

7, 1927.

G. IBRĂILEANU

Scriitori Romîni și Străini

~~LIBRARY~~

87



~~38472~~

15,00

I. A. Ș. I.
EDITURA „VIATA ROMÎNEASCĂ”
1926

C. 1886

~~4619~~

BUCURESTI

3268

OTA

B.C.U. Bucuresti



C566285

MIHAIL SADOVEANU

Dumbrava minunată și Fintina dintre plopi

D. Sadoveanu este un prozator, în opera căruia găsim cele mai multe documente din viața noastră trecută și prezentă—și în același timp un poet, în înțelesul în care întrebuițăm acest cuvânt, când vorbim de pildă de Eminescu. Poeții noștri meritoși—cei mai mulți—sînt „prozatori” în comparație cu acest nuvelist.

Acest caracter al operei te ispitește să întrebuițezi, în caracterizarea multor bucăți ale sale, termeni contradictorii, să vorbești de lirismul lui obiectiv și de obiectivismul lui liric.

Dumbrava minunată este, după părerea noastră, una din cele mai încîntătoare combinații de realitate și poezie. În acelaș timp, analiza acestei bucăți ne poate ajuta să facem unele distingeri interesante între posibilitățile talentului acestui scriitor.

Dumbrava minunată are mai multe părți, mai

multe „momente”.—Introducerea mai întâiu, scena din salonul d-nei Mia Vasilian, care provoacă fuga copiliței. Faptele se petrec într'un mediu orășănesc și între persoane aproape caragialiane, tratate însă în manieră de roman. Scena e zugrăvită cu vioiciune, dar în genul acesta d. Sadoveanu poate avea concurenți autohtoni și, fără nici o îndoială, concurenți victorioși în orice literatură străină. Lumea aceasta de strînsură și de tranziție nu are nimic care să pună în vibrație coardele cele mai sonore ale lirei d-lui Sadoveanu. Pentru a proiecta asupra ei toată lumina care-i convine, se cere analiză rece, „sociologie” și un fel de răutate a inteligenței—care se exclude cu muzica profundă și misterioasă din sufletul acestui scriitor.

O altă parte e scena dela sfîrșit, cînd aceeași doamnă vine la casa bunicilor dela țară să ia înapoi copilița. E o scenă ca oricare alta, dar conține ideea, caracteristică pentru d. Sadoveanu, că natura pedepsește și expulzează pe acest produs orășănesc care e d-na Mia Vasilian.

Acest început și acest sfîrșit formează cadrul bucății, și cadrul nu are valoarea tabloului. (Un cadru nici nu-i nevoie să aibă frumuseța tabloului, și nici nu poate s'o aibă, cînd tabloul este al unui maestru).

În însuși tabloul sînt două părți. Mai întâiu apariția pichindeilor, în care poetul și-a pus la contri-

buție toate resursele artei sale. Această parte are o valoare eminentă și ar putea face singură gloria unui scriitor român, dar totuși stă pe planul al doilea față de partea cealaltă, care ține de unde părăsește copilița casa și până unde începe feeria din dumbravă și asupra căreia ne vom opri în deosebi. Aceste pagini ni se par cele mai artistice din întreaga operă a d-lui Sadoveanu și poate din întreaga noastră proză.

Nu vă lăsați înșelați de neînsemnătatea subiectului. Această simplă povestire a rătăcirii unui copil pe drumurile și prin dumbrava dela marginea târgușorului nu putea fi scrisă decît de un om, care are multe și diverse însușiri de poet și artist și în care și-a depozitat un popor ceia ce are mai încîntător în sufletul său.

În *Dumbrava minunată* e natura și mitologia noastră, sînt obiceiurile, credințele și eresurile noastre, e sentimentalitatea, e atitudinea noastră față de lucrurile noastre, și limba—cristalizarea tuturor impresiilor dela lucrurile noastre în sufletele noastre,—căreia d. Sadoveanu i-a dat forma cea mai frumoasă cu putință până astăzi. Una din însușirile eminente ale d-lui Sadoveanu e putința de a spune tot ce vrea, tot ce are de spus. Indiferent de valoarea conținutului, această însușire este permanent vădită dela un capăt la altul al scrisului său. Cuvîntul unic, predestinat îi izvorăște în minte cu ușurința și siguranța cu

care „notele“ sar vertiginos, și totuși exact, de subț degetele unui prestidigitator al clavierului. Dar nicăiri această însușire nu i-a fost mai necesară și nu l-a ajutat mai mult decît în această bucată. D. Sadoveanu a urmărit să dea *deodată*, prin una și aceeași expresie, și mitologia din capul copilei, învățată din basme, și impresia produsă asupra ei de natură — personificarea naturii de cătră copilă cu toată bogăția ei sufletească creată de basme—și realitatea obiectivă a acestei naturi. Și'n adevăr, d. Sadoveanu zugrăvește necontenit natura pictural, dar în același timp cum o vede copila, adică transfigurată de concepția ei mistică. Fiecare pasaj e valabil și ca pictură și ca gest prin care natura *justifică* fantasmagoria din capul copilei, și totuși nici descripția nu-i falsificată, deviată pentru a exprima viziunea copilei, nici viziunea acesteia nu-i alterată pentru a respecta adevărul din natură.

Dacă d. Sadoveanu busculează puțin salonul și „societatea“ d-nei Mia Vasilian, cu ce atenție delicată urmărește răsfrîngerile lumii în sufletul copiliței! S'ar zice că acest suflet e un instrument cu care d. Sadoveanu cîntă frumusețile eterne ale naturii—căci copilița aceasta, ca orice realitate a unui mare poet, e reacția lui; e scoasă din sufletul lui, oricît este ea de „obiectivă“ și chiar tipică.

Eroii d-lui Sadoveanu sînt duduia Lizuca și

cinele Patrocle, ființe simple care se egalează și se pricep: ea—o fetiță de șase ani, el—un cîne bătrîn și deștept. Fetița are mai multă inteligență și imaginație; Patrocle mai multă experiență și voință—și firește mai multă putere.

* Pentru ceiace avea de spus, d. Sadoveanu a ales perfect pe mica sa eroină. E destul de țirgoveață pentruca natura să nu-i fi devenit cu totul banală și s'o poată frapa puternic, dar cunoaște îndeajuns natura din vizitele ei la bunicii dela țară, pentruca să poată *recunoaște* în aparențele ei lucrurile din poveștile auzite dela mama sa și de la bunici.

Lizuca nu e frumoasă, e tunsă mic, e neîngrijită. Are numai ochii vii. Și așa trebuia să fie, caci,—în lumea de basm, pe care o crează autorul,—ea are oarecum rolul de cenușăreasă. Apoi, pentru economia bucății, ea nu trebuie să aibă nimic poetic. Fata asta necăjită trebuie să aică ceva dur. Cu ochi ca două flori de cicoare, cu plețe aurii... ar fi fost prea „romantic“, prea obișnuit, prea sentimental... Poezia sufletului ei, cu care o înzestrea d. Sadoveanu, este mai emoționantă și mai *adevărată* așa, și este relativată oarecum de aspectul umil al fetiței—aspect care se datorește și situației ei de cenușăreasă. Un diamant într'o armătură de rînd.

Al doilea personagiu e un cîne. Il cheamă Patrocle, pentrucă e un cîne de țirg și pentrucă

e cuminte, experimentat, credincios, și un protector al fetei. Nu-l putea chema, firește, nici Tărcuș, nici Bijū.

Între Patrocle și fetiță e o camaraderie veche și strînsă ca între ființe care se înțeleg și au năcazuri la fel, căci nici Patrocle nu este iubit în casa oamenilor celor răi din tîrg. Raporturile dintre aceste două ființe umile sînt pline de delicateță. Duduia Lizuca nu-i spune lui Patrocle „tu“, căci e mai bătrîn și-l stimează; nici „dumnea“, cuvînt rece care pune distanță; și nici ceremoniosul „d-voastă“. Ea îi spune „mama“, cuvînt care arată perfect sentimentele ei pentru dînsul. Cînd, de pildă, Patrocle, după ce a pus pe goană arătarea din poiană, se întoarce la scorbura unde-l aștepta duduia Lizuca și-i mormăește nemulțumit:

„N'a fost decît un iepure!“—Duduia Lizuca îi zice „cu admirație“:

„—Grozav se temea de mama!“! Puneți în loc oricare din celelalte trei cuvinte și a dispărut toată delicateța.

Fără acest „mama“—întrebuințat pentru toate ființele neînsuflețite pe care Lizuca le întilnește și le stimează—bucata ar pierde mult din înțelesul ei.

Fetița vorbește cu Patrocle. El o înțelege și-i răspunde, pentru că protectorul miciei cenușărese este un cîne năzdrăvan. Dar în privința aceasta

procedeele d-lui Sadoveanu merită o privire mai de aproape.

D. Sadoveanu ne duce într'o lume de basme. Apariția prichindeilor e un basm adevărat. Dar și rătăcirea fetiței, care precede și pregătește visul și basmul cu prichindeii, e povestită într'o atmosferă și cu o nuanță tot de basm. Faptele reale sînt neconținut transfigurate cu intenții de „miraculos“. Dar autorul știe să meargă pe multe între realitate și basm. El infățișază lucrurile așa încît pot fi luate și ca întîmplări obișnuite și ca lucruri din povești. Patrocle înțelege vorbele ca un cîine năzdrăvan (ca dobitoacele din povești), dar la rigoare el le înțelege și pentru că e foarte inteligent și foarte obișnuit cu fetița, cu sentimentele și faptele ei. El răspunde cu vorbe, dar aceste vorbe pot fi, de cele mai multe ori, și traducerea atitudinii—privirilor și gesturilor lui—de către fetiță. D. Sadoveanu are grijă să ne înștiințeze în treacăt, discret, o singură dată la început:

„Patrocle, de ce duci pînea în gură, întrebă rîzînd Lizuca.

—Pentru că n'am buzunar! îi răspunse *cu ochii cățelului foarte vesel*“, și Lizuca *aude* cu atît mai bine acest răspuns, cu cît ea îl cunoaște din literatura pentru copii, unde cîinii răspund tocmai așa la întrebarea ei.

De-acum încolo, cînd vorbește Patrocle, auto-

rul nu ne mai spune dacă el vorbește din gură ori cu ochii. Ne lasă să credem cum voim. Dar impresia de cîne năzdrăvan—și deci de basm—rămîne neconținut, mai ales că autorul ne și introduce într'o lume în care fantazia Lizucăi descopere tot mai mult numai minuni în ființele și întîmplările cele mai obișnuite.

Un lucru însă va avea grijă d. Sadoveanu: ca Patrocle să „vorbească”—în comparație cu Lizuca—foarte puțin, strictul necesar, și nu ca în basmele populare, unde dobitoacele năzdrăvane vorbesc tot atît de mult cași oamenii.

*

Să urmărim pe duduia Lizuca în peregrinațiile ei și să ne oprim asupra cîtorva incidente din multe cîte i se întîmplă.

Duduia Lizuca întîlnește o babă, care o întreabă cu blîndeță: „Așa-i că te duci la bunicuța?” Fetița, mirată că baba o cunoaște și știe unde merge (nu era greu pentru o vecină a bunicii!), o recunoaște cu fericire... „Așa-i că mata ești Sfînta Miercuri?... Până acum nu te-am văzut niciodată, dar acum te cunosc...”—Baba înțelegînd ce se petrece în capul copilei, nu o desminte și-i vorbește cu bunătate, fără bineînțeles să-și ia rolul din basme al Sfintei Miercuri. Cînd mai apoi d. Sadoveanu, vorbind pe soco-

teala sa proprie, o numește și d-sa pe babă Sfînta Miercuri, aceasta nu înseamnă decît că acum d-sa și-a însușit numele dat de copilă,—că-l pune în ghilmete, cum s'ar zice. Dar esențialul e că episodul ar putea sta bine și într'un basm.

Duduia Lizuca vorbește lui Patrocle, în fața unui lan de păpușoi : „Păpușoi au și împărăteasă, Patrocle. O floare mare și mîndră : bunica zice că o cheamă Sora-Soarelui. Să ne oprim aici lîngă ea. Ce mai faci mata, Sora-Soarelui ?“

„Floarea cu coroana aurie se *clătină ușor spre copilă*, la adierea vîntului“.

„Imi pare bine că te găsesc înaltă și frumoasă, urmă Lizuca. Noi ne ducem la bunicuța și la bunicu“.

—*Foarte bine*, aprobă floarea-soarelui.

—Căci acasă nu mai putem sta (și fetița arată pe lîng floarei-soarelui toate nenorocirile ei).

„Floarea *lăsă să cadă deasupra copilei două petale* ca niște fluturi de lumină și *clătină întristată din cap*“.

Cînd, la început, floarea „se clătină“, ca *răspuns* copilei, d. Sadoveanu adaogă cuvintele : „la adierea vîntului“—explicînd în chip natural gestul floarei. Cînd, la urmă, floarea îi *răspunde* „clătinînd întristată din cap“, ba încă lasă să cadă asupra copilei și două petale, care ne sugerează două lacrimi,—cînd personificarea e mai

pronunțată,—gestul ei nu mai este motivat în text prin adierea vîntului, căci, odată ce acest gest a fost explicat la început, acum rămîne să-l explicăm noi, tot prin acea cauză, dacă voim... Dacă nu—cu atît mai bine: atmosfera de basm nu poate decît să cîștige.

Dar la un moment dat, floarea „vorbește“ : „Foarte bine“, răspunde ea Lizucăi, cînd copila îi spune că se duce la bunici. Aceasta e a treia *interpretare* a clătînării floarei, dar acum nu ni se mai spune nici măcar că floarea s'a clătinat. Explicarea lipsește cu totul aci, odată ce a fost dată aiurea,—cu alte cuvinte odată ce povestitorul și-a făcut datoria de nuvelist, adică de a zugrăvi realități. Dar scopul e ajuns: echivocul necesar economiei bucății persistă.

„Mesteceni, plopi și ulmi se ridicau la deal pe costișă, cu ramurile încurcate și neclintite în vîlvoarea asfințitului. De acolo de sus, curgea parcă pe subt arcurile ramurilor un painjeniș de ape trandafirii. Și în tăcerea poenițelor, pe un gheb de pădureț bătrîn (cu ce putere ne evocă natura aceste trei cuvinte!), o ciocăniitoare vesti sosirea drumeților.

„Cașicum erau așteptați, păsărele mărunte apărură, legănîndu-se pe vîrfuri mlădioase de sînger. *Priveau pe Lizuca* cu ochișori ca vîrfuri de ace ș'o întrebare toate deodată ce caută în împărăția lor.

„Insă Patrocle era acolo. Ridicîndu-se pe picioarele de dinapoi, hămăi la ele de două ori și le amenință cu laba.

„Rizînd mărunțel, păsările se făcură nevăzute“.

Aici, d. Sadoveanu se mulțumește cu mijloacele obișnuite ale descripției, numai cît alege pe acele care contribue la crearea atmosferei voite a bucății.

Păsărelele „întrebară toate deodată“ pe Lizuca ce caută în pădure, este o metaforă pentru a traduce ciripitul lor, care *samănă* în adevăr cu o intonație de întrebare,—dar este și o personificare.

„Rizînd mărunțel“, este iarăși o metaforă pentru a traduce ciripitul acelorași păsărele zglobii, cînd își iau zborul,—dar este iarăși și o personificare.

Sînt două nuanțe ale ciripitului, pe care d. Sadoveanu le-a distins bine și care au impresiionat desigur sufletul sensibil și pornit spre antropomorfizare al acestui mic om primitiv, care e duduia Lizuca.

Raportate la noi, traduceri în imagini ale d-lui Sadoveanu sînt mai mult metafore și mai puțin personificări; raportate la Lizuca însă, ele sînt numai personificări, și anume personificări în care, dacă ne putem exprima astfel, ea crede, după cum crede (antropomorfizare, numai cît cu conștiința deplină că e antropomorfizare) și poetul adevărat, copil și primitiv, și el, în fața

naturii. Ceva din ceiace se petrece în sufletul Lizucăi se petrece și în sufletul poetului, căci la urma urmei Lizuca, în sufletul căreia s'a transpus el, este un ipostas al poetului.

Diversele procedee întrebuințate de d. Sadoveanu în transfigurările din această bucată, sînt adaptate perfect la scop.

Dacă d. Sadoveanu suggera mai insistent și mai puțin fin „miraculosul“; dacă nu renunța cu totul la el acolo unde se putea,—bucata n'ar fi rămas în limitele unei producții culte, foarte personale, foarte serioase, impresionantă și pentru cetitorul cel mai puțin dispus la naiva neverosimilitate a basmelor. Așa cum a procedat, bucată rămîne pe deoarte cu toate caracterele ei de literatură cultă și beneficiază pe de alta de toată poezia miraculosului popular.

Dar mai cu samă, dacă nu proceda așa, ar fi scris un basm, desigur admirabil, dar n'ar fi făcut ceiace a voit să facă: să redea sufletul copilului—hrănit de basme—în fața priveliștilor naturii și cerînd înțelegere și sprijin acestei naturi. Căci aceasta e tema capitolului din *Dumbrava minunată*, pe care îl analizăm aici.

Viața sufletească a oricărui copil, care nu-i idiot, e de o bogăție inimaginabilă pentru un adult. Un copil interpretează la nesfîrșit toate aparențele realității. În *Petit Pierre*, Anatole France

a desvăluit cu sagacitatea lui incomparabilă geniul metafizic al primei copilării. În *Dumbrava minunată* d. Mihail Sadoveanu a scos la iveală, în chip poetic, un moment din neconținută interpretare a naturii de cătră un copil crescut în mitologia populară română.

* * *

Demult, cîndva într'o toamnă, la un ratoș de pe valea Siretului, am auzit un biet rapsod psalmodiind cîntecul bătrînesc al lui Toma Alimoș, acompaniat monoton și trist dintr'o cobză.

Cînd am cetit dăunăzi *Fîntîna dintre plopi*, povestea tragică de iubire istorisită într'o zi de toamnă la hanul Ancuței, vestit odinioară în toată țara Moldovei, am auzit parcă din nou cantilena rapsodului, care preamărea într'o sară de toamnă pe eroul legendar al baladei. Și'n adevăr, Neculai Isac, căpitan de mazili dela Bălăbănești (ce nume! ce titlu! ce gintă!) face parte din spița aceloră, care în vremuri legendare se băteau cu Tătarii și cu Leșii și aduceau la Bălăbănești trofee de războiu și pe care cîntăreții de altădată i-au cîntat în baladele noastre populare. Dar în vremurile de decadență națională dela începutul veacului trecut, căpitanul de mazili ne mai avînd ce face cu vitejia sa: „Bătea drumurile* cău-

* Vorbește prietenul său vechiu, comisul Ioniță.

tîndu-și dragostele ; se suia la mănăstiri și cobora la podgorii. Și pentru o muere care-i era dragă își punea totdeauna viața. Așa om a fost. Ș'a avut ibovnice cătră toate zările. Ș'adulmeca pe drumuri fără hodină și fără astîmpăr".—„Să știi dumneta, dragă Ancuță, că acest mazil dela Bălăbănești, care se uită acum liniștit la noi și grăește așezat, a fost un om cum nu erau mulți în țara Moldovei“.

D. Sadoveanu a zugrăvit de mai multe ori tipul acesta uman. Și cînd în *Vremuri de Bejenie* ori în *Neamul Șoimăreștilor* l'a făcut trăitor în veacurile eroice, înrudirea lui cu Toma Alimoș apărea și mai limpede.

Dar nu numai prin temperament, ci și prin clasa lui socială căpitanul Neculai Isac face parte dintre acei din care s'au recrutat „căpitani“ eroici de odinioară. Mazilul Neculai Isac e urmașul clasei războinice moldovenești. El a păstrat toată boeria tagmei lui. El are în purtarea și în vorba lui o decență aristocratică. Vechiului său prietin el îi spune ceremonios și arhaic : „Domnia ta“.— „Domnilor și fraților“, se adresează acest mazil din țara de jos, gospodarilor din Țara de sus poposiți la hanul Ancuței,—cum se cuvine unui boer între boeri, căci și ascultătorii săi, răzeși și „neamuri“, și chiar țărani, erau altădată boeri.

În raporturile și în tonul acesta, d. Sadoveanu redă perfect *stăruința*, prin vremuri, a patosului

de clasă, care nu s'a stîns la urmașii boerilor, cu toată scoborîrea lor pe scara socială, datorită vitregiei vremurilor.

*

Fintîna dintre plopi este una din creațiile d-lui Sadoveanu în care apar mai armonios și nuvelistul și poetul din d-sa.

Ca nuvelist, d. Mihail Sadoveanu n'a dat drumul în lume unor tipuri populare, ca de pildă Caragiale—dealmintrelea unicul nostru creator în genul acesta. Dar d-sa știe ca nimeni altul să aducă în scenă oameni vii. D Sadoveanu are puternică viziunea gesturilor, prin care personagiile își vădesc mișcările sufletului lor. S'ar zice că această viziune îl tiranizează, că d-sa *nu poate* să nu vadă cum se comportă personagiile, care intră în scenă.

Cînd Ancuța a auzit ce bărbat aprig și ce cuceritor de femei a fost Neculai Isac dela Bălăbănești în tinerețele lui,—ea „ș'a înălțat sprîncenele zîbind, ș'a potrivit mărgelele la gît și cîrligele de păr la urechiuși, și cînd văzu pe mazil că se întoarce spre noi, îi trecu pe dinaintea ușurel, mlădiindu-se cum știa ea că-i șade bine“.

E acea stare sufletească pe care a indicat-o Flaubert în cunoscutul pasagiu unde ne arată pe



M-me Bovary impresionată de un ilustru decrepît căruia îi mersese vestea că a fost amantul reginei Maria Antoneta cu vre-o jumătate de veac în urmă. E acea trezire a cochetăriei oricării femei adevărate, cînd simte masculul de rasă—fie și beneficiind numai de faima gloriei trecute—pe care d. Sadoveanu a redat-o, nu discursiv, ci numai prin gesturile femeii, atît de scurt, atît de sugestiv și atît de conform cu categoria socială din care face parte Ancuța.

Să se observe că, în desfășurarea logică a povestirii, acest pasagiu nu este indispensabil,—dar adaogă atît de mult la impresia realității. Asemenea detalii însă nu vin unui scriitor care compune „din cap“: trebuie să le vezi atunci cînd scrii—și nu le vede decît acela care are halucinația creatorului.

Iată o altă „figură în text“, tot din această bucată: Dupăce Marga, eroina tragediei, s'a înțeles cu Neculai Isac să-l aștepte noaptea la fîntina dintre plopi—pe punctul de a se despărți de el, mișcată, ezitantă, ațîțată, cochetă, neștiind, cum s'ar zice, „să-și dea o continentă“,—„se răsucea ușor în loc, la dreapta și la stînga, mlădiindu-și mijlocul și privindu-și cu stăruință ciuboțelele“. Cine cunoaște viața și mediul zugrăvit de d. Sadoveanu, își dă samă de valoarea observației și de exactitatea picturală cu care e redat gestul.

Iar cînd, însfirșit, Neculai Isac a isprăvit povestirea eroicului său fapt de dragoste, comisul Ioniță, contemporanul și prietenul său de tinerețe, mîndru de isprăvile mazilului, care se răsfrîngeau și asupra sa, „mormăi ceva și se uită cu fudulie în juru-i“. D. Sadoveanu n'a putut să nu observe și acest gest. Și scena s'a complectat și a devenit mai vie.

Dar ceiace formează mai ales farmecul *Fintinei dintre plopi*, ca dealtmîntrelea al întregii opere de mîna întăia a d-lui Sadoveanu, este poezia acestei bucăți.

Această poezie nu este, firește, direct subiectivă. Ea se datorește și realității zugrăvite, și felului cum luminează d-sa această realitate.

D. Sadoveanu zugrăvește cu predilecție lucruri încîntătoare prin ele însele: Natura din *Dumbrava minunată*, sufletul copilului din acea bucată, incidentele de acolo... Hanul din *Fintina dintre plopi*, Valea Moldovei, mazilul și povestea lui de dragoste, Ancuța cea mlădioasă, enigmatica Marga, tip înrudit cu Chiva din *Păcat boeresc*...

Bine înțeles, această *frumuseță* a realității—nu însămnă că d. Sadoveanu își alege subiecte gingașe. În aprigul Neculai Isac nu e nimic tandru, și cu atît mai puțin în trogloditii din faimoșii *Bordeeni*, în ochii cărora însă, d-sa descopere un punct de soare. Afară de copii, subiect prin

natura lui gingaș, d. Sadoveanu își ia, din contra, subiectele din întâmplările tragice, în orice caz grave, ale vieții.

Sentimentele pe care ni le evocă, de obicei profunde și grave, sînt și ele „poetice“. Aceste sentimente sînt în primul rînd sentimentul trecutului și al naturii—și acela al vremelniciei lucrurilor omenești, care dă un caracter atît de patetic celor mai frumoase bucăți ale acestui scriitor.

D. Sadoveanu este un pictor strălucit al naturii. Cuvîntul acesta nu e van aici. D-sa știe să dea prin cuvinte—cît pot da cuvintele—aspectul pictural al lucrurilor. Fîntîna cu apa în față, în care se oglindește frunzișul unor plop: „Cotii după colnic; și dintr'odată mi se înfățișă într'o văiugă verde, o fîntîniță cu colac de piatră între patru plop. Era un loç tainic și singuratic. Apa neclintită aproape de ghizdele parcă avea în ea ceva viu: mișcarea mărunță și neconținută a frunzișurilor“.

În astfel de pasagii poezia e în lucrul zugrăvit. Nici o atitudine din partea poetului. Iar cînd ia atitudine, ea este exprimată tot prin fapte, dar printr'o anume combinare de fapte, și prin fine procedee de stil.

Întîmplarea din *Fîntîna dintre plop* se petrece întregă pe valea Moldovei și e clar că nu este nevoie să ne-o spună autorul la fiecare moment.

Și iată că ne-o spune într'un loc unde e mai puțin nevoie decît oriunde, căci doar știm că Neculai Isac călărește dealungul rîului Moldova: „Era o dimineată limpede și senină de toamnă în valea Moldovei. Se auzeau clopote de biserici sunînd în depărtări“. Și totuși cuvintele subliniate de noi nu sînt un pleonasm, pentru că ele nu au deloc o valoare informativă, ci una curat poetică. Cetiți fraza fără cuvintele acestea, și veți vedea cît de mult scade evocarea întinderii nedefinite și melancolice, în care răsună acele clopote depărtate—scădere datorită nu numai absenței ideii conținută în aceste cuvinte, ci și dispariției „numărului“, care dă frazei ritmul adecuat tonului nostalgic.

Cu o nuanță de subiectivism în plus—prin ton, prin context, prin impresia produsă de natură asupra personagiului zugrăvit, prin adjective cu ușoare intenții de personificare—sentimentul este evocat mai direct: „Era într'o Simbătă pela toacă. Am încălecat (vorbește Neculai Isac) ș'am purces încet pe-un drumușor printre miriști. Ș'ascultam în singurătate pe sus cocoarele care se călătoreau. Cînd am ajuns la malul Moldovei, am luat-o 'n cet la vale printre ape și luncă. Intr'un răstimp au început clopotele la biserica dela Tupilați. Am oprit calul și le-am ascultat cu jale, până ce-au conținut. Și mi-aduc aminte că după ce au stat clopotele acelea, am auzit altele

dela bisericile altor sate,—și picurau depărtate și stînse, parcă băteau în inima mea“. Aceste clopote, care-și răspund unele altora „depărtate și stînse“, dau impresionant sentimentul întinderii deșerte și melancolia depărtărilor. Ultimele cuvinte însă, din pasajul citat, ni se par nepotrivite și cam „literatură“ pentru Neculai Isac.

Dar procedeul cel mai des, și care este felul obișnuit al d-lui Sadoveanu de a trata natura, este descoperirea și evocarea corespondenței dintre ea și om: zugerăvirea ei ca o cauză ori ca o expresie a sufletului omenească, potențierea impresiei ce ne-o dă ea prin adaosul impresiei produsă de viața omenească, și invers.

Viziunea (care este o făgăduință de bucurie pentru Neculai Isac) alcătuită din imaginea de o clipă a Margăi și din o altă imagine, tot atît de încîntătoare și de trecătoare, a naturii: „Atunci mai privii cea din urmă oară îndărăt. În vîrfurile plopilor, la fîntîna singuratică, lucea asfințitul. Iar în umbră dedesubt sta Marga, cu mîna streșină la ochi. Mi s'a părut? A fost o arătare? Am zărit-o numai o clipă, cît a ținut și lucirea soarealului dedeasupra“.

În noaptea cînd Neculai Isac întilnește pentru a doua și cea din urmă oară pe Marga—în noaptea în care ea va muri, iar el va rămînea pentru totdeauna estropiat,—luna pe sfîrșite „ieși în răsărit ca un ochiu de spaimă“, asupra lanurilor

pustii. Cînd apoi Neculai Isac e în primejdie de moarte, „pe *miriști* luna știrbă vărsa o lucire slabă“.

