viziunile lui fantastice. Atâtea „insule" misterioase, atâtea peisaje lunare, serafice sau interastrale, sunt și ele niște Idei ale naturii, niște arhetipuri, către care tindem. Asemuirea celor mai idealizate, mai spiritualizate peisaje din **Luceafărul** și din **Scrisoarea I**, din **Sărmanul Dionis**, dau cosmosului o unitate, o expresie emanând dintr'o Idee. Pentru Eminescu, voința este un complex, compus din Eros, din Natură și Eroism. Cadre ale Demonismului său, ele sunt și cadre ale unei metafizici văzute în mod sensibil.

Voința eminesciană, în erotică și în eroism, transcende; însăși natura transcende; atmosfera de basm, de feerie lunară, chiar din multe romane are valoare transcendentă.

Despre importanța istorico-literară a **Geniului Pustiu** e inutil să stăruim prea mult aici ; o identificare de teme, de stări lirice, de texte chiar, peste cele trecute în **Sărmanul Dionis**, s'ar putea face într'un studiu strict de tematică ; romanul adolescenței lui Eminescu, în bună parte coincide acelei epoci spirituale identificată în „poeziile de tinerețe”, de d. Tudor Vianu. În tot cazul, pare a fi conceput, dacă nu și scris, înainte de epoca vieneză ; el corespunde deci unei caracterizate stări de **Sturm und Drang** ; sfârșiindu-și sufletele între erotism absolut și eroism absolut, Toma Nour și Ioan, care nu sunt decât două fețe ale unui **alter-ego** eminescian, amândoi termină în moarte ; dar nu în stingerea buddhistă, esențială altei faze de dezvoltare a eticei poetului (după contactul cu Schopenhauer) — ci în moartea privită ca o destrămare a individului, în care-au încăput tendințele contradictorii cele mai accentuate, în care s'a sbătut revoluționarismul cel mai ardent și scepticismul cel mai amar. Personagiile fundamentale sunt **ipostase**, în ficțiune, ale eului eminescian, care caută să trăiască viața într'o absorbție demonică ; Ion și Toma sunt fețele demonismului, sunt expresia titanismului său, personagii în sfârșit, idei poetice transpuse în fapte, impulsii ale unei personalități explozive, care-și caută un echilibru. De ce **Geniu pustiu** a fost socotit „roman” de criticii care l-au privit în lipsa lui de „cristalizare” definitivă, o neizbândă epică ? Desigur, din ignorarea structurii eminesciene și din superstiția purității genurilor. Eminescu își prvine cititorul, căci iată cum începe :

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monete calpe, ascultați cântecul absurd al unei

zile, care n'a avut pretențiunea de a face mai mult sgomot în lume decât celelalte în genere, extrageți din astea poezia ce poate exista în ele și iată romanul”.

Așa dar, **Geniu pustiu**, oricât s'ar încadra în epoca de formație, istoricește vorbind, a geniului eminescian, este și o **prefigurare** a întregii lui structuri; prefigurare a titanismului, a demonismului din **Luceafărul**, din **Făt-Frumos din lacrimă** și din **Sărmanul Dionis**. Și așa zice că este o prefigurare a însăși „filosofiei practice” emnesciane. Eroismul lui Toma și Ican, luptele lor cu Ungurii, prefigurează și ideea de națiune și de voință colectivă, pe care-o aflăm în articolele lui politice și în portretul lui Mircea, din **Scrisoarea a III-a**. Și e caracteristic pentru Ideea de nație eminesciană că individuarea, în eroism, are un sens tot colectiv, că Voevodul se identifică, în înfățișare, în port, în solidarizarea cu „sărăcia și nevoile și neamul” și cu natura, prietenă autohtonilor, vrăjmașe dușmanului. În germen, în latențele lui înterioare, cu tot caracterul de **Sturm und Drang**, **Geniul pustiu** prefigurează întreaga structură eminesciană. Făt-Frumos din lacrimă nu luptă oare pentru satisfacția celor doi Impărați, nu se subordonează ideii de supunere a două state? El nu luptă cu zmeul, adică nu luptă cu răul, pentru sine, ci pentru liniștirea a două împărății, una bântuită de primejdia războiului, alta de furia oarbă a Ghenarului. Eroism modest, ca al lui Mircea, eroism supus unor Idei.

Dificultatea de a defini personalitatea eminesciană provine, pare-se, din abundența spiritului de romanță și elegie erotică a operei lui. Poet al iubirii pasionale, adânci și nefericite, uneori grațios și feeric, Eminescu se lasă mai ușor întrevăzut în aspectul

instinctual, mai puțin spiritualizat al structurii lui intime. D. Călinescu, în integrarea eroticei în „cadrul psihic”, s'a desfășurat, așa zice, să scoată în lumină frenezia venerică a acestui gros strat eminescian. Și chiar în marile lui poeme, ca și în nuvele, a insistat asupra aceluiași amănunte, integrându-le într'o concepție lineară. Subordonând erotismului instinctual însăși procesiunile onirice ale fanteziei poetului, ca și intuițiile cosmogonice care-i străbat lirica, d. Călinescu conchide categoric: „Cercetând așa dar registrul afectiv al lui Eminescu, băgăm de seamă că poezia lui se bizue pe câteva sentimente primare, fundamentale: o mare memorie a procesului de naștere, exprimată poeticeste prin vocația neptunică și uranică, un erotism instinctiv, arhaic, și o înclinare spre extincție, simbolizată în „domă” și în genere în imaginile exchatalogice. Afară de aceasta poetul nu mai e simțitor la nimic, fiindcă trebuie să ținem seamă că **Scrisorile** aparțin mai degrabă activității politice. Eminescu un poet esențial prin chemarea lui proprie și, oricâtă înrăurire literară i s'ar afla, temele lui rămân împlântate până în adâncul subconștientului” (**Opera**, IV, pag. 161).

În treacăt numai, întrebăm: **Scrisorile** I, a II-a și a IV-a — să „aparțină mai degrabă activității politice”? Cu neputință, chiar dacă nu admite că multe accente din partea lor satirică sunt de natură socială, nu exclusiv politică; putem trece peste evocările de înaltă atmosferă lirică din ele? Dar să nu complicăm lucrurile în amănunt. Fapt este că structura personalității poetului se complințește și cu alte trăsături, că însăși erotica eminesciană, acest orbitor centru solar, cuprinde mai multe trepte. Cea mai largă, mai netedă este cea instinctuală, atât de vizi-

bilă în romane. Ca să ne întoarcem la proza lui, e de sigur fără dubiu că **La Aniversara** este o grațioasă schiță, bazată exclusiv pe jocul instinctului amoroș, pe acea specifică atitudine a femeii care „mai nu vrea și mai se lasă”. Nu vom căuta o structură complexă într’o imagine atât de simplă.

Este, în esență, joaca prezidată de geniu speciei, dintre Cătălin și Cătălina, fără prezența nici unui Luceafăr demonic, este joaca din **Geniu pustiu**, între Finița și Toma Nour, o prefigurare atât de tipică, în atitudine, în limbaj chiar, a idilei dintre tânărul paj și fata de împărat. Numai că Toma Nour, romantic absolutist în dragostea pentru Poesis, întrupare de Venere și Madonă, își derivase demonismul în acțiune națională, revoluționară, după experiența dure-roasă și moartea iubitei. Joaca lui cu Finița e o despiritualizare, o întoarcere la instinctul pur, fără nici un substrat demonic. Demonul, din **Inger și Demon**, străbate un drum invers; pornind dela anarhism se împacă în iubire, trecând dela faptă la contemplație și la moarte. Toma Nour dela iubire absolută trece la faptă, sfârșind prin revoluție. Luceafărul e un Demon, în care spiritul e senin, pacificat prin însăși conștiința supremă a esenței lui superioare. Desamăgit în iubirea pământeană, la care condescinde o clipă, se retrage în demnitatea lui cosmică, într’un dispreț olimpien de altă sferă. Erotica pasională din **Geniu pustiu**, din **Venere și Madonă**, din **Inger și demon** este atât de spiritualizată, încât slăbiciunea instinctului apare numai ca o posibilă cădere a geniuului; ea este, până la sfârșit, apanajul lui Cătălin și al Cătălinei; dar și Cătălina este într’un fel spiritualizată, prin nostalgia exercitată permanent de Luceafăr, prin obsesia lui demonică. Nu este oare semni-

ficativ că și în clipele când se complace în joaca erotică a pajului, mintea ei e stăpânită de demon, pe care-l imploră să-i lumineze norocul? Pentru Luceafăr, iubirea nu mai e o pasiune, fie și de proporții cosmice, de furtuni romantice; pentru el este o încercare de a domina un spirit, de a se identifica într'o esență. Esențele sunt însă necomunicabile, iar atitudinea ultimă a Demonului nu mai participă la revoltă sau pacificare. Este o treaptă de erotism platonice, care depășește toată erotica eminesciană; inclusiv și pe aceea din **Călin**, care e omenească, dar desfășurată într'o lume feerică, și pe aceea din **Scrisoarea a IV-a**, care e de pur absolutism sentimental, de vis posibil la 1400, într'un climat romantic impropriu vremurilor moderne. Până la treapta supremă a eroticei eminesciene, a Demonului împăcat în esența lui superioară, între instinct și pasiune, între joacă și absolutism romantic, mai trecem printr'o zonă de sîpiritualizare, de nuanță mistică. Sunt acele poeme, de reverență lirică, de cult i-aș zice mardonice al iubitei, care alcătuesc o zonă specială în erotica poetului; poeme ca **Atât de fragedă**, **Nu mă 'nțelegi**, **Despărțire**, **Din valurile vremii**, **Apari să dai lumină** — nu sunt numai jelanii „suferitoare” ale instinctului, ci reprezintă o treaptă de purificare în spirit a durerii și a iubirii. Iar orgoliul în care culminează **Pe lângă plopii**, cu tot începutul de romanță directă, prefigurează atitudinea demonică a Luceafărului, în cel puțin o latură a esenței ce se va revela sie-și atât de impunător, în poema de sinteză a eroticii eminesciene.

Erosul, la Eminescu, pendulează între spiritualizare și frenezie pasională, în categoriile demonice romantice, fie că termină anarhic sau conciliant, fie

că se refugiază 'n vis. Dar **Luceafărul** însumează un echilibru interior, o stăpânire de sine care impune o altă categorie, un fel de clasicism coordonând universul nu numai pe axa pasiunii, ci și pe aceea a unei prototipii a spiritului. În **Cezara**, al cărui caracter pasional, frenetic este fără discuție evident, și unde demonul (Ieronim) este confiscat într'o izolare de cosmic „egoïsme à deux” se schițează totuși o dramă în spiritul lui. Tânărul schimnic nu finalizează în pasiune, fără să oscileze. Pentru întregirea tipului demonic eminescian, care se prefigurează în Ion și Toma, din **Geniu pustiu**, cu etica izbăvitoare a pasiunii prin faptă civică, ce duce la stingerea individului, trebuie să ținem seama și de unele amănunte semnificative ale lui Ieronim, înainte de a-și găsi absolutul în pasiunea izolatoare. Cezara este, de sigur, o Cătălină năvalnică, un demon al pasiunii; dar personalitatea eminesciană este aici prezentă în trei profiluri. Nuvelele lui Eminescu nu sunt altceva decât disociații ample ale eului său, procese dialectice rezolvate liric, ale personalității lui alcătuită din elemente divergente.

Sensul de titanism al acestei personalități ne apare mai clar ca oriunde în proza poetică, la a cărei înțelegere trebuie să participăm pe planul mitologiei lirice; afabulația ei extravagantă sau fantastică este indiciul cel mai clar că Eminescu a căutat aici un domeniu mai liber, ca să-și adâncească personalitatea. Definiția lui, citată din **Geniu pustiu**, dată romanului, care „este metafora vieții”, în acest înțeles trebuie luată. Și într'adevăr, ce sunt scrisorile lui Euthanasius, ale lui Ieronim și ale Cezarei — decât trei ipostaze lirice, a trei tendințe divergente, care luptau în spiritul poetului?

Concluzia chiar de este refugiul în pasiune, să nu uităm că ea trece prin două trepte preliminare, care aparțin acelei personalități disociate a poetului, acelei titanism de care spiritul lui dă dovadă.

Indemnul la Nirvana al lui Euthanasius este o ipostază; indemnul la pasiune al Cezarei este alta; dar mai este un indemn, la platonism, al lui Ieronim, adresat Cezarei. Neexperiența tânărului călugăr în ale vieții prefigurează un avertisment al viitoareii experiențe a Luceafărului; căci, biografic vorbind, nu numai intrinsec, **Luceafărul** condensează nu numai o experiență, ci o sumă de experiențe, de desamăgiri sentimentale. Atâtea ecouri de română, în imagini, în atitudini, atâtea ecouri cosmogonice, atâtea ecouri elegiace care se împletesc în substraturile de sensibilitate ale poemei — sunt și o mărturie textuală (care oricând se poate face, într'un studiu tehnic) că **Luceafărul** exprimă o experiență plenară nu numai artistică, dar și spirituală. Dar să desprindem și această prefigurare de demon căzut, cu rezistențe subconștiente mai mult, a lui Ieronim, prefigurare ce ne lămurește de o parte titanismul eminescian, iar de alta ne oferă și un amănunt din Erosul lui atât de complex. Ieronim e un Luceafăr latent, nerealizat, obnubilat de năvala pasională a Cezarei:

„Dacă te-aș putea iubi ca pe-o stea din cer... da!
Dar dacă suspin, dacă doresc... n'aud eu din toate părțile aceleași suspine ordinare, aceleași doruri... ordinare? Căci care-s scopul lor? Plăcerea dobitocească, reproducerea în moșinoiul pământului de viermi noi, cu aceleași murdare dorințe în piept, pe care le îmbracă cu lumina lunii și cu strălucirea lacurilor, aceleași sărutări grețoase, pe care le asea-

mână cu susurul zefirilor și cu aurirea frunzelor de fag. Este așa, sau nu ?

„Privește-ți-i, acei tineri, cu zâmbiri banale, cu simțiri mueratice, cu șoapte echivoce — vezi acele femei care le răspund prin ochiri voluptoase și mișcându-și buzele — vezi ! Imprejurul acestui instinct, se învârtește viața omenirii. Mâncare și reproducere, reproducere și mâncare ! Si eu să cad în rolul lor ? Să cerșesc o sărutare ? Să fiu sclavul papucului tău, să tremur, când îți vei descoperi sânul... sânul care mâine va fi un cadavru și care, după ființa sa, este și astăzi ?... Să mă frizez ca să-ți plac, să-ți spui minciuni, ca să petrec mintea ta ușoară ; să mă fac o păpușe pentru... cine o și mai spune pentru ce ? Nu ! nu mă voi face comediantul aceluia rău care stăpânește lumea ; mi-e milă de tine, de mine, mi-e milă de lumea întreagă. Mai bine mi-aș storce tot focul din inimă, ca să se risipească în scânteii, decât să animez cu el o simțire pe care-o cred nu numai culpabilă, ci ordinară... Lasă-i să se mângâie în simțirile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit ; eu voiu trece nepăsător prin această viață, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun, — numai nu ca ei.

„Sâmburele vieții este egoismul, și hrana lui, minciuna.

„Nu sunt nici egoist, nici mincinos. Adesea când mă sui pe o piatră înaltă, îmi pare că în creții mantalei, aruncate peste umăr, am încremenit și am devenit o statuă de bronz pe lângă care trece o lume, ce știe că acest bronz nu are nici o simțire comună cu ea... Lasă-mă în mândria și răceala mea. Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putea s'o scap printr'o minciună, eu n'aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă

amestec cu mulțimea ? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apollo... fii steaua cea din cer, rece și luminoasă ! ș'atunci ochii mei s'or uita etern la tine.

„I.”

Demonul care va cădea totuși rezistă prin orgoliu, conștient de esența lui ; pasivă este drept, de data aceasta, devine înalt inhibitivă în Luceafărul, când treptele demoniei ating pe cea mai de sus.

Prefigurări ale acestei demonii, din Luceafărul, sunt și revoltele meditative din **Scrisoarea IV** și din **Dalila** ; instinctul combătut în esența lui, satirizat, în **Cezara** și în cele două scrisori amintite, este spiritualizat în **Luceafărul**, fiindcă aici Demonul nu este numai pasiune și instinct. Nu este oare Ieronim un Luceafăr revoltat, cu ecouri din satira de reflecție schopenhaueriană ; și, curios, bătrânul dascăl, din **Scrisoarea I**, nu este un demon care cunoaște prin inteligență, extirpat de esența voinții, un demon care-și prelungește limita în Demiurg , de unde purced viața și moartea ?

Demonismul eminescian strânge toate aceste elemente, mai puțin revolta, în **Sărmanul Dionis**, alcătuit din două fețe, una a bătrânului dascăl ce ține universul în „degetul lui mic” și alta a Luceafărului ce cuprinde 'n esența lui puterea dragostei spiritualizate, absolute, care se confundă cu însăși cunoașterea. Dionis e o altă ipostază a Erosului și Demonului eminescian. Intr'un fel, este mai mult decât Luceafărul, într'altul mai puțin decât el. Luceafărul este integrat esenței platonice a geniului, deși subordonat Demiurgului, care a trebuit să-l deslege de condiția eternității, să se întrupeze, devenind o prezență ca și palpabilă Cătălinii. Dar și întrupările lui sunt fantastice ; Luceafărul este Demon, esență pură, în cer ;

pe pământ ia chip de Neptun, și „tânăr Voevod”; însăși nașterea lui este tot de esență cosmică. Intru-
 pat din Mare, apoi din Haos, Luceafărul nu-și pierde
 esența lui superioară, în cele două ipostaze terestre,
 în care-i apare Cătălinei. Născut din haosul, în care
 Demiurgul a pus scânteia vieții (**Scrisoarea I**) vrea
 să se întoarcă în haos; adică în condiția pur umană;
 spectacolul ireconciliabilei lui esențe cu a Cătălinei
 — îl reintegrează în sfera lui de Demon. Drumul lui
 Dionis este invers, dela pământ la cer, dela condiția
 umană la cea eternă. Dionis are în sine forța tita-
 nică de a anula timpul și spațiul. Forță interioară
 care face posibilă o interferență și o transpunere de
 euri; migrațiunea sufletului este semnul acestui tita-
 nism. Satisfăcut în Eros, identificând pe Maria (nu-
 mele nu e simbolic?) — cu o treaptă a absolutului, o
 face să participe la același titanism și transpunere de
 euri; din epoca lui Alexandru cel Bun, trec amândoi,
 într'un drum interastral, invers cu drumul Lucea-
 fărului, din cer spre pământ, în lună, care e sediul
 Demiurgului; pământul transformat într'o mărgea,
 atârnată de gâtul Mariei, e o reducere a macrocosmu-
 lui la microcosm, o transpunere, în planul cosmic;
 elementul oniric, pornit dela încâlcite semne astro-
 logice, este o prelungire, pe cale de vis, a eului, până
 la pragul esenței divine. Doma lui Dumnezeu, simbol
 al Demiurgului, care este totuși ascuns ca un mister
 suprem, într'o figurație de arhitectură sacră, nu e
 nicidecum, cum ne sugeră d. Călinescu, un simbol al
 „extincției”, ci însuși marele mister, forța supremă,
 Demiurgul. Aici Eros și Demon vor să se identifice și
 cu Demiurgul. Voința de a se socoti el însuși Dum-
 nezeu de a deține taina timpului, spațiului și cauza-
 lității este suprema treaptă a problemei personalității

eminesciane. Oniricul n'are aici sens erotic, ci pur spiritual, este însăși puterea absolută a Visului, care dă poetului iluzia că s'a ridicat la esența cea mai pură a personalității, la Ideea de personalitate creatoare, început și sfârșit al lumii, Logosul însuși. Ruperea visului și recăderea în timp și spațiu, ca și refacerea identității cosmice, în treptele ei prestabilite — are sensul unei veritabile „cenzuri transcendente”, a unei fine de neprimire, din partea misterului, a „Marelui Anonim”. Geniul este, de sigur, o copie a Demiurgului. În Luceafărul, subordonarea e clară, deși esența platonice a geniului este de natură demiurgică. Dar ca să fie „deslegat” de nemurire, geniul are nevoie de permisiunea supremă. Insuși faptul că poate fi deslegat de eternitate, ca de o vraje, că poate să se integreze și naturii lui umane, este semnul categoric al limitelor concepției despre demon, la Eminescu. Demonul poate lupta împotriva răului pur, împotriva Mumii pădurii și a Ghenarului, împotriva Demonului văzu în fața lui pur negativă. Făt-Frumos, după ce înlătură răul, se integrează în natura lui Demonică, de forță supra-firească (în înțelesul goethean) și în absolutul iubirii. Dionis, întrupare totalitară a Demonului, cunoaștere ultimă a misterului, în spirit faustic, și identificare în Eros, încearcă să depășească însăși forțele titanice ale lui Făt-Frumos. Titanismul eminescian este însă subordonat Demiurgului, iar singrua lui condiție de a se identifica absolutului ține de Eros, de principiu prin care demiurgul s'a relevat sieși creând universul din fecundarea chaosului, care este mama, ei fiind Tatăl, iar lumea o întrupare a acelui „dor nemărginit” (Scrisoarea I).

Cosmogonia eminesciană structurează concepția

de Eros și Demon, care este însăși axa personalității poetului. Marea în satisfacție amoroasă a liricii lui, hipnotica chemare a iubitei și goana după un absolut al dragostei sunt, în ultimă analiză, chinurile sacre, svârcolirile creatoare ale Demiurgului, care a dat omului voluptatea „dureros de dulce” a acestui „dor nemărginit”. Dincolo de ea, e moartea, e chaosul, -- „eterna pace”; sentimentul morții universale este numai un sentiment de integrare în cosmos, în nediferențierea lui inițială. Dacă viața e „vis al morții eterne”, moartea însăși e „un vistiernic de vieți”. Un fel de rotație cosmică se desprinde din erotica eminesciană; destinul omului de a suferi este însăși condiția vieții, manifestată în voință. Reîntoarcerea în „eterna pace” este o împăcare cu sine a Demiurgului, o închidere a misterului, într'un mister ultim. Demonismul eminescian este și el de esență cosmică, un fel de grad suprem de a trăi creația, în dublul plan al instinctului, al „voinței” și al Ideii. Eternitatea naturii, eleatismul din **Cu mâine zilele-ți adaogi** (relevat de d. Tudor Vianu) este tot o formă a creației, tot o manifestare a Demiurgului, care ne-a încadrat în vraja lui complice, ca să ne trăim destinul. Peisajul eminescian, nelipsit nicăeri, dela romanță la mitul liric, dela aspectul lui pământean la cel transcendent, este tot o Idee, tot o întrupare a Demiurgului. Spațiul interastral este figurat de Eminescu (în **Scrisoarea I-a**, în **Luceafărul**, în **Sărmanul Dionis**) cu aceleași elemente de unitate cosmică, după cum sfârșitul universului, din **Scrisoarea I-a**, în viziunea „bătrânului dascăl” apare cu aceeași structură. Natura cosmică este unidimensională, în concepția eminesciană. Fiind forma întrupată a unei Idei, fie că are valoare sensorială sau transcendentă, natura este un

cadru cosmic, o dimensiune revelată a Demiurgului.

* * *

Proza poetică eminesciană nu este jocul suplimentar al unui geniu, în marginea poeziei lui; ea se integrează într'un sistem de mituri lirice, într'o structură a personalității, oferindu-ne un întreg spațiu spiritual, înăuntrul căruia putem descifra mai clar viziunea cosmică a poetului. Departe de a fi un produs pur livresc, cum cred unii, derivat din romantica germană, și mai departe de a fi un sector de fantasticitate pură, de lipsă de frână a imaginației — proza literară cuprinde tot atâtea trepte de valori spirituale și ipostaze ale ideii de personalitate. Pătrunzând-o în esențele ei, vom părăsi imaginile tipologice, sociale sau freudiene — încheiate de critică în jurul operei eminesciene; structura ei este mult mai complexă, văzută în toate firele care-o 'mpletesc. Fără să cădem în simplificarea în care-au căzut unii, dar și fără să subtilizăm, ca alții, într'un vârtej de isvoare, unele sigure, altele probabile sau imaginare — scoțând figura poetului dintre lianele erudiției e mai firesc să ne adresăm operei, care ne pune la dispoziție elementele fundamentale ale structurii lui Eminescu. Timpul lucrează în favoarea lui, iar istoria literară, oricâte izvoare va mai putea să adune, și după cei cincizeci de ani dela moartea lui, nu va izbuti să-i surpe statua magnifică, sub un morman de vreascuri. Arborele vieții spirituale eminesciene crește, tot mai înalt, tot mai rămuros, din însăși inima lui, ca arborele din pieptul Sultanului, acoperind continentele cu umbra-i măreață. Eminescu este un univers de precise contururi, de reliefuri complexe,

de ape vii cupinse între meridiane fixe. Tot ce-a văzut, din ceruri streine, pe acest pământ fertil, a fost transformat în substanță proprie; tot ce vânturile erudiției vor mai aduce de-acu încolo — nu va putea să doboare pe cel mai falnic arbore al poeziei noastre. Foșnetul frunzelor moarte nu va acoperi niciodată foșnetul frunzelor, care-au crescut din seva și din trunchiul lui.

Critica universitară

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

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

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

Oricât ar părea astăzi unora destul de curios, critica universitară se constituie în generația următoare a „maștrilor” amintiți (cuprinzând în parte și pe E. Lovinescu), adică în acea generație inter-

mediară generației Lovinescu și a criticei post-lovinesciane. Ea este eminent reprezentată prin d-nii Tudor Vianu, M. Ralea și Bazil Munteanu. Nu simplul fapt că toți trei aparțin învățământului universitar îi poate asocia în aceeași categorie de critici; în primul rând o anumită neutralitate a spiritului (d. Ralea face oarecum excepție ca militant pentru poporism), o anumită tendință de-a se orienta printre idei generale, erudiție și un contact mai direct cu anumite discipline — le constituie o fizionomie înrudită. Deși d. Tudor Vianu a pornit dela poezie (prin macedonskism), cași d. Bazil Munteanu (prin **Viața nouă**) — totuși evoluția ulterioară l-a îndreptat pe unul spre studiul adâncit al esteticii, iar pe celălalt spre studiul literaturii comparate. Fără să fie pornit din beletristică, d. Ralea este un specialist în filozofie, beletristică, d. Ralea este un specialist în filozofie, și cu mai puțină aderență pentru estetică. Dela filozofie derivă și critica lui Maiorescu, dar militantismul lui de idei estetice și critica generală aplicată culturii universitare, cel puțin prin participarea la un moment istoric al militantismului de idei estetice și critica respectivă, astăzi distingem în Ibrăileanu pe fostul socialist, în N. Iorga pe istoric, în Ovid Densusianu pe filolog și'n M. Dragomirescu pe profesorul de filozofie, cu aplicație la domeniul esteticii; dar cum spuneam, militantismul lor critic îi asociază într-o configurație a evoluției criticei naționale.

*
* * *

Critica universitară de astăzi, la noi, este amatoare de idei; de idei estetice e preocupat d. Tudor Vianu, de idei sociologice și psihologice d. Ralea, de idei și metode critice și istorico-literare d. Bazil

Munteanu. Structural, d. Vianu are farmecul de-a fi doct și de a-și desfășura ideile oratoric, dispuse 'n trepte ierarhice ordonate, în jurul unei idei centrale; expresia sa stilistică e amplă, gravă, imprimând ceea ce s'ar putea numi demnitatea ideii. D. Ralea are farmecul asociativ și disociativ al ideilor, volubilitatea și oarecum familiaritatea expresiei. D. Bazil Munteanu are farmecul francez al limpezimii, al desfășurării nuanțate și al formulelor fericite, ca expresie. Informația sa e ușor digerabilă, fiind diluată de cursivitatea expunerii.

Dacă intuiția sainte-beuviană despre existența „familiilor de spirite” nu este vană (și credem a nu fi), în afară de caracterul universitar al criticii d-lui Tudor Vianu, cea dintâi întrebare ce ni se pune este aceea de a-l fixa într'o „familie de spirite”; a-l desemna când poet (pentru începuturile sale), când critic literar, când estetician, când critic plastic, când monografist al ideilor, când profesor și conferențiar de prestigiu după alternanța cărților și manifestărilor sale, înseamnă a-l prezenta parțial și a nu-l fixa în însăși structura sa personală. Că d. Vianu este o figură prominentă a culturii noastre e un fapt neîndoios, după cum este evidentă activitatea sa, susținută, de peste două decenii; alcătuirea sa intimă este maioreșciană; expresie antică, atitudine gravă sau solemnă, ușurință și fermitate în a se mișca între idei generale, conformație spirituală doctă și totuș cu referințe la faptul artistic — sunt trăsături care se împlinesc în toate sectoarele sale de activitate. Mai divers informat decât Maiorescu, în domeniul artei, cu o arie de specializare mai definită de cât el (Maiorescu era familiarizat în mai multe specialități, fără a fi un specialist) — d. Vianu nu este totuși un

spirit de directivă, un animator și nici un critic al culturii. Este, cu toate acestea, un spirit orientat, prin multiplicitatea cunoștințelor sale artistice și filozofice, în neconținută cercetare și asimilare, care se cristalizează în demnitatea primatului rațiunii. Spirit lucid, dar și comprehensiv, d. Vianu nu este un dogmatic, erudiția sa fiind un mijloc de informație, iar curiozitatea intelectuală un simț selectiv al valorilor, indiferent din ce epocă, din ce cultură și tendință spirituală s'ar desprinde.

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

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

Opera lui Maiorescu, cu structura ei personală știută, e ancorată într'un anume moment istoric de evoluție al culturii și criticii noastre, iar tipul lui sufletesc aparține el însuși unei structuri mai generale, spiritul junimist; tipul sufletesc al d-lui Vianu, înrudit cu tipul maioreșcian, prin ținută e totuș al-

cătit din elemente mai abstracte, din mai puține azeziuni istorice. Colaborator credincios al Gândirii, nu aparține totuș gândirismului, în mod structural, așa cum Maiorescu aparține junimismului. Eclectismul său de orientare și simțul selectiv al valorilor îl îndreaptă spre un anume tip de cultură europeană, spre un umanism modern, în care universalitatea spiritului este țelul suprem spre care tinde; structura stilurilor naționale e subordonată unei structuri mai generale mai universale.

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

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

*

* *

Despre natura criticii, d. Tudor Vianu s'a pronunțat în felurite ocazii, dar în acelaș mod. În **Arta și Frumosul**, citim: „A face critică înseamnă prin urmare a ocupa punctul de vedere al artistului, care își consideră opera terminată. A face critică mai înseamnă a înăbuși emoția nudă, în avantajul comparației ei cu tehnica artistului. Se vede bine acum de ce este insuficientă situația criticului impresionist, care speră totul dela simpatia emoționată cu opera, merită să-i deschidă în ultima adâncime a sufletului artistu-

lui, pe când acesta pare a fi numai un punct de pornire pe care reflecția tehnică trebuie să-l completeze, pentru ca sufletul artistului să-și destăinuiască natura adevărată a proceselor care i-au cutreerat.

Analiza ne arată astfel că dacă contemplatorul, abandonat cu totul emoției sale, se identifică vreodată cu artistul, aceasta se petrece numai prin ceea ce în aceasta din urmă este cu totul rudimentar și nedefinit. Orice încercare de a cuprinde mai adânc sufletul artistului, trebuie să întreacă acest moment și să înțeleagă acea specifică luptă a motivelor din sufletul său, al cărui rezultat este potrivita adaptare a operei materiale la intuiția formală din care ea decurge. Această încercare de comprehensiune nu mai este însă o emoție, ci un act rafinat de reflecție". (pag. 35).

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

Sau, tot în aceeaș **Prefață**: „Prezența iraționalului în lucru (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate reductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l

împiedecă să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii". (pag. 11).

Am reprodus aceste citate, spre a risipi orice confuzie, în ce privește convingerea despre raționalismul principal al criticii, cași sensul conceptului de „știință” și „cunoștință”, în care critica este înglobată. Ne-amintim de vechea dispută metodică, dintre E. Lovinescu, partizan al criticii impresioniste și M. Dragomirescu, partizan al criticii raționaliste; superficial. s'ar părea că d. Vianu se'ntoarce la acelaș moment și că ar fi un continuator al autorului **Științii literaturii**. Cum și E. Lovinescu și-a teoretizat impresionismul și relativismul critic, în **Mutația valorilor estetice**, reținem azi, din vechea dispută, nu numai două metode temperamentale deosebite, dar și două moduri felurite ale dogmatismului estetic. E. Lovinescu și-a fundat relativismul critic pe concepția psihologică a esteticii și a frumosului, variabile dela epocă la epocă, M. Dragomirescu acordă esteticii și frumosului o valoare absolută în sine, statică și atemporală. D. Tudor Vianu se deosebește de ambele atitudini. În volumul al doilea al Esteticii, unde tratează pe larg problemele esențiale și modurile existente ale criticii, ajunge la următoarele concluzii, egal depărtate și de psihologismul impresionist și de dogmatismul normelor prestabilite: „Orice structură morală este în adevăr un ansamblu de limite și fatalități, în raport cu care idealul criticei reprezintă ținta unei depășiri și a unei însumări mai bogate.