Aceasta nu e un truc al scriitorului. Procedeeul e strîns legat cu întreaga sa atitudine față de realitate. D. Sadoveanu nu este un realist, care face „anchete“ și consemnează rezultatul observațiilor în carnetul de buzunar, pentru a da, apoi, „felii de viață“. La d-sa o impresie fundamentală și dominantă chiamă și combină, ca un regulator al procesului de creație, elementele împrumutate dela natură, pe care apoi, în bucățile cele mai bune, le redă de obicei mai mult prin impresii. În nuvela, care a dat titlul volumului *Neagra Șarului*, ierunca cea mărunță și ageră, Bistrița, agitată și apoi năvalnică, femeia pătimașă, cei doi bărbați aprigi, aerul vrăjitoresc al bătrînei, care încă vibrează de amintiri vinovate, așîțarea și încordarea eroului—toate dau una și aceeași impresie de neliniște, de mister și de tragic.

Dar cel puțin aici scriitorul este explicit, dacă se poate spune astfel. El are însă bucăți unde realitățile abia ne sînt arătate, ori, mai exact, indicate, ca de pildă *Codrul*. Înțelegem că femeia pădurarului iubește pe boer, cu conștiința vinei și cu siguranța catastrofei; înțelegem că bărbatul știe ori presupune și că se teme de omorul pe care va trebui să-l facă; înțelegem la urmă

expresia cea mai obișnuită a melancoliei care dă un farmec atît de pătrunzător operei d-lui Sadoveanu.

* * *

Realitățile pe care le încadrează d. Sadoveanu în acest decor și le aureolează cu aceste sentimente sînt, de obicei, și anume în partea cea mai bună și mai trainică a operei sale, ființele și lucrurile primitive, „naturale“, cît mai puțin atinse și schimbate de civilizație, cît mai la adăpostul fluctuațiilor dela suprafața vieții, oamenii legați de pămînt: țărani, razeși, călugări, mahalaua patriarhală moldovenească, oameni din trecut din toate clasele sociale, copii, prin vîrsta lor ființe mai primitive și mai naturale—și în sfîrșit ființele necuvîntătoare.

Această lume d. Sadoveanu o zugrăvește în toată cunoștința de cauză, ca ceva foarte obișnuit și foarte familiar, ca un clasic sau, din cauza culorii și a detaliului, ca un realist. Pentru d-sa această lume e lumea sa proprie, nu un refugiu ca pentru romantici. D-sa se simte în ea acasă, mai acasă decît în lumea în care trăește. Comparați pe d. Sadoveanu cu romanticii noștri, cînd își iau subiectele din lumea dela țară. A-ceștia se vede bine că o cunosc de departe. Cînd o simpatizează, o zugrăvesc cu o mirare

entuziastă și cu o bunăvoință recunoscătoare pentru calitățile excepționale ale poporului. Cînd o desprețuesc sau o urăsc, o zugrăvesc ca pe o turmă de bestii rele. Ei nu vor zugrăvi nicio dată pe Ancuța și pe mușterii ei realist, liniștit, *normal*, ca d. Sadoveanu. Iar limba lor pe care, pentru ocazie, ei voesc s'o facă cit mai romînească și mai populară, devine prea populară și prea romînească. Ei întrebuițează un vocabular căutat, *trop nature*, care nu e cel firesc al scriitorului și care, astfel, are ceva din „haina națională“ a tîrgoveților.

În realismul observației, d. Sadoveanu e ca Creangă, ca Slavici, ca Brătesc-Voinești și ca Duiliu Zamfirescu, care—sau cînd—zugrăvesc viața claselor lor respective.

Dar dacă este realist în observație, d. Sadoveanu e un romantic prin sentimentul ce se degajează din opera sa, prin melancolia nostalgică, pe care i-o trezesc vremurile, locurile și oamenii zugrăviți.

Cum se explică fizionomia aceasta a d-lui Sadoveanu; unică în literatura noastră?

Intr'unul din rarele momente, cînd acest scriitor vorbește despre el însuși, l-am auzit spunînd că înaintașii săi literari sînt Ion Neculce și Creangă.

În privința lui Creangă, cred că nu are dreptate decît într'o mică măsură. Cred că d. Sadoveanu confundă admirația cu înrudirea.

Creangă e un realist; d. Sadoveanu e mai mult un poet. Literatura populară, la care putem raporta ceiace e popular în Creangă, e snoava, proverbul, strigătura—și nu și basmul, cu toate că a scris basme. Opera lui strict personală—*Amintirile, Moș Nichifor Coțcarul, Isaiia Duhu, Moș Ion Roată*, etc.—n'au nici un element de basm. Iar în basme, Creangă sacrifică cît poate miraculosul—realului. Apoi snoavele, proverbele, strigăturile sînt, fără îndoială, creații ale clasei țărănești *ca atare*, datorite în cea mai mare parte oamenilor așezați și anume plugarilor. Literatura d-lui Sadoveanu însă, întrucît o putem raporta la literatura populară, nu are nimic din snoave, din proverbe și din strigături, ci în primul rînd din cîntecele bătrînești și în al doilea din doine. Iar cîntecul bătrînesc nu e produsul țaranului *ca țaran*, nu a izvorît din viața socială a plugarului. E, în genere, preamărirea eroismului, indiferent de clasa socială.

Și 'n adevăr Creangă este un țaran foarte talentat, care scrie o literatură foarte personală, dar ca țaran, ca un țaran cultivat și atîta tot. D. Sadoveanu nu e țaran (nici n'a trăit la țară), nu scrie ca țaran.

Apropierea de Neculcea ni se pare mai justificată. Neculcea, hatman, războinic, colector de balade în proză (*O samă de cuvinte*, din care poeții noștri glorificatori ai trecutului s'au ali-

mentat mai mult decît odată), scriitor colorat, evocator al trecutului, fire cu o adîncă rezonanță poetică—poate fi în adevăr un înaintaş al d-lui Sadoveanu.

Înaintaşii săi adevărați însă cred că sînt alții, în afară de literatura noastră cultă—căci d. Sadoveanu are dreptate, cînd își caută predecesorii aiurea decît în literatura noastră dela Conachi pînă la Eminescu, căreia nu-i datorește mai apreciabil decît doar achizițiile limbii literare.

Am sugerat mai sus apropierea dintre *Fîntîna dintre plopi* și cîntecele bătrînești.

Am putea găsi în opera sa bucăți și mai asemănătoare cu poezia epică populară și credem că cetitorul, care urmărește cu înțelegere scrisul d-lui Sadoveanu, își va aminti destule poeme ale lui de felul acesta.

Să ne oprim un moment asupra *Dumbrăvii minunate*. În comuniunea cu natură din această bucată se simte cu putere sentimentul din *Miorița*. Tema e alta; nu e vorba de moarte. Dar materialul, concepția, sînt aceleași. Același sentiment de contopire cu natura, aceiași duioșie a omului pentru natură, aceiași încredere în bunăvoința ființelor necuvîntătoare—aceiași frăție cu tot ce poate da un sprijin omului în marea singurătate a naturii.

„Munții mari“, „păsărelele mii“, „stelele făclii“, care sînt martorii sufletului omenesc, cătră care se

îndreaptă acest suflet neliniștit și care iau parte la viața omului, au corespondența lor—și în același sens—în ființele pe care le întâlnește Lizuca. Nu lipsește nici prietenul năzdrăvan, Patrocle, care în baladă e oița birsană și care aiurea, în înfățișarea lui de apărător viteaz, e Dolca.

Dar nu simțiți că literatura d-lui Sadoveanu se deosebește de a oricărui altul și că are amploarea unei întregi literaturi, a literaturii întregi a unui popor—cași cea populară ?

Familiaritatea lui cu lucrurile naturii și ale trecutului—de unde realismul său; nostalgia lui profundă pentru aceste lucruri familiare—de unde romantismul său; comuniunea lui cu natura—această tainică legătură a lui cu ceva atât de mare și de profund; însfirșit limba lui naturală, bogată, *întreagă*, totul ne dă impresia că în d. Sadoveanu vorbește ceva mai mult decît o scurtă și trecătoare experiență individuală.

După mamă, d. Sadoveanu e de pe apă Moldovei și din acea clasă care stă legată de pămînt veacuri după veacuri,—iar fiii se aruncă de obicei în partea mamei, și cazul care ne interesează acum confirmă această veche constatare.

Valea Moldovei, cu oamenii, cu dumbrăvile și cu apele ei, el o cunoaște de mult. În alte încarnații, el privește de veacuri aceiași munți albaștri în zare și aude aceleași clopote „stînse“.

Imprestile, pe care le redă acum, le-a simțit prin toți înaintașii săi. El exprimă astăzi în literatură ceiace au simțit atâtea rînduri de oameni. El dăruiește generos ceia ce-au adunat atâtea generații. Cînd vorbește de oamenii de odinioară și de cei de azi ai pămîntului, îl *cred*, căci „toate au fost scrise în inima sa”.

Desigur, fiecare om are tot atîția strămoși ca oricare altul. Așa e, dar cei-mai mulți dintre noi am trecut, în diferitele noastre incarnațiuni ancestrale, prin atîtea medii deosebite, încît impresiile variate s’au suprapus, s’au amestecat, și dacă aceasta ne-a subțiat poate mintea, ne-a rîpit posibilitatea adîncirii aceleiași impresii. *

Apoi, stăruirea în același mediu nu este, firește, de ajuns ca să-ți cînte în suflet *Fintîna dintre plopi*. Mai este nevoie de o excepțională sensibilitate. Pietrele Cetății Neamțului stau de șapte sute de ani nesimțitoare la cea mai splendidă priveliște...

Iar pe lingă sensibilitatea acumulată mai e nevoie și de talentul de a spune. În d. Sadoveanu, sensibilitatea acumulată a rasei a găsit glasul cel mai armonios.

Imi dau perfect samă de ceiace este insolit și chiar nedelicat în acest chip de a vorbi despre

* Aici nu e vorba de „caracterul specific național”. Acesta se datorește mediului, în care se dezvoltă un scriitor în cursul vieții sale proprii.

un om, pe care-l întilnesc aproape în fiecare zi,—un om ca toți oamenii, cu preocupări și ocupații banale, ca fiecare dintre noi. Dar nu despre *acest* om e vorba aici, ci despre *altul*, despre acela în care vorbește mai mult decît un om trecător, în care vorbește un popor,—așa cum în iubire vorbește specia.

Acest popor a vorbit adesea patetic, așa de patetic cum nu poate vorbi decît bucuria și durerea milenară a unei rase. A vorbit prin unii reprezentanți ai lui de elită, prin păstorul care a creat *Miorița*, prin viteazul care a cîntat pe Toma Alimoș. Acum vorbește prin d. Mihail Sadoveanu, urmașul lor.

Ceiace la înaintași e melodie simplă, la urmașe rafinat ca 'n *Dumbrava minunată*, e complicat ca 'n *Fîntîna dintre plopi*, e armonizat, orchestrat—și încorporat în concepția sa personală.

Tot ce este adînc impresionant în opera d-lui Sadoveanu și răscolește tainițele sufletului nostru se datorește acestui „noian îndepărtat“.

Ți-aduci aminte...
nuvele și schițe

Da, mi-aduc aminte!

Mi-aduc aminte de duduia Ionița, stăpîna visurilor noastre dela doisprezece ani, cu precocitatea ei de fată, cu cochetăria și—deja—cu nevoia și bucuria de a ne vedea supuși, suferinzi,

făcînd prostii pentru dînsa, care era o „domnișoară“, cu toate că avea numai o duzină de ani, cași noi.

Da, mi-aduc aminte și de fata trandafirie, care apărea mai tîrziu, la douăzeci de ani, mesager al paradisiului, ne parfuma o clipă sufletul și apoi dispărea lăsîndu-ne o înduioșare nostalgică pentru toată viața. În acest *Ceas al tinereții*, la care mă gîndesc acum, d. Sadoveanu a cîntat cu suavitate momentul acesta unic. Cele două chemări de flaut ale cucului, păsărea cu penele brune care cînta subțirel și dulce pe-un firisor de cătină, fata necunoscută și rămasă necunoscută, apariția ei tainică și gingașă ca o intrupare a primăverii anului și a vieții, adorația tăcută și pierdută a tînarului și nevoia lui de a muri, întrebarea pe neașteptate a fetei: „Așa că ești fericit?“ și dispariția ei pentru totdeauna printre merii înfloriți cu crenșile pănă'n pămînt, ca o întoarcere tăcută în lumea ideală din care venise o clipă,—toată această țesătură de impresii, de doruri, de chemări zădarnice și de făgăduinți fugătoare... Da, domnule Sadoveanu, ne aducem cu toții aminte...

Și ne aducem aminte și atunci cînd ne duci pe valea Moldovei, pe drumul spre Săbăoani, într'o zi de Noembrie, și ne trezești în suflet jalea amară a toamnei tîrzii cu acei „tufari de stejar, care foșneau aspru cu frunzele moarte pe

crengi“ în singurătatea înghețată a naturii, în care numai o biată păsărică mai „țîrîia pe o creangă de sînger“. (Cit Noembrie e în aceste cuvinte!). Da, ne-aducem aminte de toate, toți cîți cunoaștem ținara aceasta, „de sus dela mănăstiri până departe'n vale la podgorii“.

Ți-aduci aminte... este un titlu care s'ar potrivi întregii opere a d-lui Sadoveanu. Aceste trei cuvinte sînt formula condensată a impresiei ce produce opera sa asupra cetitorului.

D. Sadoveanu e scriitorul nostru cel mai evocator. Pe placa sufletului său, lucrurile se imprimă exact și pentru totdeauna și reapar, cînd le rechemă, cu tot cortetul lor, cu sentimentele provocate de ele *atunci* și cu sentimentul actual că lucrurile de altădată au pierit „ca urme îndărăt“ și că emoția de odinioară nu mai e posibilă.

Da, *ne-aducem aminte*, cînd stilul d-lui Sadoveanu ne împrăștie, cu vraja lui, ceața din suflet, așa cum mistue soarele negurile din cupa uriașă a Durăului, desvăluind într'o clipă splendoarea eternei tinereți a naturii, poleind cu aur pajiștea poenii și piepturile munților, și aprinzînd miliarde de diamante pe crepul brazilor,—ca'n dimineța aceia îndepărtată de Iulie... *ți-aduci aminte*, d-le Sadoveanu?

Balaurul

Voiu începe cu o indiscreție. Rog pe d. Sadoveanu să mă erte. Maupassant spunea că scrii-

torul nu cruță nimic. Pune în opera sa, dacă-i trebuie, pe mama sa, pe iubita sa, pe oricine. Să se permită ceva mai inocent și așa numiților „critici“.

Așa dar, d. Sadoveanu a văzut astăvară un ciclon trecînd pe-aproape de *manoir*-ul său dela Copou. Lucru rar în țara noastră. Pictorul și poetul naturii care e în d. Sadoveanu, nu putea să nu zugrăvească acest fenomen din natură.

Și mai dăunăzi ne-a adus „Balaurul“.

Știînd, de data aceasta, de unde a pornit, e interesant să-l surprindem cum a procedat.

A plecat, firește, dela ciclon.

Ciclonul fantastic, tragic și misterios, cerea o înscenare adecvată.

Natura, mai ales cînd e misterioasă, cheamă de obicei în imaginația d-lui Sadoveanu trecutul. Misterul devine mai impresionant. Prin urmare d. Sadoveanu a imaginat „o istorie de demult“. Această istorie a pus-o în gura unui zodier, fiindcă un zodier este un personaj de care se leagă lucruri misterioase, mai misterioase încă de cît cele care se leagă de morar, obișnuitul personaj enigmatic din concepția populară. Zodierul acesta, care e de altădată, povestește un lucru vechiu și pentru el. Trecut cu două etaje. Istoria o povestește zodierul la hanul, vestit în toată Moldova, al Ancuței; iar faptul povestit s'a întimplat pe vremea altei Ancuțe, mama celei deacum (adică de-atunci!).

Eroul întâmplării povestite e un fel de *Barbă-Albastră*, ale cărui fapte trecute sînt abia schițate. Tragediile din trecut rămîn în penumbră. E un boer. Il cheamă Bolomir, nume greu, tare—și are o barbă mare care parcă face parte din furtună, adică din tema bucății. Dealul din preajma faptului tragic se cheamă dealul Bolindarilor, cuvînt care evocă ceva enorm și trist și, iarăși, misterios. La d. Sadoveanu numele nu sînt date la întîmplare—ca de altfel la toți artiștii adevărați. Dealul Bolindarilor există în județul Iași; d. Sadoveanu l-a mutat pe malul Moldovei, pentru sonoritatea numelui lui. Femeia ultimă a boerului Bolomir, eroina bucății, tinăra, sprintăra—contrastînd pentru ochi cu întunecatul *Barbă-Albastră*,—are ceva drăcesc feminin în ea. Oamenilor din sat li se pare că are cornițe subt părul din frunte. Și'n adevăr, pe *aceasta* nu o va putea răpune Bolomir, deși, în deosebire de celelalte, ea va fi vinovată.

Și însîrșit, două furtuni groaznice care se întîlnesc pe valea Moldovei: ciclónul, venit din munte, și deslănțuirea de patimă ucigașă a boerului, care iese cu o ceată de țigani sălbatici înaintea femeii însoțită de ibovnicul ei.

Iată, cum s'ar zice, „procesul de creație“.

Și iată cum d. Sadoveanu supune natura și omul unui sentiment unic, fundamental. Sau iată cum un sentiment, o vibrație a sufletului, odată

provocată, generează două serii, natura și omul,— în realitate un tot unitar, prin care scriitorul își exprimă poezia din suflet, de obicei o poezie tragică. De aici, acea perfectă contopire a omului și a naturii din opora sa.

În *acest* gen, d. Sadoveanu e un foarte mare scriitor european. Am cîntărit bine cuvîntul.

Dar arta! Recetiți descrierea ciclonului, exactă, și totuși așa ca să justifice „balaurul“ lui Moș Leonte Zoderul... (și pe ăsta,—il cheamă Leonte, nume rar, subțire, de „intelectual“ rustic, pentrucă-i zodier, cărturar în felul lui, astronom și psiholog. Putea să-l cheme Iordache?).

I. L. CARAGIALE

Pe marginea Noptii furtunoase

O noapte furtunoasă a fost jucata în 1879, cași *Conu Leonida față cu Reacțiunea*. Caragiale avea atunci douăzeci și șapte de ani, sau poate numai douăzeci și șase. Ținând samă de faptul că el lucra încet, chinuit de setea de a face tot mai bine, ținând samă că trebuia să lucreze și mai încet la începutul carierii, în momentul hotărîtor al debutului, credem că nu greșim, dacă admitem că el a conceput și poate chiar a început să execute această comedie înainte de douăzeci și cinci de ani.

Așa dar, genul dramatic însfirșit matur și critica socială modernă în forme de artă au răsărit în mintea unui om, care abia avusese timpul să deschidă bine ochii asupra lumii și care nu învățase la școală mai multă carte decît un copist. Dar acest om avea o inteligență spăimîntătoare (căci acesta este cuvîntul). Cei care l-au cuno-

scut personal, își dau și mai bine samă de puterea acestei inteligenți. Noi credem că el era dintre acei oameni, pe care condeiul îi paralizăază și că ceiace a scris e pe de o parte foarte puțin din ceiace avea complect imaginat și pe de alta inferior imaginii din minte.

*

O noapte furtunoasă e inferioară *Scrisorii pierdute*, de mai târziu, ceiace e natural, dar, ceiace nu mai e deloc natural, ea e cu totul superioară piesei *D'ale carnavalului*, ultima comedie a lui Caragiale. E, *D'ale carnavalului*, concepută după *O noapte furtunoasă*? Ori îi este anterioară ca concepție și, poate, ca plan de execuție? Întrebarea e legitimă, de oarece Caragiale a fost în continuu progres până la vârsta de peste cincizeci de ani. Se va obiecta că tocmai progresul în conștiința artistică și în autocritică trebuia să-l împiedice să mai realizeze o concepție slabă, ori să mai scoată din cartoane începuturile de realizare a acelei concepții. Dar tăria de a renunța la atîta observație, la atîtea tipuri, la atîtea glume, cîte sînt, totuși, în *D'ale carnavalului*, putea lipsi chiar unui Caragiale, mai ales că exploatarea ridiculelor unei astfel de umanități începuse să-i aducă glorie.

Comparată cu *Conu Leonida* din același an,

O noapte furtunoasă e superioară ca semnificație și bogăție de viață, dar inferioară ca obiectivitate. Din acest din urmă punct de vedere *Conu Leonida* stă pe primul plan al operei comice a lui Caragiale.

*

O noapte furtunoasă formează, împreună cu celelalte trei comedii, o perioadă bine distinctă în cariera literară a lui Caragiale. Ele sînt opera lui de debut (încercările lui anterioare în versuri nu pot fi puse la socoteală). În cei șase ani cît ține această perioadă, el rămîne consacrat exclusiv genului dramatic. În aceste comedii, afară de *D'ale carnavalului*, unde abia apare și politica, scriitorul nostru critică același lucru, politica liberală (mai tirziu, în *Momente*, va critica produsele liberalismului). În toate, mai mult în *O noapte furtunoasă* și mai puțin în *Conu Leonida*, el împrumută unor personaje idei și expresii care nu pot fi ale lor (oricît am acorda autorului dreptul legitim al satiricului de a exagera) și care falsifică realitatea zugrăvită și, indiferent de această realitate, distrug consecvența tipului cu sine însuși (în *Momente* rar și abia se mai poate observa această greșală).

Aceste falsificări — de care sufăr unele tipuri — se datoresc în cea mai mare parte înverșunării politice a lui Caragiale. Așa, pe Mița

Baston din *D'ale carnavalului* el o pune, fără voia și fără știrea ei, să se laude cu republica dela Ploești. Pe Rică Venturiano, ziaristul liberal din *O noapte furtunoasă*, îl pune să spună vorbe care nu corespund nici cu realitatea istorică (e prea incult și incoherent chiar pentru un student în drept de atunci), nici cu posibilitățile sufletești umane (ia atitudini teatrale și face tirade împrumutate din demagogia timpului, când moare de frică să nu-l ucidă Jupîn Dumitrache și nu știe pe unde să scape).

*

O noapte furtunoasă este singura operă în care marele critic al întroducerii formelor nouă a zugrăvit substratul liberalismului, clasa care a dat un corp mișcării liberale dela mijlocul veacului trecut. Jupîn Dumitrache nu este,—ca celelalte tipuri din comediile lui Caragiale, și din *Momente*,—un parazit, sau măcar un beneficiar al formelor nouă, ori cel puțin o apariție de după și din cauza acelor forme. El este un mic burghez, care trăește din negoțul lui, nu din și prin formele nouă. El este, cu tot „constituționalismul“ lui, negustorul de altă dată. Probabil că a moștenit chereștegia dela tatăl său ori dela stăpînul său care, la un moment, l'a asociat la afacere, cum are și el de gînd să facă cu Chi-riac. Jupîn Dumitrache este clasa, care s'a rîdi-

cat la cuvîntul lui Bălcescu și C. A. Rosetti și a ars Regulamentul Organic. El are orgoliul clasei lui și știe să-i ție prestigiul.

Cînd vorbește de popor, el nu e farsor și demagog ca Nae Cațavencu și ceilalți. El e sincer. Poporul este el. Pe vremea aceea nu era alt popor. De țărani nu putea fi vorba. Liberalismul, prin popor înțelegea mica burghezie, și aceasta în chipul cel mai natural și cu toată sinceritatea. „Poporul“ dela 1848 n'a fost altceva. Iată pentru ce cînd Jupîn Dumitrache zice că „dicorățiile sînt tot din sudoarea poporului“, nu e o șarjă a lui Caragiale și nici, afară de formă, o pură idioție a lui Jupîn Dumitrache. Jupîn Dumitrache așa trebuia să gîndească și să vorbească. El știe că statul liberal de atunci, cu decorații cu tot, e creat și susținut de clasa lui, adică de „popor“.

*

Pe Jupîn Dumitrache îl cheamă și Titircă-înimă-rea. O fi fost rău, dacă așa-i zicea lumea. Dar în piesă nu se prea justifică această poreclă. E drept, îl bate pe Spiridon; dar, afară de execuția din noaptea cînd Jupîn Dumitrache crede că a surprins în flagrant delict pe Veta și e gata să facă fapte care să-l bage la „cremenal“, noi nu cunoaștem decît răstăturile lui, cînd vine dela „Junion“ turbat de gelozie din cauza „bagabon-

tului", și cînd Veta sau Chiriac reușesc să-l „scape“ pe Spiridon, ceiace reduce simțitor din răutatea lui Jupîn Dumitrache. Afară de asta, maltratarea ucenicului era în ordinea lucrurilor în clasa aceia și pe vremea aceia—și poate și azi.

Desigur, Jupîn Dumitrache nu e un model de blindeță. E primitiv, e aprig, e cam hărățagos. Are, însfîrșit, fizionomia obișnuită, am zice clasică, a micului burghez din mahala.

Dar el are și calități. Și mai cu samă are sentimentul de familie, „Onoarea de familist“, care formează *hazul* principal al piesei, el o înțelege mai complicat. Țircădău, care își insultă și-și bate nevasta, este un „mitocan“ pentru Jupîn Dumitrache, fiindcă Țircădău nu ține la „onoarea de familist“. Căci în „onoarea de familist“ nu intră, pentru Jupîn Dumitrache, numai credința femeii, ci și purtarea bună a bărbatului față de dînsa.—Mai departe. El nu-și dă pe față gelozia de la „Iunion“, ca să nu „rușineze pe cucoane“, pe Veta și pe Zița.—El are atenții pentru nevasta sa. Cînd ea răstoarnă candela și se sperie de acest „semn rău“, el o îmbărbătează, spunîndu-i că dacă arde chereștigia, lasă, face el alta.—Cu Zița, cumnata lui, se poartă ca „un frate mai mare“. Dacă vede că bărbatul ei o bate, el o „desvorțează“.—Cînd ea îl roagă să meargă la „Iunion“, cu toată oroarea lui de acest local, cedează la vorbele Ziței: „să n'ai parte de mine

și de Veta".—Cînd „amorul“ dintre Rică și Zița se dă pe față, Jupîn Dumitrache are menajamente delicate pentru „rușinea“ Ziței.—Vrednicia lui Chiriac ca slujbaș în cherestegie o apreciază cu recunoștință și se pregătește s'o răsplătească, făcînd din Chiriac tovarăș la afaceri.

Dar pentru caracterizarea lui Jupîn Dumitrache, vom insista asupra purtării lui după ce descopere pe „bagabont“ în odaia femeii sale la miezul nopții și cînd el nu mai are nici o îndoială că ea îl înșală.

Ce trebuia să facă un Titircă-inimă-rea? Desigur, să-și stilcească mai întăiu femeia. Jupîn Dumitrache însă o invită insistent să „treacă în altă odă“, ca să nu fie nevoit să-i „isplice“ cauza furoarei și actelor lui și astfel s'o „rușineze“.

Dar se va zice: Caragiale a imaginat această scenă pentru a ridiculiza încă odată pe Jupîn Dumitrache, pentru a-l face să spună că Veta e „rușinoasă“, chiar cînd a prins'o în flagrant delict (cum crede el). Se poate, dar atunci ce greșală profundă—să împrumuți unei brute un gest atît de delicat, numai de dragul unei glume! Fără a discuta mai mult pentrucă a scris Caragiale această scenă, noi nu putem face abstracție de ea. Nu putem să trecem peste faptul din scena aceasta, din considerația, de pildă, că faptul nu se împacă cu porecla Titircă-inimă-rea,

Intre poreclă, dată nu știm de cine și nu știm cum justificată; și între faptul din piesă, nu putem opta decît pentru faptul din piesă, cu atît mai mult cu cit toată purtarea lui Jupîn Dumitrache cu Veta—și cu Zița,—și opinia lui despre „mitocănimul“ celor care-și insultă și-și bat femeile, ne silesc să acceptăm faptul.

*

Pe acest om, care nu e lipsit de oarecare virtuți, fie și banale, Caragiale îl pune într'o situație—după el—din cele mai ridicole.

Mai întăiu, e un *cocu*, și încă un *cocu* care are încredere oarbă în amantul femeii sale. Evident, dacă vrei să scoți efecte comice din situația aceasta, ai o mină nesfîrșită, și Caragiale le-a scos. Situația aceasta i s'a părut lui cu deosebire comică, pentru că a utilizat'o de două ori, aici și în *O scrisoare pierdută*.

Dar Jupîn Dumitrache nu e numai un *cocu* care s'a întîmplat să aibă o puternică afecțiune pentru autorul nenorocirilor sale. Caragiale dă lui Jupîn Dumitrache ultima lovitură: Jupîn Dumitrache însărcinează pe Chiriac cu paza „onoarei lui de familist“. E comic, Jupîn Dumitrache, dar e și odios, pentru că amestecă pe Chiriac, și încă în acest chip, în gelozia sa.

Și aceasta nu se mai împacă nici cu stima, pe care o poartă Jupîn Dumitrache femeii sale.

*In cel
Jupîn Re
pt. ca în
face în
rea*

Un lucru e curios (și chiar suspect) în afacerea asta. Jupîn Dumitrache tremură pentru „onoarea lui de familist“, roagă cu insistență pe Chiriatic să i-o păzească și totuși nu-i vine în gînd un moment procedeul universal și clasic, lucrul cel mai simplu din lume, adică să caute să-și surprindă femeia în nopțile cînd face inspecția gărzii civice și cînd Veta e sigură de absența lui îndelungată. Misiunea lui Chiriatic de a „păzi onoarea“, nu e cumva o invenție a lui Caragiale în dezacord cu realitatea psihologică umană și chiar cu psihologia lui Jupîn Dumitrache?

Dar această misiune a lui Chiriatic este un fapt din piesă, peste care nu putem trece. Și, ori trebuie să reproșăm lui Caragiale o neverosimilitate, ori trebuie să mai reducem din omenia lui Jupîn Dumitrache. Dar dacă e adevărat că Jupîn Dumitrache a însărcinat pe Chiriatic să-i păzească „onoarea“, atunci trebuie să constatăm la Jupîn Dumitrache o idee fixă, o manie, o fobie, pentru că, încă odată, implicarea lui Chiriatic nu rimează cu stima lui Jupîn Dumitrache pentru Veta, cu atît mai mult că, repetăm, nu avea nevoie de Chiriatic, căci putea el singur să se asigure, căutînd s'o surprindă.

Oricîm am întoarce lucrurile, e ceva fals în piesă.

*

În Rică Venturiano sînt, în germene, o mulțime de tipuri, de care și-a bătut joc mai tîrziu

Caragiale. Toate urile și disprețurile lui pentru „studintele“ gălăgios, pentru ziaristul incult și demagog, pentru poetul lipsit de talent, pentru Lachii și Machii din cancelariile bucureștene (Rică e și „arhivar“)—toate sînt concentrate în Rică Venturiano. Dar o atît de mare înverșunare l'a făcut pe Caragiale să șarjeze fără măsură. Abia dacă mai trăește Rică, abia dacă se mai zărește subț grămada de *invenții* puse în spinarea lui de autor.

Cur țit de această funingine abătută asupra lui, Rică apare ca un produs caraghioz al ecoului pe care l'a avut în mahala acea semicultur  repede și pocit introdusă la noi în veacul trecut. *Beția de cuvinte*, pe care Maiorescu a constatat-o la oamenii aș  ziși de cultură din vremea lui, ia proporții uriașe la mahalagiul „cult“ Rică Venturiano. (Caragiale însă, cum am spus, mai pune și dela dînsul. Dar orice cetitor poate observa cu ușurință ce aparține lui Rică și ce i-a împrumutat, neverosimil, Caragiale):

„Beția de cuvinte“ e frazeologia pretențioasă și dezordonată, e o invenție verbală pricinuită de asociații incoherente de cuvinte, e fraza care *merge* fără nici un substrat de gîndire, într'un fel de ameteală care ucide orice putere de inhibiție. Această stare se produce mai ales atunci cînd un temperament intelectual-falș vine în atingere cu idei și probleme mai presus de inte-

resul real și de înțelegerea individului. Pe lângă Rică, tipurile cele mai caracteristice din comediiile lui Caragiale, în această privință, sînt Farfuride și Cațavencu. Un Conu Leonida e mai degrabă un palavragiu. Palavra e altceva decît beția de cuvinte. E plăcerea unui om mediocru și lipsit de seriozitate de a spune tot ce-i trece prin cap.

*

Pendantul feminin al lui Rică, dar numai în anumite privinți și în anumită măsură, este Zița. Dacă Rică e intelectualul, civilizat, franțuzitul din piesă, Zița e și ea ceva din toate acestea. Ea a învățat la pension, a auzit acolo cîteva cuvinte franțuzești, vorbește, și ea, împetriștat cu cuvinte nouă, pe care le schimonosește mai rău decît Rică (pentrucă ea nu e „studinte“ și publicistă), are lectură: „Dramele Parisului cîte au ieșit, toate le-am citit de trei ori“, zice ea „ambetată“.

Tipul Ziței este redat admirabil, mai ales în dialogul ei cu Veta, cînd aceasta refuză să se mai ducă la „Junion“. Zița e tinăra noastră mahalagioaică de totdeauna, dar cu o nuanță specifică vremii de-atunci, adică mai romanțioasă, mai „modistă“, mai naivă, mai cinstită, mai *proastă* decît, în zilele noastre lucide și realiste. Zița visează amoruri celeste, și nici vorbă

de vre-o apucătură venală sau cel puțin calculată.

Ideile și limbajul, împrumutate ei de Caragiale, nu au nimic exagerat, afară de rare cuvinte ca „polițiune“, în loc de poliție, care nu putea fi rostit de Zița, căci ea nu e eleva ziarelor liberale ale vremii, ci a „pensionului“, a romanțelor din „Dorul inimii“ și a „Dramelor Parisului“.

În construirea tipului Ziței, Caragiale nu este un satiric, un polemist, nu atacă, nu combate nimic, ca în Rică, în Cațavencu și chiar în Conu Leonida. În construirea tipului Ziței, Caragiale este un pur observator, se supune obiectului, și acest tip ar putea fi mutat foarte bine într-o operă de observație pură, lipsită de orice intenție de critică socială.

*

Intr'o noapte furtunoasă este o bună parte de pură observație. E amorul dintre Veta și Chiriac. Chiriac în ipostasul lui de sergent în garda civică e un tip ridicol, pentru că e un ruaj al nouăi mășinării sociale. Semnul vădit al ridicolului său e limbajul. În ipostasul de amarez însă, Chiriac e numai un om și de aceia vorbește ca toată lumea. În crearea lui, Caragiale a pus și altfel de note decît acele care caracterizează numai social. Chiriac e și un tip sufletesc. (De altfel, toate personajele lui Caragiale sînt, în diferite proporții, și tipuri psihice și tipuri sociale).

Chiriac e un om antipatic, singurul personaj în adevăr antipatic din piesă. (Rică e prea comic și prea puțin real, ca să ne fie antipatic; Nae Ipingescu e și prea comic și prea imbecil, cu toate aerele lui marțiale, ca să stirnească aver-siune). Fără a mai face caz de punctul de vedere moral (Chiriac își arată rău recunoștința către Jupîn Dumitrache), el e sec, uscat, chircoț sufletește, lipsit de jovialitatea lui Jupîn Dumitrache și chiar a lui Nae Ipingescu. Și e, mai ales, egoist și rău: Cînd Veta îi amintește că Tache Pantofarul, pe care el vrea să-l scoată cu de-asila la „izirciț“, e bolnav de lungoare, Chiriac îi răspunde: „Ce, eu sînt bolnav?“.

Desigur, un roman în care eroul e un teighetar la o cherestegie și serjent în garda civică, schimonosește cuvintele nouă, „păzește onoarea de familist“ a stăpînului său, pe care îl înșală și eroina o mahalagioaică, desigur, acest roman nu poate să nu fie ridicol în artă cași în natură.

În chipul însă cum se joacă *O noapte furtunoasă*, cel puțin cum am văzut-o noi cu mai multe rînduri de actori, intriga dintre Chiriac și Veta devine mai ridicolă decît în text. Și aceasta pentru că Veta e reprezentată întotdeauna ca o femeie prea în vîrstă. Și atunci efuziunile ei sentimentale, patosul lui Chiriac, cîntarea romanțelor dinainte de apariția lui Rică sînt de-a dreptul grotęști.

Dar Veta nu este o femeie în vîrstă. Zița îi zice „țațo“, dar Zița trebuie să fie foarte tînără. Altfel nu se inamora de ea Rică Venturiano, care are două-zeci și cinci de ani. Că Zița e vădană, nu face nimic. La mahala cași în popor, și pe vremea aceia mai ales, fetele de douăzeci de ani erau „bătrîne“. Vîrsta măritîșului era între cincisprezece și optsprezece ani.—Apoi este clar că pricina divorsului ei (Țircădău „o trata cu insulte și bătăi“) e din acele care se produc dela început într'o căsătorie și ori o desfac repede—ori, de regulă, niciodată. Și dacă între Zița și Veta era o deosebire de vîrstă de șapte-opt ani, ea, ca mahalagioaică, trebuia să-i zică surorii sale „țațo“. Mai departe, Jupîn Dumitrache își teme pe Veta, și acest lucru nu i se pare nimă-nui din piesă nelalocul lui, ceiace n'ar fi cazul, dacă Veta ar fi o femeie în vîrstă.—Jupîn Dumitrache crede, și crede și Chiriac, că Rică o „curtează“ pe Veta. Și amîndurora lucrul li se pare natural.—Chiriac iubește pe Veta, așa dar el nu e un *alphonse* al stăpînei sale. Dar Veta zice într'un loc lui Chiriac că așa i se cuvine, dacă „și-a pus mintea cu un copil“. Aceasta nu răstoarnă cele spuse până aici. Că Veta e mai în vîrstă decît Chiriac, nici vorbă. Dar ajunge ca o femeie să aibă cîțiva ani mai mult decît bărbatul (uneori să fie de-o vîrstă cu el), ca să aibă un ghimpe în inimă. Femeia e liniștită,

cînd e mai tînăra decît amantul, căci așa e în natura lucrurilor. Numai în anumite sfere sociale și mai ales la intelectuali, unde legăturile morale și intelectuale au un rol mai mare în atracția dintre sexe, raportul de vîrstă nu are atîta însemnătate. În straturile de jos, mai aproape de natură, acest raport este hotărîtor. Și dacă Chiriac are între douăzeci-și-cinci și treizeci de ani, și Veta între treizeci și treizeci-și-cinci de ani, el e un copil pentru ea, cu atît mai mult cu cît, în popor, după treizeci de ani, și chiar la treizeci de ani, o femeie începe a se socoti bătrînă. Și femeia ține să apuce ea întăiu a vorbi de acest lucru, pentru ca *el* să vadă că ea e lipsită cel puțin de ridicolul de a nu-și da samă de această situație anormală.

Cînd Veta e reprezentată ca o femeie între patruzeci și cincizeci de ani (am văzut-o și de cincizeci-șasezeci de ani), nu numai ea, dar întreaga intrigă produce un efect grotesc, care nu se justifică prin piesă. Ba toată afacerea are ceva odios și respingător.

În piesă însă, Veta fiind o femeie încă tînăra, furoarea amoroasă a lui Chiriac, sentimentalismul ei, romanțele pe care le cîntă ea sînt la locul lor. Dacă publicul ar vedea pe scenă o femeie în stare să simtă și să inspire pasiune, ar rîde altfel cînd ea cîntă vechea romanță cu „orele de ntristare...“, care a încîntat pe mamele și bunicele noastre.

Intriga dintre ea și Chiriac e un amor de mahala, care așa cum e zugrăvit de autor, ar putea sta foarte bine în cea mai serioasă nuvelă cu subiect din suburbia bucureșteană. Să se observe că Veta nu numai că nu e ridicolă, dar nu e nici comică măcar, ca Zița. (Și să se observe că în întreaga sa operă Caragiale zugrăvește pe femei fără intenții satirice, fără șarjă. Femeile sale sînt tipuri serioase, ca Zoe, Didina, chiar Coana Efimița și, afară de republicanismul ei și cîteva ușoare note, chiar Mița Baston. Comică nu e decît Zița, „franțuzita“, *pendantul* feminin al lui Venturiano. Caragiale n'a ridiculizat decît pe bărbați, și anume de obicei pe cei care se ocupă cu lucrul public ori vin în atingere cu el—Farfuride, Cațavencu, etc. și atîtea tipuri din *Momente*. Iar printre aceștia, cei care poartă o răspundere, „stîlpii societății“, sînt odioși, pe cînd cei mici, instrumentele, ca Ghiță Pristanda, sînt comici).

Seriozitatea relativă a acestei intrigi reese și din faptul că Chiriac, *aci*, vorbește ca toată lumea. Și tot așa și Veta. Și cum ea nu face nici politică, nici n'a fost în pension și cum ea nu are alt rol decît în intriga de amor și alt ipostas decît de „amareză“,—ea vorbește în toată piesa normal și e serioasă dela început până la sfîrșit. Cîteva cuvinte schimonosite nu înșamnă nimic. Nu indică vre-o pretenție din partea ei. Așa le-a auzit dela cei din jurul ei.

În construirea ei, Caragiale a pus multă observație psihologică, și dialogul ei amarit cu Chiriac, înainte de împăcarea lor—cu toată vulgaritatea inerentă umanității inferioare din piesă—redă eternul maneaj feminin din asemenea situații, care contrastează cu lipsa de stăpânire a masculului, incapabil să-și țină cărțile ca să nu le vadă partenerul.

Veta, deși vinovată (dacă Jupîn Dumitrache ar fi, în adevăr, un odios Titircă inimă-rea, ea ar fi mai puțin vinovată), e simpatică prin seriozitatea ei în mijlocul tipurilor „caragealiene“ care o înconjoară, e simpatică prin bunătatea ei cu Spiridon și cu Rică de care, cu toată preocuparea pentru propria-i primejdie, are grijă să-l scape și milă că nu va putea scăpa,—e simpatică chiar și prin romanțele ei...

*

Pentruce această lungă pledoarie în favoarea omeniei lui Jupîn Dumitrache și a tinereții Vetei?

Pentru că omenia lui Jupîn Dumitrache (însușire mai probabilă decât neomenia, la un om dintr'o clasă pozitivă, cum ar zice Eminescu, serioasă și muncitoare), ofuscată de tendința spre glumă a autorului, trebuia relevată. Trebuia relevat că I. Caragiale, ca orice mare scriitor, nu a putut să nu se supună obiectului, chiar fără voia sa și chiar împotriva voinței sale. A ris de Jupîn Dumitrache, ne-a spus că e inimă-rea, dar nu a

putut să-l arate necinstit, imoral și secătură, cum sînt mai toate tipurile sale, nici să-i nege virtuțile familiare, de obicei legate de viața micii burgezii. După cum pentru a recolta tipuri comice, Caragiale nu s'a adresat niciodată la țărănime, clasă muncitoare, nedreptățită, pozitivă, ci numai la orașeni, tot așa pentru galeria tipurilor sale pur odioase el nu s'a putut adresa la negustorime, clasă care trăește „din săul ei“, și nu din budgetul tipărit ori secret al țării.

Iar restabilind vîrsta Vetei, piesa pe lîngă că e, s'ar putea zice, reconstituită conform intenției autorului, pe lîngă că devine mult mai bună, căci e curățită de o mulțime de neverosimități,—dar mai ciștigă și dintr'un alt punct de vedere.

O noapte furtunoasă este destul de întunecată, destul de „pesimistă“, prin mizeriile și ridicolele de tot felul zugrăvite dealungul ei, și nu mai are nevoie de un amor senil cu un subaltern pervers.

Caragiale a fost învinuit că acumulează mizantropic infamii peste infamii. Mai e nevoie să accentuăm acest caracter al pieselor lui, falsificîndu-l?

*

Ce sentiment are Caragiale pentru personagiile din această comedie? Întrebare nelalocul ei pentru unii, pentru acei care cred că artistul e o placă fotografică, indiferentă cu realitatea.

Este, ni se pare, evident că pentru Rică Venturiano, Caragiale are alt sentiment decît pentru Spiridon. Sentiment exprimat în piesă. Șarjarea lui Rică și felul sarjării este expresia aversiunii lui Caragiale pentru personagiul său.

Caragiale ura prostia. Dar acest sentiment nu devine la el acea „indignatio“ care produce satira, decît atunci cînd prostia e și pretențioasă. („Prostul, dacă nu-i fudul, n'are haz“ este o vorbă a lui). Iar prostia devine pretențioasă mai ales cînd e ajutată de cultură. Cultura însăși, dă prostiei posibilități de manifestare, o diversifică, o multiplică, dar încă pseudo-cultura, ori simili-cultura, ori semi-cultura—adică toate felurile de „culturi“, care hrănesc și dau aripi prostiei tipurilor lui Caragiale!

Să se observe că aproape toate dușmăniile lui Caragiale se reduc la profunda lui aversiune pentru prostia pretențioasă, potențată și exhibită cu ajutorul unei spoeli de cultură.

Ca orice intelectual adevărat, Caragiale iubește simplitatea, naturalul,—natura. Intre el și ciobanul de pe Ceahlău, e o întregă erarhie de umanitate, năucită de idei, de cunoștinți, de prejudecăți, de mode, de pretenții. El și ciobanul sînt oameni simpli, ciobanul ca produs nealterat al naturii (prejudecățile lui sînt tot *natură*), el ca ultim produs al culturii și reflexiunii, cu ajutorul căroră și-a păstrat ori recăpătat simplitatea na-

naturală. Pentru acest cioban el are o simpatie nedesmințită, căci cu el se poate înțelege. (In iubirea și admirația intelectualilor adevărați pentru Creangă, acest sentiment e factorul de căpetenie).

Cu cât cineva se îndepărtează de această simplitate, cu atîta lui Caragiale îi devine mai străin și mai odios. Cu atît mai mult, cu cât acești proști ridicoli sînt și primejdioși, căci au un rol în societate.

Pe Zița, care nu e primejdioasă, căci nu are nici un rol social, el o tolerează. Cred că-i face chiar oarecare plăcere această inofensivă și amuzantă femeiușcă. Ș'apoi Zița nu e proastă; e numai „cultă“. Rică însă, prost, „cult“, orator, ziarist, om politic—îi este odios, mult mai odios decît Nae Ipingescu, mai puțin „cult“ și al cărui rol în societate e mai neînsemnat.

Jupîn Dumitrache, dacă ar fi numai un negustor de mahala, ar avea toată simpatia lui Caragiale. Jupîn Dumitrache însă a început și el să fie „cult“. Și Caragiale îl *persecută* și pe el.

Rică scrie gazeta, Nae o înțelege în felul său. Jupîn Dumitrache nu o înțelege de loc. E tocmai gradăția simpatiei acordată de Caragiale acestor trei creațiuni ale imaginației sale. Gradăție exprimată prin gradul în care îi șarjează.

Așa cum îl simțim din opera lui și cum îl știm pe Caragiale din viața lui particulară, putem admite (ba sîntem chiar siguri) că el ar fi petrecut

ceasuri plăcute în tovărășia lui Jupîn Dumitrache la un pahar de vin, ori la o sindrofie, cu el, cu Veta și Zița,—pentru ceiace mai rămăsese în ei natural și inocent. Dar e clar că societatea lui Rică, produs social absolut falsificat și primejdios, i-ar fi repugnat, cași a lui Farfuride, Cațavencu, Mache și Lache, și nu i-ar fi suportat decît din interesul de a-i observa, ca să-și satisfacă mizantropia și ca să-i eternizeze în comedii și schițe. („Îi urăsc, mă!“ mi-a spus odată cu o privire aspră, după ce susținuse un moment că-i zugrăvește obiectiv, fără nici o pasiune). Iar dacă Jupîn Dumitrache și Veta ar fi fost cum trebuie să fi fost ei cu treizeci de ani mai înainte, pe vremea lui Anton Pan, el ar fi fost fericit de societatea lor,—mai fericit, desigur, decît de societatea lui Maiorescu și a lui Pogor.

L'am văzut la Varatic, stînd ceasuri întregi de vorbă cu o călugăriță bătrînă, despre cel mai bun chip de a construi o chilie de birne și despre stupărit. L'am văzut altădată entuziasmat de un birjar deștept, și făcînd splendid teoria ușurinții de a trăi, cînd ai de-a face cu oameni simpli inteligenți.

Iubirea de simplitate și natural e singurul lucru care l'a făcut să-i scape accente sentimentale și care a dat operei sale cîteva tonuri de nostalgie a trecutului. Vezi în *Momente* unde vorbește de casa lui Hagi Ilie din Ploești. Și-mi

aduc aminte de o dare de samă a lui despre niște amintiri ale unui maior Pruncu, în care spune că nu poate concepe o fericire mai mare decît aceia de a sta într'un vechiu arhondaric, într'o noapte de iarnă, cu pastramă și vin pe masă, în tovărășia unui călugăr, care spune lucruri de altădată.

Respectul lui pentru țărani (absenți din literatura lui comică, prezenți numai în cea tragică) pe lingă simpatia pentru cei obijduiți, are desigur ca pricină și simplicitatea naturală a vieții țărănești în opoziție cu „cultura“ din orașe.

*

În această primă operă a lui Caragiale stau, în front, toate însușirile lui de mare creator și artist.

Chiar de aici apare talentul lui, incomparabil în literatura noastră, de a construi tipul numai din însușiri caracteristice. Se poate spune fără exagerare că tipurile lui Caragiale se definesc în fiecare vorbă a lor, căci fiecare vorbă conține o trăsătură caracteristică. E o quintesențiară care face ca personagiile lui să fie mai vii, mai de neuitat decît corespondenții lor din lumea reală. Această condensare are parcă ceva savant și totuși tipul este viu, natural, spontan, ca în viață, ca într'o viață mai intensă și mai spontană.—În narațiune, selecționarea și concentrarea aceasta a lui Caragiale nu reușesc să se facă ne-

simțite tot atît de bine ca în comedii. Caragiale, în adevăr, e mai forte cînd prezintă personagiul ca atare, decît cînd îl expune. (Și în conversații, prefera să înfățișeze pe oameni, decît să-i povestească. El era dramaturg născut. În *Momente* e un minimum de expunere. Incolo totul e dialogat). În celelalte comedii, avem creații admirabile—din punctul de vedere din care vorbim acum—pe Conu Leonida, pe Cațavencu, pe Ghiță Pristanda. În *O noapte furtunoasă*, tipul cel mai frapant este Zița, în care Caragiale, numai într'o pagină și jumătate, a dat toată psihologia și tot *stilul* mahalagioaicei romanțioase, fără ca să se bage de samă procesul de intensă condensare.

Și tot din această primă operă, apare și cealaltă însușire eminentă a talentului lui Caragiale, coloratura armonică a tipurilor. Seriozitatea și concentrarea Vetei; romantismul și expansivitatea Ziței. Masivitatea și naivitatea lui Jupîn Dumitrache; dezinvoltura și falșitatea intelectuală a lui Rică. Spontaneitatea lui Jupîn Dumitrache; formalismul papagalicesc al lui Nae Ipingescu. Eleganța lui Rică; mitocanismul lui Chiriac. Pitorescul mahalagesc al limbajului lui Jupîn Dumitrache; jargonul artificial al lui Rică. Tipurile se reliefează unul pe altul, culoarea unuia dă o savoare deosebită și celuilalt. Acest caracter este mai evident în *Conu Leonida* față cu reacțiunea: megalomania bărbatului complectată cu natura ad-

mirativă a femeii; duetul mahalagioaicei („soro“, adus din lumea ei de cumetre) și al tipului care pune țara la cale („domnule“, adus din lumea lui de cafenea) etc.

Efecte încă și mai puternice, căci rezultă din reciprocitatea atîtor tipuri, are coloratura din *O scrisoare pierdută*, care dă acestei comedii un farmec asămănător cu acela al unei picturi strălucitoare de culori vii și variate, combinate (cu o expresie vulgară s'ar zice: asortate) ca să încînte ochiul.

Însfîrșit („însfîrșit“ se raportează la considerațiile noastre, și nu la calitățile scriitorului), în crearea tipurilor, Caragiale dă dovadă, iarăși din chiar această primă operă, de perfectă lui cunoaștere a limbajului de mahala, și de siguranța de a găsi cum ar estropia mahalagiul un cuvînt nou.

El avea în grad înalt simțul limbii și al posibilităților ei. Pe baza analogiei și a ceiace numesc linguiștii etimologie populară, el putea să spună fără greș cum ar schimonosi mahalagiul de cutare grad cutare cuvînt nou.

Ne este imposibil să mai știm azi ce anume cuvinte stropșite din comediile sale sint datorite divinației lui, dar de sigur că dacă nu ar fi auzit cuvîntul „pamplzir“, el ar fi știut că în mahala „par plaisir“ trebuia să capete forma aceasta.

*

O noapte furtunoasă s'a învechit, firește. Jupîn

Dumitrache, cel din piesă, a dispărut. Azi nu mai are nici o credință și se închiriază pe rînd partidelor. Nae Ipingescu nu mai e prost. E deștept, are școală și e crud cu deplină conștiință și cu rafinament. Rică Venturiano scrie poezii corecte și nu mai e romantic. Se însoară din calcul și ia zestre bună și, dacă debitează fraze goale, nu mai debitează fraza generoasă. Zița știe mai multe cuvinte franțuzești, s'a civilizat complect și nu mai face romane sentimentale. Chiriac, s'o fi civilizat poate și el, și e probabil amicul unei Vete în adevăr mature. Iar Spiridon—e de totdeauna, căci cei mici au mai multă eternitate.

Rămîne însă din această comedie pictura prostiei, a pretenției infinite în suflete prea finite, a egoismului tot atît de mare la callele de chereștii cași la cuceritorii lumii—întrupate în tipuri vii, devenite istorice, și interesante, deacum înainte, și prin acest caracter nou.

Conu Leonida față cu reacțiunea

Dintre tipurile comice ale lui Caragiale pictate și prin cultura lor, Conu Leonida este tipul cel mai „cult” și în același timp cel mai sărac sufletește.

Pe un Nae Ipingescu, Caragiale ni-i dă fragmentar și în treacăt, încît nu putem avea sentimentul întregii lui sărăcii de suflet. În orice caz, fiind mai puțin „cult”, această sărăcie nu

are mijloace să se facă perfect evidentă. Pe Conu Leonida însă, Caragiale ni-l dă în întregime.

Afară de aceasta, dacă opiniile celorlalte tipuri (chiar și ale lui Farfuride și Cațavencu) sînt numai concluzii ale filozofiei lor, Conu Leonida își expune însăși concepția lui asupra realității.

E interesant de văzut această concepție și cauzele ei, pentru că în Conu Leonida Caragiale a zugrăvit o clasă întreagă de oameni; mai mult, o stare de spirit mai răspîndită decît psihologia unei singure clase.

*

Sînt puține condițiile de viață, în lumea de azi, care pot îngădui unui om să se desvolte întreg. Diviziunea muncii exercită anumite facultăți pe socoteala altora.

Numai o singură condiție poate desvolta armonic toate facultățile, aceia în care viețuește țăranul. Contactul imediat cu natura, pe care trebuie s'o înțeleagă ca să-i stoarcă roadele, viața pe cîmp, munca, prevederea, preocuparea de unelte, etc., așa dar exercițiul divers al inteligenței și al voinței, cu cortegiul de sentimente legate de această viață—iată condiții care pot face din țăran un om complex. Mărginit, bineînțeles, aproape sălbatic, dar complex.

În adevăr, „psihicul“ este o sumă de raporturi interne paralele cu raporturile externe. Iar raporturile externe, care au provocat conținutul și

evoluția sufletului uman în nenumăratele zeci de veacuri ale istoriei speciei, sînt în mare parte acele pe care, cu un cuvînt, le numim *natură*.

Dar țărănia nu este numai clasa care stă în imediată atingere, activă și pasivă, cu natura, adică cu un complex variat de fenomene. Ea este și clasa care, mai ales altădată, își era de ajuns sie însăși, creîndu-și aproape tot ce-i trebuie. Ea este omenirea încă nediferențiată, cum a arătat d. Stere în „Socialdemocratism sau poporanism ?” Aceasta e încă o cauză, pentru care sufletul unui țaran e și primitiv, dar și complect.

Ca să găsim tipuri și complecte și superioare, trebuie să le căutăm la Grecii antici și în vremea Renașterii.

În civilizația modernă, cu extrema diviziune a muncii și cu adaptarea sufletului la lucruri tot mai *artificiale* (în înțelesul etimologic al cuvîntului), omul își cultivă excesiv unele facultăți, poate ajunge, în anumite domenii, o ființă superioară, dar nu mai e complect. De o bucată de vreme, simțind neajunsul acestei specializări care reduce ființa umană, unele popoare, mai ales Anglo-saxonii, caută să dea generațiilor nouă o dezvoltare armonică printr'o educație integrală, care să pună în activitate cît mai multe din facultățile omului.

Dar nu toate specializările reduc pe om în același grad. Dela țaranul lui Coșbuc (idealizat,

dar nu falsificat) și până la un copist sînt atîtea trepte de des-complectizare.

Cu ce realitate are de a face un mic funcționar de biurou ?