Critica cea mai bună este deci aceea care reușește să înfrângă fatalitatea structurilor, aceea care se dovedește aptă a reflecta opera cu cât mai multe mij-

loace și din cât mai multe puncte de vedere. Criticul cel mai bun este acela care nu opune nici o rigiditate operei, care se oprește să-î răspundă cu un aparat de rezonanță care nu emite decât un singur sunet. Este cel mai bun, criticul care nu e prizonierul unei singure structuri și acela care, reușind să se depășească pe sine, poate intra și resfrânge din lăuntru structurile de opere cele mai diverse. După cum a observat cu multă finețe criticul francez Albert Thibaudet, un anumit liberalism al conștiinței este o condiție indispensabilă a criticei". (Critica artistică, pag. 194-195).

Și ce altceva este critica istorică și psihologică, de moralist, a lui Sainte-Beuve, decât o critică aplicată la cele mai diverse structuri sufletești? Metamorfozarea sensibilității lui, de care vorbește mereu, este un mod de a resfrânge cât mai multe structuri, iar scepticismul de care-o fost acuzat, de spiritele dogmatice, este însuș „liberalismul conștiinței" critice, de care amintește Thibaudet, Sainte-Beuve se sprijinea pe biografism și pe psihologism, în conformitate cu atmosfera dominantă a științelor, din vremea lui, dar esența lui de critic nu se rătăcește în această ambianță. În veacul nostru Thibaudet se sprijină pe mobilismul bergsonian, ca să-și justifice liberalismul critic și să resfrângă, în conștiința lui comprehensivă, cât mai felurite structuri morale.

*

* *

Acest lung ocol spre a ajunge la critica d-lui Tudor Vianu, ne luminează totuș asupra însăș practicei sale critice. Fără a fi un critic profesionist, complăcându-se mai mult în eseu și în articolul de idei, ca forme ale structurii sale reflexive, renunțând la impresia imediată a foiletonismului, care, prin

natura lui de-a se pronunța asupra operelor, izolat cercetate, nu poate înfățișa întreaga structură a unui scriitor, d. Vianu a practicat, la intervale, studiul și monografia critică.

Dar, între imagina criticului ideal, așa cum îl definește în **Estetică**, și între propria sa aplicație critică, există diferențe remarcabile. Drept este că individualitățile de care s'a ocupat sunt foarte diverse : Eminescu, Ion Barbu (în **Frangmente moderne**) ; Rebreanu, Blaga (despre teatru) ; D. Iacobescu, Macedonski (în **Masca timpului**) ; Baudelaire, Maiorescu (în două eseuri mai largi) ; Macedonski, Matei Caragiale, Ion Pilat, Lucian Blaga (în **Studii și portrete literare**) ; Goethe, Ibsen, Nietzsche, Valéry, Pârvan și B. Croce (în **Idealul clasic al omului**) ; Thomas Mann (în **Generație și creație**). Cu excepția câtorva portrete (Macedonski, Matei Caragiale, D. Iacobescu) — toate celelalte sunt studii asupra personalității scriitorilor ; poate prea condensate, prea schematice, în desfășurarea lor limitată, studiile d-lui Vianu corespund mai bine idealului critic de-a-și apropia structuri felurite, analizând elementele constitutive ale individualităților creatoare. În aceste analize, întâlnim însă spiritul său abstract, amator de idei ; personalitatea scriitorilor prezentați se desprinde mai ales din indicațiile conceptuale și mai puțin din valorile expresive pe care le reprezintă ; semnificația lor etică și intelectuală predomină asupra semnificației estetice. Critica de structură e mai curând substituită de critica de orientare ideologică ; și, în această direcție, remarcăm totuși absența dogmatismului, căci ce poate fi mai opus decât Nietzsche și Valéry, decât Ibsen și Baudelaire, de pildă. Spirit reflexiv, rațio-

nalist, d. Vianu aderă cu deosebire la structura ideografică a scriitorilor.

Alteori, critica sa se referă, cu discernământ, la studiul motivelor și la înlănțuirea lor, adică la categoriile de curent estetic, fixând pe scriitor în ambianta generală a unei epoci; nu e vorba aci de istoricism literar, căci d. Vianu desprinde totdeauna, din perioadele istorice, mișcarea ideilor generale, a temelor fundamentale și specifice. În cele două eseuri, închinatē respectiv lui Eminescu și d-lui Ion Barbu, d. Vianu practică o critică a motivelor; scuturându-se de istorismul literar, sub care opera eminesciană părea sufocată, o integrează în tematica ei specifică: „Luptând însă cu niște piedici care se strecurau până în inima celui care o scria, caracterizarea de față și-a propus să arate cum lirismul eminescian a ajuns la cunoștința originalității lui, eliminând tot ce îi era străin, **care sunt temele cale mai reprezentative ale acestui lirism, care sunt tendințele ideale care îl străbat și sentimentul de viață care îl însuflețește**”, (Prefață, pag. 8).

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

*
* *

În volumul **Portrete și studii literare**, întâlnim mai multe aspecte ale criticii d-lui Vianu: studiile despre **Poezia lui Ion Pillat** și despre **Lucian Blaga poetul** sunt cercetări în acelaș spirit al analizei „temelor reprezentative”. Articolele despre **Octavian Goga, O. Goga vorbind studenților și La mormântul lui Panait**

Istrati îmbracă problema temelor în ton panegiric, divulgând și expunerea oratorică a stilului său, de solemnă retorică maioreșciană.

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

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

În sfârșit, cele trei eseuri, **Criza lirică**, **Ce s’a schimbat în literatura românească** și, cu deosebire, **Structura junimistă** — prețioasă și indirectă auto-definire (pag. 131—132) — a unor note structurale comune cu junimismul, se situează între cele mai caracteristice eseuri ale sale în bună tovarășie cu **Fragmente moderne**, **Masca timpului** și **Generație și creație**.

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

*
* * *

Volumul închinat **Artei prozatorilor români** are constituția și chiar expresia unui curs universitar, deși d. Vianu nu precizează nicăeri acest caracter al lucrării. Dar, oricum ar fi, este un exemplu tipic de

critică universitară, prin înlănțuirea metodică a expunerii, prin gustul clasificărilor generale, prin desfășurarea evolutivă a temei centrale, prin abundența citatelor pilduitoare și prin aerul de inventar al unor bunuri spirituale; este o carte de critică așezată, venind pe urma criticii profesioniste, a foiletoniștilor, a inițiativelor și controverselor, a impresiilor vii, a criticii ce se face paralel cu opera literară. Faptul că înglobează proza națională dela Heliade-Rădulescu până la d. Camil Petrescu inclusiv, este semnificativ pentru lărgimea de spirit a d-lui Vianu, care — am văzu și în *Estetica* sa, și în studiile critice, se mișcă pe o largă arie de idei și fenomene artistice. Dintre toate cărțile noastre de critică universitară (de altfel puține la număr) **Arta prozatorilor români** este cea mai obiectivă, cea mai comprehensivă. Lipsită de tonul polemic, față de contemporani, mărturisește un spirit egal, o justă redare a ansamblului și a părților componente, un adevărat model de ceea ce trebuie să însemne asimilarea literaturii celei mai recente, în parimoniul învățământului superior. După M. Dragomirescu și discipolii săi (între care cel mai remarcabil e d. Const. Emlian, cu al său **(Anarhism poetic)** și după G. Ibrăileanu care — au barat intrarea în universitate a oricărei originalități, afară de cele ale cenaclului respectiv — d. Tudor Vianu face într'adevăr primul pas sigur de-a împăca învățământul și literatura contemporană. Și câștigul este, fără îndoială, al criticii universitare, prima oară desbărată de ostilitate, de pedantism și de suficiență dogmatică. D. Vianu inaugurează, la noi, tradiția profesorului luminat, receptiv, grăbind modernizarea cursului de literatură națională, rămas la sămănătorism și poporanism, când nu era, și mai în urmă, făcând astfel

tranziția firească între valorile care s'au stratificat și valorile care trăesc în conștiința contemporană a cititorului neprevenit și neviciat de rezistențe impermeabile. Este cu atât mai demn de stimă norocosul său început, căci nu vine pe calea istoriei literare, împotmolită la Eminescu, ci pe drumul mai subtil și mai rapid totuși, al esteticii. Ne amintim că răposatul G. Bogdan-Duică, specialist până la infinetezimal în istoria literară a veacului al XIX-lea, a încercat să înfățișeze la catedră și câțiva poeți contemporani; dar spiritul în care i-a comentat, a fost puțin recomandabil și pentru noile valori literare și pentru profesor. Toată critica de catedră a vechii generații, în frunte cu Iorga, Ibrăileanu, Dragomirescu, Bogdan-Duică și chiar Ovid Densusșianu n'a făcut altceva decât să prejudicieze literatura română contemporană, pe care, în sectoare diferite și parțiale e drept, o servise, cândva, în critica profesională; între profesor și publicist se săpase par'că o prăpastie și anii adăugau în ostilitate ceea ce ar fi trebuit să adauge în generozitate. Acești critici s'au blocat, la catedră, în spiritul de cenaclu, teoretizându-și parțialitatea și strecurând-o în sufletul studenților, sub falsa aparență de știință și obiectivitate, de adevăr și frumos. Așa se explică de ce critica universitarilor a pierdut, la un moment dat, autoritatea disciplinei, pe care socoteau a fi monopolizat-o; a trecut însă în mâinile foiletoniștilor, a criticilor profesioniști, care au asistat, cu exclusivitate, progresele uimitoare ale scrisului românesc, din 1918, până azi. Iar, ca un semn al decadenței însăși, a criticii universitare, demisă și din critica la zi și din misiunea ei de nobilă animatoare a noilor valori — este că mai toți criticii profesioniști au luat asupra-le și sarcina ce revenea de drept și de

fapt, universitarilor. Istoria literară, edițiile critice, monografiile și studiile asupra clasicii au revenit, ca o cinste suplimentară, tot criticilor profesioniști, ca d-nii E. Lovinescu, Perpessicius, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu. Cu excepția d-lui G. Călinescu, a cărui activitate originală, bogată, a legat critica universitară de critica profesionistă, prin talent excepțional, prin putere de muncă și realizare, dacă nu și prin obiectivitate, numai d. Vianu a participat la redresarea, cu material nou, a criticii universitare, căzută în dogmatism steril.

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

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

Studiul său ar fi deci o „încercare de estetică literară evolutivă” — un fel de istorie stilistică a prozei românești. Raportați la expresia văzută ca o funcție structurală, scriitorii sunt poate cam schemati-

zați, o asemenea metodă pare să simplifice uneori lucrurile cu oarecare nu zicem ușurință (calificația nu se poate aplica unui spirit grav, reflexiv ca d. Vianu) ci prea repede generalizare. Să luăm cazul lui I. L. Caragiale, pe care-l înglobează în categoria estetică a realismului, prin oralitatea stilului (I. L. Caragiale e un geniu structural dramatic) e neîndoișos că aparține realismului, deși prin tipologia personajilor este un clasic de cea mai autentică marcă, cei puțin în comedii. Limbajul dramatic caragian e realist, până la zona argcutului de mahala: estetica lui este însă, în substanță, a unui clasic. Redusă numai la fața stilistică, opera lui Caragiale e văzută prea la suprafață; categoria esteticii realiste, în care e 'nsumat, îl schematizează. Metoda analizei pur stilistice a unui scriitor e o metodă exclusivistă, parțială a esteticii mai ales germane; aplicația d-lui Vianu, oricât de seducătoare ar fi și oricât de subtilă și fructuosă, față de confuziile gradilocvente ale unui alt universitar care face atâta caz de „arta cuvântului”, deși n'are intuiția proprietății cuvântului însuși și limpezimea teoretică a inteligenții — este stâmpenită din cauza strictului paralelism între individualitatea stilului unui scriitor și structura categorială a stilului văzut în prea schematică clasificări.

D. Vianu a evitat ocazia Poeticei și Rîtmicei clasice, care cataloga stilurile în nici o dependență cu structura individuală a creatorilor; dacă face apel la ele, din când în când, se referă numai la troci și numai când tropul este și o modalitate organică și frecventă, în stilistica unui scriitor. Estetician și nu retor și gramatician, cade însă în extrema cealaltă, a rigidității categoriilor stilistice, socotite drept niște rea-

lități obiective; ceva cam în felul concepției despre fixitatea și puritatea genurilor, din estetica lui Boileau. Clasificările sale sunt cam arbitrare, când sunt făcute sub semnul categoriilor estetice; sub titlul **Realismul artistic și liric** sunt clasați B. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Al. Vlăhuță, Brătescu-Voinești și sămănătoristii Sandu Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gârleanu și M. Sadoveanu, Delavrancea și Brătescu Voinești! Alteori, clasificarea nu mai aparține, categoriei estetice a stilului, ci grupării istorico-literare: **Prozatorii „Junimei”**, în care intră Maiorescu, Eminescu, Creangă, Slavici, Caragiale. Sau, în grupa **Scriitori savanți**, se clasează Hașdeu, Odobescu, Anghel Demetriescu și N. Iorga.

Dar ce-au-a face Hașdeu și Odobescu, Demetrescu și Iorga, nu numai ca stilisti individualizați, dar ca structură stilistică generală?

Nu vom împinge până la epuizare asemenea confruntări; ar fi și inutil, fiindcă altul e meritul cărții d-lui Vianu. Mai puțin de „estetică evolutivă” și, mai ales de analiză critică individuală — monografia sa este sugestivă prin observațiile de nuanță, prin filiațiile și disociațiile ce stabilește între feluriți scriitori și stilurile lor, prin anume caracterizări generale sau circumstanțiate, prin tot ce confirmă, din sugestiile și analizele altor critice, cari prin ceceace infirmă sau completează. Privirea evolutivă a prozei românești între Heliade și d. Camil Petrescu, schițează și o istorie, sub aspectul ei estetic, dar și o serie de rezecții și analize, aplicate la obiect, de o nețăgăduită și comprehensivă pătrundere.

Critica literațiilor

Noua colecție, Critica, inaugurată sub auspiciile d-lui Perpessicius, cuprinde un vast program de lucru, dnt'r'o și mai vastă disciplină a spiritului ; dacă opinia curentă înclină s'o vadă mai mult prin imaginea lui Zoil, cei care o practică și o iubesc o văd mai curând pusă sub semnul lui Aristarc. D. Perpessicius, poet el însuș, și nu numai în vers, dar și 'n domeniul celei de-a zecea muză — a evitat extremele, reunind într'un volum compact douăzeci și cinci de scriitori francezi, care au făcut și critică, alături de opera lor de creație. Cititorul se va fi mirat, poate, văzând trecuți printre critici, atâția poeți și romancieri și-și va fi amintit că Maiorescu, într'unul din studiile lui, a delimitat categoric structura spirituală a criticului de a scriitorului. Pornind dela un incident publicistic, și anume dela rezervele pe care Vlahuță și Delavrancea, literați, le făcuseră asupra operei lui Alecsandri, punându-l în cumpănă cu Eminescu și atestându-i inferioritatea de creație — Maiorescu fixa un prag de netrecut între **Poeți și critici**, cum sună titlul eseului său. Decretându-i pe unii, temperamente refractare și pe ceilalți temperamente transparente, aplicând analogic o lege fizică în domeniul spiritului, punea o interdicție totală scriitorului să se ocupe de critică ; drept e că reciproca nu era valabilă. Și tot Maiorescu, răspunzând diatribei lui Duiliu Zamfirescu în contra literaturii populare și a poporanismului, ca isvor de inspirație cultă, cu ele-

ganță academică, fiindcă lupta se da în înșiși incinta Academiei, deposea părintește pe poet și romancier de armele criticului, depunându-l grațios în fotoliul remuritorilor, pentru meritele lui de literat. Dar poate că duelul acesta, de clasică amintire, figura tocmai opoziția între Zoil și Aristarc, fiind o harță critică pe o anume temă. Prejudecata maioresciană a avut atâta prestigiu, încât nimeni n'a discutat-o principial și în fapt; mai mult chiar, Ilarie Chendi, cu mult înainte de acest faimos „tournoi” academic, luând drept „motto” concluziile maioresciane, întreprindea o dealtfel întemeiată refutare a opiniilor aceluiaș Duiliu Zamfirescu „In chestiunea limbei literare”, încheind cu sfatul lui Goethe: **Bilde, Künstler, rede nicht!** — după cum ar fi putut să termine cu avertismentul clasic al lui Apelles.

Dar fiindcă pomenirăm pe Goethe, nu e rău să știm că cel mai mare critic al timpurilor moderne, Sainte-Beuve, îl numește undeva „acest rege al criticei”, păstrându-și pentru el, cu modestie ascunsă, titlul de „prinț” pe care nu l-a usurpat încă nimeni, până astăzi. Ca să revenim la criticii literați, oferit de d. Perpessicius, să nu uităm că și ea a născut din capul unui mare critic, al regretatului Thibaudet, (cum de-altfel ne avizează și d. Perpessicius, în luminoasa și entuziasta sa **Prefață**) — el însuși imparțial președinte, în republica literelor, consultând cu aceeaș atenție dreaptă, stânga și centrul scriitorilor, față de care și-a păstrat, cum singur își visează arbitrajul prezidențial, o „poziție neutră”; adică însăși poziția de imparțialitate a criticei, într'o vreme în care grupările și programele estetice, leaderii și mandatarii frumosului au dat cea mai complexă viață republicii lor întru spirit. Nu e dar de mirare că lui Thibaudet,

adevărat spirit genevez al criticei contemporane franceze (ar fi mai drept să spunem europene) să-i fi apărut însăși Critica o republică, în care să aibă loc atâtea echipe active, care să se ajute între ele, lucrând totuși separat și cu unelte proprii, în domeniul vast al disciplinei. Suntem deci atât de departe de restricțiile maioresciene și de dogmatismul lui psihologic; dar suntem și la granițele unei alte dogme, tot atât de subiective, care și-a făcut apariția, în veacul trecut, atacând autoritatea „criticei profesionale”. Corectivul lui Thibaudet, el însuși critic de structură profesională, își are desigur explicația, în discreditul pe care poeții l-au svârlit asupra morocănoasei „la muse aux besicles”, care a ignorat pe Baudelaire, pe Stendhal și chiar pe Flaubert, pe frații Goncourt și pe marele Balzac. Ironiile lui Rémy de Gourmont și ale lui Gide, îndreptate în contra criticii universitare, a lui Faguet și Brunetière, care au molestat pe Baudelaire, ca și toată invazia poeților simbolști în Critică, spre a-și susține poezia, căreia universitarii îi opuneau un categoric veto, când nu se retrășau într'o masivă tăcere — au ruinat în veacul trecut, prestigiul criticii profesionale, substituindu-i-se și ajungând până la negarea oricărui drept de competențe a „eunucilor literaturii”, cum i-a numit Gautier, de a vorbi despre creație, fără a fi ei însăși creatori. Conflict care a dus la cealaltă dogmă, opusă dogmei maioresciene, în care criticul profesional apărea ca un conservator de muzeu literar, ca un preparator de mumii, față de criticul literat, singur în stare să înțeleagă arta, de tainele căreia criticul profesionist ar fi străin. Și chiar Anatole France și Lemaître, dușmanii dogmatismului și crainici ai impresionismului, nu s'au bucurat de o stimă

prea mare din partea simboliştilor, fiindcă înţelegerea lor era marginală, în poezia timpului.

Prestigiul criticii profesioniste fusese cu mult mai înainte atins, încă din vremea marelui Sainte-Beuve, acuzat mai întâi de invidie, faţă de romantici, adică de contemporani, şi de nepricepere directă, faţă de Stendhal, Baudelaire şi de însuşi Flaubert, pe care-l muştra pentru nişte presupuse lipsuri etice, în **Madame Bovary**. Jurnalul fraţilor Goncourt e plin de maliţii la adresa criticului şi, pasă-mi-te, amicului, trecut printre „les faiseur d'éloges des morts”. Reactualizarea acestui întreg proces, care de-altfel nu se va închide niciodată, (şi corectivul lui Thibaudet nu l-a închis nici el) este cu atât mai binevenită cu cât el şi-a găsit repercusiunea şi în literatura noastră. Şi tot un critic profesionist, E. Lovinescu, l-a consemnat în filele **Istoriei literaturii române contemporane**, rezervând un capitol criticii poezilor modernişti, care, în contra criticii oficiale, universitare sau nu, au impus poezia nouă, în conştiinţa publică. Lovinescu trece însă această specie în lotul „criticei partizane”, păstrând tot prestigiul criticii obiective, profesionale, care vine în urma revoluţiilor literare, făcând bilanţul valorilor şi măsurând entuziasmul partizan, prin balanţa judecăţilor definitive.

În **Fiziologia criticei**, carte nu atât de dogmă, cât de clasificare şi vivisecţie, Thibaudet ilustra „critica maestrilor” prin trei nume şi trei opere: Chateaubriand şi „Geniul Creştinismului”, Lamartine şi „convorbirea” dedicată lui Mistral şi Victor Hugo, cu studiul lui despre Shakespeare. Critica literaţilor este totuşi trecută într-o categorie paralelă criticii profesioniste: „Cette critique de maîtres, elle n'est

pas une imagination de classificateur, une fausse fenêtre que nous supposons pour faire pendant à la critique professionnelle. Elle existe au XIX-e siècle parallèlement à l'autre. La chaîne critique Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Barbey D'Aurevilly, peut se comparer à la chaîne de La Harpe, Villemain, Sainte-Beuve, Taine, Brunetière, Lemaître, Faguet". (**Fiziologia**, pag. 1—8).

Nu e vorba însă de câte nume amintește Thibaudet aici (d. Perpessicius enumără 25 dintr'un lot mai avut, după cum putea să găsească mai multe, în aceeași literatură franceză ; iar dacă i-am socoti și pe ceilalți din alte literaturi...) cât de locul pe care-l fixează acestei categorii critice. Thibaudet îi acordă o existență **paralelă** criticii profesionale care, cum spune mai categoric la începutul capitolului închinat „criticei maeștrilor” — ea stă „alături” („je ne dis pas au-dessus, c'est d'une autre ordre”) de critica profesinoală. Punct de vedere care trebuie subliniat cu atât mai vârtos, cu cât d. Perpessicius, pornind dela sugestiile lui Thibaudet, deplasează totuși înțelesul conceptului, lărgindu-l, mai mult aș zice, dându-i o altă ordine, o altă semnificație, și anume un înțeles de revoluție : „Importantul pentru noi era existența și îndreptățirea unei critici, alături, zicea el, **peste capul, am spune noi, criticei profesionale,** (sublinierea noastră).

Ne-am dus atunci cu gândul la atâtea pagini ale scriitorilor, unele incidentale, altele aparținând unei activității continui, de critică foiletonistă, fie din alte climate, fie dela noi. Rodul unei atare investigații a dus la alcătuirea acestui volum, aici de față : **Dela Chateaubriand la Mallarmé**, cu subtitlul distinct articulat : „antologie de critică franceză ltierară” și nu:

„de critică literară franceză”, nuanța putând fi, credem, lesne de sesizat”.

Nuanță pe care trebuie s'o avem și noi în vedere, în primul rând, când va fi să prezentăm, adică să intrăm în însăși esența tabloului alcătuit de d. Perpessicius. Și e bine să fim lămuriti, căci însăși critica sa este un încântător peisagiu al criticii noastre contemporane și o strălucită ilustrare de critică română, literară. D. Perpessicius însuși practică ceea ce am putea numi „poecritica”, adică o critică de entuziasm, de sensibilitate și fantezie, o critică „peste capul” criticii profesionale, deși prin durată, prin organizare, participă într'un fel, în mod fatal și la destinele acestei critici.

Prin ceea ce rămâne un prețios „martor” (cum îi place să se denumească și să numească foiletonismul contemporan) al literelor, în diversitatea lor, în valorile care se fac, zi la zi, d. Perpessicius este deopotrivă un „maestru al criticii” și un partizan al „criticii maștrilor” adică al celor care pornesc din inima literaturii însăși, din străfundurile creației, cum d-sa a și pornit, dela poezie la critică. Precizările noastre n'au deloc aerul unui proces, ferească Dumnezeu, ci sunt simple delimitări de natură, de poziție în critica noastră contemporană. La urma urmei (și Thibaudet pare să fi observat-o) socotind-o „de un alt ordin”, critica scriitorilor este de altă structură, deși țelul ei este să ia parte printr'un „dialog” (ca să folosim o idee scumpă, o obsesie aproape tot a lui) la desbaterile despre Frumos și variatele lui fețe.

Și nu știm dacă d. Perpessicius n'are de multe ori dreptate (în critica franceză, ca de altfel și într'a noastră) când spune că literații au făcut critică, nu alături, ci peste capul criticilor profesioniști. Cazul

poeziei noi este prea apropiat în timp și prea cunoscut, ca să mai poată fi contestată afirmația sa. Totuși, o problemă, de structură, se pune în legătură cu „maestrii criticei”. Vom încerca s'o limpezim grupând după anume axe, pe cei douăzeci și cinci de literați francezi, care au făcut și critică, prezenți de d. Perpessicius. Fără să admitem despărțirea categorică și falsă a lui Maiorescu, între poet și critic, vom face câteva deosebiri între structura criticului profesionist și a criticului artist, termeni care ni se par mai potriviți decât cei introduși, prin asociație și contrast, de Thibaudet.

Să nu căutăm totuși pe delături deosebiri de structură între critica profesională și critica artiștilor; să nu cădem, mai ales, în păcatul pledoariilor, într'un sens sau altul și să nu ne achităm conștiința prin ingeniozități. Fiindcă spiritul lui Thibaudet a patronat prin sugestiile lui opera de selecție și traducere a d-lui Perpessicius, să mergem direct la **Fiziologia criticei** (carte de îndelungată meditație) și să extragem din abundența ideilor ei, însăși concluziile și reflecțiile unui maestru încercat: „Critica spontană reprezintă lotul celor care conversează și judecă; critica artistului, câmpul acelor care crează și strălucesc; critica profesorilor este o critică practică de oamenii care citesc, care află și ordonează” sau:

„Vedeți toți scriitorii care au însemnat ceva în critica profesională, dela La Harpe și Nisard până la Lemaître și Faguet, pentru a nu vorbi de cei în viață, au rămas în genere în întârziere cu o generație”, sau:

„Oamenii de treabă, jurnalele și mai ales artiștii

au impus criticei profesionale pe Flaubert, Stendhal, Baudelaire”...

Thibaudet constată și descrie structuri critice diferite; experiența și poziția lui de fiziolog al disciplinei se petrece în însuși laboratorul spiritului critic, văzut în multiplele lui modalități; printr’o serie de subtile vivisechii explică funcția organică a fiecăreia.

Iată-ne deci pe calea cea bună, ca să înțelegem sensul și așa putea spune și crezul întru critică al d-lui Perpessicius, ca și rostul distinct al tabloului său de critică franceză, literară. Drept vorbind, rațiunea lui intimă este clar explicată, în **Prefață**; dacă ne-am adresat unui maestru ca Thibaudet, am făcut-o dintr’un fel de obligație față de un înalt patronat; și nu e rău să ne punem sub ocrotirea lui, fiindcă ea adaugă un nimb de prestigiu unei idei, cu atâta râvnă, cu atâta metodă și pasiune, pusă ’n lumină de d. Perpessicius. Dar să-i dăm, în sfârșit, cuvântul decisiv, ca să urmărim o demonstrație, cu argumentele proprii :

„Critica profesională, fie că e vorba de una strict profesională, fie că e vorba de aceea legislație academică, așa de puternică mai cu seamă în Franța, e neîntrerupt în bătaia focurilor și luată țintă comodă de săgețile și sarcasmele literaților. Ceea ce dă cu adevărat impresia unui front de falangă compactă, unde mai presus de disciplină prețuește credința și solidarizarea într’un incoercibil ideal de libertate artistică. Din el se desprinde celalt ideal, al drepturilor imprescriptibile ale Poeziei, din care romantismul și-a tăiat stindard, romantismul care tot el a creat și marea critică franceză și i-a comunicat acel ferment și acel elan, proprii mișcărilor de regenerare”.

Desbărată de prejudecăți și dogme această critică, a artiștilor, este un ferment, în sânul literaturii însăși, un impuls și o deschizătoare de drumuri. Critica artiștilor este avant-garda, critica profesională ariergarda, cea dintâi ușor înarmată, cealaltă trupa hopliților, care vine și organizează metodic cuceririle cu elan săvârșite. Că însăși critica artiștilor, în numele libertății, poate deveni o critică partizană sau chiar sectantă, nu este mai puțin adevărat. Dar există, în pendularea spiritului critic, o lege a compensației și a bunelor raporturi între valorile care există și cele care devin. După critica franceză a veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, a venit critica regeneratoare a lui Sainte-Beuve, care a legat umanismul greco-latin de veacul al XVI-lea, pe acesta de clasicism și de romantism, într'o nouă ordine a valorilor, într'o perspectivă de universalism. Nu cunosc un mai instructiv eseu în critica lui, decât acela despre **Ce este un clasic**, în care ideea de clasicitate nu se referă numai la vechime și la anume norme estetice, înglobând toate valorile universale, care au contribuit într'o măsură apreciabilă la îmbogățirea spiritului omenesc. Și aceeași lege a compensației, după carența criticei profesionale a lui Brunetière, Lemaître și Faguet, față de modernism, a născut, în critica franceză, pe Thibaudet, care a reclasat valorile trecutului, punându-le într'o nouă perspectivă alături de cele contemporane. Criticul profesional, de rasă, va trebui să consacre revoluțiile literare încheiate, într'un stat ideal al spiritului, întru acea republică a literelor, în care insurecțiile de ieri devin forțele constituite de azi și de totdeauna. În viața spiritului, revoluția și ordinea sunt însăși principiile de existență ale creației cași în viața socială. Critica

profesională, ca să fie viabilă, are nevoie de critica artiștilor. Fără ea, cea dintâi ar rămânea într'o tristă scleroză a gustului și s'ar prăbuși în neant. Fără critica profesională, revoluțiile artistice ar fi în primejdie să se anuleze și să cadă în anarhie. Negând pe clasici, Victor Hugo a dat drept de exclusivitate romanticilor, negând pe romantici, Mallarmè și Verlaine au îranspus, același drept simbolisților. De parte de a se anula, curente se completează; și tot așa, departe de a se anula, critica profesională și critica artistică se complinesc; de ordin diferit, ele își corespund scopului, pentru care au fost create, printr'c disjuncțiune naturală, adică de naturi deosebite.

Idealul de critică ar fi, desigur, acela al conștiinței criticului, cuprinsă în cunoscuta imagine santebeuviană a fluviului, care oglindește 'n apele lui mișcătoare, cu egală strălucire, peisagiile din jur; și fără 'ndoială că starea pură a spiritului critic este o neobosită disponibilitate, în care entuziasmul și luciditatea, nuanța și reliefurile, puterea devinației și de reclasare, să funcționeze într'un atât de armonios echilibru, încât să egaleze conștiința divinității. Dar atunci critica ar fi o forță metafizică, iar criticul însăși o întrupare a ei; este mai normal așa dar să rămânem în domeniul structurilor spirituale recunoscute, ca mai sigure, a criticului spontan, a criticului profesionist și a criticului artist. Nu pot uita vorba lui Thibaudet, din aceeași **Fiziologie**, de o amărăciune transcendentă aproape: „Dacă s'ar ivi un critic supra-uman, în stare să săvârșească de acum selecția pe care o va face posteritatea, ar trebui, fără doar și poate, să-l ucidem: altminteri, el ar ucide literatura”.

Și d. Perpessicius, admiratorul și executantul

unei critici de libertate și entuziasm, de strălucire și poezie — nu vrea moartea păcătosului; e drept că nici îndreptarea lui n'o poate cere, recunoscând dreptul de existență tuturor formelor de critică.

Dar, mi se pare, că am cam luat câmpii, fie înfloriți și aromitori, de dragul discuției, în jurul unor probleme atât de scumpe și, să recunoaștem, atât de rar suscitade, în publicistica noastră, unde un volum de critică este un mic eveniment. Să ne întoarcem (este și timpul) la cartea d-lui Perpersicius și la figurile prezentate. Lămurindu-ne în principiu, e bine să ne lămurim și 'n fapt.

„Și totuși, chiar dincolo de farmecele, ce constituie întâiul lor merit, intrinsece ale acestor texte, se pot desprinde câteva note comune, ce leagă o pagină de alta și fac ca autorii lor să aibă un aer de familie spirituală, distribuită pe axa unui veac întreg” — începe un aliniat din **Prefața** d-lui Perpersicius. Afirmația este atât de esențială, că ni se pare a fi însăși axa interioară a cărții. Acel „aer de familie spirituală” există, oricâte deosebiri temperamentale, ideologice, estetice se pot constata între paginile de critică literară a celor douăzecișicinci de scriitori, excerptați. Și deși ordinea lor este cronologică, aș înclina să restabilesc o nouă ordine, pe dedesubt ca să zic așa, între ei, grupându-i după anume texte și anume preocupări ce se desprind din ele. D. Perpersicius a făcut, desigur, o antologie subiectivă, precum singur o spune, dar și una organizată pe anume centre nervoși, pe anume teme simfonice.

Intre Chateaubriand și Mallarmé nu se scurge numai un veac de istorie literară, ci se frământă un spirit, se petrece o succesiune de revoluții, în sensibilitatea și expresia contemporană. Critica însăși își

schimbă fața, trecând dela dogmatismul clasic și dela academismul unui Villemain și Nisard, prin vasta, variata curiozitate a lui Saint-Beuve, fără de care înțelegerea modernă a literaturii, ași zice însăși modernizarea, prin simțire, a clasicilor n'ar fi fost posibilă. Dacă e să-l credem pe acelaș Sainte-Beuve, adevărata revoluție, în critică, n'o săvârșește **Geniul creștinismului**, Chateaubriand mergând pe urmele tăiate de **Saloanele** lui Diderot, creator al criticei entuziaste, generoase, care exaltează frumusețile și trece peste defecte. Peste semnificația programatică a cărții întocmite de d. Perpessicius, adică dincolo de omagiul adus criticei artistice, ca un sector vrăjmas al criticei profesionale, tabloul celor douăzeci și cinci de literați critici prezintă o neștirbită unitate de ansamblu. Unitate lăuntrică pe care o vedem ca pe o neîntreruptă pledoarie pentru moderni. În fruntea lor, era firesc să pornească Chateaubriand, adică un romantic dintre cei mai înversunați, scuturat de „răul veacului”, ca de o neliniște metafizică. Și desigur că o ascunsă idee metafizică, a libertății în artă, a cultului ei integral și fără opreliști, dă „un aer de familie spirituală” personalităților atât de opuse, ca Stendhal și Beaudelaire, Flaubert și Zola, Vigny și Maupassant, Musset și Malarmé, Banville și Verlaine, Balzac și Huysmans, Lamartine și Leconte de Lisle, Victor Hugo, și frații Goncourt și ceilalți, ca să nu mai prelungim o opoziție care 'n fond este o unitate.

S'ar putea, cu prea multă ușurință, alcătui câteva categorii distincte, în capul celor douăzeci și cinci de studii și fragmnete traduse, de critica literară, franceză; am întâlni astfel un lot al criticei de lansare, unul al criticei-manifest, altul al criticei de afi-

nitare spirituală cu un anume scriitor, altul al comprehensiunii pentru cre-autorii străini. Clasificări care ne-ar duce la o tablă de materii organizată pe grupuri și care ar învălui adevăratul înțeles, axele interioare de care vorbeam, ale cărții.

D. Perpessicius și-a propus să ne desfete cu o varietate încântătoare, în alegerea textelor; ceea ce a și reușit, pe deplin; și numai faptul că trecem dela romantici la parnasieni, de-aci la naturaliști și realiști, ca să sfârșim cu misticii Huymans, de L'isle Adam și cu estetul Mallarmé, marele inițiator al simbolismului — este o dovadă prin câte „școli”, fără spaima prejudecăților inutile, suntem purtați. Dar și această varietate are un înțeles, fiind un omagiu adus personalității creatoare, acelei misterioase forțe care își pune'n față atâtea dificultăți, estetice și ideologice, ca să le spargă, să le lărgească în perspectiva realizărilor. Astfel că ideea de libertate artistică, prezidând pe scriitorii prezenți, este oarecum organic încoronată într'o dialectică a spiritelor și a curențelor, într'un joc de forțe adverse și totuș omogene, prin idealul de artă urmărit, dincolo de condițiile istorice ale școlii sau ale grupului.

A ne opri numai la acest aspect al vastului tablou, alcătuit cu atâtea măiestrie de d. Perpessicius, ar fi să ne oprim numai la intrarea unei păduri, să ocolim cu privirea o panoramă pitorească, refuzând să intrăm sub bolțile ei. Și d. Perpessicius nu s'a limitat la pitoresc, oricâte farmece ar fi avut opera sa și astfel; ar fi fost un joc în aer, „de artificii, risipindu-și, cu dezinvoltură, cu grație și frenezie, crizantemele de bengal ale stilului”, — agreabil, fără discuție, și un spectacol desfătător, pentru care i-am fi recunoscători. Dar se vede că intenția sa depășește o demon-

strație în albastru de „critică literară, franceză” căci tot d-sa spune, în continuare, în aceeaș **Prefață**, încărcată de sugestii, că: „luminoasele lor proiecții (ale celor 25 de literați critici) n’au înscris mai puțin noi constelații în cerul de safir al unui veac de poezie și artă”.

Tocmai aci trebuie căutat adevăratul tâlc al cărții, semnul ei de campanie generoasă și concentrată în jurul câtorva nume mari și opere nemuritoare; aci trebuie văzut și secretul, deși masivul suflu, polemic al criticei artistice în contra criticei profesionale. Carte de generozități și entuziasme, **Dela Chateaubriand la Mallarmé**, este și un itinerar complex de revolte, de acuzări îndreptățite, de ironii aglomerate ale „unui veac de poziție și artă, în contra dogmatismului, a obtuzității, a relei credințe unenori și a inerției spiritului public. Campania generoasă are și celălalt revers, al campaniei mândre, disprețuitoare, a artistului în contra omului comun, a creatorului în contra tuturor degradatoarelor rutine. Marea, exemplara frumusețe a tabloului alăcătuț de d. Perpessicius (și poate și mai marea ei lecție de independență și bun gust) constă în faptul de a gravita, până la obsesie, până la exasperare aș zice, în jurul câtorva spirite de geniu ale veacului apus.

Pledoaria pentru moderni, — este o pledoarie pentru cele mai strălucite minți și mai bogate, mai complexe sensibilități moderne, în fruntea lor stă Baudelaire, deschizătorul de drumuri fermecate, de țări minune, al literelor franceze, de după romantism. Căci dacă romantismul a corespuns unei stări colective de simțire, unei mode și unei revoluții care au mers mână’n mână, elitele fraternizând cu masele, (numai Vigny dintre romantici a cultivat „turnul de

fildeș" și a fost cel mai puțin popular) — modernismul a fost o mucenicie, o schimnicie dureroasă a individului al cărui mesagiu s'a desăvârșit în singurătate și a pătruns apoi cu greu în spiritul public. Turnul de fildeș și-a schimbat numai numele, devenind turnul „artei pentru artă", în care artistul a fost un aristocrat izgonit de plebe, în fortăreața lui interioară. Libertatea romantică coborîse pe poet în for, ca pe Victor Hugo, îl înrolase în corul libertinilor, ca pe Musset, îl transformase în reformator al societății. Încă de pe vremea lui Rousseau, sau în fabricant de peisagii sentimentale și idealiste, ca pe George Sand. Naturaliștii, nici ei nu s'au bucurat mai puțin ca romanticii de favoarea publică. Succesele unui Zola și ale unui Maupassant au ratificat naturalismul, ca pe un triumf al democrației, în artă, și, cu cel dintâi, a reactualizat, într'o altă variantă, figura scriitorului romantic, a poetului profet, impusă de V. Hugo. Dacă romanticii și naturaliștii au avut adversitatea criticii profesioniste, dacă Stendhal a pătruns prin deplasarea momentului social (și-a prevăzut singur destinul!), dacă Balzac a balzacianizat societatea, Gerard de Nerval, Baudelaire, D'Aureville, frații Goncourt, chiar Gautier, cel mai activ agent de propagandă al romantismului, Flaubert, De L'Isle-Adam, Huysmans, Marcel Schwob și Mallarmé au înfruntat un dublu front, al atacurilor criticii profesionale și al impopularității. Numai V. Hugo, în viziunea lui monumentală despre Shakespeare și-a făcut din viață elogiul, multiplicându-se în oglinzile paralele, ale geniului, pe care l-a proslăvit ca pe cea mai aleasă întrupare a divinității, în umanitate.

Textele cele mai elocvente și adevăratele axe ale tabloului sunt așadar cele referitoare la Baudelaire

și Flaubert, iar mărturiile criticilor literați, în jurul lor, capătă o însemnătate cu totul deosebită. Lor li se închină cele mai pasionante, mai condescendente pagini, așezându-i de drept în fruntea veacului ce se deschide. Privitor la Baudelaire, d. Perpessicius tălmăcește, în ordine cronologică, studiul de data asta entuziast și reverențios al lui D'Aureville (de altfel cel mai nedrept, critic sau cum spune Zola, într'un text din acelaș tablou cel care „a inventat critica ce nu judecă, dar ucide”), o bună parte din eseul liminar la **Florile răului**; din clasicul într'un fel omagiu al lui Gautier (și nu se cuprind oare în G. toate, sau aproape toate, intuițiile pe care le-a dezvoltat, mai târziu, critica nu numai profesională dar și cea artistică despre B.?) și o **Scrisoare** a lui De L'Isle Adam, fără să mai socotim fragmentul din **Arébours**, închinat tot marelui poet. Iar despre Flaubert, studiul lui Baudelaire însuși despre **Doamna Bovary**, al lui De L'Isle Adam despre **Ispitirea Sf. Antoniu**, apoi, un altul al lui Banville. Convergență echivalentă unei lecții de înaltă camaraderie întru spirit și care, într'un fel, s'ar putea compara cu solidaritatea literaților noștri, în jurul geniului arghezian. D. Perpessicius însăși fiind unul din cei mai activi admiratori ai lui, era firesc să aibă intuiția unor momente similare și anterioare, în Franța, și să-și axeze cea mai mare parte a cărții pe două din cele mai pure genii ale modernității franceze. Organizarea aceasta corespunde atâtor afirmații din **Prefață**, despre critica literaților, și ceea ce acolo părea gratuitate, în cuprinsul textelor traduse, devine o elocventă ilustrare concretă, un adevărat fluviu de viață și entuziasm artistic, o demonstrație amplă a acelui „alt ordin” de critică, de care vorbea Thibaudet. Că organizarea

textelor se face nu numai prin ideia de libertate și prin aceea de „primat al poeziei”, dar și prin ținta lor majoră, de a zidi monumentele vii a două genii, este tot atât de important; ea justifică natura fecundă, generatoare și regeneratoare a criticei artistice, cum d. Perpessicius ne și avertizase în prefață și cum între multiplele ei sugestii, n’o uită nici pe aceea de a indica un tablou asemănător și pentru literatura română. Fiindcă a și propus-o, nu vedem un mai bun realizator al ideii decât tot pe d. Perpessicius, care ne-ar putea oferi dacă nu un echivalent, ca valoare, în critica noastră artistică, cel puțin unul ca semnificație generală de spirit tot atât de reprezentativ.

• Desigur că varietatea tabloului, întocmit cu atâta gust, pricepere și pasiune, din critica literațiilor francezi, cuprinde numeroase alte probleme, e străbătut de încântătoare oaze de poezie și reflecție și mai ales are atâtea interferențe cu actualitatea, încât ar însemna să prelungim peste limite o discuție amănunțită, dela caz la caz. Dar ar însemna să răpim cititorului un farmec intact păstrat în însăș paginile alese și traduse și să refacem o carte plină de substanță și de insinuante învățăminte de artă.

Cât de proaspete, de autentice și de la zi, ca să zicem astfel, sunt opiniile lui Musset (v’ați fi așteptat?) din **Un cuvânt despre arta modernă**. casi cele despre roman ale lui Maupassant sau cele despre **Critica contemporană și Despre moralitatea în literatură** ale lui Zola, e inutil să mai insistăm; cât de actuale sunt studiile, unul al lui Stendhal, altul al lui Banville despre Balzac, romancierul, pare un loc comun să mai amintim; și cât de ispititoare sunt cele câteva **Crâmpeie din „Corespondența”** din Flaubert, care el singur ar merita o antologie masivă, cores-

pondenta lui fiind o confesie, o estetică, un atelier de lucru, un florilegiu de critică, un manifest de generație și de structură spirituală, o metafizică și o igienă etică a creatorului, fără echivalent în multe literaturi. Și poate n'ar fi rău, ca alături și în bună tovărășie cu noua colecție, **Critica**, să ființeze și una de **Corespondență și Jurnal intim**, a marilor scriitori, în care am vedea de pe acum pe Sainte-Beuve, pe Flaubert, pe Taine, pe Amiel, pe Renan, pe Jules Renard, pe frații Goncourt, pe Gide, și atâția alții încă, fără 'ndoială nu numai din literatura franceză, ci din toate literaturile.

La capătul atâtor impresii, depănate în jurul panouramei de critică literară practică de artiști, se cuvine să consacram câteva cuvinte însăși ideii care prezidează colecția inaugurată de d. Perpessicius, atât de fericit inițiată, cât și traducătorului și comentatorului.

Ar putea spune unii că o întreprindere de acest fel e dacă nu inutilă, în tot cazul de importanță restrânsă; că opera criticilor, chiar când aparține unor literați, este a unui mandarinat care-și decernă ranguri și-și consumă adversitățile într'un cerc închis; că rari cititori de critică, fie profesională sau artistică, se duc direct la izvoare. La care întâmpinări aș răspunde cu însăși cele din **Prefata** d-lui Perpessicius, despre necesitatea criticei și despre funcția ei fecundă într'o literatură. Dar aș vrea să știu câți oare cunosc toate textele aci, prezente, câți mai ales au o părere sigură despre covârșitoarea operă critică a unui Sainte-Beuve și câți dintre cei care practică disciplina îi cunosc toate tainele, peisagiul variat și problemele. Critica modernă este ea singură un gen literar, o creație, de al doilea ordin, dacă voiți, a spi-

ritului, lângă creația artistică și un vehicul de cultură și de valorificare, fără prezența căruia literatura ar fi ea însăși păgubită. Desprinsă recent din făgașuri străine, anexată de atâtea ori politicei, fie literare, fie pur și simplu politicei, invadată de polemism aprig, sectar, critica română, întemeiată de Maiorescu și preludată de Heliade — a ajuns astăzi să-și consolideze nu numai un domeniu propriu, dar să-și lărgască perspectivele și să-și înmulțească slujitorii. Antologiile din critica universală sunt o dovadă a preocupărilor esențiale ale criticei noastre contemporane și încă una, asupra problemelor multiple care se agită înlăuntrul conceptului de literatură. Nu e vorba să propunem modele de critică celor care o practică; dar cunoașterea lor nu poate decât să fecundeze inteligențele, să lărgască orizonturile și să deschidă criticei însăși toate virtualitățile, toate modurile, în care se poate manifesta. Conceptul criticei este atât de variat, atât de cuprinzător, atât de tolerant în sensul respectului personalității, încât în primul rând disciplina pe care o iubim și în care ne străduim are de câștigat dela aceste antologii; argumente fugare, dar suficiente, ca să justifice, pe deplin, existența noii colecții.

D. Perpessicius a făcut, traducând textele de față, un act de exemplară modestie; a te supune unei munci de selecție și identificare, a-ți mlădia expresia, în 25 de feluri, a te lupta și a birui totdeauna îndărătnicia atâtor tipare variate, ce se vor turnate din nou, a zăbovi pe o imagine care-și cere echivalentul nesilit, a subtiliza în jurul nuanțelor — este desigur semnul unei mari pasiuni pentru critică și al unei înalte conștiințe scriitoricești. Insușiri înmă-nunchiate, care se pun în strălucită lumină, în fiecare

caz și'n totalitatea tabloului aci întocmit. Și nu mai vorbim de acele delicate medalioane, care introduc fiecare figură, concentrând cu grație informația, caracterizarea și referințele surprinzătoare uneori la literatura română. Poetul, criticul și eruditul, care se 'ntrunesc atât de armonios în fêrmecătoarea sa personalitate, și-au revărsat toate prețioasele daruri într'o operă, care, dacă este numai o transpunere, nu exclude întru nimic originalitatea, prezentă în gustul, în măsura, în perspectiva și nobila gratuitate a înfăptuirii.

Un prozator distins

Correspondența dintre Duiliu Zamfirescu și Maiorescu stă mărturie de câtă râvnă de romancier a fost cuprins autorul **Vieții la țară**; atât de mult l-a preocupat problema romanului românesc, că aproape am uitat cu toții de nuvelele lui. Se pare că el însuși le-a uitat, de vreme ce nu le-a mai retipărit, pe cele mai multe, mulțumindu-se a fi prezent cu două culegeri într'o bibliotecă populară și cu un târziu volum de amintiri, din cariera lui de diplomat. Intr'un timp în care nuveliștii abundau, Duiliu Zamfirescu și-a făcut un țel suprem din ambiția de a dota firavul nostru roman cu un ciclu în care, dacă n'a fost neconținut egal cu sine, a dovedit o stăruință remarcabilă. Inițiativa lui, transformată într'o vastă întreprindere, ne apare astăzi mai curând ca o succesiune de bunevoinți decât ca o victorie; căci, orice s'ar spune și oricât ne-am fixa în momentul de evoluție al romanului nostru, din toată șeria de povestiri închinată Comăneștenilor, numai **Viața la țară** se desprinde ca o icoană de lumini și armonie. Devenită operă clasică, ea îi asigură un loc în proza trecutului veac și-i rotunjește figura literară, prin tot ce-a înfățișat ca delicatețe, ca poezie domestică și ca distincție a expresiei; într'un fel și ca finală strălucire a ultimei echipe de prozatori junimiști, mai înainte de istovirea mișcării însăși. Gloria lui de romancier aici trebuie căutată și poseritatea îl va distinge, ori-

când, pentru fericita înbinare de însușiri, din această senină evocare de viață.

D-na Mariana Zamfirescu-Rarincescu și-a făcut un cult din reeditarea operei lui Duiliu Zamfirescu; după **Poezii**, au urmat romanele, mai apoi un cuprinzător volum de **Nuvele** (edit. „**Scrisul Românesc**”), toate în aceeași colecție de **Clasici Români comentați**, de sub conducerea lui N. Cartoian. Nu e vorba chiar de o culegere completă a nuvelisticeii lui Duiliu Zamfirescu, ci de o foarte largă antologie. Edițiunea adaugă la nuvelele tipărite în feluritele volume și câteva bucăți ca și necunoscute, părăsite în revistele timpului, ca **Literatorul**, **Convorbiri literare**, **Ateneul Român**, **Literațura și arta română**, sau în gazete ca **România Liberă**.

Cât de inegale sunt, între ele, e interesant de remarcat, mai înainte de orice. Duiliu Zamfirescu a avut o evoluție lentă și nu fără semnificație, în cariera lui literară; până a nu fi intrat în cercul **convorbirilor**, adică sub privegherea critică a lui Maiorescu, s'a căutat cu dificultate, a încercat cu nesiguri sorți de izbândă, în poezie ca și în proză. Aceeași corespondență de care aminteam este instructivă nu numai pentru preocupările lui de romancier, dar și pentru raporturile dintre un scriitor și un critic, pentru toate confesiunile și nedumeririle, comunicate lui Maiorescu și pentru sfaturile pe care mentorul lui i le dă. Acțiunea cea mai utilă, pe care vigilantul critic a desfășurat-o, în lunga lui seducătoare prezență, față de contemporani, e pusă într'o lumină puternică, în scrisorile publicate de E. Bucuță Rolul de Boileau sever și scrupulos, ecoul de conștiință critică a timpului, se reliefează atât de viguros în epistolele dintre creator și îndrumător, încât trebuie

să-i fim recunoscători lui Duiliu Zamfirescu pentru serviciul făcut, poate fără voie, memoriei lui Maiorescu; astăzi, când se pregătește sărbătorirea centenarului dela nașterea lui, va fi o datorie a criticii să desprindă, din corespondența rămasă de pe urma părintelui criticii române, însăși esența acțiunii lui, autoritatea lui permanentă, sensul de regentare a scrisului național, în veacul trecut. Respectul, admirația, de care Duiliu Zamfirescu e stăpânit, față de sentințele lui Maiorescu, au o semnificație mai generală; așa zice chiar că dominația criticului, căreia se supune, până la sfârșit, este semnul înrâuririi maioresciene, pe care timpul a prețuit-o până la idolatrie; și oricâte riposte, oricâte grele concesiuni ne întâmpină în scrisorile lui Duiliu Zamfirescu (de altfel o conștiință mult prea semeață) adresate criticului, ele nu ne pot modifica imaginea fermului Aristarc; rezistențele deseori înfrânte, ale scriitorului, la obiecțiile lui Maiorescu, au valoarea unei și mai autentice mărturii a autorității lui, exercitată pe o rază mai întinsă decât lasă să se vadă corespondența; când vom avea la îndemână toate scrisorile câte s'or mai fi păstrat, între criticul **Convorbirilor** și literații vremii, îi vom întregi imaginea de Boileau al nostru; dacă opera lui și-a fixat limitele, în evoluția criticii române, acțiunea lui directă, de sfetnic luminat, îl va restitui, cu siguranță, rolului de profesor de gust, pe care l-a deținut, cu prisosință, în cea dintâi proză a criticii noastre. Prezența lui printre noi va fi atunci și mai vie, pilda lui și mai fecundă, și tot ce-a risipit pentru contemporani se va putea capitaliza pentru urmași.

Și, într'adevăr, un studiu critic asupra lui Duiliu Zamfirescu va trebui să împartă în două etape spi-

ritul și chiar expresia operei lui: înainte și după ralierea la cercul **Convorbirilor**. Nu vrem să spunem prin asta că scriitorul format, sigur pe sine, ar fi produsul exclusiv al influenței majoresciene; va fi contribuit la maturizarea lui însăși meditația asupra propriilor mijloace, dar apropierea de junimismul literar i-a reprimat, fără indoială, tot ce era romantism juvenil, lipsă de contur în concepție și mai ales înclinația spre formele declamatoare, atât de vădite în poezia și proza lui, din epoca **Literatorului** și a celorlalte reviste. Sunt, în culegerea editată de D-na Mariana Zamfirescu-Rarîncescu, câteva bucăți, care nu depășesc prin nimic caracterul de exerciții literare. Compoziții meditative ca **Monăstirea Dealului** și **Singurătatea** nu ne spun mare lucru despre prozatorul ce va deveni Duiliu Zamfirescu; iar câteva amintiri filmate, la voia întâmplării, în **Din Dobrogea**, nu cuceresc nici măcar pitorescul observației, pe care ar vrea să se sprijine. Cu totul alt interes prezintă lungul episod romanțat din viața poetului Depărățeanu, din **Amintiri din vremuri**. S'ar putea face numeroase apropieri între poemele lui romantice, de filiație byroniană sau mussetistă, și între această poveste de dragoste nefericită a cântărețului **Verii la țară**, cu exaltarea lui romantică, între stări alternative de mistică amoroasă și de libertinaj dezamăgit, cu idealurile lui politice libertare, cu dezgustul pentru viață și cu frenezia care-l cotropește uneori, cu rătăcirile prin străinătate și cu sfârșitul prematur, stigmatizat de boala fizică a romanticilor, ftizia. Nuvela este un document ilustrativ asupra începuturilor scriitorului, poetizând retoric pe marile teme la modă, declarând despre sentimentul naturii și despre reveria singuratică, în cadrul ei. Dar nu știu

cum, în sensibilitatea pașoptistă a acestei povești de iubire, în poezia cam convențională a eroului, în limbajul lui desuet, plin de naive neologisme — găsesc o patină a timpului, nelipsită de anume farmec. Nu știu dacă Duiliu Zamfirescu a voit s'o aibă sau i s'a întâmplat, datorită materialului folosit; oricum ar fi episodul romanțat din viața lui Depărățeanu, păstrează un atractiv aer de modă, în substanță și expresie, care-l face interesant.

* * *

Vă amintiți de acele crepusculare și totuși bărbătești nostalgii erotice, din cele mai multe poeme, cuprinse în **Pe Marea Neagră**, ultimul lui volum de versuri.

Duiliu Zamfirescu a avut, necntenit, intuiția unei anume feminități, a unei poezii delicate a amorului, a unei pudicități firești a instinctului de dragoste, văzut și la ercinele din proza lui. Atâtea neuitate figuri, care ne-au ispitit adolescența și pe care le-am recunoscut fără dezamăgire și mai târziu, când observația a luat locul reveriei, între filele romanelor lui, mărturisesc despre cea mai autentică vână a acestui prozator.

Dacă în **Viața la țară** nu putem trece pe cineva în umbră, chiar după timp îndelungat, aceasta este, fără îndoială Sașa, a cărei maturitate chibzuită n'a alterat totuși prospețiunea instinctului ei femeiesc, n'a depcctizat-o și nu i-a secăt rezervele de adlescentă, chiar dacă i le-a comprimat.

Un amestec fermecător de sfiiciune și delibereare, de inițiativă și înfrânare, de sentimentalism și bun simț, de delicatete și fericire calmă — împletește una din figurile cele mai originale, din galeria femi-

nină a romanului nostru. Sasa întrupează o anume reacțiune la viață, o anume oglindire a simțirii erotice femeiești, pe care timpul n'a făcut-o nici ridiculă, nici demodată; este ceva din multiplul „etern feminin” surprins în chipul ei launtric. Aș spune că cele mai interesante personaje din proza lui Duiliu Zamfirescu sunt femeile; și poate că tot ce mai magnetizează pe cititor, în romanele lui inegale (excepțând *Viața la țară*), sunt tot numai femeile, cu s'luetele lor ce lasă în urmă un parfum discret de sensua-litate și omenesc, de poezie și realism. Tipul de par-venit al Scatiului, supralicitat la atâția romancieri naționali, e mai puțin viabil, pe zi ce trece; mai ales că pictorul lui l-a tratat destul de caricatival.

Romanul care trebuia să fie al ciocoiului și-a de-plasat interesul spre Tincuța, victima bătăriei lui, și drama femeii a trecut pe primul plan, față de as-cesiunea bărbatului; aceeași Tincuță, naivă, de a cărei idilă cu Mihai, în *Viața la țară*, ne amintim ca de o idilă a adolescenței noastre, ne impresionează încă, prin mufa și aspra ei suferință. Și însăși femi-nitatea mai stângace, mai prozaică a Portiei, din *Indreptări*, dacă nu ne îmbie să visăm, e mai sim-țită, prin discreție și sănătate sufletească, prin supu-nere, decât multe figuri șterse din acelaș roman; iar medalionul distins al Elenei, din *În războiu*, salvează multeie lui pagini de anecdotism mărunț, după cum silueta de școlăriță a Annei ne urmărește însă, oricât de inexpresivă ar fi pasiunea ei, din romanul ce-i poartă numele; și chiar acesta, înecat în anecdo-tism și ușoară flecăreală dialogată, interesează prin câteva scene de iubire și câteva creionări feminine

Dacă socoim roman și acele *Scrisori romane*, din *Lydda*, sub materialul pedant, filosofico-istoric al

cărți: se zbate tot o figură vie de femeie, pe care ai fi voit s'o iubești, ca mai pe toate eroinele lui Duiliu Zamfirescu. El a simțit oriunde resorturile tainice ale sufletului femeiesc, i-a auzit sunetele delicate sau mai pasionale și le-a transpus nuanțat și prin poetice ecouri. Duiliu Zamfirescu, nu e un romancier social decât prin voință, prin ambiția de a crea un cadru epic unor narațiuni ciclice, și prin acea convingere mai mult teoretică, anume că viața societății românești, a bunei societăți, este destul de importantă, ca să intereseze pe un scriitor și destul de completă, ca să creeze o literatură urbană. În prefața la **Nuvele** (1888), își confirmă, ca pentru sine, acest punct de vedere, divulgându-și, ca și în corespondența cu Maiorescu, intențiile programatice, atât de clare în romane:

„Societatea românească contemporană are, până acum, două manifestații puternice în proza literaturii propriu zisă: stratul cel mare al țăranului, pe Slavici; stratul mahalaletelor și orașelor de provincie, pe Caragiale.

„Nu știu dacă în succederea acestor doi autori este o paralelă conșcie cu straturile pe care le reprezintă literatura lor, sau dacă nu cumva ei vin unul după altul fără voie-le și numai pentru că dezvoltarea straturilor s'a urmat așa și nu altfel trebuiau să se urmeze. Nu știu, cu alte cuvinte, dacă literatura lui Caragiale nu a trebuit fatal să vie după Slavici, și acum nu știu dacă literatura care va veni după Caragiale nu va fi total, a stratului corespunzător, stratului de deasupra”.

Folosirea artistică a „stratului de deasupra” și-a luat-o asupra-și Duiliu Zamfirescu și romanele lui au voit să dea viață în ficțiune aristocrației rurale și

burgheziei orășenești : dar viața adesea a rămas în scheme, s'a condensat în portrete, s'a abătut în spre caricaturi sau în spre convenționale alcătuirii. Dacă n'a putut să creeze romanul ciclic al „stratului de deasupra”, a deschis calea spre el, într'o vreme când intenția singură părea să fie o iluzie, atrăgând atenția în spre un material nou ; prin asta, rămâne un necontestat precursor și istoria literară, ca și critica, nu-i vor uita niciodată bunele lui intenții. Dar dacă n'a realizat ce și-a propus, cu premeditare, Duiliu Zamfirescu, a izbutit fericit să se exprime în **Viața la țară**, să se definească în tot ce avea mai distins, mai armonios talentul lui de prozator și cu deosebire, a intuit sufletul feminin în câteva figuri, dintre care unele nu se pot uita. Poet al iubirii, pictor al femeii, în tot ce ea are mai specific sufletește, pentru noi astăzi Duiliu Zamfirescu trăiește prin această fibră, pe care a cântat câteva note autentice, între delicat și pasional, cu nuanțe măsurate, ușor perceptibile.

Același amator de psihologie feminină ne întâmpină și în cele mai prețioase nuvele ; în povestea de dragoste a poetului Depărățeanu, interesul merge mai mult spre Maria Horea, a cărei alcătuire de poezie, de grație, de pasiune și de abdicare ne cucerește într'adevăr ; ceva din sufletul Săsei și din drama Tincuței se împletește în existența eroinei ; în bună parte, nuvelele lui Duiliu Zamfirescu sunt niște preludii ale romanelor, prin anume figuri, prin anume obsedante preocupări. Episodul **Amintiri din vremuri** apărut în 1881, în **România liberă**, într'o serie de foiletoane, dacă nu are siguranța expresiei, o are pe cealaltă, a intuiției sufletului femeiesc.

În studiul introductiv la **Nuvele**, d-na Mariana Zamfirescu. Rarincescu observă, cu bună dreptate,

că „multe dintre problemele psihologice, dintre aspectele de cadru social și dintre figurile pe care le vom întâlni în centrul romanelor sale, au fost începute, schițate și experimentate în nuvelele lui“.

Observația se referă, de sigur numai la acele nuvele, pe care el însuși nu le-a mai retipărit, părăsindu-le în primele volume sau în colecția revistelor, unde apăruseră; astfel, în **Sub-prefectul**, întâlnim schema lui Tănase Scatiu, în figura cam tenebroasă, de satrap politic și de gelos, a lui Maxențian; dar în aspectul social al personajului ce prefigurează pe Scatiu, nu identificăm decât sălbătecia față de țărani, căci Maxențian e un reprezentant al „vechiului regim“, nu un parvenit. Pentru boierime, Duiliu Zamfirescu a manifestat o afecțiune constantă, în romane, și nicăieri nu a înfrățit un boier odios. Mai mult se suprapun alte două figuri: a subprefectului Dumitrescu, tânăr cu studii în străinătate, omenos; cu dragoste pentru țaran, cu simțul legalității, din **nuvelă**, cu a lui Matei Damian, din **Viața la țară**.

Paralelismul se poate duce mai departe; ciobanul schingiuit de Maxențian, fiindcă și-a permis să-i înfrunte soția, cerând despăgubiri pentru o oaie călcată de trăsură, amintește și ei de atâtea siluete de țărani, din acelaș roman; și fapt și mai interesant, Duiliu Zamfirescu se dovedește stăpân pe expresia autentic țărănească, și pe psihologia rurală, așa cum se va dovedi și în **Viața la țară**. Tradiția didactică face mult caz, când e vorba de sufletul țaranului intuit de romancier, de Baciul Micu; dar Micu e cel mai convențional țaran, din proza lui, prea poetizat și văzut în lumina unui extract de baladă, întrupând prea multe însușiri, ca să fie un om viu și nu o emblemă; ceva din închiipirea lui Alecsandri (pe care-l

acuzase de contrafacere a literaturii populare în discursul lui de recepție academică) învăluie pe Baciul Micu, pe care-l văd mai puțin autentic, decât pe țărani episodici, surprinși în două trei linii, în câteva crâmpoie de vorbire firească și în unele gesturi instinctive. Duiliu Zamfirescu nu e lipsit de un anumit realism, în scenele în care apar țărani, în *Viața la țară*, și silueta lui Lefter, de pildă, a acestui răzvrătit, e mai vie decât simbolul poetizat al Baciului Micu. Dar tirania tradiției, în materie de sentimentalism rural e atât de puternică, încât a falsificat și gustul scriitorului, ne-a perpetuat și o opinie critică neîntemeiată.

Insuși peisajul din *Subprefectul* e mai puțin romantic, mai puțin declamat, decât în alte nuvele realism, în scenele în care apar țărani, în *Viața la țară*, și anume constrângeri încep să se vadă, o anumită stăpânire a materialului și a expresiei se anunță.

Dar mai cu osebire ne reține, ca totdeauna, figura feminină a nuvelei, acea tânără amazoană cu suflet delicat, Dadiana, soția lui Maxențiu, care se va îndrăgosti, firesc, de subprefect, și care termină atât de senzational, ca într'o nuvelă sămănătoristă. Nu judecăm aici nuvela în sine, sfâșiată de atâtea stângăcii; ne interesează anume figuri tipice, anume intuiții psihologice, anume evoluții ale lui Duiliu Zamfirescu, spre maturitatea lui de prozator. Scena întâlnirii lui Dumitrescu, întâmplător, dar parcă sub imboldul destinului, la stâna lui Duțu, — unde zăcea bolnav ciobanul bătut de Maxențian — cu Dadiana, venită cu același tainic gând, amintește ceva din întâlnirile Sașei cu Matei; numai că Dadiana e mai temerară și mai ispititoare, mai romanțioasă și mai vicleană.