Cităm din *Blana lui Isaia* a d-lui Brătescu-Voinești :

„Acum fiecare e la locul său. In odaia dinspre stradă șeful serviciului județean al prefecturii conceptează rezoluțiile venite de sus ; aici în arhivă unul țacăne la mașina Yost,—alți doi scriu felurite adrese ; altul muncește la un tablou cu rubrici încurcate,—al cincilea coase dosare ; iar Isaia Vasilescu, registratorul, cu ochelari pe nas, trece tacticos în registrul de intrare hîrțile sosite“.

.....

„Isaia scrie : 12,8,58... idem... idem... La dirigințele oficiului postal, loco, a comunica unde se găsește aparatul telefonic, care până la 1 Iulie curent era instalat la fosta primărie Urseni, devenită Vișinești...

„11,850... idem... idem... La primăria Pietroșița cu ordonanța de plată No. 5,749 a se da tribunalului...“

Și așa copiază bietul Isaia zile după zile și ani după ani, până ce ajunge pensionar ca Conu Leonida.

Țăranul are de-aface cu natura ; meseriașul cu materia primă pe care o transformă „innobilind-o“ ;

filologul cu fenomenul limbă; Kant cu actul de cunoaștere al omului, ș. a. m. d.

Cu ce realitate are de-aface Isaia Vasilescu? Cu nici una. Nici măcar cu copia unei realități cît de mici. Mai puțin decît un cetitor de nuvele, care cel puțin vine în contact cu o porțiune din realitate trecută prin capul altuia.

Conu Leonida e ilustrarea acestei sărăcii. El e atît de mizer sufletește, pentrucă e un Isaia Vasilescu, și încă pensionar, adică un om care nu mai are acum de-aface nici cu umbra unei umbre de realitate.

De altmintrelea toate tipurile din comediile lui Caragiale—din cauza ocupațiilor lor neserioase, adică fără legătură cu realitățile adevărate ale vieții—sufăr de această goliciune de suflet. Unul din marile merite ale lui Caragiale este de a fi știut să pună pe aceste tipuri să-și exprime neantul sufletului lor, de a fi zugrăvit conținutul acestui zero.

Acela care are o atingere mai serioasă cu realitatea, vreau să zic cu o realitate mai serioasă, e Jupîn Dumitrache (Bag de samă că am ajuns avocatul lui...). Jupîn Dumitrache e cherestegiu: trebuie să știe prețul pieții, să aleagă marfa, s'o vîndă, să știe dela cine să ceară mai mult, cui poate da pe datorie, etc. Insfirșit, dacă nu-și dă samă de o redusă, dar totuși complexă realitate ajunge la faliment.

E semnificativ pentru concepția lui Caragiale și dovedește dibăcia lui de a se mișca printre nuanțe—faptul că atunci cînd i-a plăcut să dea unui funcționar un rol tragic, adică să-l ia în serios (și acest Incru l-a făcut numai o singură dată)—i-a dat cel puțin o însărcinare care poate pune pe un mic funcționar în legătură cit de mică cu o realitate. E vorba de Anghelache din *Inspectiune*. Acesta e casier, adică un om care minuește lucruri concrete și are o răspundere serioasă. Și atunci nici nu l'a mai numit Ionescu ori Popescu, Lache ori Mache, cum îi chiamă pe toți funcționarii din schițele sale. Și întimplarea fiind de data asta serioasă, acest Anghelache vorbește normal. Și normal vorbesc și toți ceilalți funcționari din schiță, aceiași funcționari din toate *Momentele*, unde vorbesc caragialește. Să se observe apoi că în *Inspectiune* Caragiale nu-i numește pe nici unul, căci *trebuia* să le zică Ionescu și Mache, și aceasta nu se putea, pentru că de data asta acești funcționari sînt *oameni*, sînt adînc îngrijorați de soarta colegului lor. Numele lor caragialești ar fi stricat toată atmosfera bucații. Iar să-i numească altfel, nu putea, fiindcă orice *adunare* de „amici“, la el e alcătuită întotdeauna din Popești și Machi,—și nu se putea desminți. Dar acești funcționari, în peregrinațiile lor prin oraș ca să găsească pe Anghelache și să-l vestească de inspecția de a doua zi, întilnesc

pe un coleg al lor, care petrecuse toată noaptea a-iurea. Acesta neavând un rol în această afacere serioasă și deci fiind un simplu „amic“ din *Momente*,—Caragiale îi poate spune pe nume. Și-l cheamă, firește, Mitică.

Așa dar, contact cu o realitate—eveniment tragic—nume serios—vorbire nestropșită—toate acestea merg împreună.

În opera sa cu adevărat tragică, de pildă în *Năpasta*, a ales oameni din altă lume, și anume țărani, oameni întregi. Nu putea *încredința* roluri atît de serioase și de tragice tîrgoveților. Aceștia au la Caragiale însărcinarea să reprezinte ridicolul. Încă odată, cînd i-a trebuit un tîrgovăț pentru o neînsemnată întîmplare tragică—ați văzut ce a făcut, ce revoluție întregă în toate procedeele sale.

Analizînd *O noapte furtunoasă*, vorbeam de aversiunea lui Caragiale pentru oamenii care s'au îndepărtat de simplitatea naturală din cauza „culturii“. Dar acei de care vorbim acum, cei goi de suflet, pentru că nu au de-aface cu realități, sînt exact aceiași de care vorbeam acolo. Ciobanul de pe Ceahlău, călugărița dela Varatic, birjarul (vezi mai sus),—*existau* serios pentru Caragiale, nu numai fiindcă nu erau, cum am spus atunci, pervertiți de „cultură“, ci și—în fond e cam același lucru—fiindcă erau oameni în atingere cu niște realități.

Să revenim la Conu Leonida. Dacă are sufletul pustiu, în schimb e „cult“. „Ei! domnule, zice el Efimiței, cîte d'astea n'am cetit eu, n'am păr în cap!“. Și 'n adevăr a cetit mult—în calendarele și gazetele de pe vremuri (inferioare celor de azi). El, e tipul simili-culturii cel mai caracteristic din opera satirică a lui Caragiale. E atît de „cult“, atît de plin de idei, încît îl simțim incapabil de a cunoaște, de a gîndi vre-o realitate cît de simplă. Așa de pildă, îl simțim incapabil de a istorisi faptele „revoluției dela 11 Februarie“, la care a asistat și pe care o admiră. El e lipsit de gustul unui om normal pentru realitate. Ce-iace-ți poate povesti un om simplu, pentru el este imposibil. Pentru el sînt importante „ideile“ lui, nu faptele întîmplate. Pentru reținerea acestora nu are nici seriozitatea nici obiectivitatea necesară. Din fapte nu ia decît ce-iace-i ilustrează ideile, și faptele nu le-a văzut decît conform cu aceste idei. Și nu le poate înșira decît numai în funcțiune de concepțiile pe care ține morțiș să le împărtășească Efimiței. Conu Leonida e atît de lipsit cu totul de realism, fiindcă e rupt total și iremediabil de realitate. Am spus aiurea că e tipul palavragiului. Și 'n adevăr, palavragiul vorbesc, dar nu pnt povesti.

Dar să facem cunoștință mai de aproape cu „cultura“ lui.

Conu Leonida are cultură politică și cultură

științifică. O mostră de cultură pur științifică este teoria nevricozității-curiozității-ideei-fândacsiei-ipo-hondriei. Ce departe sîntem de Jupin Dumitrache și de alte tipuri din Caragiale, care nici idee n'au de geneza și procesul complicat—al psihozelor.

Dar în politică cultura lui e și mai bogată. El are, tot din ziare, cunoștinți varii și tot atît de serioase, cași în psihiatrie, pe care le exprimă cu aceeași stropșire a limbii, semn al nepriceperii lucrurilor și ideilor. Conu Leonida cunoaște istoria contemporană a Europei din care se inspiră în concepțiile sale politice generale și în cele cu privire la patria sa. El apreciază mai ales pe „Galibaldi“, pe care Papa, ca să-l îmbune, l'a pus să-i boteze un copil („și-a găsit omul nașul“, zice Efimița triumfător și cu humor).

Afacerea cu „Galibaldi“ și cu încuscrirea cu Papa nu e o simplă glumă. Nimic în Caragiale nu e simplă glumă. Fiecare „haz“, de care rîde spectatorul, este semnificativ. În aceste vorbe de haz, Caragiale condensează, caricaturizînd, stări de suflet și concepții curente. (Aceasta este cauza pentru care hazurile acestea au prins și au ajuns de domeniu public). „Galibaldi“ este revoluționarismul estin al gloatei patruzecioptiste, (în „Boborul“ e un tip care a luat lucrul mai în serios și a făcut parte din cei o mie ai lui Garibaldi), iar botezul copilului Papei este incultura crasă, ori mai degrabă pseudocultura celor cultivați din gaze-

tele lui Rică Venturiano și discursurile lui Farfuride și Cașavencu.

Faptul că Conu Leonida e „republican“,—că adică în el Caragiale satirizează o anumită nuanță a liberalismului român—nu are importanța, pentru că nici acea nuanță liberală n'a avut vre o însemnătate în istoria țării. Socotind însă, ca toată lumea, că acesta e înțelesul comediei, am făcut altădată greșala de a deprecia semnificația acestei comedii.

Importanța ei este cu totul alta. În această comedie Caragiale pune concepțiile curente ale unora și chiar stările sufletești ale noastre ale tuturor în gura unui tip de pe cea din urmă treaptă intelectuală, ceiace-i permite să dea o formă barocă și cu atât mai pregnantă acestor concepții și acestor stări de suflet.

Definiția republicii—„nu mai plătește nimene bir“, „fieștecare cetățean ia câte o leafă bună, toți într'o egalitate“,—e însuși idealul (dus la ideal) al zdrobitoarei majorități a tirgoveților români, care „se nasc bursieri, trăesc funcționari și mor pensionari“, ori au printre ai lor asemenea ființi fericite.

E, cu alte cuvinte, idealul de a trăi din buget, direct sau indirect (de pildă sub formă de „industrie națională“). E așa numita „lipsă de inițiativă individuală“, e „funcționarismul“,—e tot ceia ce deplingem de mai bine de jumătate de se-

col, când voim să facem pe teribili. E, cu alte cuvinte, idealul Rômînului de a trăi din munca pozitivă, adică productivă a Rumînului.—Ceia ce noi dorim mai cu toții, dar n'am exprima atît de simplu și naiv, Conu Leonida, lipsit de orice simț critic, o spune deadreptul. Posibilitatea acestei sincerități, acestei formulări a idealului complet, Caragiale o justifică cu dibăcie prin construirea tipului lui Conu Leonida, alcătuit din însușiri, pe care tocmai am început să le relevăm în aceste rînduri.

Maxima lui Conu Leonida (cînd Efimița, mai deșteaptă pentrucă e mai naturală, îl întrebă de unde lefi, dacă numai sînt biruri),—așa dar maxima lui Conu Leonida: „Treaba statului, domnule; el ce grijă are? e datoria lui să'ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme“,—această maximă nu este, iarăși, o simplă glumă. E concepția noastră a atotputerniciei statului, e sentimentul nostru că statul e părintele nostru, cînd binevoitor, cînd tiran, e acea stare de suflet, care ne face să-l ocărîm mereu că nu ne dă cît ne trebuie, fiindcă niciodată nu ne ajunge cît ne dă și care ne face să fim veșnic opozanți (dovadă numărul și tirajul „ziarelor de scandal“), dar în același timp, „la urnă“, să fim veșnic guvernamentali, ca niște copii cîrtitori, dar în definitiv fricoși, dacă nu respectuoși față de părintele nostru, în afară de care nu există nici-o salvare.

E sclavagismul nostru oriental. E sentimentul robului față de stăpîn și teoretizarea acestui sentiment.

Cînd Conu Leonida, zugrăvind Efimiței „revoluția dela 11 Februarie“, zice: „Să te ferească Dumnezeu de *furia* poporului. Ce să vezi, domnule? Steaguri, *muzici*, *chiote*, tîmbălău, lucru mare, și lume, lume“,—nu e, iarăși, o simplă glumă bazată pe contrastul furie-paradă. E indicată, se poate zice în chip lapidar, fizionomia „revoluțiilor“ noastre, căci noi nu am făcut revoluții adevărate; „drepturile omului“ ne-au venit deagata; evenimentele noastre mari ne-au fost impuse de presiunea europeană; noi numai le-am făcut primirea—cu petreceri, cu muzici și „tîmbălău“. „Furia“ este o iluzie. Realitatea a fost „muzica“. Dar noi am crezut, cași Conu Leonida, că am făcut „revoluție“. Și, corolar, Conu Leonida, cași toți tovarășii săi din Caragiale, pricepe formele nouă exact în măsura în care a luptat pentru ele și, la nevoie, le apără exact cu aceiaș „furie“ cu care a luptat pentru ele.

Cînd Conu Leonida zice că, cu „revoluția“ noastră, am dat „exemplu Evropei“, Caragiale nu face decît să transpună, rezumînd, articolele din ziarele depe vremuri ori proclamația primarului Capitalei Dimitrie Brătianu, pe care Junimea le-a trecut în dosarul ei și pe care le transcriu în operele lor Maioreșcu și D. Iacob Negruzzi, ca pe

niște modele de beție de cuvinte, unul în „Critice“ cellalt în „Amintiri din Junimea“.

Iar cînd, trezit din somn de Efimița, Conu Leonida declară că zarva din stradă nu poate să fie revoluție, pentru că nu e voie dela poliție să se tragă noaptea focuri de armă,—nu-i așa că aceasta, cel puțin, pare o pură glumă, ba încă prea exagerată? Cu toate acestea, cine nu știe că atîția revoluționari de-ai noștri nu pășesc la manifestații de stradă (să zicem cîteva geamuri sparte), dacă n'au asigurată bunăvoința autorității? Fără această siguranță, o „revoluție“ e întotdeauna un lucru primejdios, în orice caz îndoelnic prin urmările lui pentru cel care o face. Revoluții (adică, mai exact, răscoale) nu fac fără permisiunea autorității decît golanii. Cetățenii niciodată.

Și, în sfîrșit, cînd la urmă servitoarea poveștește cum Nae Ipingescu ipistatul & Co. au trecut beți trăgînd pistoale, și Efimița triumfă, observînd lui Conn Leonida că totuși s'au tras focuri de armă, deși „nu-i voie“, și cînd însfîrșit eroul nostru răspunde și mai triumfător că acum se schimbă vorba, căci însăși poliția în persoană e aceia care a tras focuri,—nici aceasta nu e o simplă glumă. E concepția noastră că legile sînt pentru oricine, dar nu și pentru autorități, concepție rezultată din alta mai generală, că nu statul cu organele lui e servul cetățenilor, ci a-

ceștia sînt servii statului, concepție care la rîndul ei e concluzia logică a celei mai sus amintită, că statul e bunul nostru tiran al tuturor, care ne dă bursă, leafă, pensie, și bătaie cînd nu ne purtăm bine, și care ne poruncește să...nu tragem cu pușca în oraș,—interdicție, evident, care nu-l privește și pe el.

*

Pentru a exprima la ideal această stare de suflet, Caragiale nu putea alege un exemplar mai potrivit decît pe Conu Leonida. Micul funcționar, și încă pensionar, e nu numai sărăcia de suflet, dar atîrnînd atît de direct și atît de inexorabil de stat, e ființa cea mai indicată să exprime complet sentimentul nostru față cu „statul“.

Dar sărăcia de suflet, și „cultura“ sînt numai condițiile care fac posibilă această exprimare a acestei filozofii. *Motorul*, este egoismul de cea mai joasă specie. Și'n adevăr, Conu Leonida este un pur egoist. Nu numai „leafa“ și „pensia“ lui, pe care „republica“ i le va respecta, nu numai faptul că el visează că nici datoriile nu „ai voe“ să le plătești în „republică“, dar tot, fiecare cuvînt, fiecare gest al acestui decrepit respiră același egoism.

De altmîntrelea toate tipurile lui Caragiale sînt profund egoiste în fiecare faptă și în fiecare vorbă a lor, afară de Veta (grija ei pentru Rică și Spiridon), de Zoe (accesul de generozitate pentru

Cațavencu în clipa cînd ea-și recîștigă fericirea perdută) și poate de Zița care, din acest punct de vedere, e neutră. (Să se observe că tipurile care nu-s nădesmințit egoiste, sînt numai de femei.—Ce-tățeanul turmeutat e prea inconștient, ca să poată fi pus la socoteală).

Acest egoism e scuzabil la Ghiță Pristanda, care are de hrănit „uns'pce“ suflete și care ne provoacă compătimire.

Egoismul ceiorlalți e odios. Și'n adevăr, ceiace face odioase tipurile lui Caragiale, este egoismul lor josnic. Dacă ar reprezenta numai prostia și incultura, și amestecul de „occidentalism și orientalism“, tipurile lui ar fi numai comice sau ridicole.

Acest egoism al personagiilor este cauza pentru care comediile lui Caragiale sînt mereu o satiră crudă.

În comedii, pagini care s'ar putea caracteriza ca humoristice sînt aproape numai cele consacrate inocentului Catindat și cele consacrate lui Ghiță Pristanda (mai ales socoteala steagurilor). Caragiale nu putea să trateze pe Ghiță Pristanda fără indulgență, pentru că egoismul,—naiv,—al lui Pristanda e justificat. Pristanda e un biet nenorocit. Orice concepție morală am avea, simțim că nici noi nu-l putem condamna, fiindcă el e condamnat să facă ceiace face.

Bineînțeles, Caragiale nu e un satiric din cauza

obiectului zugrăvit, ci din cauza firii sale. Dacă era humorist din fire, alegea altă lume, alte subiecte. Dar atunci n'ar fi fost marele *istoric* al unei perioade din România contemporană, pentru că vițiile urâte ale unei societăți nu pot fi tratate humoristic. Criticul unei societăți e întotdeauna un satiric.

Să revenim la Conu Leonida. El e un egoist. Mai întâiu, desigur, prin firea sa. Pe urmă prin toate condițiile în care îl pune Caragiale. Funcționar mic, rupt de realitate, aceasta îi usucă, îi chircește sufletul. Pensionar și bătrîn: starea sufletească se agravează. Fricos: reduce lumea întreagă la el însuși.

Frica lui Conu Leonida condiționează „hazul” părții din urmă a comediei. În literatura noastră mai avem un revoluționar fricos. E Clevetici al lui Alecsandri. Dar la Alecsandri, Clevetici e fricos în chip gratuit. Vreau să zic: numai pentru a stoarce un efect comic. La Caragiale frica lui Conu Leonida e o parte constitutivă din psihologia categoriei zugrăvită în această comedie. Conu Leonida, mic funcționar, pensionar, e fricos, pentru că are psihologia arhicitadinului. (Vezi ațitea pagini ale lui Maupassant, unde e vorba de funcționari abrutizați zeci de ani în biuroul lor, desvirtizați, etc.). Rupt de natură, cantonat în biuroul și mahalaua lui ca un Evreu în *ghetto*, nu se poate condiție mai favorabilă pentru atrofierea

a tot ce e viril... Cîtă deosebire de un țaran (mai bine de un răzăș socialmente liber) deprins cu natura, cu pădurea, cu dușmănia unora și altora. Un țaran noaptea în pădure e acasă la el. Un biet țirgovăț e aproape un Leiba Zibal.

Dar pe lingă toate, Caragiale nu uită să ne arate că Conu Leonida e admirat de Efimița necondiționat, pentru geniul lui. Megalomania lui cultivată în familie (Efimița face parte din acele femei, măritate cu genii, care-și „strică“ bărbații prin admirație și alintare) pune vîrf egoismului lui senil.

Această alegere a *tipului complet* pentru a exprima o stare sufletească, e un procedeu obișnuit la Caragiale. În *O făclie de Paști*, el a pus în erou și în împrejurări tot ce putea produce și exalta frica. În privința aceasta Caragiale e romantic sau clasic. (Atîrnă de punctul de vedere).

De altmintrelea acest om extrem de inteligent și de o inteligență atît de clară, acest abstractor, care extrage esențialul quintesentiind, are în compoziție, și deci în concepție, destule caractere clasice.

În tot ce-a scris, afară de acel roman complet, dar atît de rezumat care e *Păcat*, acțiunea se petrece răpede. Acțiunea din *O noapte furtunoasă* și din *Năpasta* se petrece în cîteva ceasuri și într'o odae. Tot așa acțiunea dint'o *Făclie de Paști*. Chiar *O scrisoare pierdută*, cu toate

cele trei acte ale ei, ține două-trei zile. Nu mai vorbim de acele mici comedii, care sînt „Momentele“, numite astfel cu toată dreptatea. Apoi, acțiunea începe de obicei cînd conflictele sînt aproape de rezolvare, cînd termenii problemei s'au produs toți. Caragiale redă explozia. Nevoia aceasta de scurtime merge, la el, pînă la stil. Frazei ample, lungi, complete, el îi preferă notația, stilul telegrafic. (Să se vadă începutul nuvelei *Păcat*). *Conu Leonida față cu reacțiunea* avînd un singur act, unitățile aristotelice sînt îndeplinite, firește, dela sine.

Partea esențială a comediei sînt discuțiile dintre cei doi eroi. Partea a doua, spaima de scandalul din stradă, nu adaugă mult studiului social și psihologic. Dar, fără partea a doua, *Conu Leonida* nu era teatru. Nu-i vorbă, nici așa nu prea e teatru. E mai mult un „Moment“. Incă odată, cea mai mare parte și cele mai caracteristice din „Momente“ sînt niște mici comedii pentru cetit. In ele, totul stă în dialog. Intervențiile lui Caragiale nu sînt cu mult mai insistente decît recomandările pentru actori puse în parantez în comedii (iar uneori nici atît), mai ales că aceste recomandări sînt adesea foarte copioase și minuțioase: In *Conu Leonida* are într'un loc aproape o pagină cu petit pentru actori. *Conu Leonida* e o tranziție între comedii și Momente.

Acest „moment“ dat ca piesă de teatru are

șaptesprezece pagini. Dar aceste pagini sint în adevăr, cum se zice, substanțiale.

Am văzut că fiecare „haz“ este un rezumat al unor observații asupra societății noastre. Aici episoade neutre nu există ca în *O noapte furtunoasă* (amorul Vetei) și în *O scrisoare pierdută* (amorul Zoei). Aici Caragiale a ales din aspectele vieții numai ceiace e „caragialesc“, ca un biolog care izolează prin coloranți anumite țesuturi din complicația variată a unui organism.

Și, cu toată această selecționare, care presupune o tiranică intervenire în realitățile obiective, *Conu Leonida* e poate cea mai obiectivă din comediiile lui Caragiale.

Dacă în *O scrisoare pierdută* am observat, în aprecierea tipurilor, o discordanță între noi și autor, de pildă cu privire la Jupîn Dumitrache și mai ales la Rică Venturiano,—aici, între chipul cum e redat obiectul și între sentimental nostru e identitate. Vreau să spun că autorul nu șarjează, nu încarcă tipul cu note, pe care cetitorul le respinge fie pentru că simte contradicția cu alte note, fie pentru că nu le recunoaște ca aparținînd realității, pe care scriitorul o transpune în opera sa.

Această perfecție artistică cere interpreți încercați. *Conu Leonida față cu reacțiunea* e foarte greu de jucat. Piesa fiind lipsită de acțiune, de peripeții, neprovocînd la început nici o așteptare, neînnodindu-se încă nimic multă vreme, lip-

sită de coloratura ce rezultă din îmbulzeala tipurilor, lipsită de decoruri, dar fiind atît de plină de intenții,—arta din ea trebuie relevată întregă, ca să nu se piardă nici un contur și nici un ton. Și foarte rar a fost jucată mulțumitor.

Versuri

D. Barbu Lăzăreanu a adunat în volumul cu acest titlu aproape toate versurile lui Caragiale, tipărite pe vremuri cu sau fără iscălitura lui.

Cît timp scriitorul trăește, *denunțarea* lui ca autor al bucăților sale neiscălite e o nedelicateță. După moarte însă, se pare că voința lui nu mai trebuie respectată. Pretutindeni, i se „completează“ opera cu tot ce a tipărit. Dar d. Barbu Lăzăreanu mai are și o altă îndreptățire. D-sa spune că fiul defunct al lui Caragiale, depozitarul testamentului literar al tatălui său, avea de gînd să publice *aceste* versuri, realizînd, astfel, intenția ori dorința lui Caragiale.

O întrebare se impune totuși: Va fi înțeles Caragiale să i se publice și versurile intitulate *Ce-mi spui de poezie*, de care și-a bătut joc mai tirziu singur? De ce ar fi ținut el să se publice această poezie? Ca dovadă că a debutat în literatură ca poet submediocru? Și va fi înțeles el să publice ori să i se publice *Pohod na șosea*, o cronică în genul lui Marion dela „Universul“, scrisă mai înainte de a se fi format ca scriitor?—

Caragiale din 1912 nu putea să nu simtă că cel puțin aceste „poezii“ sînt nedemne de el.

Rămîn bucățile de mai tîrziu, din „Moftul român“ și de aiurea. Să zicem, cu d. Barbu Lăzăreanu, că autorul lor nu le-a adunat în volum, pentru că n'a avut timp ori răgaz,—deși în ultimii zece ani ai vieții sale Caragiale a scris atît de puțin, încît nu prea înțelegem cum de n'a avut posibilitatea să-și îndeplinească dorința de a le scoate în volum.

Versurile acestea, aproape toate, nu numai că sînt mai prejos de talentul lui Caragiale, dar sînt o literatură slabă, chiar fără nici o comparație cu restul operei sale. Strofele din bucata compusă împreună cu Teleor, nu sînt superioare celor ale lui Teleor. Ba s'ar putea spune contrariul. Și doar Teleor nu era un luceafăr. Iar în lupta de epigrame cu același Teleor, nu Caragiale are avantajul. Parodiile din „Moftul român“ au mai întăiu defectul de a fi învechite, modelurile lor fiind de domeniul mărunțișurilor istoriei literare. Apoi nu sînt eminente nici pentru cine cunoaște modelurile și se poate pune în atmosfera de-atunci. Pentru a parodia poezii trebuie să fii și poet și critic. Caragiale era numai critic. Poet în lirism nu era. Pentru „à la manière de“, îi lipsea puterea creatoare. Parodiile sale reușite sînt în proză, adică *în domeniul sau*, de pildă *Smărăndița*, în care a șarjat maniera lui Delavrancea. În paro-

diile, de care ne ocupăm acum,—lucru curios, cînd e vorba de Caragiale—lipsește aproape cu totul *hazul*. În aceste parodii Caragiale e mai degrabă un polemist. În loc să scoată în relief însușirile modelului, el atribuie modelurilor sale note străine. El *atacă* pe cei pe care-i parodiază, împrumutîndu-le, de pildă, elemente triviale, care nu există în opera lor,—cam cum a făcut de curînd cineva, care a scris la adresa d-lui Minulescu „Romanța celor trei *sarmale*“. Polemismul lui Caragiale se vede cu toată claritatea în parodiarea lui Bolintineanu, unde amestecă și note din Satira a III-a a lui Eminescu („năframă“, etc.). Notele aproape pornografice din parodiarea lui Coșbuc nu sînt deloc „în chestie“. Șarja, aici, trebuia să fie în direcția idilică.

Fabulele „marelui anonim“ sînt fără îndoială „cele mai nejustificabile producții ale lui Caragiale“, cum se exprimă, cu drept cuvînt, d. Zarifopol.

Mai reușite din parodii, sînt cele din grupul „A. Museus“. Retorica naiv grandilocventă, incult lapidară, eftin profetică și limba gazetărească din Bolintineanu (poet care de altmîntrelea are și calități) și mai ales caracterul eteric al aspirației eminesciane sînt bine încondeiate în parodiile respective. Dar se putea și mai bine.

Mai puțin reușite decît acestea, sînt parodiile „moderniștilor“ contemporani lui Caragiale. Și a-

ceasta cred că se datorește și modelelor. Poeții simbolști și decadenți, pe care i-a parodiat în „Moftul romin“, sînt greu de parodiat, pentru că opera lor are deja caracterul parodiei. Parodia nu mai poate fi decît o copie. Iar dacă totuși ține să șarjeze, cade într'o exagerare, care nu mai are nimic artistic.

D. Topîrceanu, înzestrat cu mult spirit critic, fiind apoi—ceiace nu era Caragiale—poet și stăpîn absolut pe tehnica versului, ne-a dat cîteva bucăți reușite, în care a concentrat, șarjînd în justa măsură, ceiace e caracteristic scriitorilor parodiați (Goga, Sadoveanu, Hogaș, Patrașcanu, etc.). Cînd însă a parodiat pe „moderniștii“ de acum zece ani, n'a putut face mai exagerat și mai cu haz decît ei înșiși, exceptînd parodiarea d-lui Minulescu, care, fiind un poet real, cu o *individualitate bine pronunțată*, a dat ocazie d-lui Topîrceanu să scrie minunata „romanță“ a „automobilului“.

Am subliniat cuvintele „o individualitate bine pronunțată“, pentru că nu se poate parodia cu un succes desăvîrșit decît numai opera unor astfel de scriitori. Ceilalți, nu numai că produc opere, care sînt totodată și propria lor parodie, dar încă scriind toți la fel, lipsiți adică de orice personalitate, parodia nu are un obiect bine delimitat, îi rămîne să șarjeze un gen, adică ceva mai puțin concret.

Desigur, „versurile“ lui Caragiale sînt binevenite pentru noi. Le cetim încă odată, fără să mai avem nevoie să cercetăm atîtea publicații vechi. Dar aceste „versuri“ nu sînt, o spunem cu hotărîre, binevenite și pentru el.

După ce mor, scriitorii mari au nenorocirea de a li se da în vileag tot ce au scris—și devin astfel mai mici. (Am vorbit adesea de scandalul—acesta e cuvîntul!—petrecut cu poeziile și romanele „postume“ ale lui Eminescu). Apoi, cu vremea, opera aceasta slabă, ca și cea slabă publicată de scriitorii înșiși, cadă în uitare, rămîne în circulație numai opera lor bună—și ei devin din nou mai mari.

Desigur, se vor mai tipări „volume“ de Caragiale. Și va trebui să se tipărească. Va trebui însă neconținut anunțat că *el* a făcut o selecție în opera sa cît a trăit, și că, *dacă* a avut cumva de gînd să-și adune în volum tot ce a publicat, gîndul acesta dovedește o slăbiciune, pentru noi inexplicabilă la acest om stăpînit, torturat de o atît de nemiloasă autocritică.

JEAN BART

Datorii uitate

D. Jean Bart este un scriitor consacrat de opinia publică, de critica literară și chiar de Academie, căci în timpul din urmă, această instituție încurajează și literatura bună, pe lângă cealaltă.

În nuvela cea mai însemnată din acest volum, aceea care i-a dat titlul, autorul ilustrează o problemă morală, care este un interesant caz de conștiință. Eroul său, ridicat din popor, își „uită” „datoriile” către ai săi, până într'o zi, când o întâmplare îl trezește cu o chinuitoare remușcare în suflet.

„Datoriile” pe care le aveau toți, dar mai cu samă cei ridicați din țărănime; „uitarea” lor, egală cu o trădare, când cei care le uitau erau fii de țărani și care era atât de frecventă, aproape regulă,—aceste „datorii” și această „uitare” formau o problemă morală de o actualitate acută înainte de războiu, când țărănimea, adică marea

majoritate a poporului român, era în stare de sclavie.

Mai are vre-o actualitate problema morală utilizată de d. Jean Bart ca temă a nuvelei sale?

Dacă condițiile traiului material al poporului s'au îmbunătățit, ori cel puțin s'au creat sau se întrevăd posibilități legale în vederea acestui scop,—viața intelectuală și morală dela țară nu e superioară celei dinaintea de războiu. În privința celei morale stăm chiar mult mai prejos. Iată pentru ce mai poate încă fi vorba de „datorii“ față de țărănime, datorii care se confundă cu datoria către țară, poporul român fiind un popor alcătuit mai ales din țărani. Căci bunul traiu material nu poate fi scopul omenirii—dacă omenirea are vre-un scop. Scopul este „lumină, mai multă lumină“. Bunul traiu este numai un mijloc, condiția de posibilitate a „sporului de conștiință“, ca să întrebuițăm un cuvânt al d-lui Brătescu-Voinești.

De un interes încă și mai actual este acea parte a nuvelei, în care autorul zugrăvește mediul din orașul în care își plasează acțiunea—ilustrarea magistrală, prin scene și portrete, a celei stări de suflet „sud-est-europene“, care se numește, cu un termen vulgar dar expresiv, „peh-livănie“ și care este cea mai urită a noastră plagă morală și estetică.

Dacă partea întâia a nuvelei—istoria ridicării

și desrădăcinării unui rural—este cam grăbită, și de o compoziție cam șovăitoare, apoi partea doua—zugrăvirea mediului orășănesc, a egoismului, feroce în indiferentismul lui total pentru suferințele altora, a juisării și a cinismului stilpilor și stilpușorilor societății—e admirabilă. O îmbulzeală de tipuri diverse, redată în trăsături cu neputință de uitat, un caleidoscop de medii variate, care se întregesc unele pe altele, dînd aspectul sumar dar complet al societății noastre din orașe; o observație ascuțită, un humor și un comic irezistibil. Această parte a nuvelei conține pagini de un realism lucid, vioiu și sprinten, care amintesc pe Alphonse Daudet.

D. Jean Bart știe să dea ficțiunii evidența realității palpabile. D-sa are calitatea rară de a spune lucrurile cu acea convingere și cu acea simplitate, care dau impresia sincerității scriitorului și a veracității celor zugrăvite.

Stăpînit de subiect și de problemă, și nu de dorința, răspîndită azi ca o molimă urîță, de a se ilustra, d. Jean Bart captivează cu aceeași putere, cu care captivează viața.

La această supunere la obiect contribuie mult o anumită particularitate sufletească a acestui scriitor.

D. Jean Bart, prin data cînd a început să scrie, prin concepția de artă, prin problemele care-l preocupă, prin atitudinea față de viață, are puncte

comune cu literatura dintre 1880-1900, literatură de probleme, literatură cu caracter critic, literatură înclinată spre satiră.

Caracterul acestei literaturi este nemulțumirea. Nemulțumirea provocată de situația scriitorului în societate și (sau ori) de mizeriile celor mulți.

La unii a predominat, conștient sau inconștient, aparent sau „printre rînduri“, nemulțumirile lor. La alții, nemulțumirile altora, ale celor „umiliți“ și „ofensați“. Psihologia celor dintăiu e zugrăvită de pildă în *Dan*, ca să numim opera, unde această stare de suflet e redată mai complet. Această categorie de scriitori critică, atacă cu predilecție pe „triumfători“ și exaltează meritele nerecunoscute și nerăsplătite ale intelectualilor, în specie ale scriitorilor. Iar prin simpatie, comprehensiune, solidarizare în fața dușmanului, ei îmbrățișează și nemulțumirile claselor nedreptățite, din care uneori înșiși își trag originea. Scrisul lor ia adesea tonul satirei. Satiră lor e răutăcioasă, exasperată, uneori nedreaptă, prin exagerare sau generalizare, pentru că are ca motiv, și s'ar putea zice fără joc de cuvinte ca motor, necazul lor, rancuna lor, invidia lor de oameni subțiri și merituoși, adînc jigniți și nedreptății într'un mediu inferior și obtuz.

Alții, mai puțini, recrutați mai ales dintre socialiștii de atunci (deși unii dintre socialiști au fost tot „egotiști“), dintre naturile cu adevărat

socialiste, n'au plecat niciodată în critica, în satira lor dela nemulțumiri personale, ci dela nemulțumirile altora. D. Jean Bart face parte dintre aceștia. El nu se zugrăvește în personagiile din nuvelele sale; nu pune nimic din afectivitatea sa în ele decît ceiace are comun cu ele. D. Jean Bart este atît de obiectiv, încît chiar atunci cînd abordează un gen prin definiție mai subiectiv, ca în *Jurnalul său de bord*, el nu-și etalează personalitatea sa intimă. În acest *Jurnal*, care i-a creat reputația literară, d. Jean Bart zugrăvește peisagii, oameni, exprima idei și judecăți, e tot obiectiv.

Cu alte cuvinte, deși prin unele caractere face parte din epoca romantică 1880-1900, d. Jean Bart nu este un romantic. Nu este romantic, pentru că nu pleacă dela nemulțumirile sale și pentru că nu este un pesimist, ceiace în ultima analiză e unul și același lucru, exprimat prin termeni diferiți. Nu e romantic apoi, pentru că nu e un suspinător după trecut. Dar aceasta e a treia formulă, pentru a spune că nu e pesimist. D. Jean Bart e un „progresist“. Iar un nemulțumit de societate—un critic social—și un progresist e, de obicei, un realist. Și în adevăr, d. Jean Bart e un realist în toată puterea cuvîntului.

Dar realismul d-lui Jean Bart, prin observația calmă, prin lipsa de acumulare excesivă de detalii și mai cu samă prin stil, are un caracter cla-

sic. (Realismul și clasicismul nu sînt noțiuni contradictorii ca romantismul și clasicismul). Prin aceste însușiri, d. Jean Bart e în tradiția prozei moldovenești dinaintea de 1880.

Acest caracter *clasic* este strîns legat de un anumit mediu, de o anumită clasă, de o anumită viață, care au dat sufletului acea măsură și acel echilibru, pe care le prețuim la un Negruzzi, Alecsandri, Gane—și la strănepotul lor Jean Bart. Copil însă al vremurilor moderne, amestecat într'o viață mai zbuciumată și influențat de literatura timpului său, mai complicată, mai „chinuită“, d. Jean Bart are în scrisul său cîteva caractere de altă natură, care arată influența realismului contemporan.

Psihologia indicată mai sus explică și erotismul d-lui Jean Bart din nuvela „După douăzeci de ani“, a doua bucată importantă din volumul de care ne ocupăm acum. Această nuvelă e un rezumat de roman (în literatura noastră, încă începătoare, rezumatele de roman sînt frecvente).

„După douăzeci de ani“ e istoria unei iubiri pasionate, aprinsă în două suflete de o extremă delicateță, o iubire abia mărturisită și, dela început, nenorocită din cauza scrupulelor celor care se iubesc și a imixtiunii unui moralist inoportun și stingaciu,—și, apoi, „după douăzeci de ani“, descoperirea bărbatului că femeia nu l-a putut uita și că ar fi fost gata să-i închine viața. Deși

intriga nu e lipsită de peripeții, deși analiza e minuțioasă și subtilă, această nuvelă-roman, prin subiect și prin atmosfera de melancolie, are rezonanța unui poem și, prin toate aceste caractere, ne aduce aminte de „Ape de primăvară“.

Dar ceiace dă acestei nuvele un loc deosebit în literatura noastră e distincția subiectului și a tratării. Erotismul este piatra de încercare pentru distincția sufletească a unui scriitor. Și din acest punct de vedere, d. Jean Bart nu are un alt rival decât pe d. Brătescu-Voinești din „In lumea Dreptății“ și „Pană Trăsnea Sfintul“.

I. I. MIRONESCU

Oameni și vremuri

Avem înaintea noastră un volum, care pune și el, în alt chip, problema „datoriilor uitate“ *). E volumul d-lui I. I. Mironescu „Oameni și vremuri“. D. Octav Botez. a arătat și d-sa în revista „Viața Românească“—dar prin alți termeni—că d. Mironescu nu este dintre cei care-și „uită“ „datoriile“. Și, în adevăr, acest doctor în medicină, acest profesor universitar n'a uitat de loc „oamenii“ săi, cei cu care a copilărit și de care l-a despărțit viața. Dar el n'a uitat nici munții și apele satului său, nici petrecerile, glumele, e-resurile și tot ceiace formează sufletul „Braniștei“ sale. În paginile lui trăesc toate acestea. El nu e numai un scriitor „țărănist“, care privește lucrurile din punctul de vedere al suferințelor țărănești; el este și un cîntăreț epic al vieții primitive, al

*) Acest articol a fost tipărit odată cu cel precedent, în aceeași „Cronică literară“.

poeziei de odinioară din munții săi, și mai ales aceasta este el. Unele din paginile sale au o mi-rează de Creangă.

D. Mironescu n'a „uitat“ însă, nu numai datoriile sale morale, nu numai „oamenii și vremurile“ de altă dată de-acasă, nu numai viața sufletească a satului său, dar n'a uitat nici limba, nici stilul de altădată. Personalitatea înche-gată în vremea când se formează omul n'a murit în el. (Un gânditor, ca să ilustreze superioritatea bărbatului asupra femeii, a făcut observația că într'un rîndaș ajuns conte tot se mai cunoaște rîndașul; o slujnică ajunsă contesă, după o bucată de vreme e o perfectă contesă). În biologul Mironescu, care a frecventat universitățile occiden-tului, persistă acela care întovărășea altădată în poiana cea minunată pe bunicul Irimie Honcu—personagiu legendar, dar real, de care vorbește, cum știa el să vorbească, Calistrat Hogaș, și de care amintește undeva și d. Sadoveanu.

D-lui Octav Botez i se pare însă că d. Mironescu ține minte prea mult „datoriile“ cătră ai săi.—D-sa spune că d. Mironescu înnegrește persona-giile antipatice (tipurile din clasele superioare), condus de străvechi și ereditare resentimente. D. Octav Botez găsește așa dar neajunsul că eroii antipatici ai d-lui Mironescu au numai defecte oribile, n'au nimic omenesc, sînt, cu alte cuvinte, șarjați, caricaturizați—simplificați.

Vom obiecta mai întâiu că trebuie de făcut deosebire între roman și nuvelă, cînd punem această problemă. Intr'un roman, un personagiu principal trebuie redat complect, cu calitățile și defectele lui, pentru că romanul trebuie să dea complect ceiace dă: un mediu, un tip, o problemă, etc. Nuvela dă felii din toate acestea. Intr'o nuvelă, un om apare numai în aspectul sau în aspectele necesitate de temă sau de intrigă. „Vechilul“ d-lui Mironescu poate e un prietin bun, un slujbaş corect; Toto poate e un fiu respectuos, un om care se ține de cuvânt; sergentul Rostopască poate o fi avînd și el calități. Dar d. Mironescu nu avea să-i zugrăvească decît în anumite aspecte, și, întrebarea e: acolo, în acele împrejurări, e verosimil un „Vechil“, un Toto, un Rostopască? Apoi faptele lor, acele redat în nuvelă; merită lumina în care le pune d. Mironescu? Merită atitudinea autorului?

Să se bage de samă că un vechil, în mediul zugrăvit, un sat de iobagi, e sau era stăpîn absolut, autocrat asirian; că Toto și Rostopască, „superiori“ în armată, sînt într'o situație de autorați încă și mai desăvîrșiți. Și nimic mai primejdios pentru sufletul unui om decît dreptul suveran asupra altor oameni. Imediat omul devine fiară. E știut că în colonii, cel mai cinstit Belgian sau German—care în țara lui e un burghez inofensiv,—ajunge crud ca un om din caverne, pen-

trucă are dreptul odios de a face ce vrea cu alte ființi omenești.

„Vechilul“ față cu iobagii, „Toto“, „Rostopască“ față cu inferiorii sînt Europeni față cu Negrii.

Toți aceștia sînt realități. Nu i-a inventat d. Mironescu. Și dacă Toto nu e numai crud, ci și o secătură, cred că nici nu e măcar un tip excepțional.

Apoi în zugrăvirea „Vechilului“, dar mai ales a lui Rostopască și încă și mai mult a lui Toto, e și un element de satiră. Și atunci, prin definiție, selectarea și accentuarea defectelor e în natura genului literar.

Insfîrșit, d. Mironescu, desrădăcinat și intelectual, este sentimentalicește un romantic, dar prin factură un realist, și un realist care uneori abuzează de acumularea detaliilor. Această acumulare, o fi făcut și ea d-lui Octav Botez impresia de pornire datorită unor străvechi resentimente, atunci cînd d. Mironescu a zugrăvit aceste personaje.

Acum că d. Mironescu are antipatie pentru aceste personaje, desigur—s'ar putea altfel? Intrebarea e dacă ei sînt așa cum i-a zugrăvit d-sa. Noi credem că acești stăpîni de sclavi sînt redați exact în chipul de a se purta cu sclavii lor.

Dacă e vre-o „tendință“ prea vădită, adică mai mult decît fatala atitudine a autorului față de opera sa, apoi n'o găsim decît în latura sen-

timental duioasă a operei sale, căci d. Mironescu, ca orice humorist, are această latură. În cea mai bogată nuvelă, dar care e o operă din vremea debuturilor sale, în „Sandu Hurmuzel“, unde scenele de un realism crud se întretes cu episoade de o dureroasă tristeță, învins de milă pentru flăcăul jertfit și pentru fata căreia i s'a zdrobit fericirea, d. Mironescu cade uneori în sentimentalism.

MIHAI CODREANU

Statui și Cîntecul Deșertăciunii

D. Codreanu este un sonetist, este *sonetistul* nostru. Sonetul e un domeniu care aproape îl aparține. (La un recent concurs de sonete, toți concurenții erau ucenici ai d-lui Codreanu).

Toate lucrurile au o cauză. D. Codreanu nu este sonetist prin liber arbitru. D. Codreanu trebuia să cultive sonetul, trebuia să adopte forma aceasta fixă, pentru a-și exprima ideile și sentimentele sale.

D. Codreanu are puternic sentimentul distanței sau, poate mai exact, o totală discreție,—față cu cetitorul. Sentimentele la acest poet sînt comprimate. În subsol dinamul e puternic, dar sus lumina e albă și rece și abia trimite o slabă căldură împrejur.

De aici și natura lirismului său, căci d. Codreanu e un liric. El își exprimă mai rar sentimentele direct. De obicei dă o imagine, adesea

un simbol al unei stări de sentiment, pe care se ferește s'o declare a sa.

Lirismul, personal până la subiectivismul cel mai desăvârșit, e redat sub forma unor tablouri și scene, împrumutate din natură, din mitologie, din istorie, din artă. S'ar zice că d. Codreanu înăbușă poetul din el, ca să scoată la iveală, ori să lase liber cu totul pe artist.

Paza de personalism e ajutată perfect de forma fixă a sonetului. *Cel puțin* numărul strofelor și al versurilor, măsura și orînduirea rimelor îi sînt impuse. *Cel puțin* în privința aceasta se simte degajat de nevoia unui act personal. *Cel puțin* în privința aceasta, își declină orice responsabilitate. Altul, în forma liberă a poeziei, își trădează personalitatea și prin lungimea sau scurtimea bucății, prin felul strofelor, măsurii, ritmului și rimei.

D-lui Codreanu nu-i rămîne decît să umple această formă dată, s'ar zice impusă.

Iar această formă îi servește de minune ca haină pentru înfățișarea în care ține să se drăpeze pe lumea aceasta—în fața oamenilor ca și în fața vieții, și poate și în ochii săi proprii.

Atitudinea obișnuită a d-lui Codreanu este o mîndră prestanță care merge uneori până la poză—o poză care nu-i șade rău, poza fiind una din virtuțile aristocratice.

Etern „vêtu de noir“, palid și cu ochii lui albaștri, omul are un aspect fatal:

Si-așa m'am strecurat ca o nălucă
Miop și slut, cu haina 'n veci cernită,

din care al doilea calificativ e o autocalomnie—și o cochetărie.

Altădată îl vedeam umblînd veșnic cu „Filozofia inconștientului“, cu „Împătrita rădăcină a rațiunii suficiente“ și cu alte opere cu titlul teribil. Cîndva a anunțat o operă de cugetare, „Filozofia nimicului“. Unul din sonetele sale are ca motto versul lui Conta. „O nimic cît ești de mare“.

Intotdeauna pe d. Codreanu l-a atras ceiace e îndrăzneț, neobișnuit, enigmatic. D-sa a simțit întotdeauna tandreță pentru Cain și a disprețuit pe Abel. S'a socotit ucenicul lui Angromaniu și a fluerat pe Ahuramazda.

În atitudinea aceasta, expresie a temperamentului său revoltat, pesimist și atins de anxietate, s'a amestecat mereu și oarecare doză de naivitate—și de sinceră, inconștientă și magnifică paradare.

La această paradare îi servește admirabil forma sonetului prin scurtimea, prin distincția și prin ceiace are oarecum fatal această formă.

D. Codreanu scrie parcă ar minui o floretă. Din patru mișcări—a isprăvit. Cu o grațioasă eleganță și-a înfipt *poanta* în sufletul cetitorului. (Și atunci se putea să nu traducă pe Cyrano?). Dar la urma urmelor aceasta nu e decît definiția sonetului. Aceasta nu înseamnă decît că d. Co-

dreanu scrie sonete nu numai pentru că scrie în patru strofe, alcătuite din câte patru și trei versuri iambice endecasilabe, ci și pentru că subiectul său și atitudinea sa față de subiect este un subiect de sonet și o atitudine de sonetist.

Dar acest sentiment dezvoltat al artei presupune o lungă intelectualizare, și dacă există la noi o poezie intelectualizată, apoi de bună seamă aceia a d-lui Codreanu stă pe primul plan. Neconținutul și variatul său comerț cu cărțile nu a rămas fără un puternic efect asupra concepției sale artistice. Firește, d. Codreanu nu scrie poezie filozofică decît incidental. Gîndirea la d-sa e numai un factor al poeziei și un factor care numai rareori devine aparent*). Gîndirea la d-sa e numai tonalitatea sufletească din momentul în care primește impresiile ori își exprimă sentimentele. Poezia d-lui Codreanu e poezia unui om curios și îndrăgostit de idei, a unui om pentru care ideea are un prestigiu deosebit, uneori exagerat.

În literatura noastră primitivă și de obicei oarecum infantilă, această însușire a d-lui Codreanu este prețioasă.

D. Codreanu prin toate însușirile sale artistice este un poet original în literatura romînă și o unitate indispensabilă tezaurului nostru literar. Sînt poeți de talent, care dacă ar lipsi, literatura ar

*) Această observație nu mai e valabilă pentru producția ulterioară a d-lui Codreanu.

sărăci desigur, dar nu în varietatea ei. Dacă d. Codreanu n'ar fi existat, literatura romînă ar fi mai puțin diversă.

Acest poet, de care am vorbit până aici, e poetul „Cîntecului Deșărtăciunii“ și mai ales al „Statuilor“. (În adevăr, în „Statui“, d. Codreanu e un sculptor, un *parnasian*; în „Cîntecul deșărtăciunii“ e mai puțin sculptor și mai mult cîntăreț).

Dar înainte de „Statui“, d. Codreanu a scris „Diafane“, o operă de primă tinereță. Pe-atunci era un poet revoltat, blasfemator, zgomotos, departe de impasibilitatea sau pretenția de impasibilitate de mai pe urmă! Mai tîrziu numai, a ajuns la acea comprimare—și deci condensare—de sentimente, pe care am relevat-o și pe care o proclamă însuși;

Lirismul meu e stăpînit și rece.

Tu pune peste rana ta adîncă
Olimpica sonetului măsură.

Iar mai încoace,—mărturie stă „Cîntecul Deșărtăciunii“,—în sufletul poetului s'a produs o schimbare. D. Codreanu a devenit în revolta și pesimismul său mai vibrant, mai întrepid... Iar în versurile erotice, mîndra sa semeție a dispărut. E drept că și în „Statui“, cuirasa lui nu era tocmai rezistentă la săgețile lui Eros.

Acum poetul depune armele în fața „tiranului oamenilor și al zeilor“:

Al ochilor tăi limpede zenit
O clipă să-l ating.. și'n adincime
Să cad pe veșnicie prăbușit,

Pe cînd icoana ta din înălțime,
Privind căderea bietului Icar,
Ar străluți 'n cascada mea de rime.

Oh, versul meu cu brațe de stejar
Uitîndu-și și trecutul și mîndria,
E azi de-abia înmugurit vlăstar...

În „Cîntecul Deșărtăciunii“, d. Codreanu ne dă cîteva cîntece în care sentimentul de iubire est exprimat direct, cu efuziune, și pe care nu ne sfiim să le socotim printre cele mai frumoase poezii de dragoste scrise în romînește.

Așa dar pe poetul impasibil îl găsim mai cu samă spre „mezzo del camin“ al vieții sale. În prima tinereță prin exuberanță, dincolo (sau dincoace?) de tinereță printr'un zdruncin al echilibrului și printr'o înmuiare de suflet, d. Codreanu e mai aproape de psihologia obișnuită.

Arta d-lui Codreanu însă a fost în continuu progres. Loquace, prolix și retoric în „Diafane“, de și nu lipsit de unele calități de mai tîrziu; elegant, lapidar și concis în „Statui“,—în „Cîntecul Deșărtăciunii“ d. Codreanu duce calitățile din „Statui“ spre perfecție și le valorifică prin tra-

gicul atitudinii, din care acum lipsește orice urmă de manieră.

Calitatea însă prin care d. Codreanu excelează în literatura noastră—un poet dacă nu are o calitate prin care întrece pe ceilalți, nu e un poet de rasă—calitatea aceasta este, ca să întrebuițăm un termen din domeniul altei arte, fineța de *tuseu*—combinație de măsură și delicateță în imaginație, de distincție în sentiment, și de armonie discretă în expresie.

În sfârșit, pentru „situarea“ acestui poet, trebuie să avem în vedere un fapt esențial. Stînd, prin natura operei sale, în afară de curentele literare cîte au venit și s'au dus de douăzeci și cinci de ani încoace, d. Codreanu n'a fost niciodată un poet reprezentativ al „momentului“. În schimb, formula sa de artă, în care s'a mișcat liber, fără să iasă vreodată din ea, fiind dintre acele care nu pot „trece“, d. Codreanu a fost necentenit un poet de actualitate, poetul acelor care cer artei mai mult emoția estetică decît expresia propriilor lor sentimente.

Emoțiile, sentimentele și ideile nu sînt pentru d. Codreanu decît materialul brut, din care, prin ulterioare operații, își modelează „statuile“ sale. „Statui“ este mai mult decît un titlu. Este o definiție.

LA JUBILEUL D-LUI IACOB NEGRUZZI

D. Iacob Negruzzi a împlinit vîrsta venerabilă de optzeci de ani. D-sa și d. Teodor Rosetti sînt ultimii supraviețuitori din prima generație junimistă, care a trăit, aproape întreagă, pînă acum cîțiva ani, junimiștii din această generație ajungînd toți pînă mult dincolo de vîrsta psalmistului.

Cu primejdia de a fi invinuit de pedantism, de determinism desmățat, de clasificationism furios și de științifism à la Bouvard și Pécuchet, voi observa că acest lucru merită oarecare atenție, căci nu se poate datori unei pure întîmplări.

Generația a doua junimistă a dispărut răpede. Nici unul din reprezentanții ei n'a ajuns la adinci bătrînețe, iar mulți—Lambrior, Conta, Eminescu, etc.—au murit foarte tineri.

Și tot așa, toți scriitorii romîni din toate epocile și de toate categoriile.

Scriitorii munteni patruzecioptiști și postpatruzecioptiști până la Mihail Zamfirescu, au murit tineri toți, afară de Alexandrescu, care a vegetat douăzeci de ani, cași mort.

Părăsind categoriile acestea mari și trecînd la individualitățile izolate,—un Gheorghe din Moldova, Păun, Cerna, Anghel, Iosif, Coșbuc, chiar Vlahuță, etc.—observăm iarăși că longevitatea nu este partea scriitorului român.

Dacă înserăm faptul acesta în schema cîtorva adevăruri generale, vom vedea că deosebirea aceasta nu e întîmplătoare, și deci merită oarecare atenție.

Vechii junimiști, la care trebuie să adăugăm și pe Alecsandri, au fost toți fiii de boeri, afară de Maiorescu, care însă a fost un mandarin al profesîilor liberale, adică un boer fără blazon. Așa dar, viața lor a fost ușoară, lipsită de zbuciumele luptei pentru traiu, lipsită de privațiuni, de „grija zilei de mîine“ și de umilinți. Vechii junimiști au fost, toți, mai mult sau mai puțin clasici, ceiace arată un echilibru sufletesc, rezultat al unui echilibru organic. Dar un om sănătos, echilibrat sufletește, care duce o viață liniștită în împrejurări sociale favorabile—trăește în condiții prielnice longevității, e condamnat la longevitate.

Afară de asta, acești oameni au trăit într'o vreme, cînd clasa lor era încă dominantă, avînd așa dar și satisfacția orgoliului de putere, și în-

tr'o vreme cînd societatea romînească era încă patriarhală, ducînd, și din această cauză, o viață așezată.

Nici una din aceste condiții personale, sociale și istorice nu le mai găsim la scriitorii din generația a doua junimistă, nici la scriitorii munteni dela Cîrlova la Mihail Zamfirescu, nici la ceilalți scriitori (adică la toți scriitorii romîni afară de primii junimiști), oameni eșiți din clasele de jos, firi mai dezechilibrate (de aceia mai „romantici“). Numai doi scriitori patruzecioptiști din Muntenia au rezistat mai mult: C. A. Rosetti și Ion Ghica. Dar aceștia au fost boeri,—și Ghica un clasic.

Cetitorul să cugete la zbućiumul sufletesc din opera scriitorilor din categoria cea mare și la zbućiumul din viața lor—toți săraci, unii fizici ori nebuni—în comparație cu seninătatea și liniștea vieții și operei primei generații junimiste.

Să se observe apoi că mai toți (iar dint'un punct de vedere toți) scriitorii neboeri au fost niște *desrădăcinați*, condamnați la adaptări penibile și uneori umilitoare, care ofilesc și omoară.