N'am vrea să poposim prea mult la alte povestiri mai puțin semnificative. O lungă confesiune de timid, ca cea din **Spre Mare**, nu spune nimic despre însușirile scriitorului și dacă se pot desprinde din ea câteva pagini, ele aparțin aceleiași ton idilic, de dragoste, între un erou neinteresant și o eroină care se strecoară ca o umbră fugitivă; nici nu vom insista asupra dramei sau mai drept melodramei care târăște în nenorocire o întreagă familie, din **Locotenentul Sterie**, schematică și nesigur scrisă, prea demonstrativă și precipitată, în toată desfășurarea. Mai substanțială este povestea tragi-comică a lui conu **Alecu Zăgănescu**, deși nu trebuie să credem prea mult în înclinațiile spre umor ale lui Duiliu Zamfirescu; așa, de pildă, cele trei bucăți grupate sub titlul **Varia (In carantină, Cu bilet circular și Badea Cârțan)** nu depășesc strictul interes anecdotic. O evidentă bună dispoziție se desprinde din toate, ca și din odiseea de tată fără voie a lui Conu Alecu, dar de aici până la o viziune umoristică a faptelor și a oamenilor e un pas, pe care prozatorul nu l-a făcut niciodată; a rămas la pitoresc, așa cum îl regăsim și în **Furfanto**, acest „tip de bețiv pitoresc”, bine denumit chiar de autor, sau în mediul boem, descris în **Petrică**.

Epoca de formație a prozatorului poartă semnele tuturor începuturilor și prefigurează atât de interesant pe romancier și pe nuvelistul ajuns la deplina posesiune a mijloacelor lui de scriitor. Poate că Duiliu Zamfirescu a fost el însuși conștient de nesiguranța acelor bucăți pe care nu le-a mai scos din reviste sau nu le-a mai reeditat; cele trei colecții cuprinse sub titlurile **Nuvele Romane, Furfanto și O Muză**, de mai largă circulație, i-au ajuns să-i menție imaginea de prozator distins, de expresie

sveltă și de construcție armonioasă. Despre **Frica**, atât de bine gradată, ca interes, și povestită cu oarecare dramatism, n'am avut niciodată impresia să fi trecut din senzațional în analiză psihologică; prezentarea „sentimentelor etern omenesti”, de anume acuitate, presupune o mare forță de creație, ca să înfrunte primejdiile faptului divers. Duiliu Zamfirescu e un scriitor măsurat, un literat de nuanțe și un rafinat al simplității; și te farmecă fără să te zguduie. De aceea ne lăsăm cu plăcere în voia unui val liniștit de simțire, a unui debit mijlociu de emoție, în toate acele nuvele în care îl regăsim intact, adică stăpân pe contururile lui clare, precis definite. Iată de ce, după nu mai știm câți ani dela întâia citire, **Alessio** ne reîmprospătează o dramă scurtă, petrecută într-un peisaj italic, cu aceeași poezie a locurilor și cu aceeași tinerețe a Naninnei, cântăreața îndrăgostită de un conte, pe care a preferat să-l știe mort, decât la brațul Donnei Giulia. Și pasiunea naivei fete de pescar nu e nici nefirească, nici desuetă; instinctul l-a călăuzit sigur, spre silueta ei ușor evocată, pe care nici vremea n'a îmbătrânit-o. La fel și pitorescul **Furfanțo**, cu toanele lui de chefliu și cu idila care-l paște, ne-a ieșit în cale cu aceeași veche bună dispoziție, ca și d. Mitu dela hotel Patria, ca și sprințara Sisilica, fata lui, pe care Italianul o iubește pătimas; și tot așa și **Petrică** gospodarul rătăcit între boezii, în viața căruia Ileanuța rămâne o lumină pură, după o noapte cu chef și peripeții.

O anume eleganță și discreție a tratării și a expresiei dau ținută acestor nuvele realiste, în fondul lor; scriitorul imprimă o firească distincție materialului și pana lui când atinge un subiect, îl înobilează, nu în

înțelesul fals sentimental al cuvântului, ci în acela de stilizare, de curățire de orice trivialitate.

Arta de novelist a lui Duiliu Zamfirescu se poate cuprinde în două esențiale însușiri : discreție și nuanță. nimic nu e prea brutal dezvăluit, în sentimentele zugrăvite, iar povestirea lunecă pe nuanțe. De câtă sobră duioșie e înconjurată figura de burlac a lui Conu Dumitrache, în dragostea lui stângace pentru nepotu-său, Iancu, în **Spre Cotești**, cât adevăr uman se zbate în sufletul acestui singuratec, numai o lectură neprevenită ne poate lămuri ; nuvela este una din cele mai caracteristice pentru meșteșugul de nuanțe al scriitorului. Și aici nu mai e vorba de nici o femeie ; e vorba totuși de nevinovăția copilăriei, de farmecul vital al ei, de care proza lui Duiliu Zamfirescu nu e străină, nici în **Viața la țară**, unde un fel de anticipat instinct matern al Sașei ocrotește pe frați și surori. Sentimentul matern și patern, cu poezia lui domestică și afecțiunea lui înduioșătoare, l-au trăit și Coana Diamandula și Dinu Murguleț : ușor deghizat îl simte și holteii singuratec Dumitrache, deși n'a avut parte de familie și de bucuriile ei.

Cât de bună primire a făcut critica ultimului volum publicat în viață de autor, **O muză**, e în mintea tuturor ; figura de poet și de original îndrăgostit a lui John James, aventurile lui amoroase, siluetele de femei care-i aruncă destinul, sunt dovezi irecuzabile de siguranța la care a ajuns arta de a povesti a lui Duiliu Zamfirescu, de transparența expresiei, de iunecoasa ușurință de-a evoca oameni și întâmplări, între ficțiune și amintire ; iar acea grațioasă, romantică și pură aventură de dragoste a lui Della Ròvere, care-și propune să arate unei societăți frivole cam ce-

ar fi „o muză” -- e, în tinereasca ei vibrație, un omagiu adus poetului și poeziei, un epitalam, închinat acestei ideale îmbrățișeri, între bărbat și femeie.

Ce prozator distins, în ciuda timpului și a prefacerilor literare, de după junimism, a rămas și va rămâne Duiliu Zamfirescu; e însuși blazonul lui de argint, sub care îl vor recunoaște de aici înainte urmașii!

Romantismul românesc

În 1948, vom sărbători centenarul revoluției, care ne-a pus în contact cu spiritul și instituțiile moderne ale Occidentului; acest fenomen este el însuși încoronarea unor succesive strădanii, care-și găsesc expresia culminantă în anul 1848.

Dacă, în domeniul politic și social, revoluția este fixată printr'o dată istorică, nu tot așa de precizată este și cealaltă, în literatură; contactul cu Apusul literar s'a făcut mai întâi printr'o serie de „clasici întârziși”, la care influența franceză, italiană și chiar grecească se amestecă, într'o orientare destul de hibridă și de calitate îndoielnică.

Infiltrația romantismului se semnalează, e drept, încă dela începutul veacului al XIX-lea; generația dela 1830, în fruntea căreia stau Heliade, Cârlova și Grigore Alexandrescu, luase act de romantism, ca de o mișcare a sensibilității moderne, de care și ea era animată; oricât, în perspectiva timpului, Heliade apare ca un eclectic, oscilând între clasicism și romantism, iar Alexandrescu se va fixa ca un clasic, prin însuși structura lui firească și prin realizările lui poetice — infiltrațiile romantice există și la acești precursori.

Dar istoria literaturii noastre moderne cunoaște un spirit compact de romantism, generația politică dela 1848 se acoperă și cu generația literară a vremii; până la junimism, exact până la afirmarea geniului adolescent Eminescu, cu **Venere și Madonă**, **Mortua**

est și Epigonii, romantismul de izvor franco-englez a dat o nouă față literaturii noastre moderne.

Evident, că romantismul nostru nu are un caracter de revoluție estetică, în sensul romantismului francez; el nu luptă în contra unei tiranii clasice și a unui academism osificat; mai curând, are caracterul unei descoperiri integrale de mentalitate, al unei puneri la nivel cu literatura europeană a timpului și al unei ieșiri dintr'o inerție orientală.

Entuziasmul pentru literatura populară, al lui Alecu Russo și Alecsandri, este și el un act de romantism; o deshumare, din anonim, a unei producții romantice, a poporului, exprimat prin doine și balade; tonul elegiac al doinelor indică o suferință seculară, iar eroismul cântecelor bătrânești sugerează dimensiunea suprafirească a eposului. Nu mai vorbim de câte infiltrații cărturărești, din Lamartine, Hugo și Byron, întâlnim la literații din generația 1848.

Cu Eminescu, sinteză a romantismului european, într'o creație majoră, procesul de naștere și afirmare al literaturii noastre moderne se desăvârșește și putem vorbi de romantism ca de o mișcare autohtonă, în perspectiva vremii; faptul de-a fi asimilat și de-a fi modelat, după împrejurările, temperamentele și talentele locale, o revoluție literară atât de cvârșitoare este esențial. În preajma centenarului modernizării vieții noastre publice, s'ar putea pune și problema celui-alt centenar, al romantismului românesc.

Judecând după analogie cu Franța, dificultatea fixării unui moment exploziv, cu caracter de manifest, al romantismului nostru, ne întâmpină tot timpul; n'am asistat și la noi la o „bătălie romantică”, dar am asistat, în schimb la o bătălie a moder-

nizării vieții publice și culturale, care-și trage originile încă dela naiva, dar patetica **Insemnare** a călătoriei lui Dinicu Golescu, în Apus.

Francezii au fixat nașterea romantismului în **Prefața** dramei **Cromwell** a lui Hugo; nu vom găsi un document asemănător, între 1830 și 1848 și, nici mai târziu, în literatura noastră, care să dateze revoluția romantică; și atunci, ne-am putea îngădui o sugestie și o convenție: să identificăm centenarul romantismului nostru cu anul 1848, sinteză a unor eforturi colective și succesive, în ordinea politică, socială și culturală.

*
* * *

Două mari primejdii pândesc pe istoricii literaturii române; cea dintâi este iluzia de-a socoti că, din veacul al XIX-lea, de când literatura noastră se dezvoltă sub înrâurirea copleșitoare a Apusului, curențele naționale reproduc simetric pe cele occidentale; cea de-a doua este tendința de-a izola cursul istoriei noastre literare, la un instinct obscur al autohtoniei, considerând toate influențele din afară, tot atâtea încercări de a-l anula sau numai umbri; ambele înclinări traduc respectiv și două poziții critice, cunoscute sub denumirea de modernism și tradiționalism.

Când un critic militant, în cuprinsul uneia din aceste două formule, va scrie și istoria literaturii noastre, totale sau parțiale, se va lăsa antrenat de direcția lui teoretică, transformându-se, rând pe rând, într'un apologet sau un detractor, al valorilor literare, ce cad în lotul agreat sau în cel inamic. Ceea ce s'a întâmplat, în proporții diferite, atât cu E. Lovinescu cât și cu N. Iorga, ca istorici ai literaturii noastre contemporane.

Dar această aplecare, firească, până la un punct, la criticii partizani, când devin și istorici ai fenomenelor artistice la care au participat, se poate întâlni și în prezentarea unui trecut mai îndepărtat ; firește, nu dintr'un spirit partizan și teoretic, cât din aplicarea, cu orice preț, a simetriilor istorico-literare, ca un criteriu absolut. Din confruntarea caracterelor romantismului francez, văzut ca o unitate estetică și ca o realizare de mari temperamente, cu romantismul nostru, d. Șerban Cioculescu a ajuns la câteva concluzii, ca și la punerea lor în practică, ce merită o discuție mai amănunțită.

În **Istoria literaturii române moderne**, I, scrisă în colaborare cu D-nii Vladimir Streinu și Tudor Vianu — d. Cioculescu se ocupă de **Inceputurile literaturii artistice**, adică de generațiile noastre de romantici, între Cârlova și I. Codru Drăgușanu. Înainte de-a prezenta cele patrusprezece figuri, fără circulație, între ele, ca o serie de studii portrete și analize, fiecare valorificată mai mult în sine și mai puțin în ambianța epocii (deci într'o operație strict critică) — d. Cioculescu face un interesant paralelism între romantismul francez și romantismul nostru ; firește că suntem de acord cu unele discriminări, care se impun din împrejurările locale, ca niște determinante naturale. Aderăm și noi la constatarea caracterului militant, politic și social, al romanticilor autohtoni, în mare parte luptători pentru unire și pentru preschimbarea moravurilor, ca și pentru întărirea ideii de naționalitate ; dacă o afirmație ca aceasta : „Renașterea noastră literară coincide cu redeşeptarea conștiinței naționale” — este întru totul justă, ni se par discutabile o sumă de alte afirmații categorice dar care duc în concluzie, la negarea însăși a roman-

tismului autohton. E drept că d. Cioculescu ne previne rezistențele, subliniind: „Cauzele de neaderență morală, în tot decursul dintre anii 1830 și 1866, la esența patetică a romantismului, ar comporta un studiu deosebit”, pe care numai enunțându-l, îl înlocuește cu „unele constatări”.

Să luăm în considerație aceste constatări, rând pe rând; pe cea mai evidentă am amintit-o, adoptându-i justețea, fiindcă sublinia caracterul local al romantismului nostru, de infiltrație apuseană, aderent la un pronunțat spirit militant, în ordinea politico-socială.

Dintr'un instinct de perfectă simetrie cu literatura occidentală, d. Cioculescu caută și o perfectă traducere a romantismului apusean, în romanticii noștri: „Noi nu am cunoscut, ca alte literaturi vecine, atingerea directă cu problematica romantică. Experiența interioară a romantismului ne-a rămas streină. Scriitorii noștri nu au trecut printr'o „criză” morală, de esență faustică, demoniacă sau egotistă, ca urmașii spirituali ai lui Goethe, Byron sau Chateaubriand, din alte țări”.

Și mai departe: „Înainte de Eminescu, așa dar, produs de altfel tardiv al romantismului german, noi n'am avut un adevărat exemplu de poet romantic, în sensul plener al cuvântului”.

În realitate, toate aceste crize, faustică, demoniacă și egotistă, există în romantismul nostru, cu intensitate variabilă și pe o durată mai spațiată; în fond, romantismul se prelungește, la noi, până după sămănătorism, până la apariția simbolismului, de o infiltrație tardivă și supusă unor violente rezistențe.

Viziunea faustică o identificăm la Eminescu, atitudinea demoniacă la Bolintineanu și Sihleanu, iar

egotismul coboară și înalță, alternativ, lirica lui Ma- cedonsky. Eminescu însuși nu ni se pare exclusiv un „produs tardiv al romantismului german”, opera lui sintetizând însuși romantismul european, în tot ce are mai esențial și deci universal.

E drept că, până la apariția lui, n'am avut niciun poet romantic comparabil, ca valoare, cu marii ro- mantici apuseni ; factorul individual e în puterea ha- zardului și nu se pot produce mecanic genii, într'o literatură. Spiritul romantic, în aspectul de sensibi- litate lirică, există, în realizări parțiale și minore, la atâtea trăsături disparate și dispersate ; o istorie li- terară națională concepută în spirit de strictă sime- trie cu literaturile apusene, riscă să piardă din ve- dere nuanțele, căutând numai culmile sau analogiile reliefate.

Ca să explice absența revoluției estetice, dinlăun- trul romantismului nostru, d. Cioculescu constată: „o cultură tânără, ca a noastră, care nu trecuse prin suc- cesive etape raționaliste, timp de câteva secole, nu-și putea propune eliberarea de sub tirania normelor si- logistice” ; observația ni se pare întemeiată, dar tot ea poate fi susceptibilă și de interpretarea contrarie ; dacă n'am avut o tradiție de clasicism, ca literatura franceză, cu atât mai lesne, mai firească, ne apare infiltrația romantică, la generațiile dintre 1830— 1866 ; neoperând asupra romanticilor minori, opre- liștea clasicistă n'a operat nici asupra unui mare ro- mantic, de esența patetică a lui Eminescu ; căci, dacă explozia romantismului francez se explică printr'un act revoluționar față de clasicism, explozia emines- ciană se explică și prin lipsa acestei constrângeri și prin factorul individual, adică genialitatea poetului.

În al treilea rând, explicația romantismului emi-

nescian mai poate fi căutată în momentul social, în dialectica revoluție — reacțiune, în alternanța dintre ideologia pașoptistă și ideologia junimistă; firește, factorul individual, genialitatea poetului, scapă mecanicele sociale, fiind un joc al hazardului, care și-a găsit totuși dubla expresiune, în opera lui, a creației personale și a atitudinii paseiste.

Metodele generale ale istoriei literare nu sunt identice cu evoluția particulară a literaturilor; influențele streine din literatura noastră nu ne pot duce și la concluzia inevitabilă a simetriilor de valori interne, de desfășurare în timp și de echivalență a personalităților creatoare; romantismul român există, cu caracterele lui, cu lacunele lui, cu mai micii și mai marii lui exponenți, cu extinderea lui în timp și spațiu și cu alternantele lui orbite de influență. În Eminescu se găsesc toate marile teme, procedee și intensități, ale romantismului european, realizate într'un moment autohton; egotismul violent macedonskian se prelungește până la melopeea crepusculară a **Rondelurilor**, pe un spațiu care depășește momentul plinar al romantismului european, dar poezia sămănătoristă, prin Goga, Iosif și Coșbuc, este o întrecere, peste Eminescu, la un anume romantism autohton, din izvorul generației dela 1848.

*
* *

Negăsind în bloc și în identitatea de timp, caracterele romantismului apusean, la romanticii noștri, d. Cioculescu e înclinat să-i conteste însăși existența. Conducându-se de același sentiment al simetriilor, mai face o serie de constatări, din care desprindem: „despre o doctrină literară, la scriitorii noștri din jurul anului 1830, nu poate fi vorba. Le lipsea acel spirit de gru-

pare în cenacle, unde se frământă manifestele artistice, precum și tradiția literară, care asigură continuitatea sau stârnește reacțiunile înnoitoare”.

Desigur că nu întâlnim o doctrină literară, la romanticii noștri; ei însă au aspirat, prin toți porii romantismul, l-au asimilat și l-au imitat, în felurite variante; dacă n’au avut spiritul de cenaclu, ca o consecință a lipsei de doctrină, au avut în schimb un admirabil spirit de echipă, care s’a manifestat la **Dacia literară**, la **Propășirea**, la **România literară** etc.; acest spirit de echipă era totuși organizat în jurul spiritului romantic, care plutea în aer și în duhul general al vremii. Faptul că programul **Daciei literare** este mai mult cultural decât estetic și că se mărginește „la recomandarea izvoarelor proprii de inspirație”, tot în direcția romantică, deși unilaterală, a evocării trecutului istoric, nu infirmă existența romantismului, ca o mișcare generală a sensibilității.

Kogălniceanu era un istoric și un critic și lacuna generației dela 1848 stă și în nefericirea de-a nu fi avut un critic de prestigiu.

Mă întreb însă dacă Maiorescu, critic de necontestată autoritate, venind după Heliade, Kogălniceanu și Russo, a avut o doctrină estetică în sensul cerut de d. Cioculescu, militând exclusiv pentru formula clasică sau romantică; conceptele estetice de clasicism și romantism n’au nici cel puțin o utilizare didactică, în critica lui; în studiul teoretic și practic despre **Poezia română** citează romantici și clasici, la un loc, preocupat să scoată în evidență numai ideea de frumos și să valorifice opera literară; de altfel, Maiorescu nu reacționează în contra romantismului pașoptist, în critica lui culturală, ci în contra lipsei de criterii și a non-valorilor din literatura timpului. Do-

vadă că, la **Convorbiri literare**, au stat alături și-au fost apreciați, Eminescu, Creangă, Caragiale și Slavici, a căror doctrină estetică, întrupată concret în opere, nu venea dela Maiorescu, ci din structura și cultura fiecăruia. Nici **Junimea** nu va fi un cenaclu de strictă doctrină literară, promovând o estetică exclusivistă ; norocul grupării este de-a fi fost patronată de un critic, așa cum generațiile dintre 1830—1866 nu l-au avut, de un gust, o cultură și o orientare superioară, unite cu pasiunea pentru creația de artă.

*
* *
*

Asimilat și adaptat împrejurărilor autohtone, redus la scara temperamentală și de expresie a talențelor naționale, romantismul european ne-a descoperit sensibilitatea modernă și ne-a valorificat atâtea virtualități, trezite dintr'o îndelungată somnolență literară; fenomenul a avut repercursiuni prelungite în timp, peste limitele lui originare, dovedindu-și fecunditatea, nu în simetriei istorico-literare, ci în etape, în structuri individuale și în intercesiuni, care fac din evoluția istoriei noastre literare un peisagiu cu jocuri proprii, cu nuanțe dobândite din aerul și pământul autohton.

Apropiatul centenar al revoluției dela 1848 va trebui să pună în discuție, să reactualizeze prin studii și valorificări, prin discriminări și analogii, prin durată și efecte și centenarul romantismului românesc, pe care o convenție justificată îl poate fixa în momentul istoric al trecerii statului nostru printre statele moderne, ca aspirații, cultură și sensibilitate.

Notă la estetica argheziană

Impresia că poezia argheziană este rezultatul unei mari, nesecate invenții verbale au răspândit-o, deopotrivă, admiratorii și detractorii scriitorului.

Atitudinea celor din urmă se explică mai simplu: răsturnând obișnuințe de prozodie și limbaj, d. Tudor Arghezi era firesc să displică, dela început până la sfârșit, conformiștilor. Revoluția sa lexicală aducea cu sine și o revoluție în simțire, după un mare și unanim recunoscut poet, ca Eminescu. Detractorii, în mod paradoxal, și-au dat seama de această dublă răsturnare și reacțiunea lor a fost consecventă; au respins opera argheziană, cum se spune didactic, în fond și formă. Ca fond au socotit-o ori pornografică, ori anarhică, iar ca formă expresia cea mai strivitoare a dezvățului verbal. Judecata lor negativă era și semnul cel mai sigur că ne aflăm în fața unui caracter deplin, care a inovat în sensibilitate și limbaj. Legile psihologiei literare colective și oficiale sunt neschimbate; aceeași primire a avut-o și Eminescu la vremea lui; detractori ca Anonimul din Blaj (canonicul Grama), ca Aron Denușianu și în parte Anghel Demetrescu, în ton diferit și cu argumente variabile după formația fiecăruia, au făcut un proces paralel poeziei eminesciene. Tustrei au contestat conținutul liricei lui Eminescu și i-au deplorat inovațiile de expresie, fiindcă au fost clătinați din obișnuințele lor retorice și școși din orizontul lor poetic.

Nu e nevoie să reactualizăm acum și aci procesul anti-eminescianilor din veacul trecut; dacă l-am amintit, e ca să stabilim că legea rezistenței oficiale, în critică, e imuabilă și că, ori de câte ori apare un poet cu un nou mesaj, el trebuie să fie respins în structura și expresia lui originală.

Nu vom relua, din același motiv, nici procesul de o anume critică mult prea conformistă, liricii argheziene, în timpul nostru.

Ceea ce este mai ciudat, e fenomenul celălalt, al prețuitoarelor, care s'au hotărât să socotească poezia d-lui Arghezi drept expresia unui „geniu verbal”, cu o exclusivitate sau în cea mai mare măsură. Și aci va trebui să procedăm oarecum documentar, ca să aflăm originea acestei judecăți unilaterale ale unei părți din critica pozitivă, a operei argheziene.

Orice creator aparține unei epoci de formație și deci unei ambianțe, unui moment istoric, de care cu greu se poate el însuși despărți și de care și mai greu îl despart glosatorii lui contemporani.

Se știe (și d. Șerban Cioculescu a arătat cel dintâi), că începuturile premature ale d-lui Arghezi s'au desprins din macedonskism și dintr'o anume perioadă a spiritului mobil care a fost poetul **Nopților** noastre. Macedonski a fost un liric care s'a căutat și care s'a format. Evoluția poeziei lui însușmează un adevărat istoric al poeziei veacului trecut; a pornit dela Heliade, Bolintineanu, Alexandri, Depărățeanu și Mihail Zamfirescu, în naivele lui stihuri din **Prima verba**, a trecut prin romantismul francez, adică prin byronismul adaptat de Alfred de Musset, a poposit în parnasianism și a terminat prin a cocheta cu o anume aripă a simbolului.

Debutul d-lui Arghezi (la vârsta de 16 ani) în revista **Liga Ortodoxă** a lui Macedonski, l-a găsit pe poetul **Florilor sacre** într'un moment când pontifia, din mijlocul cenaclului, în jurul formulei instrumentaliste; din aplicațiile acestea, tânărul de atunci s'a ales cu preocuparea unei obsedante „estetici verbale” pe care, la rândul lui, a teorizat-o în diferite variante și în timpuri destul de spațiate.

Sunt îndeajuns de cunoscute textele de „artă poetică” ale d-lui Tudor Arghezi; formulate în mici confesiuni publice, în proză, sau în unele poeme ce deschid culegerile sale de versuri, mai toate concordă în spiritul aceleiași „estetici verbale”, pornită dintr'un izvor local, din teoriile lui Macedonski și vădind o clară repercursiune a unor anume preocupări ale poeților simbolști francezi.

In prezentarea volumului **Hore (Viața Românească, Mai 1939)** — d. Vladimir Streinu ne-a făcut serviciul să strângă laolaltă aceste dealfel puține texte, apropiindu-le și de originea lor macedonski-ană și de cea franceză, din care își trag substanța.

Este neîndoios că poetul **Cuvintelor potrivite** a folosit lecția „esteticii verbale” a lui Macedonski și a simbolismului francez, dacă ne raportăm la epoca sa de formație și că niciodată n'a încetat să socotească arta lirică drept o inovație în expresie, în ce privește latura formală a poeziei. Dacă d. Arghezi n'a căzut în extravagantele instrumentalismului, de care de altfel s'a scuturat repede, faptul se explică și prin personalitatea sa poetică, cu mult de-asupra celei macedonskiene, dar și prin structura sa de poet religios, prin intuițiile sale lirice, atât de opuse cântărețului **Noptii de Mai**.

Nu spunem că d. Arghezi și-ar fi modificat cum-

va concepția sa de „estetică verbală”, păstrată până la ultimul volum; dar paralel cu această concepție, i-am spune formală, despre poezie, a afirma și o concepție mistică a creației literare, mai înainte de unele formulări din **Ce-ai cu mine, vântule?** și din **Hore**.

Mistica verbală argheziană își are origini mai depărtate decât teoriile instrumentaliste macedon-skiene și decât sugestiile primite din simbolismul francez; să nu uităm niciodată că poetul are o formație religioasă și că Biblia este permanentul său izvor de inspirație, oricâte abateri ar manifesta, uneori, dela această matcă. Cultura beletristică a d-lui Arghezi s'a grefat pe structura sa de călugăr. Și dacă există texte neîndoelnice, care să confirme concepția unei „estetici verbale” de origine poetică, vom afla altele care să ne pună în contact cu „mistica verbală” a profeților. Chiar în latura aceasta, problema este cu mult mai complicată decât ar părea la prima vedere. Conștiința estetică și conștiința mistică a scriitorului au mers mână 'n mână, înainte de cele mai caracterizate opere ale maturității sale, de poet creștin. Muzicalitatea exterioară a poeziei macedon-skiene n'a putut să-i modifice structura parnasiană. D. Tudor Arghezi nu e un poet muzical; lirica sa e plastică interioară, **viziune**, tradusă în plasticitatea figurativă a expresiei. Tipul său poetic face parte din „familia de spirite” a lui Victor Hugo și a lui Rimbaud. Instinctul de meșteșugar al cuvântului, oricât ar fi format la „estetica verbală” simbolistă, depășește mistica verbală a poeziei moderniste, așa cum o cunoaștem prin instrumentalisti sau prin Mallarmé. Nicăeri d. Arghezi nu și-a strangulat inspirația, nu și-a mutilat viziunea lirică, de dragul de-a

inventa un limbaj exclusiv al poeziei, cum a sfârșit mucenicul celui mai sublim și absurd vis, care a fost autorul lui, **Un Coup de Dés**. Intre prețioasele mărturii argheziene, sunt unele pe care critica le-a ocolit sau le-a ignorat; mai stinghere decât cele privitoare la „arta poetică” divulgată atât de clar, ele sunt nu mai puțin semnificative. Astfel, într'o convorbire cu d. F. Aderca — d. Arghezi afirma: Suntem contemporani cu Homer, cu Moisi, cu Evanghelistul Ioan și cu Anton Pann, cântărețul dela biserica Olari”.

u Dintr'odată suntem scoși din teoria „esteticii verbale”, de izvor simbolist, și suntem puși pe un alt plan de discuție; arta este contemporană prin structurile înrudite ale creatorilor, dincolo de timpul istoric; poți fi poet român, trăind în vremea noastră, de iuți prefaceri formale ale lirismului, și totuși să te simți contemporan în spirit cu Moisi și Evanghelistul Ioan. D. Arghezi n'a făcut prea mult caz, niciodată, în public, de preferințele sale literare; mai mult chiar, n'a făcut caz de neliniștile sale din tinerețe, când s'a închis în chilie, ca să mediteze asupra lumii și a lui Dumnezeu. Prin activitatea sa de pamfletar, atât de răspândită și apreciată, prin violența satirică a **Icoanelor de lemn**, în care a evocat aspectul sumbru, infernal, al călugăriei, a dat impresia mai curând a unui inconformist decât a unui chinuit. Numai ciclul **Psalmilor** ne-a pus în față pe căutătorul arzător, sfârșit de îndoieli și obsedat de chipul Tatălui ceresc. Iar profetiismul din Testament este vizibil mai mult în ton și expresie, decât în spirit; orgoliul poetului de-a fi schimbat

Sapa 'n condei și brazda 'n călimară

e mai puternic decât oricare altă stare de conștiință, iar mândria lui de-a fi

...ivit cuvinte potrivite

din graiul rudimentar al străbunilor, robi ai muncii pământului, este mai presus de orice altă considerație.

Dacă „arta poetică” din Testament nu depășește orgoliul romantic al creatorului, care-a scos din forța latentă a strămoșilor anonimi o energie spirituală, și dacă nu definește altceva decât „estetica verbală” manifestată în conștiințele „cuvinte potrivite” — în poema liminară a volumului **Flori de mucigai**, poetul sugerează în mod negativ măcar, puțința unei inspirații mistice, dincolo de meșteșugul scriitoricesc.

Ne avertizează deci că aceste poeme le-a

...scris cu unghia pe tencuială,
 Pe un perete de firidă goală,
 Pe întuneric, în singurătate,
 Cu puterile neajutate
 Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul
 Care au lucrat împrejurul
 Lui Luca, lui Marcu și lui Ioan.

Dar mai departe ne spune :

Când mi s'a tocit unghia îngerească
 Am lăsat-o să crească

**Și nu a mai crescut —
Sau nu o mai am cunoscut.**

iar atunci

...m'am silit să scriu cu unghiile dela mâna stângă.

Apariția figurată în „unghia îngerească” — este semnul sigur că poetul asociază la „estetica verbală” cunoscută și un duh inspirat, un har mai presus de îndemănarea tehnică a scrisului.

În inițialul **Cuvânt dela Stihuri de seară**, ideea de inspirație, superioară meșteșugului de „cuvinte potrivite”, se accentuează și mai mult :

**Farmece aş fi vrut să fac
Și printr'o ureche de ac
Să strecur pe un fir de ață
Micșorată, subțiată și nepipăită viață
Până 'n mâna, cititorule, a dumatile.**

**Măcar câteva crâmpeie
Măcar o țandără de curbee,
Măcar nițică scamă de zare,
Nițică nevinovăție, nițică depărtare.**

**Aș fi vrut să culeg drojdii de rouă,
Intr'o cărticică nouă,
Parfumul umbrei și cenușa lui.
Nimicul nepipăit să-l caut vrui,
Acela care tresare
Și nu știi de unde și cum.**

Am răcolit pulberi de fum.

Preocuparea de meșteșugul scrisului, obsesia „esteticii verbale” apare din ce în ce mai atenuată în poetica argheziană ; poetul conjură cu „farmece” inspirația și tinde să cuprindă inefabilul creației dumnezeiești și să-l transmită cititorului, alergând după „parfumul umbrei” și după „nimicul nepăit”.

Ca să rămânem la culegerile de versuri ale d-lui Arghezi, să completăm concepția mistică a inspirației cu cele câteva indicații din **Hore**.

Voind să preamărească pe Dumnezeu și creația lui, se 'ndeamnă umilit :

**Sculele mele cântate
Pune-le 'n vatră pe foc.
Vreau un singur pai în loc
De unelte 'n crucișate.**

Poetul bucolic n'a renunțat totuși la „estetica verbală” ; cine a citit **Hore** a recunoscut dintr'odată expresia argheziană și în simplitatea făcută a versului și imaginii a reîntâlnit pe alcătuitoarea de „cuvinte potrivite” ; după cum în **Psalmi**, misticul era prezent, dincolo de arta formală, tot așa în prosternarea față de Dumnezeu, pe care-l vede pretutindeni în natură, este și în **Hore** ; deși i se adresează sfios :

**Voie dă-mi să spânzur graiul
Și să-ți mulțumesc cu naiul**

cântecul lui este la fel de artistic modulat, ca și în poemele în care părea preocupat numai de „estetica verbală”.