Pe lîngă toate aceste cauze personale și sociale, mai trebuie de adăogat una foarte importantă. Prima generație junimistă, fiind recrutată din boerimea moldovenească, în care s'a păstrat tradiția culturală a Moldovei, a putut suporta cultura modernă mai cu ușurință, creerul avînd deprinderi ereditare: o substanță tare are efecte

mai benigne, cînd organismul s'a deprins treptat cu ea.

Această cauză ni se pare că este din cele mai importante și explică și faptul că acești oameni nu numai că au trăit mult și viguros, dar au și produs, mai toți, până tîrziu în viața lor opere de același nivel, nu ca ceilalți care, oboșiți de timpuriu, decad ori chiar amuțesc în al patrulea deceniu al vieții lor.

Acum, desigur, dacă am lua în cercetare scriitor cu scriitor, am găsi și abateri, căci în lumea morală cea atît de complicată, determinismul nu poate fi, cel puțin în aparență, atît de riguros ca în lumea fizică, unde în aceleași condiții (ușor de realizat) apa fierbe întotdeauna la o sută de grade. Dar abaterile, pe care le întrevăd, sînt atît de puține și atît de puțin contrare regulii, încît mai degrabă trebuie să ne surprindă regularitatea concomitenței scoase aici în relief—și să ne convingem încă odată că tot ce e omenesc e supus determinismului cași restul universului,

D. Iacob Negruzzi a fost un scriitor plăcut, dar fără merite literare de primul rang.

O singură operă are d. Iacob Negruzzi, care se va putea ceti oricînd chiar pentru valoarea ei literară, și anume *Amintirile*, și mai ales cele din copilărie.

Aici nu i-a trebuit fantazie ori măcar imagi-

nație. Nu i-au trebuit spirit de analiză, de generalizare, compoziție deosebită, resurse diverse de stil. A avut nevoie numai de memorie, de bonomie, de sentiment, de limpezime și de simplicitate, adică de puține calități de scriitor și de esențiale calități de om. În operele celelalte îi lipsesc calitățile cerute genului respectiv, cu atât mai mult, cu cât d. Iacob Negruzzi, trăind în vremea romantismului și naturalismului, a trebuit fatal să fie influențat de aceste școli, să scrie conform cu epoca—adică în contradicție cu firea sa clasică.

Această discordanță dintre firea scriitorului și atmosfera literară a veacului a dăunat și altora, lui Alexandrescu, lui Alecsandri, etc.. Și dacă vom observa că din „opera completă“ a d-lui Iacob Negruzzi partea cea mai valabilă și mai viabilă e satira, se va proba și mai bine că atunci când a abordat un gen mai potrivit firii sale, a reușit mai bine.

Amintirile, și mai ales cele din copilărie, sînt prețioase *din punct de vedere literar*, prin stilul lor simplu și limpede, care e stilul boerilor din Moldova, C. Negruzzi, Alecsandri, Gane, etc.. Acest stil astăzi nu mai este posibil. Modernii au sufletul zbuciumat ori chiar complicat și nervii încărcăți de senzații. Excepție fac până la un punct Jean Bart și Lucia Mantu care, prin ascuțimea senzației și minuțiozitatea notației, e mo-

dernă, dar în stil (admirabilă combinație!) e limpede ca Constantin Negruzzi.

Simplicitatea d-lui Iacob Negruzzi, cași a celorlalți scriitori din clasa lui din Moldova (la care trebuie adăogat boerul clasic Ion Ghica), se datorește, firește ca la orice clasic, în primul rînd naturii sale echilibrate—dar cred că se mai datorește și altui fapt. Turghenev spune undeva că persoanele care n'au obișnuința literară, sînt foarte preocupate de stil, cînd scriu scrisori. Tot așa s'ar putea spune că cei care n'au obișnuința stilului sînt preocupați de stil, în chip excesiv cînd scriu opere literare,—înțelegînd prin „obișnuința stilului“, obișnuința de a vorbi bine și frumos în viața de toate zilele.

Boerii din Moldova trebuiau să vorbească bine acasă, în societate, în saloane, în adunările lor de oameni culți; etc. Cînd scriau, nu aveau de făcut ceva cu totul deosebit decît atunci cînd vorbeau. Trebuiau numai să-și mai stilizeze vorbirea *obișnuită*, pentru că acum ieșeau în public—întocmai ca o femeie din lumea bună, care și acasă e foarte bine îmbrăcată, iar cînd iese pe stradă își pune o rochie care nu „jură“ cu ceapă care a schimbat-o. Elegantă dar simplă acasă; tot așa de elegantă și de simplă și pe stradă dar mai stilizată. Femeia din mahala din contra: Acasă e acoperită cu zdrențe ca Pliușchin al lui Gogol, iar cînd iese își pune o astfel de rochie,

încît nici n'o mai cunoști cine e, o rochie cu zorzoane, cu fionguri și falbalale țipătoare.—Intocmai așa fac în privința stilului scriitorii, care vin dintr'o lume unde n'au avut cum se deprinde să vorbească elegant și literar. Cînd se pun la biuro, ei își lasă în antecameră zdrențele zilnice și-și pun șapte rînduri de volane, toate inelele în deget și două ace în cravată—și fac stil colorat cu orice preț. Acum *bine înțeles* că aici nu e vorba de acele genuri, unde în adevăr se cere culoare. Și femeia elegantă își pune briliante în păr și pe rochia de atlas țesută cu aur, cînd se duce la un bal de gală.—Scriitorul, care ar vrea să zugrăvească un apus de soare în stil limpede, ar face ca doamna din societate, care s'ar duce la balul Curții în tailleur de promenadă. Dar novelistul care redă în stil încrustat cu „juvaeruri“ deliberația din capul unui bărbat muncit de chinurile lui Adolphe, e ca o femeie care se duce să țîrguiască prin magazii decoltată și cu o diademă pe capelură.—Scriitorul adevărat nu se amestecă în genuri nepotrivite temperamentului său. Clasicul nu obișnuște să zugrăvească incendiile apusului, nici romanticul nu se încumetă să „descoase“ discursiv sufletele. E drept că unii romantici de rasă sînt tipuri atît de fastuoase, în cît stau și acasă drapați în purpură și cu calotă de cardinal pe occiput.

În *Amintiri din Junimea*, d. Iacob Negruzzi

regisorul vestitei societăți și conducătorul vestitei reviste, ne spune lucruri foarte interesante, cu atît mai interesante, cu cît sînt spuse de omul cel mai în stare să le cunoască exact. Despre adevărul faptelor nu poate fi îndoială, mai ales că aceste *Amintiri* sînt scrise acum peste treizeci de ani, cînd faptele erau destul de proaspete în mintea d-lui Iacob Negruzzi.

Sînt faptele acestea luminate just? Simpatia ori antipatia nu are vre-un rol în felul de a le reda?

La *Junimea* nu exista (pe cît se poate acest lucru) admirație mutuală. Spiritul de critică, dus pînă la luare-în-ris, era foarte dezvoltat. Și fără îndoială că d. Negruzzi a adus acest spirit și în *Amintirile* sale. Apoi ele se pot controla cu *Amintirile* lui Panu, spirit liber și care, nemai fiind junimist cînd le-a scris, e tocmai binevenit pentru a controla ceiace s'ar părea datorit „junimismului“ d-lui Negruzzi.

Amintirile lui Panu confirmă pe ale d-lui Iacob Negruzzi. Dar dacă n'a lăudat în deșert, credem că d. Iacob Negruzzi (și aceasta nu mai e atît de mult în contra spiritului Junimii) a înțepat uneori pe nedrept, de pildă pe Xenopol și pe Panu, care nu mai erau junimiști, ba făceau politică antijunimistă, pe cînd d. Negruzzi își scria amintirile. Desigur *Junimea*, ca societate literară, n'a făcut sau aproape n'a făcut politică, dar juni-

miști erau temperamente foarte politice, și mai ales d. Iacob Negruzzi.

Amintirile d-lui Iacob Negruzzi sînt în definitiv un izvor foarte prețios pentru cine vrea să reconstituie fizionomia Junimii, rolul ei și chiar epoca literară din vremea aceia. Mai puțin bogate și vii decît ale lui Panu, care redau mai bine, cu un talent aproape de romancier, atmosfera Junimii, unele situații caracteristice și atîtea tipuri ori portrete, ca ale lui Maiorescu, Carp, Pogor, și mai ales Alecsandri, *Amintirile* d-lui Negruzzi au avantajul de a fi scrise de un om care a făcut parte dintre fundatorii societății, n'a părăsit-o un moment și a cunoscut toate dedesubturile lucrurilor și toate *atașele* lor.

Dar cași Panu, d. Iacob Negruzzi, ne simțind toată valoarea unor scriitori, nu le-a dat atenția cuvenită nici atunci cînd îi observa, nici atunci firește cînd și-a scris *Amintirile*. Creangă și Eminescu, de pildă, n'au fost prețuiți cum trebuie nici de Panu nici de d. Iacob Negruzzi. Creangă a fost pentru amîndoi mai mult un original inteligent și sfătos, un țaran cu haz, un anecdotist pipărat, un meritos colecător de basme și un povestitor nostim al vieții de sat. Iar poetul pesimist și romantic, metafizicianul nebulos și înalt, era un animal prea bizar pentru bunul simț și realismul boerului clasic, cași pentru luciditatea și pozitivismul raționalistului Panu.

Incheind aceste considerații provocate de serbarea unui moment solemn din viața atît de bogată în fapte și ani a d-lui Negruzzi, nu pot să nu mă gîndesc cu un sentiment deosebit la rolul d-sale, pe care-l înțeleg și-l apreciez mai bine decît oricine—eu, modest urmaș al d-sale în acest rol—la rolul d-sale îndelungat de hamal al literaturii. Din *Amintirile* d-sale cași din ale lui Panu, din scrisorile cătră diferiți scriitori, publicate până azi; se pot reconstitui destul de bine și greutatea muncii și tribulațiile secretarului de redacție în luptă cu tipografi, în goană după scriitori și manuscrise, în fricțiuni cu autorii nefericiți ori impacienți, în războiu cu greșelile de tipar,—atent să nu se ofenseze „duduca dela Vasluiu“, răspunzător în fața „Junimii“ și a publicului de tot ce publica, colaborînd într'un fel sau altul cu colaboratorii revistei, scriînd cu voe sau fără voe, ca să completeze, într'un sens sau altul, „numărul“, și alte o mie de lucruri, care l-au distras, de sigur, dela propria-i operă—ca să o facă mai bună pe a celorlalți.

Dorim și urăm din suflet d-lui Iacob Negruzzi încă mulți ani de viață. Și nu ne putem opri de a mărturisi naiv, trecînd peste orice regulă protocolară, că simțim ceva bun, ceva cald în suflet, cînd știm că inima Junimii încă n'a încetat să bată.

EMINESCU

Geniu Pustiu

Ne propunem să dovedim în rîndurile următoare că tipărirea „romanului“ *Geniu pustiu* este o impietate față de Eminescu și o mistificare a publicului.

Geniu pustiu a fost tipărit în ediția Minerva a „autorilor clasici“ ca „roman *inedit*“, de către d. I. Scurtu.

Să vedem dacă se poate spune despre *Geniu pustiu* că este un „roman *inedit*“.

Insuși d. Scurtu arată în prefața sa că acest „roman“ e un fragment dintr'o lucrare mai mare intitulată *Naturi Catilinare*. Dar nici chiar acest fragment nu este complet, cum ne spune tot d. Scurtu.

Paginile date ca „roman *inedit*“ sînt scrise în 1869, cînd Eminescu avea nouăsprezece ani. (S'o spunem în treacăt că la vîrsta aceasta e cam greu de scris romane...).

De atunci și până la 1883, cînd s'a îmbolnăvit, Eminescu avea timp să-l publice—și nu l-a publicat. Dar nici nu s'a mai ocupat de el vreodata, căci altfel ar fi corectat limba—plină de ardelenisme și de germanisme—pe care o scria adolescentul Eminescu, elevul lui Pumnul și al școalelor din Ardeal.

Dar cum era să se mai ocupe de acest „roman“, *desființat* de el înainte de 1872, cînd a scris *Sărmanul Dionis*, în care a transportat pagini întregi din acest *Geniu pustiu*, inutilizînd astfel pentru totdeauna fragmentul fragmentar scris la 1869?

- Descripția străzii bucureștene și a crîșmei pe o noapte ploioasă din paginile 3, 4, 5 din *Geniu pustiu* (Ediția 1908) se găsește în paginile 31, 32, 33 din *Sărmanul Dionis* (Ediția Biblioteca Minervei). Tipul lui Toma Nour dela pg. 7 din *Geniu pustiu* se găsește, cu schimbarea numelui Toma Nour în Dionis, la pg. 32 din *Sărmanul Dionis*. Odaia lui Toma Nour dela pg. 20 din *Geniu pustiu* e odaia lui Dionis dela pg. 37 din *Sărmanul Dionis*. Bustul, dela pg. 30 din *Geniu pustiu* e bustul dela pg. 37 din *Sărmanul Dionis*. Ochii lui Ioan dela pg. 21 din *Geniu pustiu* sînt ochii tatălui lui Dionis dela pg. 38 din *Sărmanul Dionis*. Palatul din fața locuinței lui Toma dela pg. 24 din *Geniu pustiu* e palatul dela pg. 45 din *Sărmanul Dionis*. Nostalgia trecutului dela pg. 33

din *Geniu pustiu* e exprimată prin aceleași cuvinte la pg. 47 din *Sărmanul Dionis* etc.. Iar aceste pagini trecute din *Geniu pustiu* în *Sărmanul Dionis* sînt esențiale. Și trebuie să adăogăm că pe lângă aceste pagini, Eminescu a mai luat din *Geniu pustiu* pentru al său *Sărmanul Dionis* multe pasagii pe care le-a redactat altfel.

Dar mai este încă ceva. Manuscrisul acesta nu numai că este despoiat de o bună parte trecută în *Sărmanul Dionis*, dar are multe pasagii șterse cu creionul de Eminescu—și păstrate de d. Scurtu.

Iată cîteva notițe prin care d. Scurtu justifică tipărirea pasagiilor șterse de Eminescu:

a) „Fraza e ștearsă ulterior cu creion roș. Am reținut-o fiind de oarecare interes...”

b) „De aici încolo urmează o lungă și ditirambică serie de idei revoluționare, republicane, umanitare și de imagini romantice șterse ulterior de poet, fie că nu le mai găsea locul în roman. Le reproduc totuși pentru interesul lor biografic”.

c) „Acest aliniat și—in afară de cel învecinat—celelalte trei ce urmează sînt șterse ulterior pentru că poetul voia probabil să le înlocuiască. Dar nefiind înlocuite cu nimic și povestirea rămînînd de altminteri trunchiată, le reproduc pe toate”.

d) „Întreg pasajul... este însemnat ulterior cu creionul de cătră Eminescu care a pus observația explicativă „prea lung”, ceiace-i și drept cînd ne gîndim că acest fragment de articol politic.. nu-și prea avea locul în roman”.

e) „Sfîrșitul întreg e neclar din pricina cuvîntului indescifrabil și lipsei subiectului din ultima frază”. (Și totuși d. Scurtu îl pune!).

Să mai dăm două notițe ca pildă pentru alte

procedee curioase de editare a acestui „roman inedit“.

a) „In text urmează : „Cu bolta ei puternică“ cuvinte pe care le-am eliminat fiind de prisos și întunecind fraza“. (Așadar după ce tipărește lucruri șterse de Eminescu, elimină lucruri neșterse).

b) „In text este un adaos inexplicabil care nu se vede unde ar aparține“. (Vasăzică la tipărire s'au făcut omisiuni din cauza încilciturii textului).

Acest concept, părăsit de autor, despoiat de ce i s'a părut lui mai bun, cu pasagii șterse, așa dar simplu brulion, pe care dintr'o cauză sau alta Eminescu nu l-a pus pe foc, d. Scurtu l-a tipărit în colecția „Scriitorilor clasici“ ca „roman inedit“ de Eminescu.

De sigur, acest *Geniu pustiu* poate fi interesant pentru omul de studiu, care vrea să privească în intimitatea procesului de concepție a lui Eminescu. Și tipărirea lui poate fi justificată numai prin dorința de a aduce un serviciu acelor cercetători, care nu pot studia manuscrisul la biblioteca Academiei. Dar un asemenea manuscris se tipărește ca atare, și nu ca operă „inedită“ în colecția autorilor clasici.

Dar însfirșit această tipăritură, dacă nu e un „roman inedit“ de Eminescu, poate oare servi cel puțin ca piesă pentru oamenii de studiu?—D. I. Scurtu ne spune, că a corectat punctuația, limba, morfologia și sintaxa (Bietul Eminescu—agramat!

Și avînd nevoie de ajutorul altuia ca să iasă în public!... Dar în brulioane cine nu-i agramat?). Deci tipăritura aceasta nu poate dispensa pe cercetător de manuscrisul dela Academie.

D. Scurtu, într'o privire mai generală asupra *Geniului pustiu*, ne spune că

„romanul” e slab, „are și defecte multe, chiar—in fond și în formă”, „insuficiența observației psihologice care-i *supărătoare*, apoi exagerarea evenimentelor și a sentimentelor, repetițiile *jignitoare*, neclaritatea unor tablouri și încărcarea frazelor cu prea multe frumuseți *căutate*, artificiale”.

Iată-l pe Eminescu un scriitor jignitor, afectat, supărător.

Așa dar Eminescu a fost un mare poet și un detestabil romancier, un romancier mult mai slab decît d-nii X sau Y. Și dacă ne mai gîndim că, din cauza acelor *Poezii Postume* (alte brulioane scoase la iveală), el nici ca poet nu mai rămîne un mare scriitor ci unul neegal, cînd bun, cînd rău, și uneori detestabil, atunci vom înțelege și mai bine ce nenorocire i s'a întîmplat după moarte mult nefericitului nostru Eminescu.

Cu procedeul acesta—adică scociorînd prin coșul scriitorilor și tipărindu-le încercările neizbutite, pe care ei cei dintăi le știau neizbutite—se poate înjosi și ridiculiza orice scriitor din lume.

Eminescu n'a voit să fie autorul unui roman. Eminescu n'a tipărit nici un roman. Eminescu s'a

încercat în adolescență să scrie un roman și a văzut că nu poate scrie un roman. Nu este o ofensă sîngeroasă adusă memoriei lui, a-l declara romancier și apoi a-l caracteriza ca romancier care „jignește și supără“?. Și dacă am primi acest *Geniu pustiu* ca „roman *inedit*“, apoi Eminescu ar fi cel mai ridicol scriitor din lume și un pur imbecil, căci ar fi unicul, care să aibă în două opere *pagini întregi* la fel, cînd se știe că un scriitor care se respectă evită repetarea unei singure metafore!

Cum se explică această îmbogățire cu sila a operei lui Eminescu cu așa numitele *Poezii Postume*, cu „romanul *inedit*“ *Geniu pustiu*, etc.?

Sînt mai multe cauze.

Această dare în vileag a brulioanelor lui Eminescu începe după 1900.

1900 este o dată importantă în istoria noastră politică, socială și literară. În preajma acestei date se întîmplă o mulțime de lucruri, din care nu vom aminti aici decît numai pe cele care ne trebuiesc pentru scopul nostru.

Atunci apare naționalismul în literatură, printre ai căruia reprezentanți vedem o mulțime de Ardeleni. Ca un corolar, e înteișirea luptei, începută de alții, împotriva literaturii „decadente“, venită cînd apunea eminescianismul, luptă în care se disting prin îndîrjire scriitorii ardeleni.

Printre acești Ardeleni se pun mai în evidență Chendi (al doilea editor al *Poeziilor Postume*,— primul fusese Nerva Hodoș) și d. I. Scurtu (editorul *Geniului pustiu*).

Așa dar, era vorba de a imprima literaturii un caracter naționalist și a distruge „decadentismul“ de origine străină.

Era nevoie, deci, de modele literare mari, impunătoare, cu caracter național și cu tendinți naționaliste. Exista, firește, Coșbuc, dar el era numai unul, și poezia sa, foarte națională, nu era naționalistă. Ar fi fost util, ca auxiliar în luptă, un mare scriitor ca Eminescu. Poeziile lui Eminescu însă (afară de Satira III-a și Doina) nu puteau servi naționalismului. Iată ce zice Chendi în prefața *Poeziilor populare* ale lui Eminescu—dezgropate și tipărite tot în aceiași vreme, de aceiași oameni:

„Dar notele aceste de romantism, care de altfel se mențin până la asfințitul lui Eminescu, din simple ce sînt la început se complică în măsură ce cultura dobîndită îi deschide terene mai largi de reflexiune.. și care din cînd în cînd fatal împing în umbră instinctul național al oricărui poet și îl scot pe oceanul larg al poeziei universale, cum s'a întîmplat și cu Eminescu“.— „Influența străină l-a împiedecat pe neobservate a ajunge în deplină dezvoltare în limitele principiilor de artă națională“.

Această atitudine față de poezia lui Eminescu ajuns la apogeu, nu este numai a lui Chendi, ci a întregului curent naționalist de atunci.

Trecem peste curioasa idee de a deprecia poe-

ziile din epoca maturității poetului, adică ceiace e mai admirabil în Eminescu—și ceiace e mai meritoriu tocmai prin caracterul de universalitate al operei lui, care-l pune alături de marii poeți ai lumii—și ne oprim asupra acestui deficit de naționalism al poeziei sale.

Chendi, d. Scurtu și ceilalți, naționaliști și Ardeleni, deci de două ori naționaliști, caută un remediu la acest deficit și-l găsesc, mai întâiu, în opera politică și socială a lui Eminescu, pe care d. Scurtu o tipărește, făcînd un real serviciu publicului. Dar trebuia și o operă poetică cu caracterele dorite de ei—și atunci, cum acești scriitori erau și funcționari la Academie (și aveau la îndămină manuscrisele lui Eminescu), au găsit în hîrțile lui opere mai puțin „universale“, opere cu un caracter mai apropiat de ceiace le trebuia lor.

Am vorbit altădată de *Poeziile Postume*, și nu ne mai repetăm,

În *Geniu pustiu* e mult naționalism și foarte mult ardelenism. (Naționalismul și ardelenismul erau noțiuni aproape echivalente pela 1900). Deci *Geniul pustiu* era foarte bine venit, ca operă cu caracter de propagandă. D. Scurtu ne spune chiar că pricina pentru care a ținut să tipărească acel roman (plin de părți „supărătoare“ și „jignitoare“ ca talent), este caracterul lui educativ:

„Cu toate acestea, zice d. Scurtu, romanul rămîne o lucrare cu valoarea ei literară prețioasă... prin faptele istorice din care se inspiră, prin tendințele lui naționale sănătoase“.

Dar publicarea *Poeziilor Postume*, a *Geniului pustiu* etc., nu are ca pricină numai naționalismul epocii, ci și altele, secundare, auxiliare.

E, mai întâiu, entuziasmul naiv al istoricului literar pentru orice hîrtie rămasă dela un scriitor mare cu care se îndeletnicește. E, apoi, ambiția, cam deșartă, de a-ți lega numele tău, de editor și adnotator, de acela al unui mare scriitor. E, după aceea, dorința unei case de editură de a-și îmbogăți colecția de „clasici“. Iată o curioasă mărturisire a d-lui Scurtu :

„Cînd s'a tipărit ediția I a romanului, nu avusesem timp să-l studiez mai de-a-proape, căci editorul ținea să-l pună la îndămîna publicului cît mai curînd și eu îi cedasem definitiv“.

Noi ne adresăm aici tuturor caselor de editură, rugîndu-le să lase pe Eminescu în pace cu *Geniul pustiu*, să nu-l scoboare atît de mult în ochii celor care nu bagă de samă că acest „roman *inedit*“ este un brulion din adolescența lui Eminescu, în care el a șters multe pasagii chiar atunci, și din care a luat tot ce a fost bun și a pus în *Sărmanul Dionis**).

*) Am văzut un „critic“ regretînd că Eminescu n'a fost un poet egal, adică că are și poezii slabe (cele din

Credem că și cei ce au dezgropat-o, ar renunța astăzi la întreagă această literatură „inedită“ a lui Eminescu. Astăzi nu mai e nevoie de acea pedagogie naționalistă de atunci, pe care o puteau servi hîrțile din coșul lui Eminescu.

Pe lingă plopîi fără soț
(*Considerații tehnice*)

Pe lingă plopîi fără soț
Adesea am trecut,
Mă cunoșteau vecinii toți,
Tu nu m'ai cunoscut!

La geamul tău ce strălucea
Privii atît de des,
O lume toată'nțelegea,
Tu nu m'ai înțeles.

De cîte ori am așteptat
O șoptă de răspuns!
O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns.

„Postume“), căci fără cele slabe (repetăm: din „Postume“), Eminescu ar fi fost, zice „criticul“, unul din marii poeți ai lumii. Așadar Eminescu nu e unul din marii poeți ai lumii, pentru că nu și-a dat foc bruloanelor! Lucrul se mai poate remedia: Să renunțe casele de editură la re-tipărirea acestor bruloane numite „Poezii Postume“, „opere“ tot atît de „inedite“ ale lui Eminescu cași *Geniul pus în*. Atunci Eminescu va redeveni un mare poet al lumii!

O oară să fi fost amici *)
 Să ne iubim cu dor,
 S'ascult de glasul gurii mici
 O oară și să mor.

„Aceasta este o veche poveste“. E povestea tinărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciane. E „proletarul intelectual“, rupt din clasa din care a ieșit, fără relații sociale, inamorat de obiceiul dela distanță, de o fată dintr'o lume subțire, adesea din clasa boerească, pe care o idealizează, ca orice mic burghez cultivat. E Sărmanul Dionis înamorat de Maria, care apare la fereastra casei boerești, e poetul romantic, înamorat de fata „Dela Fereastră“ („Poezii“ de Vlahuță)—mereu fereastra!—, e Dan înamorat de Ana, care-i apare în fiecare zi la fereastra de peste drum, etc.

Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvârșită simplitate. Expresii directe. Stil sărac. Niciun ornament. Nicio „figură de stil“. Abia un epitet propriu zis.

Acest procedeu este caracteristic întregii faze din urmă a poeziei lui Eminescu, faza de per-

*) „O oară“ și nu „o oră“, cum transcrie d. Scurtu, pentru că Eminescu a scris „o oară“, pentru că „o oră“ e științific și pedant, pentru că „o oră“ e un hiat displăcut.

iecție și de strălucire. În prima fază, a romantismului imaginativ,—cînd era influențat puternic de romantismul german (Poezie tip: „Floare albăstră”)—Eminescu are stilul ornat, imagini bogate, uneori copioase. Acum stilul s'a simplificat și s'a concentrat.

. Epitetul și metafora sînt mijloace cu care imaginația remediază infirmitatea noțiunilor abstracte. Dar ele lungesc vorba. Epitetul și metafora nu adaogă o idee; ele numai concretizează ideia. Iar Eminescu acum posedă știința de a întrebuinta substantivul singur cu acelaș maximum de efect ca și cînd l-ar fortifica prin epitete ori prin comparații. Eminescu reușește acum să pună într'un vers substanța unei strofe. E triumful artei de a scrie. Acum cuvintele lui sînt încărcate de înțeles și fac în sufletul cetitorului explozie de emoții.

Dar la această simplificare Eminescu ajunge și din cauza unei schimbări în concepția sa poetică. În prima fază el își îmbină întotdeauna sensibilitatea cu imaginile naturii. În prima fază e în poezia sa o comuniune cu natura, un fel de panteism. Fiind, așa dar, solicitat spre descripție, trebuia să aibă stilul „imagé”. E colorat și în faza ultimă, cînd subiectul cere prin definiție culoare, (descripția și epicul din Scrisori, și considerațiile filozofice, care fără concretizare ar fi proză curată).

În faza ultimă, Eminescu devine mai puțin a-

tent la natură. Acum se concentrează asupra propriului său suflet. Altă dată, ca să vorbim de poezia erotică, iubea iubirea, pe care o întrupa într'o femeie, văzută într'un decor poetic (de aceea poeziile lui pe atunci erau cam compuse). Acum iubește femeia. Conștiința întregă îi este plină de sentiment. Acum își analizează sensibilitatea cu înverșunare, iar în analiza aceasta nu mai are ce căuta culoarea.

Dar acest stil este stilul clasic. Acum romanticul Eminescu—romantic în această fază prin subiectivism exclusiv și prin concepția vieții—ne dă priveliștea rară a unui poet, care emoționează, hipnotizează și transportă prin versuri scrise în stilul clasic.

Dar nu numai mijloacele de expresie sînt simple în strofele de mai sus, ci și ideile... Trecea pe la casa ei, vecinii îl cunoșteau, numai ea nu-l cunoștea; dacă i-ar fi dat o zi din viață i-ar fi fost de-ajuns... sau măcar să fi fost „amici“ o oară, să se „iubească cu dor“ și să moară!...

Aceste idei sînt nu numai simple. Sînt și banale, iar unele, și mai ales „o oară și să mor“ sînt chiar vulgare. Ultima este luată parcă de-adreptul din *Dorul inimii*.

Și atunci pentru ce este atît de frumos? E frumos tocmai prin simplitate. E frumos pentru că *acesta* e în esența lui amorul tineresc. E frumos cași vechile rechizite ale poeziei: „luna“,

„izvorul“ și „filomela“. E frumos prin banalitate. E frumos prin naivitate. E frumos prin curajul candid al lui Eminescu de a spune aceste lucruri eterne, banale, simple și naive.

Dar pentru a realiza această simplitate—mai greu de realizat decît orice altă manieră—îi trebuiau lui Eminescu mijloace care se întilnesc rar, îi trebuia puterea adincă de simțire, sentimentul unui misterios acord între cuvinte și al unei misterioase corespondențe între sunete. Existau cuvinte și sonorități unice, care să redea ceia ce a voit el—și Eminescu le-a găsit. În rezervoriul inconștientului său s'a încheșat exact muzica aceea, care putea exprima mai bine iubirea tuturor visătorilor între douăzeci și treizeci de ani...

Și astfel cuvintele și ideile simple și banale au căpătat noutatea primei lor zile de creație,—cum devine nou și unic cuvîntul „te iubesc“, cînd îl spune bărbatul pentru prima oară femeii iubite.

În aceste versuri numai o singură expresie nu e proză curată: „pe lîngă plopii fără soț“. Și nu e, fiindcă e descripție. Iar aceste cîteva cuvinte evocă o epocă și un mediu. E viața de altădată, patriarhală. E un decor atît de potrivit pentru sentimentalitatea asta simplă și eternă și pentru împrejurările pe care ni le evocă „Sărmanul Dionis“, „Dan“, „Din durerile lumii.“ Și un decor poetic prin definiție, pentru că, oricum s'ar defini

poezia, ea este în ultimul rezumat întoarcere spre natură, refugiu din complicația civilizației și a cugetării reflexive.

Dar pentruce anume „fără soț“ ? Pentruce această indicație și precisă și vagă ? „Fără soț“ e un epitet concret și moral în același timp. Concret, pentrucă dă o imagine. Moral, pentrucă, mai întâiu, e vag, și apoi pentrucă, în comparație cu ceiace e „cu soț“, evocă ceva stingher, neîmplinit, adică o stare de suflet concordantă cu economia întregii poezii. *)

În faza lui ultimă și strălucită, Eminescu întrebuințează cu precădere epitete morale. Cuvinte ca „sfânt“, „dulce“, etc, sînt frecvente și se găsesc repetate dela o pagină la alta. Aceste epitete sînt uneori comune și banale—cum am văzut că banale și comune sînt de multe ori și noțiunile și ideile. Vom repeta aici același lucru ca mai sus: Eminescu a știut să dea o noutate și o forță incomparabilă poeziei generale și universal umane, conținută în astfel de epitete.

Iar faptul că în această fază întrebuințează cu predilecție epitete morale, decurge din prioritatea pe care sufletul o are acum în conștiința sa asupra lumii externe, aceasta din urmă avînd a-

*) E poate și o concepție ori un sentiment popular. Acea scurtă, repede și aprigă tragedie, care e „Tom Alimoș“, conține versul misterios: „La gropana cu cinci ulmi“.

cum pentru poet tot mai mult rolul de expresie a emotivității sale.

Trecem la partea a doua a poeziei.

În prima parte a vorbit tînărul romantic timid și modest, Dionis și mai ales Dan și Radu.

În partea a doua, imediat după acel „să mor“ din *Dorul inimii*, apare cineva atît de excepțional! Un Supraom. Procedul de compoziție are ceva analog cu acela al cunoscutei poezii a lui Heine, în care după primele două strofe (un tînăr iubește o fată, fata iubește pe altul, etc.), a-nume banale și naiv-prozaice, urmează sfășietoarea strofă: „Das ist eine alte Geschichte“. Întocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

În adevăr, după tînărul care suspină la poarta Ei în zimbetul vecinilor—apare Hyperion, încă și mai mîndru decît în Luceafărul, conștient de superioritatea lui până la grandomanie, (care-i șede atît de bine lui Hyperion-Eminescu și care ne consolează de suferințele acestui om, simțîndu-ne fericiți să știm că el își dădea bine samă cine este):

Dîndu-mi din ochiul tău senin
 O rază dinadins,
 În calea timpilor ce vin
 O stea s'ar fi aprins!

Ai fi trăit în veci de veci
 Și rinduri de vieți,
 Cu ale tale brațe reci
 Inmărmurai măreț

Un chip de-apururi adorat,
 Cum nu mai au părechi
 Acele zîne ce străbat
 Din timpurile vechi*)

În partea întâia ideile și cuvintele erau banale. Acum a venit în scenă Hyperion, și totul s'a schimbat. În partea primă fraza era curentă, simplă, ușor de înțeles. Aci fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată până la obscuritate. Un singur lucru comun: cu tot avîntul imaginației, stilul e tot simplu, alcătuit din părțile esențiale și principale ale vorbirii: substan-

*) „Inmărmurai“, cum e în *Convorbiri*, și nu „inmărmureai“; și „Innărmurai măreț un chip de-apururi adorat“, și nu „Inmărmureai măreț! Un chip de-apururi adorat, etc.“ cum se găsește în toate edițiile căci „Inmărmurai măreț“ e legat direct cu „Un chip, etc.“ Greșala vine din cauză că nu se bagă de samă că „Inmărmurai“ înseamnă: „făceai din marmură“, „sculptai“, adică nu se observă că Eminescu spune că, dacă ea l-ar fi iubit, ea ar fi trăit în versurile lui, cit vor trăi și ele, adică până la amuțirea limbii române, — că ea ar fi stăruit în admirația omenirii cași statuile antice, așa de perfecte, încît azi nu mai au „părechi“. Semnul de exclamație separator e și în *Convorbiri*, dar aici trebuie să ne hotărîm să facem corectarea noi. Singurul, care a transcris aceste versuri, corectînd, suprimînd semnul de exclamație, e Caragiale, în „Ironie“.

tive și verbe. Dar partea aceasta a doua, solemnă prin conținutul ei, începe printr'un fel de orchestrație alcătuită din sonoritatea unor anumite sunete diseminate dealungul versurilor și concentrate mai ales în toate cele patru rime ale strofei „Dindu-mi din ochiul tău senin“, una din strofele cele mai armonioase din Eminescu.

Și acum strofa cunoscută:

Căci te iubeam cu ochi păgîni
 Și plini de suferinți,
 Ce mi-i lăsară din bătrîni
 Părinții din părinți,—

care exprimă puterea sentimentului ce era să prezideze la imortalizarea acestei moderne Beatrice; care formează tranziția la partea a treia a poeziei, tranziție întemeiată pe contrast (disprețul din partea a doua față cu pasiunea din strofa aceasta) și care în același timp ne lasă să vedem că sufletul Demonului s'a înmuiat la amintirea pasiunii de altădată.

(Nicăieri poate Eminescu n'a exprimat cu atita putere pasiunea iubirii—decît doară în versurile din „Te duci“ :

Și te uram cu 'nverșunare,
 Te blăstămam, căci te iubesc).

„Te iubeam cu ochi păgîni“ dă minunat în-

fățișarea teribilă a amorului-pasiune, caracterul lui elementar, ceiace are el refractar culturii și civilizației—a amorului sexual, identic sie însuși dealungul vremii, din caverne până azi.

Iar aceste cuvinte i le spune femeii cu o superbă mândrie masculină. Și încă cu o mai-superbă mândrie îi spune că acești ochi păgîni îi i-au lăsat lui „din bătrîni, părinții din părinți”,—că a iubit-o nu numai cu iubirea unui singur om, ci cu patima acumulată a tuturor generațiilor înaintașe, cu puterea unei rase întregi. Eminescu a exprimat în versuri lapidare metafizica amorului a lui Schopenhauer în Scrisoarea IV-a. „Părinții din părinți“ de aici e transcripția analist-psihologică a celebrei metafizice. Eminescu își exprimă aici sentimentul iubirii în lumina și din punctul de vedere al acelei teorii. „Vocea speciei“ din celebra metafizică este un adevăr, dacă prin acest termen se înțelege acumularea ereditară în sentimentul iubirii sexuale. În adevăr, toate iubirile tuturor ascendenților unui om *vorbesc* în iubirea lui. Iată pentru ce se poate spune că în iubire se agită și strigă cineva mai mare, mai puternic decît individul actual,—ceva anterior și superior lui. *)

*) Această idee o exprimă Eminescu aiurea, mai puțin psihologic, dar cu o rezonanță metafizică incomparabilă:

Din ce *noian* îndepărtat
 Au răsărit în mine, (poeziile de iubire)
 Cu cite lacrimi le-am udat,
 Iubito, pentru tine!

Dar „noian“ aici mai înseamnă și lumea profundă a

Dar iubirea aceasta, a fost! După strofa culminantă, arzătoare de pasiune, urmează versurile pline de o indiferență oboesală,—partea a treia a poeziei:

Azi nici măcar îmi pare rău
Că trec cu mult mai rar,
Că cu tristeță capul tău
Se 'ntoarce în zadar,

Căci azi le sameni tuturor
La umblet și la port
Și te privesc nepăsător
C'un rece ochiu de mort. *)

La sfârșitul „Luceafărului“, se simte ceva amar, un fel de obidă. Aici nimic din această stare sufletească, sau aproape nimic, fiindcă iubirea a încetat. Iar perifriza prin care Eminescu declară că iubirea e moartă,—„căci azi le sameni tuturor la umblet și la port“—conține o admirabilă observație. Când o iubea, ea era un exemplar unic, făcea parte dintr'o specie zoologică deosebită, reprezentată printr'un singur exemplar, care era ea. Și tot ce ținea de ea era unic, chiar și haina. Este defi-

intregului inconștient. Vezi și „Note și impresii“ de G. Ibrăileanu.

*) Și nu „ochiu rece“ ca'n ediția Scurtu, adică „ochiu recé“.

niția supremei iluzii de care e amețit bărbatul când iubește cu fetișism. Când însă iubirea a încetat și iluzia a dispărut, femeia a redevenit ceea ce este în realitate, a reintrat în specia comună umană. Atunci s'au întors în liniștea morții și toți acei „părinți din părinți“, care se agitau în pieptul bărbatului, iar ochii, din „păgini și plini de suferinți“, au devenit „un rece ochiu de mort“, căci Eminescu nu uită să concretizeze cele două stări contrare, prin aceeași imagine, acordată însă cu împrejurarea.

Dar aici el nu se zugrăvește numai pe sine, o zugrăvește și pe ea.

În cele două versuri pe care i le consacră, imaginea femeii e redată cu o delicată plasticitate și în același timp cu nuanța de melancolie a lucrurilor defuncte.

Strofa ultimă, care din punct de vedere logic e o concluzie, poate necesară:

Tu trebuia să te cuprinzi
De acel farmec sfânt
Și noaptea candelă s'aprinzi
Iubirii pe pământ,

cu toată frumusețea ei, cu toată sonoritatea ei (mai ales din versul al treilea), realizată prin aceeași mijloace cași în strofa „Dîndu-mi, etc.“, —ni se pare de prisos, căci din punct de vedere

al logicii sentimentelor, poezia trebuia să se isprăvească în momentul culminant (și ca sentiment și deci și ca compoziție), la versul: „C'un rece ochiu de mort“, mai ales că ideia din această strofă ultimă e conținută în strofele care alcătuiesc partea a doua a poeziei.

G. COȘBUC

Vara

(*Considerații tehnice*).

Vara e poezia cea mai lirică din toată opera lui Coșbuc. Și cea mai frumoasă. Dar acest adaos e pleonastic. Lirismul, după unii, dă măsura frumuseții în orice gen literar. Un lucru însă e sigur: o poezie cu cit este mai lirică, cu atât e mai poetică.

Impresia de *vară* o dă Coșbuc în acest imn prin câteva trăsături, alese cu un superior simț artistic din diversitatea aspectelor naturii.

Din cele trei strofe ale poeziei, două conțin elemente descriptive, avînd fiecare o altă „temă”, iar a treia este pur lirică,—concluzia sentimentală a celorlalte, izbucnirea inimii în fața măreției și eternității naturii.

Primul aspect al „verii” lui Coșbuc:

Priveam fără de țintă 'n sus—
Intr'o sălbatică splendoare

Vedeam Ceahlăul la Apus,
Departa 'n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea 'n soare
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea 'ntr'acest imens senin
Și n'avea aripi să mai sboare!
Și tot văzduhul era plin
De cintece ciripitoare.

Așa se vede din toată Moldova muntele care urmărește pe călător cu silueta lui îndepărtată și misterioasă, dela izvoarele Ceremușului până la Cetatea Albă, cum spune Cantemir,—muntele moldovenesc prin excelență, cîntat de Asaki, Russo, Alecsandri, Vlahuță, Hogaș și de atîția alți „amanti ai naturii“. Cea mai puternică impresie însă a Ceahlăului a dat-o Ardeleanul dela Năsăud, „Moldovan“ și el, s'ar putea zice, din cealaltă parte a „muntelui“,—Ceahlăul și Năsăudul făcînd parte din aceiași regiune geografică și dialectală a Romîniei nordice.

Coșbuc însă a redat „Ceahlăul la Apus“, de dincoace, probabil din valea Moldovei.

Strofa consacrată Ceahlăului e mai mult sugestivă decît picturală. Ea evocă puternic privestea pentru cel care a văzut-o și a iubit-o—și spune mai puțin aceluia care nu o cunoaște.

Versul: „Intr’o sălbatică splendoare“, cu care se începe imnul, redă prima impresie a oricărui privitor: muntele în lumina orbitoare a verii. Cu acești termeni abstracti, care nu dau imagini precise și nu limitează, Coșbuc reușește să evoce priveliștea măreață a muntelui. Cuvîntul „splendoare“ evocă albastrul infinit al cerului, reflexele strălucitoare ale stîncilor în lumina soarelui de vară. Cuvîntul „sălbatic“ recheamă în minte aspectul haotic al munților, formele apocaliptice ale Ceahlăului și ceiace are el inaccesibil și inospitalier. Dar puterea evocatoare a acestor doi termeni simpli vine din juxtapunerea lor. Impresia puternică se datorește însumării psihologice a înțelesului lor. Iar sonoritatea dură a acestor două cuvinte (*sălb*, *splend*) redă și ea duritatea stîncilor abrupte, aspectul de cataclism al Ceahlăului, văzut în lumina crudă a soarelui de Iulie.

După acest vers, care redă prima impresie a privitorului: imaginea muntelui, cum s’ar zice, fără nici o contiguitate,—urmează versul: „De parte’n zări albastre dus“, care redă impresia imediat următoare, aceea a situării primei imagini, ca să vorbim pedant, dar exact.

„In zări albastre“, și nu, la singular, „în zare“, fiindcă șirurile multe de munți, dintre Ceahlău și noi, care parcă ar vrea în zădar să-l ascundă, sînt tot atîtea margini ale orizontului, pe care se sprijină bolta cerului. Sentimentul îndepărtării:

e și mai pronunțat astfel,—cu atît mai mult, cu cît această mulțime de zări evocă și ceața albastră a depărtărilor mari, care estompează muntelile și-l fac mai formidabil și mai îndepărtat. La acest sentiment contribuie și ritmul versului. Cele patru accente ale lui, toate *principale* și aproape coincidînd cu sfîrșitul cuvintelor, ne *permit* să cetim: Depăr, te'n zări, albă, stre dūs—ceiace „duce“ imaginea muntelui tot mai în fund, cu fiecare „picior“ al versului,—mai ales că rima, fiind masculină, silaba ultimă accentuată aruncă parcă cît mai departe imaginea conținută în vers. Ideia din versul acesta și ritmul lui, îi dau apoi și un însemnat coeficient afectiv: melancolia depărtării misterioase.

După imaginea limitată a muntelui din versurile de până aici, imaginația poetului e deviată către un alt proces intelectual: compararea imaginii date cu o alta. Coșbuc compară muntelile cu „un uriaș cu fruntea'n soare de pază țării noastre pus“, cu care ocazie mai aruncă o notă de pitoresc. S'ar putea spune că aici o cunoștință geografică substituindu-se impresiei directe, avem de-aface cu un deficit de poezie. Dar această cunoștință e atît de simplă, atît de puțin abstractă, și sentimentul că acest staroste al munților își păzește țara și neamul e atît de natural, încît acest element *adăogāt* nu ni se pare distonant.

Restul strofei completează imaginea muntelui prin adaosul unui incident caracteristic, care face tabloul mai concret, și ne dă în același timp senzația puternică a amortirii naturii în căldura caniculară a verii:

Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea 'ntr'acest imens senin
Și n'avea aripi să mai zboare!

„Ca o taină călătoare“, pentru că nourașii albi și străvezii, care se opresc cu capul în Ceahlău în zilele de vară, au ceva ireal și pentru că vin nu se știe de unde, din necunoscut, din adâncimile cerului infinit.

Imobilitatea, lenea noului ostenit de căldura verii e redată și prin ritmul versului: „Pluteă'n, tr'acèst, imèns, senin, — în care, iarăși, *toate* accentele sînt principale și cad toate, mai exact decît în versul analizat mai sus, pe sfîrșitul cuvintelor, făcînd din el versul maxim al strofei și al întregii poezii. Acest vers, nu numai că-ți îngăduie să-l cetești cu cadența care redă lenea noului, dar chiar te silește să-l scandezi astfel, din cauza acelei coincidenți a accentelor lui, toate principale, cu sfîrșitul cuvintelor. Afară de versul acesta și de cel care îndepărtează Ceahlăul în fundul țării. numai un singur vers mai are în

strofa asta patru accente principale, care însă necăzînd pe sfîrșitul cuvintelor, permit aceluia vers să fie mai scurt, ori mai rîpede. Acum, este sigur că Coșbuc n'a cugetat la toate acestea. Procesul intelectual a fost inconștient—cum inconștient a tradus d. Sadoveanu în sonorități și în ritm sunetul și mersul fatal al rîului în fraza: „Moldova curgea lin în soarele auriu, *într'o singurătate și 'ntr'o liniște ca din veacuri*“.

Actul creației poetice arată mai bine decît orice cît e de complex sufletul omenesc și ce rol are inconștientul în viața sufletească. Cînd a scris, „sălbatecă splendoare“, Coșbuc avea în conștiință numai aspectul naturii, dar cînd i-au răsărit în minte cuvintele, care să redea noțional acest aspect, i-a venit, fără să știe, cuvinte nu numai proprii, dar și cu o sonoritate adecuată. Și tot așa, în versul consacrat imobilității noului, i-au venit, prin jocul delicat al inconștientului, cuvinte care nu numai că zugrăveau spectacolul, dar încă, prin accentele lor, complectau pictura, (O astfel de sensibilitate a aparatului psihic nu are nevoie de „vers liber“ pentru „mulajul“ stărilor sufletești).

Coșbuc își încheie strofa făcînd să vibreze, deodată, de poezia verii, tot spațiul dintre noi și muntele îndepărtat:

Și tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.

„Tot văzduhul“, până la zenit și până la Ceahlău, pentru că paserile se aud, tot mai departe și mai departe, tot altele și spre toate zările, că parcă văzduhul însuși cîntă. Observăm că versul întâiu are o binevenită greșală de accent, care trece neobservată și care-l face mai răpede; iar versul al doilea are numai două accentu principale. Ritmul, aici vioiu, e și acum adecuat fondului.

În strofa a doua, poetul își întoarce privirile spre pămînt și zugrăvește al doilea aspect caracteristic al „verii“ sale:

Privirile de farmec bete

(vers cam nenorocit din cauza ultimului cuvînt, ba poate și a penultimului)

Mi le-am întors cătră pămînt—
Iar spicele jucau în vînt,
Ca'n horă dup'un vesel cînt
Copilele cu blinde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.

(comparația e fericită în sine, pentru cine ține minte cum „joacă“ spicele pe lanuri, și are funcțiunea de a anticipa asupra tabloului care urmează—și de a amesteca și mai intim natura și omul, adică cele două elemente ale verii din această strofă)

In lan erau feciori și fete
 Și ei cîntau o doină'n cor,
 Juca viața'n ochii lor
 Și vîntul le juca prin plete.

(amestecul naturii și al omului, reducerea la unitate a impresiei dela natură și dela om, se face și prin repetarea noțiunii de joc: juca totul, și spicele, și vîntul în plete, și viața'n ochi.—Si să se observe cum *joacă*, prin ritmul lor, și înseși aceste patru versuri).

Miei albi fugeau cătră izvor
 Și grauri suri sburau în cete.

In partea aceasta a poeziei viața palpită cu putere („jocul“ este exces, lux de viață) pe toate treptele sale, în holde, în vietățile de pe pămînt și din aer, și în om.

In această strofă, Coșbuc și-a concentrat esența idilelor sale. Ceiace este aici muzica vieții, în idilele propriu zise e materializat, particularizat, scoborit, s'ar zice, la realitatea practică, zilnică. *Omul* din această strofă nu pune o pată pe natura splendidă din strofa primă. *Cu ajutorul lui Coșbuc*, omul reușește chiar să adauge o notă la poezia naturii, confundîndu-se în frumusețile ei. Entuziasmul dureros al inimii stîrnite de „sălbatica splendoare“ a infinitului nu suferă

nici o scădere în strofa idilică. Același sentiment de contopire cu natura. Aceiași renunțare la propria-i individualitate a omului când se simte murind. Sentimentul morții este concluzia afectivă a iubirii de natură și a confundării cu ea, și strofa care urmează, ultima, e concluzia firească a celorlalte două,

Cît de frumoasă te-ai gătit,
 Naturo, tu! Ca o virgină!
 Cu umblet drag, cu chip iubit!

(viziunea naturii ca o virgină, „cu umblet drag“ —observați elementul sensual—este o intuiție adevărată. Natura și femeia, iubirea și moartea sînt înrudite. Acest adevăr banal nu mai are nevoie de dezvoltare)

Ași vrea să plîng de fericit
 Că simt suflarea ta divină,
 Că pot să văd ce-ai plăsmuit!
 Mi-e inima de lacrimi plină

(plină de o fericire dureroasă, simțită printr'o concepție naturalistă și panteistă)

Că'n ea s'au îngropat mereu
 Ai mei și-o să mă'ngrop și eu!
 O mare e, dar mare lină.
 Natură, în mormîntul meu
 E totul cald, că e lumină.

Vara este triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească. Dar *Vara* are un caracter aparte în opera lui. Numai strofa a doua are analogii cu restul acestei opere, cu toate că poezia din această strofă este atât de deosebită de cea din idile prin idealizarea realității, prin emoția ei muzicală, pe care nu o dă niciodată pictura ori aquarela din idile.—Strofa ultimă, care ar fi să exprime optimismul lui Coșbuc, nu are deloc aface cu poeziile, în care el își exprimă „concepția“ vieții. În acele poezii, Coșbuc dă sentințe, reguli pentru conduită, se adresează voinței, face filozofia energiei în luptă ori a resemnării stoice. Aici e altceva; e sentimentul de comuniune recunoscătoare cu natura, comuniune în viață și în moarte, e (dacă putem da acest nume unei astfel de stări sufletești) optimismul unui om care se simte o parte din natură, pe care o concepe maternă, inconștient de cruzimea ei ofensătoare.—Iar în strofa primă, unde acest mare pictor de peisagii a dat „pagina“ lui cea mai frumoasă, tot atât de frumoasă ca cele mai alese din Eminescu, el și-a schimbat cu totul viziunea și atitudinea obișnuită. Nu mai pictează, ci evocă. Versurile din acea strofă au o rezonanță puternică; „notele armonice“ vibrează încă multă vreme, după ce sunetul fundamental a încetat. Ași spune că în strofa aceasta Coșbuc e aproape de Eminescu, dacă n'ar fi o deosebire esențială: la Eminescu natura este expresia

emoției lui, Eminescu transformă natura în propria-i substanță și, în hipertrofia personalității lui, el tinde să acapareze universul. În *Vara*, din contra, Coșbuc se pierde, se disolvă el în natură.

În orice caz, vibrația cea mai puțin deosebită de eminescianism din Coșbuc este emoția din *Vara*.

I. CREANGA

Țăranul și tirgovățul

Opere complete („Ostașul Român“, Cernăuți) e o ediție frumoasă, îngrijită cu multă dragoste și din venitul căreia un obol este destinat unui bust al lui Creangă la Cernăuți.

Această „ediție completă“ ni se pare prea completă, și nu așa cum a voit-o Creangă, care și-a pregătit ediția înainte de a muri—ediția de Iași, mai bogată și ea decît a voit-o el, executorii mai adăogînd ceva peste gîndul lui, și nici într'un caz mai săracă.

De o bucată de vreme, dintr'un zel prea mare, dintr'un fel de nevoe de totalitate, scriitorii noștri morți sînt îmbogățiți prea mult și cam cu deasila. Am protestat adesea împotriva acestei generozități, cu ocazia unor ediții ale lui Eminescu, ale lui Caragiale și ale altora.

E un fel de epidemie de „opere postume“, care de cele mai multe ori sînt numai postume, dar nu și opere.

Să cercetăm această ediție complectă

Mai întâiu bucăți cu paternitate îndoelnică:

În ediția de față, cași în altele, se tipăresc versurile intitulate „Oltenii în Iași“, răspindite pe vremuri în public, și despre care ni se spune într'o notă, perdută în sutele de note dela sfârșitul volumului, că se atribue lui Creangă, deși se crede că sînt de Miron Pompiliu. Atunci de ce se tipăresc, aceste versuri în șir și la fel cu alte bucăți, mai cu samă că, dacă se vor fi potrivind cu *political* Creangă, nu se potrivesc de loc cu *poetul* Creangă care, în *arta* sa—întrupare și expresie a atitudinii țaranului român din Humulești de pe acea vreme,—are altă atitudine, alt ton în materia aceasta, și anume atitudinea și tonul din „Moș Nichifor Coțcariul“: un dispreț distant și îngăduitor. Și tot cu îndoeli asupra paternității se tipărește aici și articolul „Misiunea preotului la sate“.

Apoi „postume“:

„Calicul dela Tălpălari“, o istorie oarecare, fără subiect popular, am zice fără subiect „Creangă“, e *scrisă* de un domn, care ar fi auzit-o din gura lui Creangă cu cîteva zile înainte de moartea scriitorului. Și în adevăr se vede bine, bine de tot, dar de tot, că nu e scrisă de Creangă. Dar Creangă e Creangă prin talentul său, prin stilul său, prin farmecul său. E, în adevăr, proprietatea cuiva, chiar cînd e redactată de altul,

o idee, o teorie,—dar nu o bucată literară (mai ales cînd și întîmplarea e un fapt întîmplat). „Poveștile“ lui Creangă sînt ale lui Creangă, nu prin subiect, prin „istorie“,—care sînt ale tuturoră,—ci tocmai prin *forma* dată de el. E atît de clar lucrul acesta...

„Făt-frumos, fiul epei“ ar fi să fie o „postumă“. (Și, dacă ar fi, ar trebui indicat acest lucru). Dar povestea nici nu e isprăvită măcar.

Noi am văzut pe vremuri la un anticar manuscrisul acestei povești, și nu l-am cumpărat, nu numai pentru că prețul era mai presus de resursele unui student, ci și pentru că nu prezenta nici un interes estetic. Acum ne pare rău, căci, dacă am fi știut ce rol o să aibă, făceam sacrificii și-l *confiscam*.

Noi credem că Creangă nici n'a avut de gînd să isprăvească această poveste și s'o tipărească. Din toate poveștile lui, aceasta e singura, unde întreg conținutul e numai *miraculos*. În toate celelalte, adevăratele nuvele din viața dela țară, miraculosul e secundar și de multe ori e un ingredient pentru puterea realistă a picturii oamenilor și vieții lor sufletești. În „Făt-frumos, fiul epei“ e numai miraculos, și bucată nu are valoare decît numai pentru limbă, dar o valoare inferioară, chiar și din acest punct de vedere, față de alte povești, fiindcă puținătatea fondului se traduce în puținătatea limbii (Observ în povestea aceasta

muntenisme, datorite probabil zețarului bucureștean, căci „Făt-frumos, fiul epei“ a fost tipărit în „Convorbiri literare“, din 1898, când această revistă se mutase la București. Mai observ cuvîntul „milă“ în loc de poștă“).

Apoi, să se bage de samă că, decînd începe să scrie „Amintirile“, Creangă nu mai scrie povești. De atunci n'a mai scris decît „Cinci pîni“ care nu e poveste, ci o snoavă sau, mai just, rezolvarea unei probleme de aritmetică într'o anecdotă cu scop moral. După faza poveștilor, de cînd începe să scrie „Amintirile“, Creangă se simte mai scriitor, nu mai „spune povești“,—poate i se pare că așa e mai serios și mai „literat“ (Acum scrie și o piesă de teatru !). Poate... Cine știe? Fapt e că în activitatea lui observăm două faze, și în faza a doua nu mai pune la contribuție miraculosul.