Lirica argheziană este un univers moral destul de complicat și, sub vorba de foc suavă care acoperă intuițiile ei poetice, se desenează o structură de un mare dramatism interior și se zbate un spirit religios, de accente profetice sau de preamăriri de psalmist.

*
* * *

Printre cei dintâi, d. M. Ralea a făcut observația asupra valorii de invenție verbală a poeziei argheziene, la apariția **Cuvintelor potrivite**; articolul său, cules în volumul **Perspective**, insistă astfel asupra creației verbale a poetului:

„Nu găsesc în contemporani aproape nimic din structura sa sufletească, din ideile, senzațiile, felul de a vedea viața, din gustul său. Influența sa e covârșitoare însă în ce privește forma. Ascendentul său e de natură tehnică. D. Tudor Arghezi a produs o revelație în arta scrisului contemporan și în proză și în versuri.

Dacă aș fi bine înțeles, aș spune că importanța (sa) covârșitoare e de **natură filologică** (sublinierea autorului). Altfel se scria de d-sa și altfel se scrie astăzi”.

Observația a făcut ocol în publicistica noastră critică și a fost exploatată în felurite sensuri; d. M. Ralea constată, cum se vede, și o „structura sufletească” a poetului, fără s’o determine însă prea precis, sau o aproximează în „monahismul său așa de autohton”, cu intenția clar vădită de a o integra în conceptul „specificului național”, pentru a-i găsi aderențele „cu pământul acesta lucrat de istoria noastră”.

Constatarea e destul de ingenioasă, dar zvârlită așa, spre sfârșitul articolului, pare mai mult un

pretext de a dogmatiza decât strădania de-a zugrăvi structura spirituală a poetului, pe care-l socoate „cel mai mare poet al nostru dela Eminescu încoace”.

Intr'o subtilă cercetare a infiltrațiilor baudelairiene în **Cuvinte potrivite**, d. Vladimir Streinu reduce structura poetului nostru la structura poetului francez, stabilind că primul ar fi numai un „inovator verbal”, iar ultimul un „inovator în substanță”. Configurarea de „geniu verbal” a d-lui Tudor Arghezi abia de-aci pornește, dându-se expresiei înțelesul de poet de a doua zonă, în dependență structurală, într'un fel de prelungire spirituală a lui Baudelaire. Nu ne vom opri la o dezbatere prea lungă, prea abătută dela scopul principal al gloselor noastre, care vor să fixeze mai de-aproape spiritul esteticei argheziene, valabil și sub aspectul „esteticii verbale” și al concepției mistice a inspirației. Vom remarca numai că din constatarea d-lui Vladimir Streinu a pornit, extinzându-se la ultimele consecințe, atitudinea negativă a d-lui Eugen Ionescu, care-a voit să reducă lirica argheziană la virtuozitate retorică și la anecdotism pitoresc, ca și atitudinea d-lui N. Davidescu, care a dedus din „estetica verbală” a poetului, văzută ca o artă sensorială a cuvântului, caracterul de creație „minoră” al întregii opere argheziene.

Să ne întoarcem la obiectul notelor noastre și să vedem cum „estetica verbală” e dublată și în alte texte, de concepția inspirației ca har, identificând pe poet nu numai cu un abil meșteșugar de „cuvinte potrivite”, ci cu însăși esența mistică a creatorului.

În **Cartea cu jucării**, unde d. Tudor Arghezi folosește mitul liric și parabola, aflăm exprimată și

concepția inspirației ca har, coborît tainic asupra poetului :

„Noaptea trecută a fost gălăgie de glasuri în bă-tătura noastră, uncheșii Domnului neputând să ju-dece la fel veghea unui cântăreț, găsit cu lampa aprinsă. Acesta își scrie noaptea, **cu urechea la cele negrăite, stihurile** cântate în auzul luminii. **Prooro-cul pământurilor înflorite a hotărît că el se roagă**, pe când preoții târâmurilor sterpe au socotit că ble-stemă; și s'au uitat și unii și alții cu nasurile tur-tite, prin geamul lui, ca să-și facă părerea cea mai adevărată, văzându-l cu ochii lor — și tot nu s'au înțeles. El sta răzimat în cot, **așteptând ca un ne-rod, să-i ia cineva, nezărit, mâna și să scrie cu mâna lui** — și scria o bucată de vreme și se oprea, și iar aștepta, **părând că vorbește cuiva și că aude vocea aceluia numai el**. Și proorcii s'au gâlcevit în mai multe limbi la fereastră, ca niște cărturari pămân-teni, care țin silit știința și închipuirea în grădina lor îngrămădită, ca mărarul și ca leușteanul, până ce s'a putut apropia de perdeaua cântărețului un E-vanghelist, **obicinuit să scrie cu vorbe șoptite**.

— Uitați-vă mai bine, zise Ion, Luca, Marcu sau Matei. Pe scaunul de lângă sobă stă cineva cu obra-zul de aur, cu ochii de zmarald și ametist și mâna lui, așezată pe un genunchi, e însângerată. L-ați văzut ?

Intr'adevăr, cântărețul asculta la piciorul munte-lui, în cătuna și în bordeiul lui, de Omul de Aur, în vreme ce adormeau și licuricii. In noaptea aceea el venise singur **din bolta bolților** înaintea profetilor lui...”

(Omul de aur).

Misteriosul „Om de Aur” pe care-l văd evanghe-
liștii figurează pe Fiu, ca unul ce face parte din
treimea inspiratoare, sub vraja căreia poetul își ex-
ercită harul lui creator. Iisus îl ajută „să scrie cu
vorbe șoptite”, așa cum i-a ajutat și pe cei patru
Apostoli să scrie Noul Testament.

O astfel de concepție mistică a inspirației se deo-
sebește de cunoscuta concepție romantică, mergând
spre izvorul biblic ; ea face din actul poetic un dic-
teu al duhului sfânt ; iar ideea despre care creația
literară, văzută ca un meșteșug de „cuvinte potri-
vite” — nu contrazice întru nimic perspectiva mi-
stică a inspirației, căci se completează într’un fel de
identitate a Poetului cu Dumnezeu, creatorul lumii.

D. Arghezi a împăcat singur ambele moduri ale
creației, văzută ca un meșteșug și ca instinct nevi-
novat, în chiar faptele creatoare ale Tatălui. Intr’o
poemă din **Cartea cu jucării**, ni se evocă imaginea
lui Dumnezeu creatorul, asemenea unui industrios
meșter :

**Dar Dumnezeu s’a pus
Să lucreze colo, sus
A luat o foarfecă odată
Și hârtie neliniată.
A luat un ghem de sfoară
Și i-a dat drumul afară,
Din cer în mare,
Și scoase soarele cât o căldare.
A luat clei și pap
Și a făcut un crap.
Și pe lângă clei
A luat o pungă cu scânteii.
Și făcu și luna**

Și stelele, una și una.
Căci uitasem, pasă-mi-te,
Niște foarfeci ruginite
Și niște materiale,
Niște mucavale,
Niște cocă, niște glomotoace,
Niște prafuri, cu care Sfinția Sa
n'avusese ce face.
Și cam fără ca să vrea
Făcu omul după stea,
Făcu struguri pentru om,
Și așa, pom lângă pom,
Flori cu flori și ape 'n ape
Totul gata fu aproape.
Dumnezeu făcu, Vasile,
Lumea toată 'n șase zile.
Și după trei săptămâni
Se frecă pe mâini,
Mulțumit
Că a isprăvit.

(Facerea lumii)

Altădată, în volumul **Hore**, reluând tema creației divine, o prezintă sub fața cealaltă, a creației joc, născută dintr'un instinct sigur și profund:

A vrut Dumnezeu să scrie
Și nici nu era hârtie.
N'avea nici un fel de scule
Și nici litere destule.
Mergea scrisul foarte 'ncet.
N'aș vrea nici atât să-l supăr
Cât piperul de enupăr,

Dar o să vă spui ceva :
 Nici carte nu prea știa.
 Orișice învățăcel
 Știe mult mai mult ca el ;

El, care făcuse toate,
 Nu avea certificate.
 Cătu-i Dumnezeu de mare
 N'avea trei clase primare.
 La citit se 'mpedică,
 Nu știe-aritmetică.

Știe atât : numai să facă.
 Ia o leacă, pune-o leacă.
 Face oameni și lumină
 Din puțin scuipat cu tină
 Și ditnr'un aluat mai lung
 Scoate luna ca din strung.

(A. B. C.)

Nu vedem contradicție între concepția paralelă de poeta faber și poet inspirat de duhul sfânt și Dumnezeu meșter năzdrăvan, creator al lumii, și Dumnezeu creatorul suprem instinctiv. Lucrarea poetică are în estetica argheziană două studii distincte; una aparține inspiratorului, duh revărsat din duhul divin, și alta meșteșugarului care prin strădania „cuvintelor potrivite” își modelează inspirația, așa cum și Dumnezeu, în virtutea puterii lui creatoare, și-a modelat universul cu unelte ca și omenești, în cele șase zile ale facerii.

Identitatea Dumnezeu meșteșugar și creator și Poet meșteșugar și creator se 'mpletește în **Ce-ai cu**

mine vântule? — unde găsim în numeroase fragmente și poeme întregi alteranația acesta, care pe plan literar se traduce în concepția „esteticii verbale” și a esteticii mistice, deopotrivă valabile, în mentalitatea argheziană. De altfel, cine-și dă seama de formația și conformația religioasă a structurii poetului, în tot cuprinsul operei lui de vers și proză, nu se poate să nu accepte și concepțiile asociate ale creației meșteșug și creației inspirație. Teoriile simbolismului s’au grefat pe stratul original al monahului, care l-a căutat pe Dumnezeu în singurătate și în viață, după cum îl caută, îl simte și-l trăește în actul creator poetic, semn el însuși al misterioasei puteri a Creațiunii.

Dacă izvoarele literare ale „esteticii verbale” sunt ușor de aflat, să nu uităm că izvorul Cuvântului mistic e în Biblie că însăși estetica laică argheziană se aureolează în înțelesul ascuns din versetul evanghelistului Ioan :

„La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul”.

Și d. Tudor Arghezi s’a mărturisit, cum știm, contemporan în spirit cu Evanghelistul.

In marginea unei ediții definitive

Există o problemă a circulației scriitorilor români ; și nu e vorba să mergem prea departe în trecut, ca să ne plângem de lipsa edițiilor pentru cei mai mulți din ei. E de-ajuns să coborîm câteva decenii pe cursul vremii și să constatăm atâtea regretabile și, de sigur, reprobabile lacune. Unde se mai pot găsi astăzi versurile unui Anghel, unde până mai eri poemele lui Macedonski sau ale lui St. O. Iosif? Eflorescența literaturii postbelice a coplesit pe scriitorii generațiilor imediat înaintașe, i-a trecut în umbră momentană sau în uitare totală. Inșăși critica la zi, aglomerată de nume și cărți noi, rareori a avut răgazul să-și mai întoarcă privirile înapoi, să mai poposească în preajma unei reeditări și să judece în lumina unor impresii proaspete, pe toți aceia care au cunoscut cândva gloria și sufragiile timpului.

Nu suntem dintre aceia care să svârlim piatra în capul criticii sau s'o aflăm lipsă la apel ; dacă literatura a înflorit, în toate sectoarele, după război, și critica s'a dovedit nu mai puțin activă, vigilentă și mereu alimentată de condeie harnice și pricepute. Explicația trebuie căutată în altă parte ; critica n'a 'ncetat, multă vreme, să fie ea însuși militantă ; războindu-se aprig în jurul directivelor contradictorii, și-a disputat scriitorii nou apăruiți, cu înverșunare, cu exclusivism și cu un fel de simț al paternității, care astăzi ne face să zâmbim ; spiritul

cenacular, oricâte avantaje ar avea, își are riscurile lui și niciodată critica beligerantă n'a putut să reziste exceselor, fie pozitive fie negative. O critică neutrală nu înseamnă totuși o critică impasibilă (ar fi însăși anularea ei), ci înseamnă o critică mai generoasă, mai suplă și mai sigură pe poziția ei. Dar se pare că momentul militant al criticii s'a sfârșit și că toate forțele care-o compun astăzi nu mai practică exclusivismul și nu mai îmbrățișează sectoare izolate ale literaturii. Dovadă că mai toți criticii vremii și-au îndreptat atenția și spre clasici, simultan cu preocupările datorite actualității; monografiile ample sau studiile concise, ediții definitive, întocmite cu scrupuloasă migală, judecați reîmprospătate la izvor și reactualizate — își fac loc, zi de zi, cu râvnă și competență susținută. Câmpul criticii s'a lărgit, orizonturile s'au limpezit, trecutul și prezentul s'au legat, într'o circulație de bunuri artistice mai vie ca oricând. Dacă deseori munca aceasta a dublat disciplinele, transformând pe critici în istorici literari și în editori de texte, nu trebuie să vedem aici și o derogare dela funcția esențială a criticii, care și-ar fi părăsit drumul principal, pentru căi lăturalnice? Intrebare firească, de sigur, și căreia îi vom răspunde într'un fel poate nu departe de adevăr. Forțele unei generații sunt limitate; ele se reduc la câteva individualități recunoscute, capabile să activeze pe o arie mai vastă. Un bun critic presupune un bun cunoscător al istoriei literare și un spirit familiarizat, în principiu, cu toate disciplinele auxiliare criticii; nu poate fi deci de mirare că, la un moment dat, un critic se coboară la munca mai puțin strălucită de editor de texte sau la erudiția de amănunt. Este oare de regretat că d. Perpessicius și-a în-

chinat ani și strădanii nenumărate, ca să restaureze, într'o ediție monumentală, textele eminesciene și să ne ofere cea dintâi ediție critică, în adevăratul înțeles occidental al cuvântului, a celui mai mare scriitor național? Nu văd ce-a pierdut critica sa, prin dublarea capacității ei de asimilare, coborînd în zonele aride ale restabilirii de texte și la reconstituirea istoric-literară, la care o obligă ambianța operii eminesciene. Și nu e vorba aici numai de rezultatele imediate ale investigațiilor sale, dar și de toată aceea lungă și laborioasă preparație, în atelierul de lucru al poetului, pe care-l poate urmări în toate ocolurile, în toate revenirile și izbânzile lui, în vederea tocmai a unei imagini critice cât mai complexe și mai adâncite. Un critic de vocația sa, nu va rămânea, desigur, la aceste preliminarii, oricât de luminoase, de rare ar fi ele, și se va îndrepta și spre inima poetului, după ce va fi refăcut itinerariul caznelor lui creatoare. Când cineva se consacră cu pasiune unui singur scriitor, pe o durată mai lungă, după ce străbate toate treptele cercetării, va ajunge și pe cea mai înaltă, de unde-și va reface și drumul parcurs în spirit, printre atâtea materiale. La același rezultat, cu toate că fragmentar, din vitregia sorții, ajunsese și Paul Zarifopol, în ediția critică neterminată a lui I. L. Caragiale.

*

* *

Dar să revenim la punctul nostru de plecare, unde era vorba de însăși problema circulației scriitorilor. Raritatea edițiilor și nesiguranța textelor încep să fie neajunsuri din ce în ce mai înlăturate. Retipăriri integrale sau ample selecții se succed cu o regularitate impresionantă, iar literați mai vechi sau mai

noi reapar, nu în ediții improvizate, ci în prezentări de texte controlate, revizuite și însoțite de copioase **Note și variante**. Așa cum editurile mercantile reeditau pe clasici, cu amputări nejustificate și fără avertizare, cu erori de tipar, cu neindicarea isvoarelor folosite, era un sacrilegiu, care trebuia stăvilit. Și cea mai eficace stavilă a pus-o seria de retipăriri, întreprinse de **Fundația Regală pentru literatură și artă**, în cele trei secții de **Scriitori români vechi și moderni**, de **Ediții definitive** și de **Scriitori români uitați**. Ele vor înlocui, treptat-treptat, toate edițiile defectuoase în circulație și vor umple toate lacunele, reeditând operele rare sau intruvabile.

D. Șerban Cioculescu, continuatorul ediției critice a lui Caragiale, a întocmit o largă antologie din opera lui Iosif, atât de uitat astăzi și cu atât de puțină circulație în public. Excelent tehnician, d. Cioculescu însoțește selecția de **Poezii** cu bogate **Note și variante**, în care ne dă „indicația succesivă a tipăririi lor în una sau mai multe reviste și apoi a retipăririi lor în volum ori în mai multe volume”. Suntem astfel în posesia unor texte sigure și a tuturor variantelor pe care poetul le-a făcut. Asemenea indicații n’au numai valoarea exactității, ci aruncă o lumină deosebită asupra a ceea ce critica observase de mult, simplitatea lucrată a expresiei lui St. O. Iosif. D. Cioculescu trage chiar concluzii categorice, în privința artei poetice a delicatului cântăreț al melancoliilor surdinizate, socotindu-l „un artist de structură clasică”.

*
* *
*

Despre locul lui St. O. Iosif în poezia sămătoristă suntem azi luminați; între Coșbuc și Goga, adică

între echilibru și văpaia temperamentală, Iosif a fost cântărețul timid al melancoliei melodioase și al jelaniei de învins. Dar oricât s'ar deosebi unul de altul, aflăm la ei intersecții de material poetic și unele preocupări comune, care-i fac să rămâie nedespărțiți, în evoluția liricei noastre. Ardeleni câteși trei, le-a stat la inimă imaginea împrejurărilor de acasă și nostalgia lor a dat ocol vetrei din care s'au desprins; astfel toți au cântat peisajul rural, figurile care le-au alinat copilăria și toți au hrănit nădejdi asemănătoare, într'un ideal etnic și politic.

Poezia lui Coșbuc, a lui Goga și St. O. Iosif are poate un caracter comun și mai izbitor, astăzi când îi putem privi în perspectiva timpului, în care s'au format și au scris. Inspirația lor se împletește atât de des cu inspirația populară, folklorul e un izvor de întremare a muzei lor, care, în fond, nu era chinuită de prea complexe și subtile stări sufletești. Fiecare însă și-l apropie pe căi personale, asimilându-l și reutilizându-l, după structura talentului respectiv.

Coșbuc e un poet care s'a exprimat excesiv prin simțuri; văzul și auzul sunt tot atât de ascuțite, ca și în creația anonimă. Fie că a cultivat pastelul, balada sau idila, Coșbuc se regăsește într'o unitate structurală nedesmințită. Metrica lui savant meșteșugită, scoate nebanuite efecte vizuale și auditive, din factura strofei, atât de caracteristică, din dispoziția și sonoritatea rimeilor, din folosința măestrită a pauzelor. O baladă ca **Nunta Zamfirii**, ne farmecă prin mișcarea ei vie, ingenioasă, nu prin subiect sau prin viziunea de basm a nunții, proiectată într'un timp și spațiu nedeterminat. Poezia se află într'un adevărat ritm vital, într'o creștere neîntreruptă a simțului vizual și auditiv.

De altfel, oriunde Coşbuc a izbutit, în versurile lui, izbânda apare ca o fericită îmbinare de senzații ale aceluiași două simțuri ; iar oriunde ele s'au istovit, opera lui este o simplă dexteritate formală, stoarsă de orice energie ; de aceea unele accente „revolutionare” sau patriotice (ca întreg volumul de **Cântece de vitejie**) sunt numai exerciții de versificare, contaminări din atmosfera ideologică a vremii, fără ecou în sensibilitatea lui. Când el însuși și-a dat seama că substanța i s'a sfârșit, s'a îndreptat spre o asiduă muncă de traducător, folosindu-și ingeniozitatea tehnică să transpună intuiții poetice streine, în vers românesc.

Cât este de legată poezia sămănătoristă și cât s'a hrănit din poezia populară ne putem da seama numai astăzi, când, peste ciclul ei definitiv încheiat, au trecut atâtea experiențe lirice. La Coşbuc, poet savant prin metrică, infiltrațiile populare sunt evidente în procedeul personificării forțelor naturii, în anume mitologism decorativ și în toată acea vitalitate lăuntrică, tradusă prin mișcarea aspectelor văzute.

S'ar părea că poezia militantă sau jeluitoare a lui Octavian Goga, are mai puține aderențe cu lirica anonimă ; destul de vizibile în seria lui de **Cântece**, unele de lume, altele de dor, atât ca factură a strofei, cât și ca spirit și imagine, aceleași aderențe sunt totuși mai tainice. Coşbuc este, fără îndoială, un poet cu mult mai puține resurse decât Goga ; situația lui de clasic nu ne mai poate ține în superstiția unei valori pe care n'o mai are ; trei sferturi din opera lui de versificator ingenios e astăzi moartă, iar el rămâne un remarcabil poet de antologie. Octavian Goga e creator de expresie viguroasă, de limbă personală

(cât de ternă e limba clasicului Coșbuc, pe lângă a lui Goga!) și un liric de rezonanță mai adâncă. Unde găsim atunci legătura tainică a liricii lui Goga cu poezia populară? Ea se află în aleanul obsedant, în jelania de doină, în tânguirea bărbătească care se sbate în poezia cântărețului ardelean, în acel strigăt neconținut al „pătimirii noastre”.

Nu e astfel de mirare că nici Coșbuc, nici Goga (și cum știm, nici Iosif) n’au avut nici o tresărire pentru viața orășenească. Desrădăcinați, în acest înțeles, au fost toți trei, nu numai învinsul Iosif, dar și echilibratul Coșbuc și, paradoxal, și triumfătorul Goga. Sensibilitatea sămănătoristă este rustică, este înrădăcinată adânc în realitățile vieții țărănești și în ecurile ancestrale ale poeziei anonime. Astfel, nu teoretizarea specificului național putea să nască o pleiadă de poeți sămănătoriști, ci o realitate mai profundă, o anume simțire revolută, latentă, la atâția scriitori. Când în fruntea curentului, cu mult mai vechi în originile lui, va trece N. Iorga, nu se va ivi un teoretician, ci un animator, un poet de simțire revolută și un conducător cu intuiție etnică. N. Iorga simțea sămănătorist, cum simțeau și poeții curentului, fie ei ardeleni, munteni sau moldoveni.

Ceea ce generația dela 1848, descoperitoare entuziastă a folklorului, n’a putut să facă, adică să pue în contact lirica cultă cu cea populară (cum preconiza Alecu Russo și cum avea iluzia a fi făcut Alexandri **pastișând** în **Doine** poezia anonimă) a izbutit să realizeze generația dela **Sămănătorul**. De aici neînțelegerea firească și reciprocă între tradiționalism și modernism, între specific național și nespecific, și toată aceea luptă prelungită până în zilele noastre. cu ecuri mai surde sau mai răsunătoare.

Lirica sămănătoristă corespunde, pe distanța ei înterioară, nu atât liricei post-eminesciene, cât liricei post-alecsandriene; după cum și critica lui Iorga, pe aceeași distanță, corespunde mai curând criticei lui Kogălniceanu și Alecu Russo și nu criticei post-maioresciane.

De altfel, numai așa se explică și caracterul prea puțin eminescian (oricâte infiltrații de limbă s'ar afla la St. O. Iosif) al liricei sămănătoriste, în reprezentanții ei de frunte. Scăpați de imitația marelui poet, Coșbuc, Goga și Iosif și-au regăsit fibra personală în contact cu poezia populară, s'au refugiat în natură, în zarea satului natal și în copilărie, ca într'un univers poetic închis. Cel mai „inadaptabil” dintre ei, St. O. Iosif, s'a refugiat și în trecut, ca într'o lume de umbre diafane și de tonuri cețoase.

*
* * *

Ediția definitivă întocmită de d. Șerban Cioculescu nu vine să ne răstoarne imagina cunoscută a liricii lui St. O. Iosif; valoarea poeziei lui este fixată, încă dela apariție. Melancolia lui, deși melodioasă, e totuși simplă, cam monotonă și de anume tenuitate; intimismul lui elegiac, nostalgic și valoros, în genere capătă accent în *Cântece*, epilog dramatic al unei dureroase experiențe și încoronare a unei cariere. Oricât s'ar strecura aici reminiscența patetică a eroticii eminesciene, în limbă și imagine, emoția e atât de umană, suferința nudă atât de sinceră, încât suntem cu toții de acord, că St. O. Iosif s'a sustras dela o servitute atât de copleșitoare, cel puțin prin câteva poeme de accent singular, în lirica lui sfioasă și stângace.

Am vrea să nu ne abatem însă din linia acestor

impresii, țesute în jurul poeziei sămănătoriste, văzută ca o prelungire a poeziei populare, și să scoatem mai întâi în evidență toate acele poeme care-i pun și pe St. O. Iosif în contact cu fibra creației anonime. În prețioasa **Introducere** a d-lui Șerban Cioculescu, găsim acest pasaj foarte semnificativ:

„Fără să manifestăm pretenția de a impune o judecată ierarhizatoare, vom menționa valoarea deosebită a baladelor și a basmelor. Ele stau desigur alături de cele mai bune „Pasteluri” și „Icoane din Carpați” (dintre care cea mai celebră este „Doina”).

„Înnoind temele baladelor populare și adăugând dimensiunii eroice, o notă de sănătos umor, poetul și-a revelat familiaritatea de veche durată cu folklorul și a dovedit, încă odată, după V. Alecsandri, cât de frumoase sunt textele populare, în prelucrarea unui artist. Precum unitatea „Mioriței” nu se explică decât prin intervenția bardului dela Mircești, tot așa și variantele folkloristice ale lui Iosif sunt superioare modelelor populare”.

Dacă mai poate fi vorba de vre-o noutate, în opera lui Iosif, ea se află cu siguranță în punctul remarcat cu atâta oportunitate de d. Șerban Cioculescu; asupra acestuia vom stărui și noi mai cu osebire.

La drept vorbind, ca și Alecsandri, St. O. Iosif n'a fost dotat cu suflet epic; încercarea lui de-a reînvia figura și faptele lui Ștefan cel Mare, a fost o dovadă zdrobitoare de inaptitudine; ca să salveze ce se mai putea salva, din când în când a recurs la ritmica și limbajul poeziei populare, ocolind dificultatea centrală, prin asemenea virtuozități, aci însă, pure virtualități.

Ce este surprinzător în motivele baladice populare, prelucrate de St. O. Iosif, este lumina și sprinteneala

lor, care ne pun aproape în fața unei răsturnări de perspectivă temperamentală ; melancolicul, înfrântul și deficientul intimist e înlocuit cu poetul de umor voios și cu amatorul de energie haiducească. Dar să fim atenți, căci „prelucrarea” de care și d. Șerban Cioculescu amintea, stă tocmai în timbrul sensibilității, care se adaugă motivului popular. Motivul baladic e deseori lirizat, în prelucrările lui Iosif, și o anume ceață de viș, și o brumă de nostalgie învăluie sâmburele epic. Dovadă că în *Doina* (poetul singur își dă seama că a lirizat balada) care este și cea mai cunoscută din poemele de izvor popular ale lui Iosif și cea mai sugestivă, farmecul prelucrării vine din nu știu ce fundal de vis, din estomparea contururilor prea precise a peisagiului și din suprimarea subiectului. Drumul celor trei haiduci, în noapte, e un drum proiectat în interior par’că, un drum de vedenii. Mișcarea epică e substituită prin efecte acustice și virtuozitate ritmică, iar senzația de vis în marginea unui motiv de baladă e covârșitoare.

Și chiar unde umorul este evident, ca de pildă în *Doi voinici*, sugestia se desprinde tot din atmosferă, din aceeași lirizare a stării de spaimă a voinicului, care aude în noapte un glas răzleț :

Morți de spaimă, arși de soare,

Sboară cal și luptător.

Puțurile-s otrăvite,

Peste țarini pustiite

Pasări mari de pradă, cete,

Trec și țipă speriete

Și s’abat departe ’n sbor...

Munții se scufundă ’n zare,

Drumul nu se mai zărește...

Calul, pas cu pas, slăbește,
Pas cu pas se poticnește
Și tresare.

Iar singurătatea crește,
Tot mai înspăimântătoare.
Ah, și 'n liniștea de moarte
Se aude-un glas, pierdut,
Parcă vine de departe...
Cine ar putea să fie
La o vreme așa târzie?
Poate i s'o fi părut...

Stă, ascultă, vrea să vadă...
Calul sforăe... o groază
Fără margini încleștează
Pe voinic...

Nu mai vrea acum să știe
Nici de drum, nici de nimic...
Aiurit, întoarce calul,
Scapără scânteii și sar
Sub copite..

Peste râpe și ponoare,
Cal și călăreț dispar...
Neagra zare
Li înghite...

Glasul însă crește, rar,
Se aude tot mai bine...
Vine...

.

iar când urmează tabloul **pointă**, al „bietului creștin” care se vaită că s’au închis toate crâșmele de spaima Turcilor, efectul liric este încheiat.

Fără a subprețui celelalte prelucrări de caracter mai accentuat baladic, din ciclul denumit de d. Șerban Cioculescu, **Epice**, ne manifestăm preferința pentru astfel de motive vădit lirizate, unde sensibilitatea lui St. O. Iosif se adaugă nimbând poema de o subtilă nostalgie.

* *
* *

De câtă putere de-a prelucra și cât s’a pătruns St. O. Iosif de efectele sonice ale poeziei populare (ca de altfel și Coșbuc), stă mărturie și acest fragment descriptiv dintr’o **Toamnă**, în care se sbate, sub cuvinte, însuși sufletul poetului :

Se ntoarce toamna iar, cu aiureli
De vânt pe la ferești,
Tu suflet plin de griji și de ’ndoeli
Te ’nfiorezi de trisele-i povești...

El povestește despre moarte foi
Pe care le gonește ca pe-un roi,
Ca pe-un convoi
De fluturi morți și ți le-aruncă’n geamuri,
El strânge crini și roze și zambile,
El frânge ramuri,
Și plânge și se tânguește zile
Intregi, și nopți întregi, neconținut.

Acuma stins și, parcă ostenit
Abia suspină
Ca plânsul violinei în surdină,

Apoi își schimbă fără veste tonul
Și-uimit l-auzi cum sue
Din nou diapazonul
Și șueră și flueră și vue
Și vâjâe și hohotă și geme
Intr'un amestec înfiorător
De bocet și de vaet și blesteme!

.

Dar acest exercițiu, este o palidă pildă pe lângă transpoziția din **Cantaracta Lodorei**, după Southey de o rară forță de expresie și de mari efecte sonice; încă o dovadă că duiosul St. O. Iosif era stăpân pe un limbaj poetic, care, la nevoie, era în stare să-i contrazică până și temperamentul.

Ceea ce înseamnă că poezia sămănătoristă n'a fost străină de tainele expresiei artistice mai rafinate; poate că numai registrul sufletesc restrâns a făcut pe toți poeții curentului să nu depășească anume limite, pe care nici Coșbuc, nici Iosif și nici însuși Goga nu le-au înfrânt. În asta aflăm și caracterul lor comun și anume localism care le dă un aer de rudenie spirituală.

Aforismele lui Lucian Blaga

Apariția „aforismelor și însemnărilor” din **Discobolul** m'a făcut să recitesc, după atâția ani, reflecțiile din **Pietre pentru templul meu**.

Intr'adevăr, cât farmec au asemenea forme nucleare ale personalității unui scriitor și ce perspective deschid, din focarele lor timide, spre desfășurarea operei lui ulterioare; pentru critică, schița unei individualități în devenire este, într'un fel, tot atât de vie, ca și însăși statua ei; ea îi indică, îi presimte și-i descoperă virtualitățile, realizate mai târziu. Am regăsit, la un loc, pe poet, pe metafizician și pe filosoful culturii; în laboratorul acesta intim există, cu scule puține, neperfecționate, cu fervoarea, îndoielile și dogmatismul tinereții, cu toate promisiunile — schema unei opere viitoare.

Din membrele risipite, am reconstituit, în bună parte, fizionomia de astăzi. Filosofia stilului cultural, teoria subconștientului, intuiția misterului, critica culturii române, în toate sectoarele ei, se găsesc în însemnările tânărului de acum un sfert de veac, ca și intenția dârză de a face altceva, de a lua nu numai atitudini scurte, dar categorice, dar și de a semnaliza o voință de creație.

Personalitatea unui scriitor se străvede totuși, în elementele ei rituale, în cele dintâi încercări, la care nimeni nu se mai întoarce, când începe a i se împlini fizionomia matură; numai critica știe că o individualitate umană are o creștere organică, în domeniul

spiritului, ca și în cel biologic ; astfel ea poate gusta farmecul incipient și descoperi nucleul din care se va desvolta un creator, maturizându-se.

Fragmentele meditative din **Pietre pentru templul meu**, au apărut simultan cu **Poemele luminii**; poetul idealist, de izvor novalisian, pășea alături cu gânditorul, de aceeași esență. De atunci și poetul și gânditorul s'au desfășurat pe două căi paralele, nu fără să se întâlnească deseori, dar și cu puteri creatoare care se echilibrează.

În filosofie, astăzi Lucian Blaga a ajuns la sistem și chiar la aplicațiile lui, în diferite ramuri de științe și discipline specializate, pe care le privește sub egal unghi de vedere ; n'aș putea spune că evoluția organică a cugetării lui s'a încheiat ; ea s'a încheiat în două mari trilogii, care au fecundat tânăra noastră filosofie și au iscat feluriți glosatori.

După o creație încordată și sistematică, de întinse proporții prin apariția **Discobolului**, văd un moment de destindere, printr'o gândire concisă, imagist formulată, și o întoarcere spre temeliile sistemului, puse prin juvenilele „pietre”, de acum un sfert de veac ; atunci își întrezărea orgolios „templul”, pe care l-a consolidat în cursul anilor ; acum, din materialurile masive, i-au mai rămas unele câtimi, pe care nu vrea să le piardă ; de aceea se îndeletnicește cu dexteritatea plăcută de a modela firide și ornamente, înlăuntrul „templului” arhitecturat.

Lucian Blaga nu este un moralist, în sensul clasic a cuvântului ; forma aforistică, în care se exprimă, este un procedeu șilistic de condensare, un cristal în care se resfrânge, cu limpezime, o gândire susceptibilă de desvoltări, dacă ar fi nevoie. În aforismul liminar, găsim însăși definiția formală și de

substanță a aforismului ca atare : „Când formulezi un aforism, trebuie să-l aduci în situația de a refuza orice adaos. Un aforism trebuie să fie ceva canonic încheiat, ca Biblia”. Blaga e intim cu ideile, cu problemele omului, dar nu cu omul însuși ; el e un mister, în contact viu, activ, cu marele mister cosmic sau, cel mult, un animal metafizic, plămădit din substanță divină și diavolească. Temele aforismelor se vor referi astfel la filosofie, teologie, poezie, artă în genere și la problemele lor ; în jurul lor reflectează, traducându-și intuițiile în imagini sau formulându-le concis ; poetul e prezent prin analogii și sugestii și printr'un atractiv **hallo**, tremurând în jurul abstracțiilor.

Pentru metafizician, lumea și omul reprezintă un sistem de semne, iar obiectele și fenomenele au un înțeles metaforic ; a le descifra misterul, mărimdu-l, e preocuparea lui esențială.

Intr'un loc își definește astfel emblema, sub adăpostul căreia și-a adunat aforismele : „Discul solar se vede încă înainte de a răsări. Discul solar se vede câțva timp și după ce apune. Fizica lămurește perfect acest fenomen. Privind însă lucrurile într'un fel mitic, totul se petrece ca și cum soarele și-ar arunca discul înaintea și în urma sa”.

Legea fizică e transpusă în planul spiritului ; abstracțiunile, în modul de notație plastică sau concisă al aforismelor, capătă o dublă perspectivă, inițială și finală.

Iată câteva, în maniera concisă :

— A filosofa, înseamnă a încerca să răspunzi cu mijloace supermature la întrebări, pe care și le pun copiii.

— „Embrionarul” nu este mai haotic decât „im-

plinitul". Nu este nicio analogie între embrionar și haos.

— A „crede” este un talent.

— Omul este utopia animalelor.

— Adversarul, care îți este o obsesie, a devenit o parte din tine.

— Dumnezeu, dacă ar fi fost romantic, ar fi creat alți Dumnezei. Fiind însă un clasic, a creat lumea.

— Poetul este nu atât un mânuitor, cât un mântuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală și le aduce în starea de grație.

— Când a început limba omenească? Când lucrurile și-au pierdut numele, pe care li le-a dat Dumnezeu.

— Muzeele sunt cultură oferită în formă de „conserve”.

— Viața nimănuui nu este un roman. Viața noastră, a oricui, este alcătuită din nenumărate tangente la nenumărate romane.

— Există în literatură un fel de antipozi ai copiilor-minune: autorii care scriu numai memorii.

— Orice religie instituțională socotește pe Dumnezeu ca pe un complice al ei.

— Există două realități a căror imensă, zdrobitoare greutate o simțim, dar fără de care nu putem trăi: aerul și istoria.

— Limba maternă a pasiunilor n'are sintaxă.

— Prezența într'o literatură a unor autori de înalt nivel, dar dificili, este un elogiu indirect, ce-i drept, dar cel mai măgulitor, adus publicului cititor.

Am citat câteva „aforisme”, mai aproape de sensul și forma genului; în ele, nu numai gândul dar și expresia are incisivitate; am eliminat însă definițiile inițiale, care atrag atenția, în mod didactic sau une-

ori impropriu asupra înțelesului fiecărui aforism ; de pildă, aforismul „orice religie instituțională socotește pe Dumnezeu ca pe un complice al ei” — e precedat de indicația : **Complicele !**

Aș propune, ca, la o nouă ediție, să fie eliminate toate aceste indicatoare verbale, care nu numai că nu ajută la înțelegerea aforismelor, dar le și bagatelizează, când nu sunt pur și simplu derutante ; ele împiedică reflecția cetitorului și mimează o inutilă moliție, care, fiind reală uneori, răsare din context, fără a fi nevoie să fie arătată cu degetul.

Alteori, în conciziunea lui, aforismul ia forma imagistă ; câteva exemple, alese și ele, tot cu eliminarea definițiilor inițiale :

— Picurul de rouă înprospătează agreabil o floare, dar nu o fecundează.

— Orice fir de nisip se crede pe sine însuși o sămânță de mărgăritar făr' de noroc.

— Lupul este setos de sânge ca o dogmă.

— Din ciocnirea a două pietre — nu se naște o piatră, ci o scânteie.

— Chiar și pe drum drept șarpele tot numai în serpentine se mișcă.

— Vântul șuieră trist, când se simte în aripele unei mori de vânt. A devenit — util !

— Orice om, care duce o viață publică, trebuie portretat ca un actor ; adică — cu masca în mână.

— Banul săracului e cald. Fiindcă săracul îl ține tot în mână.

— Un car care umblă pe drumuri strâmbе, nu se strâmbă mai mult decât un car, care umblă pe drumuri drepte.

— Steagul este un simbol lamentabil : fâlfâie după cum bate vântul.

— Ce este un epigon? — Un om născut de o statuă.

— Păunul poate fi un model pentru decoratori, dar nu pentru cântăreți.

Poate ne-am înșelat totuși : Lucian Blaga nu este și un moralist, după ultima serie de aforisme alăturate? Firește că da, în măsura în care observă viața și pe om și reflectează asupra lor ; dar moralistul reface o nouă experiență a vieții și a omului, trecând-o apoi prin temperamentul lui ; el observă fără să fie dogmatic, fără să tindă la un sistem și mai ales la o metafizică ; este un psiholog și nu un ideolog. Lucian Blaga colorează fenomenele și oamenii de o ideologie și o etică.

În aforismele abstract exprimate, atitudinea intelectuală precumpănește, în cele imagiste atitudinea etică ; așa zice că cele din ultima categorie se aseamănă cu proverbele populare ; ele trezesc observații și reguli impersonale, asupra vieții și omului, cristalizând o etică și tot ca și proverbele, utilizează expresia metaforică, surprinzătoare ; nici N. Iorga nu proceda astfel, în **Gânduri și sfaturi** ; etician el însuși, din contactul cu oamenii și faptele, lua atitudine și o transmitea sugestiv, colorat, printr'un verb incandescent ; numai că temperamentul lui era combativ, în timp ce Lucian Blaga e un contemplativ. Moralistul Iorga era un militant, moralistul Blaga privește lumea ca pe un spectacol ; constată și notează incisiv, fără să tindă a schimba ceva din ordinea lucrurilor ; astfel, e mai aproape de înțelepciunea populară, izvorâtă dintr'o milenară experiență și cristalizată în adevăruri metaforic închegate. Deosebirea între înțeleptul anonim și înțeleptul Blaga începe acolo unde reflecția lui se exercită și pe pla-

nul culturii și al ideilor; poetul și metafizicianul se aliază și-și răspund, cu ecouri mărite, în celelalte opere, de filosofie și lirism.

Sunt unele notații, care n'au nimic comun cu aforismul; unele sunt lungi „însemnări” despre idei și concepții, altele oferă sugestii pure, gratuite, de ingenioase mituri, de poeme și apologuri, care ar putea fi dezvoltate; din cele dintâi nu vom cita; ele se complinesc cu însemnările din **Pietre pentru templul meu**, deși exprimă ideile și poziția ultimă a metafizicianului, care a ajuns la sistem; din cele din urmă vom cita însă:

„Dracul vrea să știe totdeauna mai bine și nu se dă înapoi dela nicio experiență. Curiozitatea lui excesivă e întreținută de o gravă lipsă de instinct. Dacă s'ar face grădinar, el ar încerca să fecundeze florile cu cenușă în loc de polen”.

Explicația inițială se numește **Duhul sterilității**; un apolog în germen!

Indicația e, de data asta, binevenită și se chiamă **Schiță pentru un mit** „Un cioban a refuzat să iubească o nimfă. Și nimfa s'a prefăcut în jăratec pe vatra lui”.

Mai lipsește ca mitul să capete viață artistică și să închidă un sens, pornind de la acest scenariu schematic.

Prin **Discobolul**, Lucian Blaga dovedește că e un spirit tot atât de tânăr, ca și în **Pietre pentru templu meu**; îi place însă să se exprime fragmentat, concis și imagist, îi place să dea ocoluri marilor probleme, fără să le trateze sistematic, și să privească lumea, omul și fenomenele cu același ochi proaspăt; maturizarea se simte totuși, în nevoia de a cristaliza în expresie, o remarcă generală, o observație, etică,

o schiță de mit sau apolog și, chiar să formuleze unele judecăți despre gândirea sa și a altora, cu o siguranță dogmatică pe care nu putea s'o aibă acum un sfert de veac.

Biografi și biografie

Acest articol a fost scris cu ocazia volumului „VIATA LUI I. L. CARAGIALE”, de d. Serban Cioculescu.

E. Lovinescu cel dintâi, în **Istoria literaturii române contemporane**, a grupat pe criticii posteroiori sieși sub denumirea de „critica nouă”; atât în al doilea tom (1926), închinat exclusiv **Evoluției criticii literare**, dela 1900 până la zi, cât și în tabloul succint de istorie literară contemporană din 1937, a asociat spirite și condeie destul de diferite sub acelaș semn, al planului estetic, pe care au practicat critica literară. Astfel, a fost cu puțință să înglobeze în capitolul „critici noi” pe Paul Zarifopol, ca și pe d-nii Tudor Vianu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Perpessicius, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian și Vladimir Streinu; păstrând denumirea generală și în tabloul din 1937, unde omite pe d. Al. Busuioceanu, trecut în 1926 printre criticii literari (de atunci d-sa s’a specializat în critica plastică) și adăogând și pe ultimii patru care s’au afirmat ulterior, E. Lovinescu face și o distincție, în corpul grupării sale, printr’o subsecție de esești, între care figurează d-nii Tudor Vianu, Camil Petrescu, Lucian Blaga și Paul Zarifopol.

Intr’un deceniu numai, fața „criticii noi” s’a schimbat, precizându-se mai clar fizionomiile individuale, așa încât istoricul a fost ținut să aducă unele modificări în clasificările și uneori în caracterizările sale.

Dar dacă am relua astăzi în discuție gruparea „criticii noi”, stabilită de E. Lovinescu, am vedea că fizionomiile individuale amintite și-au compus măști și mai complexe și că nota lor comună, aflată în planul estetic, este, dacă nu o notă secun-

dară, la unii, în tot cazul este o trăsătură prea generală, prea vagă. O „critică nouă” există, fără îndoială, iar personalitățile ei au ajuns la un așa grad de maturitate, că se cuvine să lărgim cu mult perspectiva criticii pe care aş numi-o post-lovinesciană. Insuși, Paul Zarifopol, atât de unitar ca spirit, în eseistica lui critică, a înclinat, în ultimii ani ai vieții, spre istoria literară; cele trei volume din ediția operei lui Caragiale, la prefetele criticului ager, adaogă investigațiile istoricului, din **Addenda** și din **Note și variante**. Filologul din tinerețe reînvie în crepuscularul cercetător, cu migală, cu pasiune aplicată la textele marelui comic, al „dublului” său spiritual.

D. Tudor Vianu își împletește activitatea de critic cu aceea de eseist și de estetician, într'un foarte susținut ritm alternativ, chiar dacă se pare a fi culminat într'o prezentare istorică și sistematică a ideilor estetice.

D. Camil Petrescu, ferm critic temperamental, la începuturile sale, se îndreaptă spre o sistematică de idei, pe axa fenomenologică, și anume eseuri din **Teze și antiteze**, ca **Noua Structură și opera lui Marcel Proust**, sau primul volum din **Modalitatea estetică a teatrului**, depășesc cu mult o critică militantă, așa cum o practicase într'o vreme de dispute, în jurul problemelor literare pe care le-a atacat. La drept vorbind, d. Lucian Blaga n'a făcut niciodată critică literară; articolele sale de idei, din **Ferestre colorate**, din **Fetele unui veac** și chiar eseul **Filosofia stilului**, erau preludiile unui gânditor, ajuns astăzi la construcția unui sistem metafizic, în curs de elaborare, crescut din nucleul unui concept cu vaste aplicații, al subconștientul stilistic.

Impresionanta activitate a d-lui G Călinescu, eminescolog de proporții „orientale”, ca să folosim însuși termenul său, este cu mult mai complexă; înnoitor al biografiei noastre literare prin monografiile despre M. Eminescu și I. Creangă, critic cu savuroase incursiuni biografice, în istoria noastră literară de un anume pitoresc de epocă, d. Călinescu a încorporat în planul estetic și planul istoric al literaturii naționale; iar uneori, ca în **Principii de Estetică**, a fost ispitit să dea piept și cu planul teoretic al poeziei.

*
* * *

În marea ei majoritate, — „critica nouă” este, la origine, o critică de jurnaliști; adică o critică de lector al cărților, pe măsura apariției lor, la dispoziția capriciilor vitrinei și redusă la spațiul foiletonului săptămânal. O asemenea critică a practicat adesea și eseistul Zarifopol; o critică de impresie spontană, de analiză rapidă și de judecată parțială, în înțelesul de-a nu putea să îmbrățișeze un creator în toată complexitatea lui.

Toți „criticii noi”, care au astăzi autoritate, și-au „făcut mâna”, ani de zile unii, mai sporadic alții, în foiletonism; și d. Tudor Vianu a fost o vreme cronicar literar, iar deseori a scris articole de idei, concise, un fel de foiletonism mai abstract; d. Lucian Blaga a risipit, într’o serie de articole, intuițiile premergătoare sistemului său și bazele conceptului despre subconștientul stilistic: d. Camil Petrescu, prin nota polemică a multor articole ale sale, prin scrisul direct uneori, a făcut cel mai franc foiletonism, înainte de a trece la studiu și eseu.

Dintre criticii profesioniști d-nii Perpessicius, Șerban Cioculescu, G. Călinescu, Mihail Sebastian

și Vladimir Streinu, și-au făcut prin foiletonism, spre deosebire de ceilalți, „critici noi”, o carieră susținută; dacă au avut și intermitențe, au fost impuse de împrejurări, sau ca să fim mai exacti, de puțința de a avea la îndemână un ziar sau o revistă.

Foiletonismul a corespuns inflației literare de după 1918; silită să meargă în pas cu timpul, critica a urmărit cursul valorilor de bursă al cărții, fără să-și piardă demnitatea, competența, gustul și clarvederea; după seria „pontifilor”: Maiorescu, Ghe-rea, Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, N. Iorga și E. Lovinescu — care și-au cristalizat atitudinea într'un anume dogmatism și în unele cărți capitale, firesc a fost să urmeze o destindere critică. Toți cei citați au fost animatori de curente, conducători de reviste, susținători de ideologii diverse; foiletonismul impune criticii un câmp mai neutral de acțiune, o atitudine mai dinafară, iar însăși critica sburdă de o libertate mai mare, dând impresia de arbitraj între taberele literare. Constrângerea judecății numai în planul estetic, caracteristică în care E. Lovinescu vedea un dar comun al „criticii noi”, înfățișează un adevăr valabil până la anume limite; căci între timp, însăși „critica nouă” a profesioniștilor a evoluat spre aspecte nebănuite, și-a accentuat unele tendințe embrionare, sau și-a descoperit vocații multiple.

Despre complexitatea activității d-lui G. Călinescu am pomenit; d. Perpessicius, al cărui impresionism de rară subtilitate, mereu înprospătat de efluviile poetului, neconținut nutrit de istoricul literar, își revarsă jergiile în **Mențiunile** săptămânale, și-a strâns toate aceste daruri într'un efort suprem și le-a aplicat pe fondul de riguroasă, de erudită și

impresionantă cercetare a textelor eminesciene, dând la iveală cel dintâi tom impunător din operele poetului.

Fără a părăsi foiletonismul sau, mai drept, paralel cu practica lui, s'a realizat atât de plenar, în regiunile documentului literar și al ediției critice, izbândind cea mai valoroasă operă din câte și-a propus și dus la bun sfârșit, vre-odată, critica de texte, unită cu erudiția.

Mihail Sebastian, spirit atât de unduios și limpede, în foiletonismul său literar și dramatic, a pășit, prin **Corespondența lui Marcel Proust**, în istoria literară, îmbinând agreabil psihologia cu documentul și gustul.

Excursiile d-lui Vladimir Streinu printre clasici, încadrate în istoria literară, cercetările de izvoare, ca în cazul lui Maiorescu și Matei Caragiale, fără să-l fi smuls preocupărilor sale centrale de critic estetic, ne-au deschis perspective noi și ne-au pus în fața a numeroase probleme; iar densele sale eseuri, țesute fie în jurul conceptului de poezie, fie în jurul criticii, ne-au dezvăluit un spirit de subtilă meditație, paralele cu acțiunea sa de foiletonist, susținută atât de organizat de câțiva ani.

Am lăsat înadins la sfârșit pe d. Șerban Cioculescu, al cărui condei sprinten, a cărui judecată fermă s'au afirmat cu stăruință neîntreruptă, aproape în două decenii de foiletonism.

Descinzând din spiritul souday-ist, pretinzând criticii rigoare de judecată și o poziție intelectualistă, adică un primat al rațiunii, fără elanuri lirice, fără podoabe formale, sau cum o definea de curând „o disciplină chemată să răspundă nevoii de limpezire a impresiilor confuze, stârnite de operele lite-

rare" — d. Șerban Cioculescu a fost consecvent cu sine, verificând valorile contemporane din acest unghi de vedere; ca un martor imparțial, între taberele adverse și între curentele divergente ale literaturii noastre contemporane, d. Cioculescu și-a spus totdeauna cuvântul răspicat, subordonând gustul judecății de valoare.

Nu e momentul acum, să discutăm și să analizăm, cam ce-ar putea să însemne, în critică, o noțiune atât de complexă ca judecata de valoare; ținem numai să accentuăm că, pentru d-sa, critica are, în primul rând, o „geneză intelectuală” și că raționalismul său, fără a fi căzut vre-odată în dogmatism, a fost un stindard pe care l-a fâlfâit în toate clipele solemne și principale ale activității sale, și sub flamura lui și-a pus chezașia însăși onoarea și îndreptățirea disciplinei căreia s'a dedicat.

* * *

Concepția despre „geneză intelectuală” a criticii l-a dus firesc, pe d. Șerban Cioculescu la un esteticism relativ; din chiar lunga sa carieră de foiletonist, s'a putut remarca o insistență înclinare spre istorism, spre document și precizie intelectuală; adevărul, în mentalitatea sa critică, nu este numai un adevăr interior, o expresie a simțirii, a gustului și judecății individuale; el este un adevăr circumstanțiat. De aceea, d. Cioculescu a ținut să aibă și o plăcere intelectuală, în planul estetic în care și-a menținut acțiunea critică; plăcere evidentă într-o discuție aproape filologică asupra edițiilor critice ale lui Eminescu (asupra edițiilor G. Ibrăileanu, C. Botez și Mihail Dragomirescu): plăcere în restabilirea etapelor de evoluție ale unui scriitor, pe baze istorice și estetice, în același timp, Adrian Maniu,

Iosif, Vinea, Tudor Anghezi, I. L. Caragiale, etc); plăcere, în recapitularea unui proces literar (ca în **Detractorii lui I. L. Caragiale**); plăcere din reconstituirea unor cariere, cu prilejul unui necrolog critic (G. Bogdan-Duică, Gib Mihăescu, G. Ibrăileanu, Matei I. L. Caragiale, Octavian Goga; plăceri, cu alte cuvinte, izvorâte și din studiul documentar, nu numai estetic, al scriitorilor, din precizarea de date, din reîmprospătarea de perioade mai mici, sau mai mari, de istorie literară.

Aceste studii ale d-lui Șerban Cioculescu, mai mult decât activitatea sa de foiletonist (nelipsită nici ea de asemenea incursiuni, în mic) l-au definit în ultimii ani ai carierei sale, ca pe un critic cu numeroase aderențe la istoria literară.

Iar pasiunea sa, în acest lot, se poate spune că și-a dat cel mai liber curs, de când a început să continue ediția critică, întreruptă prin moartea lui Paul Zarifopol, a operelor lui I. L. Caragiale, fără semnătură, de cronologist al celor mai mici scrieri ale marelui comic, de puneri la punct biografice și bibliografice, de numeroase adevăruri documentare, de covârșitoare importanță și, fără de care nu se mai poate vorbi, în cunoștință de cauză, despre scriitorul căruia i-a închinat un adevărat cult.

* * *

De altfel, avem impresia că d. Șerban Cioculescu a pătruns în cultul caragialian prin biografie; înainte de a da la iveală al patrulea tom din operele scriitorului, și-a preludat cercetările caragialiene printr'o monografie de adevărat virtuos, în arta documentării chiar infinitezimale, interpretând **Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zari-**

fopol, într'un spațiu biografic restrâns la epoca berlineză.

Documentele sunt folosite aici și în sens psihologic, nu numai istoric literar; d. Șerban Cioculescu surprinsese, într'un medalion aproape afectuos, imaginea unui Caragiale, ce părea, tăinuită; prietenul sentimental, desțăratură cu nostalgii pentru „ranagii daco-români”, chinuitul de clima inclementă a Berlinului, melomanul, entuziast, democratul cu simpatii takiste și generos față de țărani, se conturau alături de zeflemistul junimist și de paradistul în vervă.

Monografia documentară, scoasă din corespondență, alcătuită și un portret parțial, aproape un revers necunoscut al portretului oglindit în mărturiile contemporanilor, care l-au văzut și pe cealaltă față a medaliei; d. Șerban Cioculescu se exercita într'un sector restrâns al biografiei lui Caragiale, lua un prim contact intim cu psihologia lui, dovedind o minuțioasă inteligență în scrutarea documentelor, supuse unui examen la lupă. Era chiar și cel dintâi examen sever al criticului, cu istoria literară pură, fiindcă opera era numai un pretext de luminare a spiritului caragialian, în măsura în care trebuia să clarifice însăși corespondența cu Paul Zarifopol.

* * *

Istoria noastră literară, în ce privește biografia scriitorilor, n'a cunoscut abuzul de academism, care a bântuit cultura franceză; spiritul academic are o tradiție multiseculară, în Franța, și a trebuit să intervină o adevărată revoluție, care să introducă mai mult adevăr, în documentare, și să insufle viață însăși documentelor numeroase referitoare la un

literat. Abia veacul al nouăsprezecilea, orientat de un mare instinct psihologic și chiar fiziologic, a putut răsturna concepția academică a biografiei. Portretura convențională și elogiul retoric, înflorit, au fost înlocuite de portretul psihologic, iar documentarea seacă de analiza sagace, de interpretarea moralistului, care reconstitue un om, pe baza datelor vieții lui, sau care caută „omul în dosul operii”, când îl pune în relație cu ea. Ca să rămânem în critica și istoria literară franceză, pe care le-au urmat în atâtea privinți critice și istoria noastră literară, să amintim că un Brunetière, în a sa carte închinată **Evoluției criticii în Franța din timpul Renașterii până azi**, găsește primele indicii de biografism modern, pus în relație cu opera unui scriitor, la unul din cele mai academice spirite ale veacului XIX-lea, la criticul Villemain.

Dar adevărata revoluție, în critica și istoria literară, o face Sainte-Beuve, care socotește documentarea un mijloc, în vederea creației vii a indivizilor, lichidând și cu biografia retorică și convențională și cu voluptatea austeră a documentării. Vorba lui din **Mes poisons**: „Eu nu sunt un istoric, dar am unele laturi de istoric” în acest înțeles trebuie luată; istorismul sainte-beuvian este o canava de fapte, pe care se brodează oameni vii, de relief puternic. Biografismul lui e psihologic și duce invariabil la portret, construind o viață pe o intuiție centrală și pe o sumă de alte nuanțe grupate în jurul ei.

Dela Sainte-Beuve încoace, biografia literară se împarte în două tipuri distincte: unul documentar, erudit și altul psihologic, portretural. Biografia plutarhiană este o altă specie; antichitatea a cultivat un soi de civism animat, prin biografie,

și toate viețile bărbaților iluștri din lumea greco-romană, tind să creeze o serie de tipologii, de modele, ale virtuților marilor personalități; erudiția lui Plutarh nu desparte faptul istoric de legendă, tradiția de adevăr; toate sunt bune și folosite la un loc, ca să-și atingă scopul propus: tipul pilduitor. Biografia plutarhiană se bazează pe o intuiție etică a omului¹⁾; moralistul e și moralizator. Numai biografia sainte-beuviană este operă de moralist (în sensul francez), adică de analist al sufletelor, de psiholog și fiziolog al caracterelor, pe bază documentară.

Cea mai impresionantă, mai variată în figuri individuale și mai bogată în documentare operă sainte-beuviană este monumentala lui **Istorie a Port-Royal-ului**, în care criticul și biograful fuzionează admirabil, în care eruditul și psihologul se complinesc magistral. Tipul general al pustnicului port-royalist, nu mai este tratat în felul plutarhian; în limitele lui generale, în specia lui etică, se diferențiază înfiniți indivizi, se mișcă variate caractere și temperamente și se precizează tot soiul de inteligențe. Sainte-Beuve face documentul să trăiască și indivizii să se miște, hrănindu-i din sucul faptelor concrete, din marele și fertilul pământ al vieții. Biografia devine o expresie interioară a omului, iar istoria unei tagme nu e numai o istorie abstractă, ci un fluviu de viață, mișcându-se între malurile unei doctrine și între canoane rigide, normele unui sublim fanatism.

1) Adevăratul moștenitor al biografismului etic este Corneilles, ale cărui trageții sunt viziunile unui Plutarh, dramatizate; Napoleon avea dreptate să-i iubească pe amândoi.

Specia contemporană a „biografiei romanțate” este un compromis între biografia sainte-beuviană și biografia documentară; fără să mai urmărească creația de vieți pilduitoare, ca la Plutarh și fără să mai creadă în rigoarea documentelor, exclusiv, biografia romanțată îmbină documentul cu invenția romanescă, psihologia concretă, izvorită din faptele controlabile, cu psihologia probabilă a unui personaj; construcție hibridă a două tipuri de biografism, biografia romanțată e o invazie a romanului în istoria literară, mărturisind o istovire a amândorora. Experiența ei ne-a reîntors, după câteva rătăciri, la tipurile consacrate ale biografiei, revenindu-se fie la forma strict documentară și narativă, fie la forma psihologică, portreturală, pe baze de strictă documentare.

Critica și istoria noastră literară a cultivat și elogiul academic (ce sunt cele mai multe discursuri de recepție, în care se omagiază cel înlocuit prin înlocuitor?), uneori a folosit și felul plutarhian al biografiei, ca în cunoscuta viață a lui Șincai scrisă de Al. Papiu-Ilarian; dar, cu deosebire, a cultivat tipul biografiei documentare și tipul sainte-beuvian, al biografiei însuflețite, pe bază de document; ca să nu piardă pasul timpului, s'a abătut uneori și spre biografia romanțată, în care mai stăruie încă unii literați. Dar nu acest tip hibrid ne interesează aici acum. **Viața lui I. L. Caragiale**, scrisă de d. Șerban Cioculescu, n'are nimic romanțat și, chiar dacă, în finalul **Creion**, încearcă o schiță portreturală a marului comic, ea este o sinteză de trăsături, o concluzie la o vastă expunere documentară a vieții lui Ion Luca.

Tipul biografiei sainte-beuviene, l-a ilustrat cu

multă strălucire d. G. Călinescu în viața lui Eminescu și a lui Creangă, în care, a pornit dela o intuiție centrală, psihologică a omului, construind două portrete viguroase, a două mari personalități; este indiferent, dacă suntem sau nu de acord cu imaginile create de biograf (mai ales cu imagina omului Eminescu); istoricul s'a folosit de document, ca de un mijloc, a umanizat scriitorii evocați, a văzut „omul în dosul operii”, fixându-l într'un relief mișcător; și Eminescu și Creangă sunt încadrați în peisajul social și fizic, în ereditatea și în educația lor, în mediul și epoca pe care le-au străbătut, în structura lor temperamentală și în umoarea lor specifică. Documentele explică psihologii și pe baza lor, se construiesc caracterele omului Eminescu și al omului Creangă.

Dacă d. G. Călinescu este cel mai substanțial biograf, de tip sainte-beuvian, din critica și istoria literară contemporană, unind într'o viziune organică intuiția psihologică și documentarea științifică, nu trebuie să uităm, că în același tipar biografic a lucrat, înaintea sa, N. Iorga, ale cărui evocări de scriitori mai vechi sau mai noi, sunt însuflețite de un cald sentiment al culorii de epocă. Imi vine în minte imaginea lui Coresi, din istoria literaturii religioase, sau portretele literaților dela 1848, care au crezut și au luptat nu numai într'un ideal de artă, dar și într'unul politic și național. Portretura critică a lui N. Iorga, e alcătuită pe un același unghi de incidență al intuiției, afecțiunea sa mergând exclusiv spre tipul naționalist și spre cărturarii militanți, care au tins spre aceleași idealuri, ca și criticul evocator. În acest fel, intuițiile moralistului și psihologului N. Iorga, operează într'o tipologie mai restrân-

să; unde individualitatea scriitorului nu-și află rezonanța directă, afectuoasă, în sensibilitatea criticului și istoricului literar, apare pamfletarul și caricaturistul îndârjit, iar omul este redus la marionetă. Cazul lui Maiorescu și Caragiale, al lui Dimitrie Anghel și al lui Tudor Arghezi sunt destul de cunoscute, ca să mai stăruim asupra lor.

Cu toată via incandescentă a sentimentului, portretura critică a lui N. Iorga ține în bună parte și de tipul plutarhian al biografiei, fiindcă numai existențele pilduitoare se bucură de simpatia sa. Portretul sainte-beuvian, îmbină farmecul poetic și adevărul fiziologic, portretul iorghist urmărește un anume tip etic al omului scriitor. Mult mai aproape de tipul sainte-beuvian al biografiei, este E. Lovinescu, ale cărei monografii despre Grigore Alexandrescu, despre Costache Negruzzi și Gh. Asachi prevestesc, în elementele biografice și portreturale, substanțialele creații ale d-lui G. Călinescu.

* * *

Cea mai ilustrativă figură a istoriei noastre literare, care a cultivat biografia de tip documentar, este G. Bogdan-Duică; metoda lui este strict științifică și erudiția l-a tiranizat ca o muză severă și nesățioasă. Monografiile lui cele mai împlinite, ca material, caută să epuizeze toate cunoștințele istorice, despre o personalitate culturală. Omul este o puzderie de fapte, biografia lui este un dosar imens de relații, individualitatea scriitorului ia o înfățișare moleculară, în cuprinsul unei epoci istorice de cultură. Istorismul lui Bogdan-Duică, este de un empirism sdrobitor și adevărul lui științific este strict intelectual. Omul și scriitorul sunt captați într'un laborator de fișe, cel mai impresionant laborator pe

care-l cunoaște de altfel istoria noastră literară. Cine caută informații la Bogdan-Duică, merge la o fântână de erudiție, din care se poate adăpa cu găleata sau cu paharul, după trebuință și setea lui de cunoaștere.

Prin acest caracter, el ține de familia de spirite a erudiților ardeleni, al marilor benedictini ai documentului, așa cum ni i-a înfățișat Școala Ardeleană: numai că spiritul lui e altul, căci erudiția lui analizează, herborizează, explică și colaționează, cu o neutralitate științifică exemplară, fără să susțină vre-o cauză ideologică. Bogdan-Duică a crezut în sfințenia documentului, ca într'o mistică a faptelor, și a fost de o hărnicie fără precedent, în adunarea lor.

D. Șerban Cioculescu este, după d. G. Călinescu, al doilea critic contemporan, care a fost ispitit să alcătuiască o biografie completă a unui mare scriitor român; dar biografia sa, este de tip documentar și modalitatea istoriei sale literare se fixează în familia de spirite a lui G. Bogdan-Duică; pasiunea exactității și grija amănuntului informativ, instinctul investigator îndreptat spre documentul inedit, confruntarea critică a izvoarelor și scrupulul adevărului empiric, sunt însușirile sale fundamentale.

În bun spirit sainte-beuvian, d. G. Călinescu nu și-a făcut o glorie din descoperirea de documente noi, în biografiile închinat lui Eminescu și Creangă. Asimilând, cronologizând și apreciind critic toate izvoarele existente, asupra vieții celor doi scriitori, pe care i-a portretizat amplu, rare ori și-a revendicat și câte-o rectificare de date sau câte o descoperire de documente.

Cel dintâi merit al Vieții lui I. L. Caragiale, alcă-

tuită de d. Șerban Cioculescu, este, cum singur de altfel își avertizează cititorul, de a fi adus noi și importante contribuții documentare asupra marelui comic.

În biografia unui moment parțial, schițată în **Correspondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol**, d. Șerban Cioculescu a tins, printre fapte, și la un succint portret sufletesc al scriitorului; imagina burghezului comod, a părintelui afectuos, a prietenului atent, a deșăratului obsedat de nostalgia patriei, într'un cuvânt imagina unui Caragiale sentimental, așa cum se strecura în biografia secționată a bătrâneții lui, a fost aproape părăsită în viața, pe care ne-o prezintă astăzi. Mai drept spus, d. Șerban Cioculescu a renunțat la orice portretură, fixându-se exclusiv pe planul documentării; biografia completă a lui Caragiale este nutrită de fapte, care vor să aibă un caracter de referat imparțial, lumina și umbra alternând după împrejurări, figura omului oscilând astfel între prăpastie și înălțime. Să luăm, de pildă, în discuție capacitatea de a fi prieten al lui Caragiale, și să vedem, la ce concluzii putem ajunge, pe baza documentelor puse la îndemână de d. Șerban Cioculescu.

Cunoaștem cu toții fibra de rezonanță sufletească, care a legat firele atât de opuse și inteligențele, atât de puțin asemănătoare ale lui Eminescu și Creangă. Prietenia lor a fost o realitate etică indiscutabilă și s'a canalizat pe felul lor de a simți viața etnică a neamului, pe admirația trăită a geniului popular românesc; aceasta, în categoria intelectuală și afectivă. Prin destinul lor de oameni înfrânți de viață, oricât umorul lui Creangă ar fi reacționat altfel decât pesimismul lui Eminescu, prin tara lor ereditară, de mari și ne-

vindecabili bolnavi, amândoi s'au simțit frați întru suferință, după cum s'au simțit și frați întru genialitate.

Prin structura lui temperamentală, Caragiale nu e un afectuos; este numai un tip sociabil până la un grad de familiaritate boemă, un meridional volubil, care simte nevoia de galerie și a cărui corespondență este o neîntreruptă „șuetă”; în capitolul intitulat de d. Șerban Cioculescu, **Prietenii**, defilează umbrele lui Eminescu, lui Vlahuță, lui Delavrancea, lui I. Suchianu, a arhiteților Lecomte de Noüy și N. Gabrielescu, a lui C. Dobrogeanu-Gherea, a lui Paul Zarifopol și a doctorului Racovski.

Pe Eminescu l-a înșelat cu Veronica Micle, literatura lui Vlahuță a detestat-o în mod public, ca și pe a lui Delavrancea, cu I. Suchianu a avut o amiciție de cafenea și un incident penibil, pentru el în-suși, de Lecomte du Noüy și N. Gabrielescu s'a atins, în treacăt, pe criticul Gherea l-a apreciat mai mult ca să-i facă ciudă lui Maiorescu, fiindcă nu-i leagă în idealurile lor de artă, cu totul opuse (în schimb îl leagă totul de junimism), de Racovski s'a interesat ca de un tip pitoresc de revoluționar; numai de Zarifopol a fost mai aproape și asta, mai mult prin similitudinea spiritului lor zeflemist, anti-sentimental, prin pasiunea lor muzicală comună și, desigur, prin admirația devotată a tânărului, pe atunci, învățat și critic.

Prietenia Caragiale-Zarifopol se bazează pe un fel de fenomen de reflecție intelectuală, fiecare văzându-și, în celălalt, dublul spiritual.

Caragiale s'a lăsat iubit, admirat, de prietenii lui, i-a folosit ca pe un public restrâns, în fața căruia și-a jucat butadele și miticisme, pe care i-a uimit

cu verva lui orală, cu arta lui de mim neîntrecut și cu patima lui, pentru desăvârșirea formală a operii de artă. Pe nici unul nu l-a iubit, cu adevărat, chiar dacă pe Eminescu l-a admirat ca scriitor, deși nu l-a înțeles ca om.

Corespondența de ton onctuos și de interes domestic, dintre el și Vlăhuță (publicată de curând de d. Șerban Cioculescu, în paginile acestei reviste) e greu de spus, în ce măsură poate atesta o prietenie; așa bănuie-o mai curând, din partea lui Caragiiale, de un ascuns parodism, simulând tonul sentimental vlahuțian, ca să-i facă plăcere. Corespondența lor publică, pe tema politicii și literaturii, îi caracterizează ca pe două firi categoric opuse și e dinamită de o abilă ironie, pe seama sentimentalului Vlahuță.

Convingerea noastră este că Ion Luca a fost un mare egoist ca om, și că prietenia lui s'a redus la sociabilitate.

De altfel, d. Șerban Cioculescu n'a atenuat nimic din acest egoism în capitolul intitulat **Moștenirea Momuloaei**, unde ne expune întreg dosarul de hered al norocosului Caragiiale; dar odată cu el, ni se expun și piesele morale ale celui mai necruțător rechizitoriu al caracterului lui Ion Luca. Episodul acesta este de o mare savoare caragiialiană; eroul procesului de moștenire, avid să-și ia partea cu orice compromisuri posibile, sau, cum spune d. Șerban Cioculescu însuși „într'un singur proces, Caragiiale s'a lepădat întâi de mama lui și apoi de tatăl său” — se arată a fi plămădit din pasta eroilor lui, de un robust egoism, până la renunțarea la orice scrupule, un conformist la moravurile pe care le-a satirizat el însuși, în creații nemuritoare; omul Ion Luca este

omul caragialian al comediilor, cu deosebirea că a avut superioritatea genialității.

Aceeași lipsă de unitate etică, a dovedit-o Ion Luca și în cariera lui de gazetar; a scris ca să trăiască și n'a crezut în nici un partid și în nici o ideologie. Instinctul lui sigur, inteligența lui vie și bunul simț, l-au făcut să deteste prostia, să demaște culisele vieții politice, cu vervă și viziune comică; iar condiția lui socială umilă, între boerii junimiști și capitaliștii liberali, unde n'a putut juca și un rol politic (Ion Luca a fost un mim cu geniul exhibiției în sânge), l-a apropiat de takism, unde a fost luat în serios, cel puțin prin reputația lui de scriitor și om de spirit, dacă nu și ca om politic. Tânărul partid al lui Take Ionescu, și-a găsit în oratorul Caragiale (de altfel plin de locuri comune de stil și de gândire, la citit), o excelentă vedetă, pentru turneele electorale, și desigur, un mim care a avut succese răsunătoare, la scenă deschisă. Take Ionescu era el însuși destul de abil, ca să se folosească de un autor cu reputația stabilită aiurea și să-l încurajeze în reclama binevenită a unui partid, în căutare de aderenți.

Nu contest întru nimic sinceritatea democratismului lui Ion Luca; fiu al poporului el însuși, cu începuturi de înveselitoare aducere aminte, în episodul republicii ploștene, miluit cu trecătoare situații oficiale, (cea mai de vază a fost directoratul Teatrului Național) — instinctul îl ducea fără voia lui, spre simpatia micilor burghezi și spre suferința țaranului; mimul înăscut, de excepțională vocație, nu-i putea falsifica însăși ereditatea și condiția lui socială. Marii creatori, în materie politică și socială, sunt mânați mai adesea de instinctul lor

obscur de clasă, fiindcă e greu să-și uite cineva, oricât de diferențiat ar fi pe treapta intelectuală, suferințele îndurate, și să-și renege structura pe care i-a pecețluit-o destinul. Omul social din Eminescu, Creangă și Caragiale și-au păstrat pecetea gravată de origina fiecăruia. Dacă, în creația artistică au sărit peste umbra lor, în condiția lor socială și umană, în unul a răsunat ecoul sufletului de răzeș al cămăinarului Eminovici, în altul s'a zbătut țăranul mucalit, născut din humuleșteanul Ștefan a Petrii, iar în ultimul s'a agitat descendentul unui neam de actori, care s'a luptat cu nevoile vieții și cu nesiguranțele boemei.

*
* *

Credincios inteligenței sale critice, dornică de certitudine documentară și de voluptate intelectuală, d. Șerban Cioculescu ne-a divulgat pe omul Caragiale într'un mod indirect, printr'o serie de planșe documentare, foarte minuțios alcătuite; interzicându-și narațiunea susținută și portretura psihologică, nu și-a interzis totuși judecata critică, în prezentarea vieții lui Ion Luca.

Despuind documentele cu luciditate, supunându-le confruntării, cu severitate, anulând orice trăsătură legendară din viața personajului, d. Șerban Cioculescu ne înfățișează o biografie documentară de strictă erudiție, nutrită de fapte elocvente prin ele înșile; compunerea capitolelor sale, chiar dacă au unele reveniri, (capitolul **In politică**, reia mult material din capitolul **Gazetarul**), așa secționată cum apare, e străbătută de, aș zice, o judecată subcutanee a omului. Ion Luca nu mai e un mit, nici o colecție de anecdote, nici o fantoșe alcătuită din gesturi histrionice izolate. In biografia sa, regăsim schema

completă a unui om, cu toate determinantele eredității, condiției sociale, ale mediului și mai ales ale temperamentului lui volubil, versatil și ale caracterului lui de puternic egoism.

Nu vom stărui aici asupra tuturor contribuțiilor noi, pe care le aduce **Viața lui I. L. Caragiale**; d. Șerban Cioculescu își revendică singur cea mai mare parte din ele, pe bună dreptate, în **Prefața** biografiei; iar că documentele i-au vorbit, fără să le „romanteze”, cum spune d-sa în aceeași prefață, este neîndoios; dovadă că a simțit nevoia, la sfârșit, să le adune într'o impresie generală, să le dea un duh, schițând într'un **Creion** specia inteligenței și simțirii caragialiene; eruditul biograf al lui Ion Luca și-a văzut eroul și în substanța lui umană, nu numai în planșele documentare, în care i-a fixat viața.

Mihail Ralea = călător

Un spirit căruia nu i se poate aplica eticheta specialistului! D. Ralea e un frevent amator de psihologic și sociologic, etică și estetică, critică literară și plastică și de toate disciplinele, care se ocupă de om; între ele, firește, și de politică, teoretică și aplicată: un amator de idei, cum nu există un altul în publicistica noastră. Cărțile sale de studii, eseuri, articole sau rapide notații, abordează infinite și variate subiecte, trecând dela unul la altul cu dezinvoltură, cu vioiciune și alertă informație; îmbrățișează ideile cu scurte strângeri pasionale, și le părăsește zâmbitor și fără regrete, într'o expunere totdeauna agreabilă, fără pedantism și aparență sistematică. În căutare perpetuă de certitudini și adevăruri, uneori i se întâmplă să se contrazică, spunând contrariul de ceea ce afirmase într'o discuție anterioară; nici plăcerea de-a fi paradoxal nu-i este străină, după cum uneori caută să fixeze „puncte de vedere”, să descifreze „înțelesuri” și să deschidă „perspective”. Spirit petulant, călătorește familiar printre idei, prefăcând totuși ideile clare și explicațiile raționale. Inteligența sa nu cunoaște umbre și nu se desfată în mister, nu construiește dogmatic și nu se sterilizează în abstracțiuni; raționalistă, pornește însă dela datele concrete, pe care le coordonează în explicații mai evidente, sau cel puțin probabile; ideile n'au astfel o existență metafizică, ci

sunt modalități de-a explica un complex de fenomene, cărora li se caută o unitate și o axă.

* * *

Cu o conformație atât de mobilă, firesc era ca d-l Ralea, să fie atras nu numai de idei, dar și de țări și peisagii variate; sub titlul general **Nord-Sud**, reeditează **Memorialul** (1930) impresiilor din Spania, precedându-l cu notele de călătorie, publicate prin reviste, dar neadunate încă în volum, din Egipt, Olanda și Anglia.

În culegerea de scurte și totuși volubile eseuri, intitulată **Valori**, (poate cel mai plăcut și definitiv gen de expresie al inteligenței sale), chiar la început, întâlnim câteva considerații asociate în jurul ideii de **Invitație la călătorie**. Din ele desprindem câteva, care justifică astfel necesitatea de a schimba peisagiul și de-a ne împrosăta eul:

„Viața noastră profesionalizată implacabil de un mecanism zilnic, strangulată în toate veleitățile și pornirile ei de sponaneitate, persecutate de un zeu al omogenității, care urăște relieful, variația și surpriza, se scurge asemenea ei însăși, pe o curbă de moarte și îndobitocire, fără de liman posibil, în unități de timp egale matematic, hotărâte de ceasornic și calendar”.

Față de această primejdie: „Ne rămâne astfel călătoria ca supremă reînoire: un fel de metempsihoză-paleativ.

Rupând automatismul tailorizării noastre, ne schimbăm pentru o lună sau pentru o săptămână masca, îmbrăcăm un alt costum, ne dăm iluzia unui alt personaj. Scleroza spirituală suferă o amânare, un armistițiu. Fizionomia noastră prea fixată capătă o linie în plus ori în minus”.

Oroarea de-a se fixa și de a încremeni în același mediu e comparabilă cu oroarea refulării sexuale, căci: „O hartă e un motiv de desnădejde ca și o femeie frumoasă și inaccesibilă“.

De-aci nevoia de a călători și de a ne vindeca de constrângerea geografică; ca și Paul Morand, care doria „rien que la terre“, d-l Ralea glosează: „Vitiul geografic are o tortură specifică: imposibilitatea ubicuități. Lăcomia noastră de spațiu ne-ar voi la un moment dat pretutindeni simultan. Poate viteza avioanelor va realiza într'o zi, măcar într'o succesiune rapidă, ceva din această dorință rezervată zeilor“.

Așa dar, d-l Ralea va călători, nu dintr'un impuls poetic, ca să evoce peisagii și să vibreze la frumusețea lor naturală; va călători să cunoască și să surprindă noi aspecte de viață, să se confrunte cu ele și, dacă e posibil, să guste din specificitatea lor, înprospătându-se prin senzații inedite, destelenit de obiceiuri și scuturat de automatisme. O călătorie este o încercare de readaptare, la alte climăte morale, sociale și geografice; curiozitatea deschisă se izbește la tot pasul de notele specifice ale peisagiului și omului, ale psihologiei etnice și ale artei; nicăeri nu rămâne indiferent la diferențele observate, deși nu se poate fixa în niciun mediu; a călători, înseamnă a varia fără întrerupere, a contempla, dar a-ți și comenta contemplația, a găsi similitudini dar și a te diferenția într'un paralelism succesiv. Nici o țară nu se aseamănă cu alta, și nici toate regiunile aceleiași țări nu sunt identice; psihologia etnică este și ea fracționată, după așezarea geografică și modul de-a participa la viață. Uneori regituni

și orașe, din țări diferite, au o mai mare apropiere între ele, decât regiunile și orașele aceleiași țări. Călătorul trebuie să observe lucid și să disocieze categoric, să facă neconținut asemănări și deosebiri, să întuiască și să judece. Jurnalul de călătorie devine astfel un reportaj inteligent, viu și pitoresc; aspectele concrete izbesc, în primul rând, și sunt traduse în notații directe, necontrafăcute.

Iată portul Pireului, văzut prin umanitatea lui mizeră: „Copii murdari și livizi se grupează animalic în jurul unor mame grase și despletite. Tații păzesc grupul cu ochi feroci de câine devotați. Adulții mănâncă felii de harbuș, stupind sâmburii către noi; copiii au încremenit, abrutizați, cu gura flască, pe o sticlă din care se prelinge gălbui lapte de capră. Umanitate mizerabilă de Orient, care amintește aiudoma o celebră pânză a lui Delacroix“.

Intrarea în Cairo, noaptea, îi imprimă o senzație de lugubru:

„Aerul de deșert, steril și pur, e ca cel de munte, la altitudini mari. Noaptea la hotel cade grea, deprimantă. Singurătatea e apăsătoare aici. Somn agitat în prima noapte, în această țară unde cavouri întrec palatele și unde morții trimit mereu mesagii. Dar oamenii au reușit să comercializeze și moartea. Aci ea se vinde în felii cu prețuri tarifate.

O călătorie în Egipt e o cochetărie cu neantul și o meditație a neexistenței. Cairo e tot un cimitir. Morminte de califi, de mameluși, de faraoni. Sicrie, sarcofagii, capele mortuare, piramide de toate formele și de toate mărimile, pentru adăpostit schelete“.

Aceiași senzație directă, aceeași notație izbitoare când intră în Olanda:

„Amsterdam e o cetate de mucegaiu înflorită pe țărături de umezeală și de ceață. Aglomerația umană a crescut acolo ca ciupercile mici din putregaiu pe fructe descompuse. O lagună presărată de scoici, de hoituri de pești, le goelanzi rătăciți, printre insulele căreia algele au construit baraje și poduri. Omul, ciupercă mai grandioasă, s'a așezat aservindu-și celelalte părți ale mucegaiului. Și o cetate a înflorit între țărni și mare, împăcând comoditățile pământului cu ale apei”.

Fiecare oraș are un aspect și un suflet specific; el se revelează dintr'o dată, cu o „imediatență”, care face farmecul deosebit al acestui jurnal de călătorie, nevicat de imagini preconceptuate. Iată și Londra, cuprinsă într'o vedere generală și într'o serie de comparații, din care se distinge cu specificul ei:

„Londra, estetic și arhitectonic vorbind, e un oraș urât. Dar niciun oraș n'are suflet așa de enigmatic. Londra e o lume de ceață, păcură, de cluburi elegante, de neagră mizerie, de Indieni, de Levantini, de Chinezi, de fete nevinovate și blonde și de bruni călăi, de eroine modeste și necunoscute, a la Dickens și de cavaleri de industrie venali, de împușcături pornite din negură ca în romanele detectiv ale lui Wallace, de blânzi profesori de Latină, care pescuesc Duminica pe Tamisa, de pastori puritani, de pajiști de flori și mormane de gunoaie. Sufletul acestui oraș e imens, uriaș innesisabil. E o lume fără dimensiuni previzibile, o planetă, un univers.

Parisul, Viena, Berlinul se pot înțelege, se pot contura cu mintea, se pot defini, interpreta. Londra e amorfă și colosală.

La Paris domină unele cartiere, unii politicieni, unele vedete care subordonează restul, oferind totului un caracter inteligibil.

Londra trăiește unanim, desordonat, simultan și fără caracter.

S'ar putea da nenumărate citate, de felul acestora din toate țările vizitate; excelente notații, care traduc o panoramă, un suflet și o poezie specifică, atunci când e cazul; în itinerariul spaniol, cel mai dezvoltat și variat, exemplele abundă. D. Ralea are o adevărată artă a crochiului, sintetizând, în câteva linii, o țară, un oraș, un ținut; ea înlocuiește evocarea și ne dispensează de poezia turistică, prea adesea convențională și cromolitografică, în impresiile noastre de peste hotare.

Jurnalul său notează pe viu, aspecte etnice și sociale, de peisagiu și de artă, le judecă și le compară, ridicând reportagiul la modul intelectual; lectură agreabilă și insructivă, în același timp, a unui călător, care se simte și rămâne european, prin toate fibrele sale, itinerariul **Nord-Sud** se situează alături de acele încântătoare schițe eseistice, adunate în volumul intitulat **Valori**.

Nicăeri, poate, inteligența sa disociativă și cochetăria cu ideile, cu peisagiile și problemele — nu se realizează mai fericit, mai personal și într'o expresie vorbită mai vie și mai antrenantă decât în aceste două culegeri, care par atât de disparate.

A călători este pentru d-l Ralea un instinct tot

atât de puternic, fie că se plimbă printre teorii și idei, fie că străbate țări și peisagii; același amator de notații, de disociații și asociații este prezent, în ambele cazuri. Inteligență rapidă, care se refuză fixității, de spaima de a nu-și încremeni personalitatea, caracterizată prin însăși mobilitatea ei, devenită farmec și pecete totodată.

○ carte de știință românească

Generațiile următoare se vor bucura, sperăm, de o perspectivă mai așezată, în judecarea culturii române, care s'a dezvoltat într'un ritm nou și cu o amploare deosebită, din momentul unificării naționale, în urma războiului precedent, și până în aceste chinuitoare clipe de tranziție istorică.

Creația națională s'a resfirat pe toate planurile spiritului, într'o uimitoare colaborare a generațiilor așa cum niciodată, se pare, nu s'a mai petrecut în succesiunea culturii noastre. Prin această colaborare tainică, nu trebuie să înțelegem o încetare a ostilităților dintre curente, dintre tendințe deosebite, sau o confundare a personalităților într'o cenușie neutralitate spirituală. Mai mult ca oricând, istoria literaturii și culturii române contemporane, a fost străbătută de individualități impermeabile, de metode și ideologii divergente și de lupte inversunate. Un dinamism neostenit, ireductibilități persistente, caracterizează ultimul sfert de veac al creației românești. O emulație rodnică, în poezie, în proză, în critică și eseu, în filozofie și economie politică, în istorie și filologie, în artele plastice și chiar în muzică — a răscolit spiritele, le-a ascuțit puterea de pătrundere și le-a insuflat nobila ambiție de-a îmbrățișa aspecte cât mai multe de creație, de-a adânci problemele și de-a înfățișa sinteze cât mai cuprinzătoare.

Trăim, de câțiva ani, un prelungit moment de

afirmare a forțelor spirituale românești și asistăm la un bogat seceriș de opere, din care ne facem substanțiale rezerve pentru viitor.

Însăși ideea de **specialist** s'a modificat, s'a lărgit și s'a încadrat mai deplin în ideea de cultură; au apărut, în ultima vreme, numeroase sinteze, în diverse domenii, dar care, prin orizontul lor, prin ideile generale ce le răspândesc, se adresează unui public cultivat, din ce în ce mai întins. Fără ca specialistul să fi renunțat la tot ce constituie cercul închis, al inițiatului, din propria specialitate, fără a face concesii de vulgarizare, degradându-și știința, a ajuns totuși să intereseze într'un grad mai înalt conștiința intelectuală a țării. Cărturari de veche și mai nouă reputație, care au lucrat stăruitor în specialități restrânse, și-au adunat materialele dobândite cu trudă, le-au organizat, le-au dat o semnificație generală, scoțând știința din orgoliosul ei mandarinat. Fenomenul se explică, desigur, atât prin creșterea puterii de creație, prin sinteză, a cărturarilor naționali, cât și prin progresul nivelului cultural al publicului. O cultură, ca să fie viabilă, are nevoie de o ambianță colectivă, de un ecou în spiritul generațiilor, nu numai în cadrul restrâns al specialiștilor. În măsura în care un cărturar își răsfrânge orientările cercetărilor lui în domeniul public, în elitele care pricep și asimilează, sporește și mai mult conștiința națională, dându-i justificări documentate a rațiunii ei de-a fi și a poporului din care face parte. Cultura devine activă, căpătând coloratură socială și națională; căci nu există domeniu spiritual oricât de inaccesibil ar părea el, care să nu poată mișca mintea și inima unei colectivități cultivate, să nu-i poată da conștiința de sine, când

specialistul știe să facă din cele mai aride și dificile probleme, o substanță nutritivă. Iar dacă materia tratată, are atingeri cu ce este mai scump și mai comun tuturor, cum este istoria și filologia, atunci adeziunea conștiinței publice este dinainte asigurată.

*

* * *

Unui atare destin cultural aparține și primul volum, din cele patru câte vor fi, despre **Limba română**¹⁾ a d-lui Sextil Pușcariu. Subîntitulat **Privire generală**, el este o vastă introducere, savantă, metodică, luminoasă, în problemele de lingvistică, privitoare la limba noastră. Cunoscut mai ales specialiștilor, prin studiile sale d. Sextil Pușcariu este de mult o autoritate recunoscută, în materie de filologie. Dar numele său a pătruns în straturi mai largi de cititori, fie prin unele notițe de critică literară, fie prin patronatul acordat **Dicționarului limbii române**, în lucru de ani de zile, sub auspiciile Academiei române, și de o apariție spornică, de câtva timp, fie prin acea foarte folosită, printre studenți și oameni de cultură, **Istorie a literaturii române (Epoca veche)**.

Noua sa operă, în curs de publicare, va fi nu numai o sinteză nouă despre limba română, dar însăși sinteza erudiției și activității fragmentate a unuia din cei mai mari linguiști ai noștri; ea cuprinde rezultatele aproape a patru decenii de activitate științifică susținută, reflecțiile și experiențele unui cunoscător emerit al întregii limbi naționale, soluții și sugestii nenumărate, într'un domeniu care intere-

1) Editura Fundațiilor regale pentru literatură și artă, Biblioteca enciclopedică.

sează orice om de cultură. Așa cum se înfățișează primul tom, din sinteza în continuare a d-lui Sextil Pușcariu, depășește cadrul îngust al specialității și se impune ca o creație de cultură generală, ca o contribuție excepțională întru lămurirea unei fețe a complexului ce se chiamă fenomenul românesc. Limba oricărui popor este oglinda civilizației lui, a rezistenței lui, a specificului de simțire și de gândire, în raport cu popoarele înrudite sau fundamental deosebitoare, este instrumentul cel mai delicat al expresiei originale, în tot ceea ce spiritul național se manifestă prin mijlocirea cuvântului: literatura, populară și cultă, știința, filozofia și, unde documentele lipsesc sau sunt insuficiente, însăși istoria lui.

Cartea d-lui Pușcariu nu este un simplu manual și nici o operă de mandarin științific; ea este o mărturie, pe cât de erudită pe atât de vie, de concludentă, despre înzestrarea poporului român cu darul expresiei originale, o nouă dovadă a romanității noastre și o demonstrație a supleții și bogăției lingvistice de care limba națională s'a învrednicit, dela primele ei cristalizări până astăzi.

Un inventar neasemuit al bunurilor graiului românesc, din toate ramurile rupte din trunchiul comun al limbii, cu toate modificările impuse de evoluția politică, socială și culturală — iată, în scurt ce cuprinde acest prim tom al sintezei sale.

Dar noutatea lucrării d-lui Sextil Pușcariu constă nu numai în bogăția și varietatea materialului expus, ci și în metoda folosită; nu ne aflăm în fața unei istorii a limbii române, după modul cunoscut, al vechii școli de filologi, din veacul trecut. Clasică în felul ei, **Istoria limbii române** a lui Ovid De-

nsușianu a însemnat un moment în evoluția creatoare a disciplinei filologice la noi. Insuși regretatul savant n'a rămas la metoda cărții lui fundamentale, alcătuită acum patru decenii, când altul era spiritul filologiei apusene; cei care i-au fost elevi știu cum, an de an, Densușianu își împropăta cunoștințele, se adapta la noile cercetări ale lingvisticii europene și își înnoia cursul cu probleme de semantică, de geografie lingvistică, de estetica limbii, etc. Moartea pretimpurie l-a împiedicat, fie să-și tipărească aceste cursuri, în forma în care le-a profesat, fie să-și sintetizeze, modificându-și metoda și spiritul, materialurile risipite cu atâta râvnă și subtilitate, în cercul restrâns al universității.

D. Sextil Pușcariu, format la acelaș spirit pozitiv al filologiei din veacul trecut, ca și Densușianu, și-a înârziat opera capitală cu treizeci și cinci de ani, cum singur mărturisește, supunându-se unei a doua formații, înnoindu-și metoda și lărgindu-și orizontul disciplinei, devenind din filolog — lingvist.

Intr'adevăr, primul volum din **Limba română**, este și o expunere structurală a disciplinei, cu toate problemele, cu toate preocupările în legătură cu fenomenul lingvistic; dar aceste probleme nu sunt doar niște principii seci, generale compilate și transplante în literatura noastră de specialitate. Ele sunt aplicații pe viu la structura limbii române, exemplificări abundente, bazate pe intuiții lingvistice; nici tratat pedant, nici istorie plană, ci sinteză organică în adâncime și în nuanță, cartea d-lui Sextil Pușcariu este un act neîntrerupt de gândire, în legătură cu problemele, câte se pun, despre limba noastră. În cadrul problemelor generale, pe care le-a

născut lingvistica europeană, se **individualizează** astfel o metodă, i se dă un conținut specific, iar gândirea specialistului se concretizează, capătă o substanță vie, care circulă dela un capăt la altul.

Nu este problemă cât de aridă, nu subtilitate cât de particulară, nu este exemplificare cât de erudită, nu este asociație comparatistă cât de specializată, nu este nomenclatură cât de rebarbativă, care să nu rețină și să nu poată fi asimilată de un spirit de cultură generală. D. Sextil Pușcariu are darul înnăscut, de a expune clar, metodic și convingător. Experiența profesorului se îmbină cu gravitatea savantului, metoda disciplinei capătă sulețe, prin seducătoare analogii, o anume cursivitate a expresiei se împletește cu o ușoară sinuozitate a ideii, exemplul familiar răsare printre cele livrești; puțină fantezie și o insinuantă bonomie fac plăcute cele mai complicate excursii, un simț al adevărului ferm, dublat de un înțelept simț al relativității lui, îndepărtează de rigiditate și pedantism; și mai presus de toate, senzația că limba română e un organism viu, mobil, că are o viață cu o curgere neseacă, ne dă un impuls permanent, să gândim și noi odată cu autorul. D. Sextil Pușcariu nu ne strivește sub erudiția sa, nu ne înspăimântă cu siguranța sa orgolioasă, de savant, nu ne rătăcește, dar nici nu ne țintuește într'un dogmatism antipatic. Ideile generale se insinuează astfel dela sine, fără să capete formulări apodictice; și chiar acolo, unde concluziile sale sunt categorice, drumul străbătut, până la final, e plin de agrementul disputei calme, al analizei amănunțite și al documentării cu ușurință împrăștiată. O astfel de expunere împacă și pe cei mai înverșunați adversari ai filologiei; repulsiile lor dobândite

în școală și la examene se risipesc, fiindcă d. Sextil Pușcariu e un excelent pedagog și un scriitor științific de sobră, luminoasă și agreabilă expresie. Stilul său cu lesnicioase comparații, de o familiaritate cuceritoare adesea, fără să vulgarizeze, de limpezime în abstracție și lipsit de rigiditate — înlătură imaginea hirsută, care în genere se ivește la auzul cuvântului de filolog și linguist.

* * *

Nu vom face o prezentare de specialist a cărții despre **Limba română**; spiritul ei general, valoarea ei de sinteză, semnificația ei culturală, plăcerea însăși pe care ne-a procurat-o, citind-o, sensul ei de gândire lingvistică, elogiul ei documentat și conștiința națională lucidă, fermă, care-o însuflețesc sunt însușiri deosebite, pe care am ținut să le scoatem în lumină. Lăsăm competenței științifice a altora să judece contribuțiile domnului Sextil Pușcariu. Un critic are datoria să semnaleze orice act creator al spiritului, orice sinteză de cultură și să surprindă farmecul — că există unul — chiar al cărților de specialitate. E ceea ce am căutat să desprindem din lectura noastră, împărțînd, sub formă de impresii, ecoul particular al unui cititor către alți cititori.

Ne vom opri totuși, ceva mai mult asupra a două capitole din voluminosul tom prim, al d-lui Pușcariu, este vorba de problema esteticii limbii și de problema neologismelor; amîndouă sunt indisolubil legate nu numai de lingvistică, dar și de critica literară.

Bunul simț științific, maleabilitatea inteligenței, darul de a sugera mai mult decât a impune, fac din d. Sextil Pușcariu o călăuză prețioasă în înfățișarea

și indicarea soluțiilor acestor probleme. Dacă preocupările despre estetica limbii sunt rezervate mai numai criticilor și linguiștilor, fără prea mult ecou în opinia publică, în schimb despre neologism și utilitatea lui, s'au pronunțat chemați și nechemăți, fără să fi ieșit dintr'o dispută mai multă lumină, de cât era în capul tuturor, care-au vrut s'o lumineze.

Mai înaintea linguiștilor, de estetica limbii s'au ocupat, și la noi, criticii literari. Era și firesc; caracterul intuitiv al judecății critice nu se putea să nu se izbească și de anume frumuseți, particulare de expresie, din operele studiate. Valoarea formei, mai ales în poezie, este atât de esențială, încât fie și sub aspectul mai vechi al prozodiei, al figurilor de stil și de cugetare, (moștenire a criticii retoriilor antici), a fost una din preocupările criticii literare. Dar nu despre aceste superficiale identificări are a se ocupa un critic modern, când e vorba să facă aplicații despre estetica limbii unui scriitor. Vechiul concept despre formă (versificație, lexic, figurație), privit separat față de conținutul poemei, este înlocuit cu un concept nou, în care expresia este realizarea organică, structurală, a intuiției poetice în estetica limbajului. Structura sonoră a poemului este un produs al structurii obiective a limbii naționale, cu particularitățile ei bine determinate, și a structurii subiective a creatorului. În acest sens, se poate vorbi de limba literară individualizată, a lui Eminescu, a lui Bacovia, a lui Arghezi; deși toți lucrează cu un material comun, limba română, fiecare reprezintă limbaje poetice de valori intransmisibile.

D. Sextil Pușcariu, în capitolul **Eufonia**, fixează câteva caractere obiective ale sonorității sugestive

a limbii române, în raport și cu celelalte limbi romanice. Ele sunt valabile atât pentru poezie cât și pentru proză. Limbajul estetic este comun a tot ceea ce numim creație literară.

Spuneam că, înaintea linguiștilor și filologilor, criticii noștri au observat unele particularități de estetică a limbii; cele mai interesante s'au îndreptat asupra lui Eminescu. Astfel, Titu Maiorescu, în studiul despre **Eminescu și poeziile lui**, în a doua lui parte, remarcă intuitiv o sumă de particularități expresive ale liricii eminesciane. Anghel Demetrescu, în **Rima lui Eminescu**, constată unele inovații ale poetului. În **Note asupra versului**, G. Ibrăileanu sugerează și încearcă să sistematizeze ingenioase observații despre structura sonoră a limbii lui literare. Cercetarea de izvoare despre **Poesia lui Eminescu**, a d-lui Tudor Vianu, cuprinde și un capitol referitor la **Armonia eminesciană**. Tot lui Eminescu îi consacră câteva substanțiale reflecții d. Lucian Blaga, în **Geneza metaforei în sensul culturii**. Iar d. D. Caracostea, pe baza unei impresionante bibliografii, române și streine, și pe considerente lingvistice și estetice, a închinat un volum compact problemei despre **Arta cuvântului la Eminescu**.

Cu același spirit al relativității, caracteristic felului său de-a vedea, d. Sextil Pușcariu ne oferă două remarcabile aplicații la poezia eminesciană; una cu sens mai general și cu exemple scoase din variate poeme, și alta specială, în care fixează **profilul muzical din Rugăciune**.

Ca un principiu de estetică a limbii, d. Pușcariu precizează: „Precum efectul pe care-l produce rima, asonanța și aliterațiunea constă în esență din repetarea în anumite poziții a aceluiași sunet sau grupuri

de sunete, tot astfel muzicalitatea unui vers nu o dau sunetele în sine, cu un cuprins mai melodic decât altele, ci **repetițiile, alternanțele sau contrastele**, înfinite în varietatea lor, diferitele sunete în cadrul acestorași versuri sau strofe”.

Prin urmare, nimic din rigiditatea unei legi, cu pretenție de valoare obiectivă; jocul liber al intuiției lingvistului și criticului e la fel de apărat, cași al intuiției creatorului. Despre unul din mijloacele specifice al limbajului estetic eminescian, însoțindu-l de numeroase exemple probante, d. Pușcariu afirmă numai atât: „Dacă examinăm iarăși poezia lui Eminescu, vedem că unul din mijloacele cele mai obișnuite la el, este **repetarea vocalei accentuate** a cuvântului din rimă, într-o silabă accentuată anterioară, mai ales în jumătatea dintâi a versului”.

Iar după ce analizează și transpune în schemă grafică „profilul muzical” din **Rugăciune**, cu același simț al relativității, acordând ce se cuvine lingvisticii și intuiției critice — d. Pușcariu conchide: „Dacă am încerca să așezăm pe portativ și alte poezii după principiile urmate în **Rugăciune**, am da probabil greș, căci fiecare poezie își are profilul ei muzical particular. Incercarea de a găsi principii generale, potrivite pentru toți poezii și pentru toate poeziile, o cred zadarnică”.

*
* *
*

Campania pe care puriștii o duc de câțva timp, în contra neologismelor, n'a atins, la drept vorbind, conștiința literară a creatorilor. Pentru ei, problema era de mult rezolvată, în principiu; rămăsese doar o problemă strict individuală, de simț al limbii, și de necesitate expresivă, după natura talentului fiecăruia

Scriitorii nu s'au condus niciodată după gramatici și rețete empirice, în materie de limbă. Dacă pe cei ai veacului trecut i-a preocupat, în deosebi, și problema limbii literare, în aspectul ei teoretic, cei mai expresivi dintre ei au fost și cei mai îndrăzneți. Un Creangă, un Eminescu, un Caragiale sau un Titu Maiorescu, și-au creiat din instinct o limbă literară proprie, modelând geniul colectiv al limbii naționale după geniul lor individual. Creangă a mers la izvoarele limbajului figurat provincialist, resorbind, prin instinct artistic, toate bogățiile limbii populare. Eminescu a făcut o măestrită sinteză din limba cărților vechi, a cronicarilor mai ales, din limba populară și din îndrăznețe neologisme. Caragiale nu s'a sfiit să dea expresivitate estetică limbajului mahalalei și al semi-doctorilor dela oraș, cu mai multă sau mai puțină pretenție de cultură, creând o limbă proprie, dintr'un material socotit trivial și svârlit la periferia însăși a limbii vorbite. Maiorescu a creat un limbaj de idei, de o precizie, de o eleganță și o transparență care i-au conferit valoarea unui adevărat stil.

Capitolul al VII-lea și cel final, intitulat **Influențe culturale**, din cartea d-lui Sextil Pușcariu, este tot ce s'a scris mai complet, mai documentat și mai luminos de către un linguist, referitor la problema neologismelor.

După o scurtă prezentare istorică a problemei și deci după o justificare a ei, ca o realitate culturală, în evoluția limbii române, d. Pușcariu o tratează, ca dealtfel toate problemele lingvistice atinse, în același spirit structural. Un paragraf, ca acela despre **Polisemia cuvintelor vechi**, care demonstrează cu exemple sărăcirea limbii române, în anume cuvinte vechi, silite să ia mult prea multe înțelesuri și să-și piardă

astfel conținutul și preciziunea — ni se pare de o importanță hotărîtoare în justificarea introducerii neologismelor; iar o formulare atît de categorică despre valoarea creatoare de limbă a neologismului, în veacul al XIX-lea, cînd s'au întrodus cele mai multe de altfel, alungă spaimile iscate de toți puriștii, de ieri, de azi sau de mâine:

„Revoluționarea spiritului public a produs o revoluțiune a limbii. Neologismul latin sau neolatin a avut ca urmare, o plămădire din nou a limbii române tot atît de importantă, ca împrospătarea prin împrumuturi din slavonește”.

Nu vom insita asupra tuturor observațiilor, pozitive și negative, ce suscită problema neologismelor, cititorul, specialist sau nu, se poate adresa cu cel mai mare folos capitolului respectiv, în care d. Pușcariu tratează cu largă vedere, cu suplețe și cu numeroase exemple din limba vorbită și cea literară — toate aspectele unei pasionante dezbateri. Un linguist de competență sa și cu simțul măsurii și al nuanței, e cel mai chemat să lumineze, să discute și să sugere atâtea gânduri, despre năpăstuitul neologism.

După cum am scos în evidență justificarea structurală, în limba română, a neologismului, vom mai stărui, numai asupra a două principii din capitolul pe care-l recomandăm literaților, profesorilor, gazetariilor, elevilor și studenților, puriștilor și fanaticilor, într'un sens sau într'altul, preocupați, de o problemă violent și stîngaci reactualizată.

Cel dintâi principiu este de natură mai mult practică, și se adresează marelui public, sub forma unui sfat:

„Măsura în care voi întrebuița neologismul nu mi-o poate da decât bunul simț și tactul. Neologismul

e cerut de ambianța în care-l întrebuințez și e justificat de pregătirea auditoriului meu, de a-l înțelege și de a-l gusta”.

Celălalt este un principiu de estetică a limbajului și formulează un adevăr și un criteriu, care privesc pe scriitori :

„Problema pe care o pune azi neologismul e de natură stilistică”. Intr’adevăr, nici un scriitor, oricât de modern sau modernist ar fi el, nu se mai izbește de însăși dificultatea structurală a limbii române, dinainte de veacul al XIX-lea, când au fost introduse cele mai multe neologisme la noi. Cantitatea lor s’a micșorat simțitor ; importul de cuvinte noi, se face mult mai rar și mai scrupulos azi, decât acum un veac. Un fel de protecționism natural s’a înființat, în mod tacit, față de limba română ; saturată de neologisme, pe care le-a asimilat în plămada ei, limba națională s’a îmbogățit cu noi conținuturi și noi nuanțe de înțeles ; scriitorul de talent sau de geniu nici nu-și mai pune azi problema, rezolvată în însuși cadrul culturii române, a neologismului în sine. Ea a rămas o problemă de stil individual, de simț al limbajului estetic. Intre linguist și creator nu mai e nici o prăpastie principală. Problema limbii literare sub aspectul ei integral, așa cum o tratează și d. Sexil Pușcariu, nu mai e problemă urgentă de cultură, ci o preocupare permanentă, exclusivă a creatorilor de valori expresive.

*
* *
*

Prin mulțimea problemelor expuse, prin soluționarea lor într’un luminos criticism și prin încadrarea lor în înseși realitățile noastre de cultură generală,

volumul *Limba română*, al d-lui Sextil Pușcariu e merit să fecundeze spiritul public, dincolo de limitele înguste ale unei specialități. Cu astfel de sinteze se înalță nivelul conștiinței naționale și se justifică în sens creator ideea de știință românească.

Nuvelele Luciei Demetrius

A scrie despre o carte de nuvele este dificil ; varietatea subiectelor și inegalitatea tratării, te obligă să te ocupi de fiecare, rând pe rând și minuțios ; înruidirea tematică între unele, te silește să scoți în evidență o atmosferă, o lume, dacă e cazul, agitată de anumite preocupări, dar să reliefezi și cele mai realizate bucăți, individual. Operația critică alternează între general și caracteristic, pe două planuri, care trebuie să se îmbine și să se despartă, cu paza atentă a nuanțelor.

Când are în față nuvelistul prin excelență, ca Maupassant, Cehov sau Bunin, sarcina criticului este, într'un fel, ușurată ; o societate umană cu anume caracteristice se impune unitar atenției, iar o tehnică a povestirii se desprinde cu evidență, din multiplacitatea și varietatea bucăților.

Nuveliștii de vocație excepțională te întâmpină însă foarte rar ; ei sunt maeștrii genului, culmile care domină amenințător, scriitori cu o precisă viziune a omului și de o tehnică împinsă până la perfecție, semne totdeauna distinctive, față de masa tuturor povestitorilor.

Spre deosebire de roman, nuvela își are legile ei intime ; o economie internă și externă specifică, o reducere la un moment esențial de criză a eroului, spre care converg toate faptele, toate nuanțele ; romanul are o acțiune centrifugală, o desfășurare nelimitată în timp ; nuvela pretinde acțiune centripetală, cu o

desfășurare stringentă de episoade, într'un timp limitat; criza morală a eroului este acută, iar desnodământul ei se precipită cu o intensitate, care nu exclude totuși arta gradată a povestirii. Întâmplările converg, ca spre un centru solar, spre un singur personaj, a cărui dramă absoarbe toate episoadele și toată atenția scriitorului.

* * *

Considerate sub acest aspect, nuvelele din **Album de familie**, oscilează între romanul schematic și nuvela propriu zisă; iată, de pildă, însăși prima povestire, care împrumută titlul întregii culegeri; se găsesc aci toate elementele unui roman. Drama fundamentală a lui Tudor și a Sultanei este încadrată de un complex de drame, la care participă o familie subuciumată de o serie de întâmplări, scoase la lumină, cu acest prilej. Incestul, care se soldează cu sinuciderea eroilor, reînvie un cortegiu de tragedii retrospective, care-și găsesc culminarea în moartea fraților îndrăgostiți, inconștienți că au săvârșit un păcat. Elementele centrifugale ale nuvelei, desvăluie tainele ascunse ale altor personaje, risipesc atenția spre Mihai, tatăl copiilor, și rechemă pe primul plan figurile surorilor îndrăgostite succesiv de un bărbat fatal.

Tot nu roman condensat este și lunga narațiune, **Poveste veche**. Sunt aci mai multe existențe și drame care se 'ncrucșează; mai întâi drama Zamfirii și a lui Alexandru, cu imposibilitatea lor de a se căsători, fiindcă bărbatul era însurat; apoi drama lui Radu, îndrăgostit și el de Zamfira, acceptând-o cu un copil, cu Ilinca, fata lui Alexandru, sfârșind de timpuriu din cauza alcoolismului, de care nu s'a putut desbăra. În sfârșit, dramele împletite ale Zamfirii, a

lui Andrei, logodnicul desamăgit al Ilincăi, și a acesteia, roasă de o cruntă ereditate, căreia nu i se poate opune, după ce a trebuit să renunțe la bărbatul iubit, fiindcă n'a avut curajul să-i divulge rostul întâlnirii, la hotel, în Iași, cu tatăl ei adevărat.

Materialul este mult prea complex și planurile povestirii mult prea numeroase, ca să fi putut concentra toată atenția asupra crizei fundamentale, drama Ilincăi, cu desnodământul ei fatal. Nuvela tinde spre roman, cu mai multă amploare decât **Album de familie**, împletind câteva existențe pe firul interesului esențial.

Din aceeași categorie a romanelor schematice face parte și povestirea **O viață**, desfășurând o iubire hipnotică, a Silviei, pentru scriitorul Petre Duma, pe spațiul unei existențe întregi, până la moartea prin boală a eroinei; substanța pare totuși împuținată, fiindcă tipurile acționează aproape automat; versatilitatea lui Duma, cu rare intermitențe de revenire și paralizia morală a Silviei, cu două infructuoase încercări, de-a se scutura de hipnoza ciudată a unui bărbat, care n'o iubește, ar fi putut alcătui un revelator roman analitic, dacă nu s'ar fi redus, toată povestirea, la câteva întâmplări anecdotice, risipite pe o întreagă existență.

Cu excepția celor două schițe mai mult de atmosferă, **Pensiunea „Steaua Magilor”** și **Sanatoriul de odihnă**, toate celelalte povestiri se desfășoară numai în jurul unui moment de criză acută, în mers spre desnodământ. Dar aci, locul e să facem alte observații. Prin **Tinerete** și **Marea fugă**, cele două romane de confesie lirică, prin care s'a remarcat d-ra Lucia Demetrius, am luat cunoștință de accentele patetice ale sensibilității frământate de o adevărată mistică

a iubirii. Fie că este vorba de o exaltare mai mult platonice, ca în prima carte, totuși într'o notație de acute resfrângeri fiziologice, fie că e vorba de un delir sexual, ca în **Marea fugă** — nota caracteristică a literaturii sale, este un romantism feminin, pe care-l regăsim intact și 'n nuvele. Firește că efortul de obiectivare, este aci remarcabil și, că aplicarea la obiect se face cu mai multă luciditate și stăpânire de sine, dar, toate eroinele din nuvele sunt afectate de același romantism al adolescenței. Pasiunile lor sunt copleșitoare, țin de erotismul absolut și se învolbu-rează într'un lirism, de o autentică și patetică exaltare. Sufletul lor este o aglomerare de crispații și se dilatează într'o încordare maximă; de aceea, povestirea se diluează, analiza se aburește parcă și se destramă într'un lirism confuz, cum este cazul, cu deosebire, în **Melopee**, unde o femeie măritată și cu copil, își părăsește soțul, pentru o săptămână, plecând cu iubitul într'un oraș de provincie. Panica, sub care dragostea lor se sbate, amenințată de timpul măsurat, de teama curioșilor, de spaima sosirii posibile a soțului, conștiința tragică a unicității acestui moment, se traduc și în expresia nuvelei, într'un lirism prea puțin controlat și naiv, în euforia lui.

Deși, este vorba tot de iubire, de data asta împlinită, calmă dar absorbantă, în **Fantezie romantică**, se străvede aceeași exaltare a eroinei; fantezia soțului, de a-și fi construit o vilă pe locul unui fost cimitir, este mai palidă față de fantezia soției, care reconstitue pe baza unor sumare indicații, o poveste nefericită de dragoste, între doi defuncți, ale căror morminte le descoperă în parcul unde soții credeau, că și-au găsit liniștea și fericirea deplină.

Iar, în **La început a fost iubirea**, cântăreața sep-

tuagenară, care își scrie memoriile, se oprește tot asupra unui moment de exaltare romantică, din adolescența ei îndepărtată, când a fost iubită de un bătrân poet, cu toată puterea lui de transfigurare și cu toată lucida lui desnădejde, născută din nepotrivirea lor de vârstă, de-atunci.

O dramă cu oscilări, cu penumbre și tragic final, sugeră **Zi de Noemvrie**, unde copilul femeii nefericite, care are soț cartofor și afemeiat, simte că se petrece ceva neobișnuit cu mamă-sa; aci exaltarea e 'n sufletul micului, care presimte, deși nu înțelege, fiind tot așa de nenorocit ca și eroina, de a cărei afecțiune se vede privat.

Dacă, în **Un an de reculegere**, exaltarea amoroasă a doctoriței, care este îndrăgostită de un bărbat enigmatic, mare pianist, este dublată de o ascunsă ironie, prin finele de neprimire al pasiunii ei indiscrete, față de un necunoscut aproape, în **Sfârșitul turneului**, nuvela cea mai substanțială, mai acută, prin criza interioară a Magdei, pune 'n lumină, cu toate reflexele tragice, starea de hipnoză erotică a femeii. Dragostea ei, aprinsă din străfunduri adormite pentru fostul soț, de care divorțase, întâlnirea lor, neașteptată, într'un turneu teatral, în provincie (Magda e actriță), prezența lui, între artiști, câteva zile, indiferența lui și exaltarea ei crescândă — duc la un final tragic gradat, de o duritate pe care n'o întâlnim în celelalte nuvele.

Sub figura diferitelor eroine, d-ra Demetrius zugrăvește, în fond, același tip exaltat de femeie; un romantism patetic al sensibilității le scutură, deopotrivă, făcându-le să treacă alternativ, prin maxima fericire și nefericire sau eliberându-le prin moarte, de o prea mare tensiune a iubirii.

Scriitoarea travestește, într'o serie de povestiri, o intuiție lirică a vieții; absorbită de pasiunea erotică, pe care o exprimă ca o cristație vizibilă în substanța și 'n forma, uneori atât de turmentată, a pateticelor întâmplări exterioare, nuvelele sale sunt mai ales pretexte, pentru a vibra, cu amplificate rezonanțe, la ideea de absolut a iubirii.

Sainte-Beuve și impresionismul

Oricare critic, cu sistem, sau simplu și franc impresionist, are gustul lui particular, preferințe secrete sau ostentativ afirmate; există în fiecare o sensibilitate electivă, de o mai amplă rezonanță față de anume opere și scriitori. Dogmaticul Brunetière gusta organic clasicismul francez și mai puțin romantismul, iar pe contemporani îi privea cu spaimă, sau cu multe rezerve.

Impresionistul Lemaître, nu se sfia să declare, că iubește pe Meilhac, gusta cu rafinement și entuziasm pe Racine și cu delicii pe Renan și Anatole France.

Dacă, pe cel dintâi l-a învăluit în omagii dublate de mici împunsături ironice, surprinzând o contradicție vădită între buna dispoziție a omului și pesimismul scriitorului, socotea totuși renanismul, ca un fel de religie și filosofie totodată, a evului modern și, ca pe cea mai subtilă atitudine a civilizatăului față de unele aspecte de barbarie contemporană.

Prin 1889, un reporter literar i-a cerut să-i indice douăzeci de volume, pe care și le-ar alege, dacă ar fi obligat să se izoleze numai cu ele, tot restul vieții; după ce a alcătuit o listă de opere, dela Biblie până la Renan, s'a răsgândit și a făcut o nouă selecție; ea mărturisește preferințele secrete, gustul intim al cetitorului, care se identifică într'o singură conștiință cu criticul; dar, după ce face și această ultimă alegere, se întreabă cu îndoială: „Cele două-

zeci de volume pe care le prefer astăzi, le voiu prefera și peste douăzeci de ani? sau numai peste șase luni? De altminteri, am preferințe pentru mai mult de douăzeci! A, cât mă incomodează acest domn, cu întrebarea lui!”

Indoielile sunt ale unui tip impresionist, care, dincolo de problema valorii, pune, mai presus de orice, problema gustului; ierarhia cărților stă în conștiința noastră intimă, iar criteriile sunt înșelătoare, tocmai fiindcă depind de această conștiință; gustul nostru e variabil și capricios și prin excelență subiectiv. O critică de gust, bazată pe această mobilitate, devine un fel de jurnal intim al lecturilor, o fișe de temperatură estetică, marcând etapele succesive ale unor preferințe momentane.

Ultima consecință a unui astfel de impresionism, este scepticismul total, față de valorile literare și față de însăși conștiința noastră, care le selectează; o atare critică discerne, dar nu fixează niciodată, infirmă mâine, ceea ce a confirmat azi; nu e nici pasionat subiectivă, nici partizană, ci sceptică cu exces, într'un domeniu în care certitudinile nu pot să se cristalizeze niciodată.

Astfel înțeles teoretic, impresionismul cade într'o frivolă anarhie a gustului; în practică, un critic, oricât de sceptic ar fi, își fixează, prin însăși variația gustului, o fizionomie distinctă, un câmp de percepție artistică, cu limitele lui bine definite. Ceea ce s'a întâmplat, și cu Lemaître și Anatole France, care-și scuză, prin astfel de teorii, inaderențele și spiritul refractar, preferințele și toate eventualele miopii critice.

Izvoarele impresionismului se găsesc totuși, nu în teoreticienii lui orgolioși, care-și dogmatizează capriciile și care fac din impresionism o metodă și un criteriu suprem față de toate criteriile; ca toate problemele criticei moderne, pe care a creat-o din temelie, trebuie să căutăm și aceste izvoare în Sainte-Beuve, inteligență prodigioasă și suplă, dar, care nu teoretizează niciodată cu exces și intenție de sistematizare. Perspectivele criticei lui sunt totdeauna deschise, fiindcă vede toate dificultățile disciplinei, pe cele mari ca și pe cele mici, deși nu spune cuvântul ultim într'o singură direcție, socotită singura posibilă într'o multiplicitate de direcții; totuși, critica lui are o directivă, o metodă și o finalitate; ele sunt implicate în însăși practica ei pasionată, neobosită, insistând din când în când asupra lor. Ideile lui Sainte-Beuve despre critică sunt risipite, în toată opera; inventariate cu grijă și cu oarecare pendantism, fiindcă tocmai de pendantism s'a ferit acest spirit mobil și insinuant, ele ar alcătui o altă „fiziologie a criticei”, ca să folosim expresia lui Thibaudet, tot atât de complexă, de variată și de surprinzătoare ca și planșa sistematizată, stabilită de marele lui continuator, în atâtea privințe. Dar o atare operație comportă un studiu aparte, migălos, complet și limpezitor, pentru mulți, care mai cred în însuși scepticismul beuvian, pe nedrept afirmat de Faguet, într'una din stufoasele lui analize din *Politiques et moralistes*.

Critica lui Sainte-Beuve este asemenea acelor fermecate peisage, care par mereu altele: depinde din ce unghi și perspectivă le privești; e descriptivă și analitică, e portretistică și psihologică, este o fină disecție de moralist, sau o expunere ideolo-

gică, este o dispută de idei sau o broderie de impresii, este istorică, biografică și agreabil erudită, nutrită de informații; de fapt a practicat toate formele critice: recenzia, portretul, foiletonul, studiul, eseul și monografia. Le-a stăpânit pe toate egal și cu strălucire; istoricul literar și criticul și-au dat mâna cordial, luminându-se reciproc, dar istorismul lui e numai un mijloc de investigație, în jurul unei opere și a unei vieți; țelul este superior și intrinsec, urmărind să reconstitue un om, în toate intimitățile lui resorturi, în cele mai ascunse cute psihologice, în acel focar vital, de unde iradiază toate reacțiunile lui. Afirmăția, devenită loc comun, că explică opera prin biografie, este numai pe jumătate adevărată; el nu practică, niciodată, în spirit strict, ceea ce s'a numit critica genetică; s'a ferit totdeauna de această eroare care, printr'o simplă mecanică aparent cauzală, își închipue că poate explica însuși inexplicabilul; biografia este numai o ambianță morală, o sumă de accidente exterioare, în funcție de un temperament. Intuiția centrală, fondul constant al criticii beuviene, este temperamentul individual al scriitorului, manifestat în expresie artistică: spre el merg toate antenele criticului, surprinzându-l într'o plasă de impresii, de judecăți și analize psihologice și estetice, cu finețe, cu ascuțime de spirit, cu sentimentul viu al permanenței legături dintre om și operă. Noutatea unei astfel de critici, e mai presus de practica unei metode, vizibilă în alcătuirea ei scheletică, aplicabilă ca un model tuturor diverselor individualități; pe bună dreptate, criticul vorbește de suplețea lui de spirit astfel: „Critica este pentru mine o metamorfoză: încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc”.

Acest dar suprem este mai prețios decât orice metodă rațională, mai fructuos și mai adânc decât orice sistem, care se anchilozează și deformează; subordonarea la obiect nu este numai o poziție a inteligenței, ci o mlădiere a sensibilității, o călăuză unduioasă, șerpuitoare, printre variate peisagii morale și artistice.

*

* *

Cu excepția lui Taine și Brunetière, toată critica franceză, cuprinzând și pe Gide, descinde din Sainte-Beuve; e vorba, firește, de aceea ce se cheamă critica de gust, de înțelegerea artistică a operelor, în afara tuturor ideologiilor, cu țeluri practice și idealuri restrânse. La o lectură superficială, Sainte-Beuve pare un pur impresionist; expresia cristalină, chiar când e înflorită, contactul viu, concret, cu orice operă, indiferent cărei epoce și școli aparține, felul degajat de a vorbi despre mari clasici, fie antici, fie moderni, absența oricărui convenționalism, față de orice scriitor, oricât ar fi de consacrat de timpuri, tonul de „causerie” și acel grad de contagioasă intimitate cu lectorul, sunt însușiri pe care le întâlnim în toată opera lui. Sainte-Beuve e doct și agreabil, e nuanțat și profund, e ferm sub aparențe mlădioase, e aspru în esență, dar cu menajări de expresie, e personal și obiectiv, în măsura în care judecățile lui sunt și acte de autoritate spirituală, în materie de gust, pentru orientarea publicului, al cărui „secretar” se socotește.

Elementul intim al oricărei critice, este gustul: criticul judecă nu numai cu ajutorul unei metode, ci mai ales cu temperamentul lui, cu acel complex de însușiri individuale, care exprimă experiența lui li-

terară și umană, unghiul de incidență, din care pornesc judecățile lui. Sainte-Beuve și-a dat seama, de acest particularism al criticului, de acest fatal subiectivism; în reflecțiile despre sine însuși și despre critica lui, așa cum a înțeles-o, a dorit-o și a voit s'o practice, a risipit ceva „adevăruri”, care par a se contrazice, dar, în realitate se completează; așa zisul lui „scepticism” este, în fond, un excepțional simț al nuanțelor, un sentiment complex al adevărului și o rezervă continuă față de orice idee și teorie preconcepută; astfel, a știut, ca nimeni altul, să armonizeze, într'un echilibru de infinite nuanțe, obiectivitatea și subiectivitatea în critică; despre aceasta din urmă ne vom ocupa îndeosebi aci, ea fiind însuși izvorul impresionismului, pe care teoreticienii exclusiviști l-au transformat într'o dogmă și într'o incapacitate a criticului de-a ieși din sine, ca dintr'o celulă ferecată din toate părțile. Sainte-Beuve și-a dat seama perfect și de această pantă a criticei, pe care n'a lunecat decât cu precauțiuni și timiditate, cu reticențe și ocoluri, cu obiecțiuni atribuite, în genere, unei terțe persoane, care s'ar fi interpus între el și autorul studiat. Dar să extragem însăși afirmațiile lui, despre „impresionismul” fatal și necesar al criticului și al criticei; judecându-și cu luciditate propria-i operă, notează :

„Dacă m'aș judeca pe mine însumi, urmărindu-mi amorul propriu sub toate deghizările lui, aş spune: „S.-B. nu face niciun portret, în care să nu se oglindească; sub pretextul de a zugrăvi pe cineva, totdeauna își descrie un grafic al lui însuși”.

Căci băgați bine de seamă: în alții ne preferăm și ne celebrăm pe noi înșine. Fiecare critic, în tipu-

rile favorite pe care și le apropie, nu-și face decât propria lui apoteoză”.

Sau :

„Gândesc aceasta de multă vreme. În criticile pe care le facem, judecăm încă mai puțin pe alții, cât ne judecăm pe noi înșine”.

Sau :

„De cele mai multe ori nu judecăm pe alții, dar judecăm propriile noastre facultăți în alții”.

Narcisism critic, pe care nu-l transformă în dogmă, ca impresionistii, dar pe care-l divulgă după ce l-a observat atent asupra lui însuși; dovada imediată, că acest punct de vedere nu este unic, sunt reflecțiile, în sensul opus, pe care le alătură referitor la opera lui critică și la esența criticei, în general. Subiectivă și obiectivă în același timp — „Critica pentru mine (ca și pentru D. Joubert), este plăcerea de a cunoaște spiritele” — cum completează într’o altă reflecție.

*
* * *

Apariția caietelor intime postume, din *Mes poisons*, a stârnit vâlvă și incriminări; s’a vorbit iarăși de invidia literatului față de confrății ajunși la celebritate, de răutatea și meschinăria criticului, de veninul ratatului, care s’a lepădat de romantism, fiindcă nu s’a putut impune în cohorta marilor lui contemporani, și altele de aceeași calitate; s’a uitat un singur lucru și anume, că, Sainte-Beuve este cel mai mare critic al veacului și unul din spiritele lui cele mai reprezentative.

Toxinele lui distilate în fond și formă epigramatică, în frapante și pitorești caracterizări, de-o severitate condensată și explozibilă, sunt, în reali-

tate, un exemplu de critică impresionistă. subiectivă și de un pronunțat gust personal; criticul se definește și cu limitele lui, dar și cu fulgurante intuiții care, oricât ar părea de acide, conțin un sâmbure de adevăr; victimele lui sunt Hugo, Cousin, Villemain, Guizot, Lamartine, Berryer, Saint-Marc Girardin, Mérimée, Musset, Lamennais, G. Sand, Balzac, Michelet, Quinet și Thiers.

Caracterizările lui au aerul unor strălucite improvizatii orale, dar cum criticul, se știe, nu avea faconda ușoară, le-a alcătuit la rece și în taină; pe unele, pe cele mai puțin acide, le-a strecurat în diverse foiletoane sau le-a îndulcit, le-a tocit relieful: existența lor secretă, în timpul vieții, mărturisește și o metodă de lucru, ceea ce era în stare violentă, trecând în public sub forme benigne, fără să poată jigni. Intr'o literatură eminentemente socială, ca cea franceză, își dă seama că „a spune răspicat adevărul, societatea n'ar mai dăinui o singură clipă”.

Sainte-Beuve a practicat mai multe moduri critice; a făcut o critică „indiferentă la fond”, ca înaintașul lui, Bayle, și o critică subtilă, strălucită în expresie, ca Joubert, pe care-l prețuește cu multe elogii; maniera acestuia, impresionistă și concisă, a folosit-o mai ales în caietele întime, și într'un sens mai vădit negativ, scoțând în relief petele din toți sorii, pe care i-a admirat și lăudat în articolele lui publice.

Dacă facem abstracție de caracterizările mai apropiate, de verva și coloarea pamfletarului din *Mes poisons*, cine n'ar subscrie atâtea din judecățile lui, de ascuțită intuiție critică. Câteva despre Hugo:

— Hugo dramatic e Caliban, care pozează în Shakespeare.

— Numesc forța lui Hugo o forță totodată puerilă și titanică.

— Hugo, cel mai mare gălăgios pindaric, care a existat.

Despre Lamartine :

— Poezia lui Lamartine, în multe cazuri, e lascivă ca gâtul lebedei Ledei.

Despre Musset :

— Musset este acela dintre poeții francezi ai noii școli, care are mai mult din țipătul și din accentul pasionat al lordului Byron ; dar are, tot dela el, insolența și fatuitatea.

Despre Quinet :

— Quinet e ca un cal scăpat, care și-a pierdut călărețul dela Waterloo, ca un cal care cutreeră lumea, care nechează și care cântă.

Sainte Beuve a utilizat toate mijloacele, pe care critica i le poate pune la dispoziție ; dela masiva monografie despre Port Royal, până la savuroasele, acidele și concisele judecăți din **Mes poisons**, este, poate exact, drumul dela critica obiectivă la critica subiectivă, joc îndelung, gradual, plin de surprize, între toridul Pol Sud și glacialul Pol Nord.

Părinte al criticei moderne europene, el este și părintele impresionismului, pe care descendenții lui spirituali au crezut că-l descoperă, după ce el însuși îl descoperise și-l practicase cu pasiune, dar mai mult în secret decât la lumina zilei, într'un atelier de lucru mai mult intim decât public.



Tabla de Materii

VERIFICAT
2017



TABLA DE MATERII :

	<u>Pag.</u>
Titu Maiorescu față de noi	5
Debuturile lui E. Lovinescu	47
Concepte maioresciane în critica lui E. Lovinescu	59
Lovinescu contra N. Iorga	73
Ediția Perpessicius	87
O catedră Eminescu	107
Eros și Daimonion	123
Critica universitară	147
Critica literaților	167
X <u>Un prozator distins</u> . . . <i>D. Zamfirescu</i>	189
X <u>Romantismul românesc</u>	205
<u>Noță la estetica argheziană</u>	217
<u>În marginea unei ediții definitive</u>	235
<u>Aforismele lui Lucian Blaga</u>	251
<u>Biografi și biografie</u>	261
<u>Mihail Ralea — călător</u>	283
<u>O carte de știință românească</u>	293
<u>Nuvelele Luciei Demetrius</u>	309
<u>Sainte — Beuve și impresionismul</u>	317

E R A T Ă

- 1) La pag. 53, rândul 23. se va citi *teoretiza*, în loc de teroriza.
- 2) La pag. 200, în locul rândului 16, se va citi: tinerești ale prozatorului; suntem în tinda *Vieții la*.
- 3) La pag. 207, rândul 20, se va citi: *se va fi fixat*, în loc de : se va fixat.
- 4) La pag. 233, rândul 2, se va citi: *alternanța aceasta*, în loc de: alteranația acesta.
- 5) La pag. 249, rândul 9, se va citi : *Cataracta* în loc de : Can-taracta



TIPOGRAFIA
V R E M E A
STR. CAROL No. 10