„Făt-frumos, fiul epei“ trebuie să fi fost un manuscris vechiu, părăsit de Creangă sau, dacă e mai nou, un manuscris la care totuși a renunțat, genul conținutului lui ne mai fiind în preocupările sale, ori considerîndu-l, *deja*, prea copilăresc.

Ediția cuprinde și istorioare instructive ca „Acul și barosul“, „Inul și cînepa“ etc., luate din cărțile de cetire pentru școlile primare, alcătuite de Creangă în tovărășia altor institutori.

Creangă a scris aceste istorioare nu ca poet, ci ca pedagog, cu un scop pur didactic, începă-

tor de didactic! E ceva voit, combinat, și nu acel joc al inteligenței și imaginației, care este arta. Inferioare, din acest punct de vedere, și mult inferioare, sînt „poeziile“ lui Creangă, scoase din aceleași cărți de cetire, scrise copilărește pentru copii, de un om care nici n'a fost poet în versuri.

Clopoțelul dela gară
 Dînd semnalul de pornire
 Toți în grabă alergară,
 Toți cu toți într'o unire.

Cum pot fi literatură niște bucăți scrise anume pentru a instrui și educa pe băeții din școlile primare?

...Și mai ales literatură a lui Creangă!

Frumuseța supremă, sau ceiace e suprem în frumuseța operei lui Creangă este perfectă ei inutilitate. (De aceia bucăți atît de bine și de viu scrise ca cele două despre Moș Ion Roată, unde argumentează ori combate ceva, nu pot sta pe primul plan al operei sale). El nu vrea să dovedească nimic în bucățile sale cele mai bune, cum sînt „Amintirile“ și „Moș Nichifor Coțcariul“. Și dacă din povești rezultă morala, pedeapsa celor răi etc., nu e vina lui...

Puținele excepții, sînt și defecte. Cînd vrea ceva, atunci acela care scrie nu mai e țăranul

din fundul sufletului lui, ci tîrgovăţul, uneori chiar institutorul. *Critica* gramaticii lui Măcărescu e o pată în „Amintiri“. Aici nu vorbeşte artistul, ci institutorul, care combate şi vrea să dovedească. (Dar năuceala penibilă a lui Davidică cu gramatica e artă, căci e vorba de o scenă prinsă din realitate cu mult adevăr şi mult haz.)

Tot ce e orăşenesc în Creangă e inferior. Mai întăiu pentrucă este ceva eterogen concepţiei şi expresiei generale a operei (tot aşa expresiile neaoş populare din Creangă ar distona vulgar în scrisul lui Maiorescu); şi al doilea pentrucă orăşanul Creangă era un mahalagiū. Cînd ţăranul din el, care rămăsese intact în fundul sufletului său şi pe care-l putea evoca în ceasurile mari, apărea stăpîn în conştiinţa lui, alungînd în chip radical pe mahalagiul de formaţie mai recentă,—atunci Creangă era nu numai un mare artist, dar şi un spirit de o fineţă neîntrecută şi un adevăr aristocrat,—aristocratismul unei clase vechi, aşezate, cu tradiţii şi datini, cum erau ţăranii din Humuleşti din mijlocul veacului trecut.

Din acest punct de vedere, petiţiile lui la autorităţi, articolele lui, o parte din scrisorile lui, puse în „opera completă“ ca parte integrantă a ei, strică, cu hotărîre, impresiei estetice.

Noi credem că Creangă trebuie ferit de orice pagină rămasă pe urma lui, care se datoreşte tîrgovăţului din el, cînd aceste rămăşiţi sînt în

adevăr rămășiți, și nu bucăți pe care elle-a scris ca artă și a înțeles să le pună în opera sa de artă și deci sîntem siliți să le primim ca atare.

Dacă cumva avem dreptate, atunci tipărirea versurilor întitulate de editori „Satirice (versuri inedite)”—triumful mahalagiului din Creangă—este o mare greșală.

Azi am bani, azi am parale,
 Azi de lume, joc îmi bat,
 La cazin și 'n tribunale
 Sînt primit și 'mbrățișat

.

Onorabili și cochete
 Eu cunosc a voastră sete

și tot așa mai departe... Acesta e omul care a scris vorbirea epică și evocatoare de plaiuri și de vremuri a lui David Creangă din Pipirig?

Aceste „Satirice“ ne arată spiritul unui mahalagiu la cafenea și ne lasă să ne închipuim ce-ar fi fost, *poate*, „Dragoste chioară și amor ghebos“. Dar din lista personagiilor piesei și din numele lor, cași din pagina rămasă, ne putem face o idee de acea piesă de „teatru“. A, dacă țărănul din Creangă ar fi zugrăvit *mahalaua* (domeniul atît de plicticos de mult exploatat de scriitorii noștri), ar fi fost foarte interesant. Dar pecit se pare, nu țărănul, ci mahalagiul satiriza mahalaua. Fără îndoială, ca document sufletesc

ar fi fost și această piesă interesantă. Pagina de manuscris cu „Dragoste chioară și amor ghebos“ era de vânzare alături de „Făt-frumos, fiul epei“ la anticarul, de care a fost vorba mai sus.

Firește, dacă l-am feri de operele pe care nu le-a voit să le lase ca literatură, ar mai rămînea la pasivul lui, răspunzător de ele, numai aceste pasagii datorite tirgovățului, atât de puține, care sînt în opera tipărită de el în revistele literare.

Desigur pentru studiul lui Creangă și pentru biografia lui, e binevenit totul. Dar e nevoe oare ca aceste *documente* să fie trecute în opera lui literară.

Și fiindcă a venit vorba de biografia lui Creangă—și fiindcă multe bucăți din ediția aceasta nu pot avea, sperăm, nici pentru editori, decît un interes biografic (scrisori, petiții, demisii, etc.),—ne întrebăm întrucît avem nevoe și de biografia lui de orășean, la care se raportează toate aceste documente biografice? Biografia aceasta ne poate satisface o curiozitate comună, explicabilă, legitimă chiar, cînd e vorba de scriitori scumpi nouă, dar nu ne explică nimic din opera lui Creangă, pentru că opera lui e, *tocmai*, în afară de viața lui de orășean, s'ar putea zice că e *in contra* vieții lui de orășean.

Biografia, cîtă ne trebuie, pentru explicarea o-

perei lui, e în „Amintiri“. Iar biografia aceasta, în partea ei esențială, care a condiționat pe scriitor, fiind a oricărui copil de țăran din Humuleștii de-atunci, s'ar putea complecta cu reconstituirea vieții din vremea aceia din Humulești și cu evocarea pitorescului naturii din valea Ozanei.

Autorul profund, —demiurgos,— al operei lui Creangă e poporul; concepțiile lui Creangă sînt ale poporului; al lui Creangă e numai talentul, pe care-l are din naștere. Opera lui Creangă nu datorește nimic incidentelor biografice ale orașanului din el, decît cîteva pete (efect rău) și (efect bun, dar indirect) nostalgia după Humulești, care e un factor al poeziei lui. Dacă știm, pur și simplu, că a fost un transplantat fără cultură, știm tot ce ne trebuie din biografia lui de țirgovăț, ca să-l putem înțelege în totalitatea lui.

Dacă, pentru cercetători e interesant tot ce-a rămas dela Creangă (cași „postumele“ lui Eminescu), pentru plăcerea estetică paginile „postume“ ale lui Creangă sînt, toate, dăunătoare. Creangă apare mai mic; apare, apoi, impur. Și e nedrept să se dea aceste pagini ca opere ale lui, laolaltă cu celelalte.

Ce-ar zice el, dacă s'ar trezi și ar vedea astfel de ediții, el care a cunoscut torturile autocriticii

și autocorijării, cum dovedesc manuscrisele lui chinuțe, în care se vede atît de bine lupta pentru tot mai frumos, luptă care constă mai ales în înverșunarea țăranului din el de a curăți manuscrisul, cu deosebire în privința limbii, de imixtiunea țirgovățului.

Din cele de mai sus, nu urmează că, dacă ar fi să recomandăm o ediție a lui Creangă, din cîte există azi, n'am recomanda-o pe aceasta. Am recomanda-o desigur, pentru că e mai exactă decît altele. Mai exactă,—nu exactă.

LA MOARTEA LUI ALEXANDRU MACEDONSKI

Moartea lui Macedonski a pus din nou la ordinea zilei eterna întrebare. dacă acest om a fost sau nu un mare poet. Aproape toți cei care au scris cu acest prilej, s'au încercat să-l reabiliteze ca scriitor, iar d. Karnabatt, în dorința de a-l reabilita și ca om, a căutat să-l absolve de vina că a atacat pe Eminescu nebun.

D. Karnabatt spune că Macedonski i-a mărturisit cîndva că mult citata și exploatata epigramă a scris-o fără să știe că Eminescu e bolnav, fără intenția de a o publica și că a fost tipărită de Teleor fără știrea și învoirea autorului.

Se poate, dar e greu de crezut. În epigramă se spune că „un X pretins poet *acum* s'a dus pe cel mai jalnic drum; l-ași plinge, dacă 'n *balamuc* etc.“... Cum? Macedonski nu aflase că Eminescu e nebun? „Drumul jalnic“ pe care s'a dus „*acum*“ pretinsul poet, „*balamucul*“,—sînt simple

figuri de stil? Și numai o coincidență nefericită cu îmbolnăvirea lui Eminescu este cauza oprobriului sub care a zăcut Macedonski?

Dar la urma urmei nouă ni se pare că în jurul acestei epigrame s'a exagerat în toate chipurile.

Nu se poate face o vină capitală lui Macedonski, că a scris-o. Artiștii de obicei sînt oameni reci și chiar răi, mai ales invidioși—și, din cauza invidiei, nedelicați. Istoria anecdotică a literaturii este plină de ciocnirile ridicole și antipatice dintre acei care „pun steaua să sboare” și „se îmbată de scînteii din stele”.

Și atunci de ce atîta indignare pentru epigrama lui Macedonski?

Bineînțeles, expresia invidiei lui a fost excesivă, neobișnuită.

Dar înșfîșit indignarea publicului a fost într-adevăr atît de mare? Atît de mare încît să explice, singură, puțina trecere pe care a avut-o poezia lui Macedonski în lumea romînească?

Nu credem. De altmintrelea Macedonski a avut întotdeauna o „școală”, o sumă de partizani și chiar admiratori, recrutați printre cei care aveau o psihologie asemănătoare cu a lui. Prin urmare cînd a exprimat sufletul unei categorii, categoria și l-a însușit.

Acei care nu au găsit în poezia lui expresia sufletului lor, era natural să nu vibreze la a-

ceastă poezie. Și aceștia au fost enorma mulțime a intelectualilor de după 1880. Au fost cei născuți, „eminesciani“ și deveniți mai eminesciani prin împrejurările sociale și morale de atunci. Cum era să fie gustat și selectat Macedonski într'o epocă care trebuia se fie „eminesciană“ chiar fără Eminescu?

Mai târziu a venit epoca țărănistă-naționalistă: Coșbuc, Goga, etc. Nici atunci Macedonski nu putea fi omul vremii.

Desigur că atacurile sale împotriva lui Eminescu (și altor scriitori scumpi publicului românesc) au mai îndirjit opinia publică. Dar atât...

Pe de altă parte Macedonski, cam exotic prin imitarea și transplantarea la noi a unei poezii străine; cam factice pentru că și acea poezie străină, pe care o imita, era tot așa,—nefiind nici recunoscut și încurajat, pierzând, din cauza aceasta, sentimentul contactului sufleteș cu publicul, a tot abundat în sensul său, s'a tot singularizat și a eșit din literatură.

Macedonski, fără îndoială, a fost cineva. Cine nu e nimic nu face școală, nu stârnește pasiuni pentru sau contra. Dar i-au lipsit unele însușiri esențiale—pe lângă lipsa lui de conformitate cu sufletul generațiilor contemporane lui și cu idealurile lor.

Macedonski, cu toate subiectele și situațiile pasionate din multe bucăți în versuri și în proză, cu toată sforțarea sa de a da o culoare strălu-

cită stilului, a fost un scriitor abstract și rece, între el și realitate s'a interpus etern o pătură izolatoare. El a fost lipsit cu totul de acel *realism*, de acea posibilitate de contact imediat al sufletului cu lucrurile, fără care nu există literatură—nici clasică, nici romantică, nici simbolistă.

Avea arta, avea știința artei, avea, și mai mult, cultul pentru artă, dar era lipsit de substanță. Se zice că era un causeur minunat, că răspîndea cu profuziune idei despre artă, că încînta și subjugă pe ucenici—ca mai toți scriitorii abstracti, lipsiți de puterea de creație, ca toți șefii de cenacluri, ca toți inițiatorii de curente nouă minoritare.

Dar în lumea noastră—a noastră și nu numai a noastră—în care toți ceilalți urmăresc cu tenacitate și dibăcie folosul material,—un om care a căutat imagini și rime cincizeci de ani în șir, un om care și-a pierdut vremea inițiind în misterele artei cîteva generații de „efebi“, ca mai apoi să-l părăsească devenind practici, pe cînd el rămînea să predice altora,—un asemenea om merită nu numai toată stima, dar, într'o privință, și toată admirația noastră. Căci nu se pot arăta multe exemple de o așa îndărătnică afirmare a priorității spiritului asupra materiei, ca întreaga viață a acestui om.

DUILIU ZAMFIRESCU

La moartea lui

Cu Duiliu Zamfirescu s'a stins ultimul scriitor din generația cea mare, care apare pe scenă pe la 1880 și în care putem pune și pe Eminescu, căci abia atunci începe să fie înțeles și recunoscut și el.

Duiliu Zamfirescu, în deosebire de cei mai mulți din scriitorii noștri, și-a păstrat puterea de creație până dincolo de vârsta maturității, probabil din cauza acelei eredități, de care a vorbit însuși, poate cam superlativ, și din cauza neîntreruptelor sale preocupări intelectuale, care-i țineau spiritul mereu viu și-i dădeau neconținut puncte de vedere nouă.

Acest foarte însemnat scriitor n'a fost prețuit cum trebuia. I s'au disputat prea mult ori i s'au recunoscut prea târziu unele merite, iar altele niciodată.

Cauzele sînt variate.

Incepînd cariera literară cu Macedonski—iar debuturile sînt în genere hotărîtoare—a avut de suferit într'o anumită măsură nu numai de pe urma propriilor sale scăderi, ci și din cauza discreditului acelei grupări literare, chiar după ce o părăsise. Apoi clasa lui socială, manierele „elegante“, morga, antițărănismul și antidemocratismul lui,—în lumea „proletarilor intelectuali“, care alcătuiau partea cea mai însemnată a publicului cetitor și din care se recrutau recenzenții,—l-au făcut antipatic, ca să spunem lucrurilor pe nume, fără puțința unei despăgubiri din partea clasei sale, care nu a făcut parte niciodată din publicul cetitor. S'ar mai putea adăoga la cauzele acestei antipatii, și teoriile lui cam paradoxale, prefetele uneori sfidătoare, polemismul adesea intempestiv—și articolul lui Gherea, care acum ni se pare o recenzie ca oricare alta, dar care atunci a făcut o impresie puternică.

Dar dacă aceste lucruri au dăunat întregii lui opere, poeziei i-au mai dăunat și altele, și de aceia el a fost nedreptățit mai ales ca poet.

Lirismul lui potolit, și nevoia de lirism a epocii; caracterul clasic al poeziei sale: frumuseța ei mai rece; preocuparea de „alte orizonturi“ și unele ingrediente „culturale“; concurența primejdioasă a unor emuli ca Eminescu în lirism și Coșbuc în idilă și descripție,—iată atitea cauze care, adăogate la cele pe care le-am putea

numi generale, au făcut ca acest foarte distins poet să nu pătrundă în deajuns în conștiința publicului românesc, mult mai sensibil la opera unor poeți inferiori lui, dar mai pe înțelesul și gustul mulțimii. Ca să fim însă dreți cu acești din urmă, trebuie să adăogăm că poezia lui Duiliu Zamfirescu e lipsită de forță, de unitatea concepției, de acele însușiri prin care poezia pune stăpînire pe suflete. Apoi în această poezie se simte ca o umbră de artificialitate, de căutare. Aceste lipsuri și aceste însușiri negative justifică, măcar în parte, indiferența publicului mare. Dar dacă Duiliu Zamfirescu nu e un poet popular, în schimb e un poet iubit de artiști.

În roman, el a avut întotdeauna succes, bineînțeles nu un succes sgomotos,—iar azi nu-l mai contestă nimene. Dacă în poezie și nuvelă el culege polenul din orice grădină, în roman rămîne *acasă*. Romancierul zugrăvește lucruri de ale noastre, atît de interesante pentru noi și de caracteristice vieții noastre. Din această viață, el a prins un moment important „căderea neamurilor“ și „rîdicarea noroadelor“—și, cum neamul care „cădea“ era distins, el ne-a dat pagini admirabile de distincție sufletească, pagini clasice—prin subiect ca și prin tratare. Și iarăși, cum lumea care se „ridică“, era inferioară și ridicolă—ca tot ce e nou—și hrăpareță, el ne-a dat și pagini realiste, cam șarjate poate, căci lumea a-

ceasta ispitește întotdeauna pe caricaturistul care se găsește într'un artist.

Prin romanele lui, și mai ales prin „Viața la țară“, operă luminoasă, simpatică și încântătoare, (lipsită de episoadele filozofice și de subtilitățile prețioase de analiză psihologică, cași de complacerea în a stărui nefiresc asupra unor maneje rotii ce, care pătiază pe alocurea celelalte romane ale sale), Duiliu Zamfirescu este unul din scriitorii noștri de mîna întâia, și unul dintre acei care nu s'au învechit de loc. Ba avem impresia că el a devenit mereu tot mai contemporan, în deosebire de toți ceilalți din epoca lui, afară de Eminescu și Creangă.

Viabilitatea în viitorime a operei lui este cași probată, dacă această din urmă constatare e justă.

Duiliu Zamfirescu a atacat și a fost atacat cu înverșunare. Socialiști, poporaniști, țărăniști, ardeleni—el a luptat cu toată lumea. Și, ca întotdeauna, polemicile au ajuns prea departe, și dintr'o parte și din alta.

Dar evenimentele mari din urmă au făcut pe mulți oameni să-și revizuiască unele stări de suflet, pe care le credeau imuabile, și lunga neînțelegere a încetat.

Politica însă i-a răpit acești din urmă ani, fără nici un cîștig apreciabil pentru ea (prezența unui om distins în cohortele ei poate chiar îi

dăuna) și cu destulă pagubă pentru literatura țării.

Dar într'o noapte de vară, Duiliu Zamfirescu a devenit indiferent pentru totdeauna la toate nimicurile mari și mici ale lumii acesteia.

O muză și Viața la țară

Bucățile din volumul *O muză* sînt greșit intitulate „nuvele“, căci unele sînt amintiri, iar altele schițe.

În „amintirea“ care a dat titlul volumului, o fată de douăzeci și patru de ani, cam fantastă, distinsă, inteligentă, de o sensibilitate excesivă, se înamorează de un poet în vîrstă de patruzeci și patru de ani și... îl cere în căsătorie. Dar medicii îi spusese fetei că, dacă se mărită, va muri.

Poetul, fie din cauza verdictului medical, fie din cauză că, cu toată tulburarea pricinuită de dragostea fetei, nu o poate iubi cu adevărat, fie mai ales din cauză că se simte prea în vîrstă pentru a-și lua răspunderea fericirii ei, fie din toate aceste cauze, refuză propunerea. Istoria aceasta emoționantă e scrisă cu multă delicatețe. Faptul, sau mai exact problema, se adăogă la seria cunoscută: Chateaubriand, Goethe, Ibsen, etc. etc.

Mai importantă ni se pare această mică isto-

rioară pentru psihologia lui Duiliu Zamfirescu sau pentru biografia lui morală. Acum patru ani, el a tipărit în „Viața Românească“ poezia *Ce-a mai fost*, care a stîrnit oarecare nedumerire. Acea poezie de dragoste era, în adevăr, cam stingace în execuție și avea ceva nehotărît în atitudine: Poezia aceasta de dragoste era scrisă la o vîrstă cu mult mai înaintată decît a poetului din *O muză*. Iar în această amintire, Duiliu Zamfirescu are un parantez explicativ, pus în gura eroului, care lămurește, ni se pare, și ceia-ce e nehotărît în poezia amintită:

„Ași fi povestitor minciunos, dacă nu așa mărturisi că mă gindeam la dînsa cu oarecare secretă speranță de a-i plăcea. Firea noastră bărbătească nu iartă; te poți vedea în oglindă cu părul alb și pielea încrețită și totuși să-ți simți inima trudită de violența poftelor tinereții. Cred chiar că acesta este farmecul maturității bărbătești, pentru unele femei fine; ele simt lupta omului cu propriile sale porniri—spre deosebire de tineri care nu luptă cu nimic, ci numai îndrăznesc“.

Iată și cîteva versuri din poezia amintită:

Eu îi citeam. O biată carte
Cu rime și filozofie
Mă ajuta să par cuminte.

—„Citești ca din bucoavne sfinte“
Imi zise ea.

—„Citesc și par
 Un înțelept de cărturar,
 Fiindcă nu 'ndrăznesc să fiu
 Ceiace sînt: nebun și viu
 Și nu 'ndrăznesc să-ți spun că ești
 Atît de dulce cînd zîmbești, etc.

E de regretat că poezia nu se ține în atmosfera aceasta și cade în realități brutale și distonante cu această tonalitate dela început. Dar nu despre aceasta este vorba.

În mica teorie de mai sus, Duiliu Zamfirescu pune o problemă interesantă: iubirea dintre ființe de vîrste prea disproporționate.

Natura împărechează ființe cît mai apropiate ca vîrstă. Așa-i trebuie ei pentru scopurile sale. La oamenii simpli, mai aproape de natură, împărecherile nepotrivite se datoresc unor cauze, care nu au nimic comun cu dragostea mutuală.

Omul civilizât s'a îndepărtat de natură și în privința aceasta. Nu e de loc natural ca adolescenta „l'Occitaniene“ să se înamoreze de sexagenarul Chateaubriand. Nu e deloc natural ca un bărbat să iubească femeii mai în vîrstă decît el, dar biografiile scriitorilor mari ne arată neconținut această abatere dela normal. Pricina stă, credem, în însemnătatea tot mai mare, pe care o capătă sufletul în „geneza“ amorului la oamenii care, prin prea multă viață intelectuală, nu mai sînt *natu-*

rali. Din punctul de vedere al naturii, firește că unui poet și filozof de douăzeci și cinci de ani îi convine, ca oricărui mascul, o fată de optsprezece ani. Dar din punct de vedere sufletesc—al nevoii de un suflet cu care să se „înțeleagă”—se poate să-i convină mai bine o femeie „fină” de treizeci de ani, căci natura, acum, nu mai vorbește singură.

Dar să ne mărginim la problema pusă de Dui-liu Zamfirescu.

După el, femeile „fine” pot iubi bărbați în vîrstă, pentru că sînt impresionate de lupta din ei—dintre dorință și conștiința vîrstei lor. Se poate. Dar vor fi rare cazurile, cînd această iubire va fi adevărată, și nu milă, ori efectul unui amor-propriu măgulit, ori, mai degrabă, amîndouă.

După Victor Hugo explicația e alta:

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand ..

Consolație de sexagenar ilustru și de scrib închipuit... E posibil să *i se pară* unei femei că iubește pe un sexagenar pentru „mărimea” lui—dar atîta tot. În realitate, femeia simte altfel—că :

Le vieillard est grand, *mais* le jeune homme est beau.

Insfirșit s'a spus că bărbatul matur are avantajul de a fi sensibil la „eternul feminin”, pe cînd

tinărul juisează inconștient, fără a ști să prețuiască femeia. Da, așa e—dar aceasta n'ar fi un motiv ca bărbatul matur să fie iubit, ci cel mult prețuit de femei. (...Între aceste trei personaje se joacă o figură inedită de cadrul).

Iubirea nuse poate întemeia decît pe simpatii și afinități. Iar tînăra fată a lui Duiliu Zamfirescu, dacă iubește pe poet, îl iubește nu pentru lupta lui lăuntrică, nu pentrucă „le vieillard est grand“, nu pentrucă el e sensibil la „eternul feminin“, ci pentrucă acest poet are un suflet care-i place ei—cum alteia, care nu-i „fină“, unei fete dela țară, îi place un flăcău care îi făgăduiește, fără să-și dea ea samă, copii viguroși.

În poetul din „amintirea“ lui Duiliu Zamfirescu persistă încă ceva mai mult decît tinereta: copilăria. Sufletul poetului nu are patruzeci și patru de ani; are optsprezece. Dar afară de aceasta, un intelectual, un om de imaginație, un om cu o intensă viață sufletească ajunge să-și creze un suflet, care nu mai este pur și simplu o emanație proporțională cu trupul lui. Sufletul lui ajunge, prin hipertrofie și, dacă se poate adăoga o noțiune contradictorie, prin condensare, mai autonom de materie, mai puțin în funcțiune de corp,—mai identic sie însuși dealungul vieții.

Starea sufletească, despre care e vorba aici, nu are nimic aface cu sensualismul brutal, care izbucnește uneori la vîrsta „critică“. Iubirea poe-

tului della Rovere din *O muză*, îi va parfuma cu amintirea ei tot restul vieții, și atîta tot:

„Ei, ce-ai cîștigat tu, della Rovere, că te-ai purtat așa de frumos?

„—Nimic. Atît numai că o doresc incontinuu. De cîte ori mă simt singur, sau cînd lumea mă rănește, sau cînd sînt nedrept,—din fundul sufletului ostenit apare domnișoara d'Astuni.

„Apoi, întorcîndu-se cătră Duchesa Grazioli:

„—Iată, Dona Niccoletta, cam ce ar fi o „muză“.

Teoria din *O muză* și versurile subiective din *Ce-a mai fost*, arată că pe Duiliu Zamfirescu l-a preocupat teoretic și practic problema melancolică a dragostei tîrzii.

Acum, că toate acestea sînt mizerii triste ale vieții omenești, e sigur. E mult mai bine cînd coincid, cronologic, toate.

Dar să părăsim „marginea“ acestei amintiri, și să ne întoarcem la schițele din volum.

Aceste schițe sînt satirice, ori mai exact ironice. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e un dispreț mai mult de clasă, în deosebire de al lui Caragiale, care are ca obiect pretenția nefundată, prostia vătămătoare a oamenilor din deosebite clase sociale. Disprețul lui Duiliu Zamfirescu e, apoi, mai mult al unui spirit elegant, pornit din jignirea sentimentului estetic de cătră bătărânia oamenilor rău educați din clasele inferioare.

Acest scriitor, care în tratarea „lumii bune“

poate fi socotit, în adevăr, ca un scriitor în genul lui Tolstoi—în privința oamenilor de jos mărginiți, disgrațiați de natură și de societate, samănă mai degrabă cu realiștii francezi, pe care i-a tratat cu atîta dispreț. Subt coaja nespălatului Platon Karataef, Tolstoi a găsit omul, ba încă pe adevăratul om. Un Platon Karataef însă, pentru Duiliu Zamfirescu, e un antropoid.

În aceste schițe, scrise cu multă ascuțime de spirit și aproape întotdeauna cu un adevărat simț al măsurii, se simte o atitudine cam supărătoare: conștiința autorului despre superioritatea lui intelectuală și estetică, în comparație cu vulgaritatea lumii pe care o zugrăvește. El pare mereu mîndru că e deasupra acestor bestii inferioare și că-și poate păzi în toată siguranța toga neatinsă de stropii, care sar din noroiul unde se bălăcesc ele. E un aspect al acelei suficiențe, poate naivă și în definitiv scuzabilă, care l-a pus adesea pe acest scriitor într'o lumină nefavorabilă.

Nici în schițele acestea, apoi, Duiliu Zamfirescu nu se poate lipsi întotdeauna de acel polemism din prefețe și discursuri, care i-a stricat atît de mult. *O curcă romanțioasă*, așa de reușită în partea dela 'nceput, așa de nefiresc lungită mai apoi față cu cerințele genului—mai este complicată și cu o polemică împotriva unor adversari literari ai autorului, pe care o plasează într'un vis al curcii, stricînd efectul de până aici, bazat pe umanizarea

acelor însușiri numai, pe care le poate avea în-adevăr pasărea respectivă.

*

Și acum *Viața la țară!* Ne folosim de reeditarea ei, pentru a ne exprima admirația, pentru a contribui la o cât mai întinsă lectură a acestui roman și pentru a-l propune spre meditare prozatorilor începători, nu ca să-l imite, ci ca să facă cunoștință cu o nobilă privire și tratare a vieții.

Mai întâiu acest roman e lipsit aproape cu totul de acea filozofie, care face pete disgratioase în alte opere ale acestui scriitor. În al doilea rînd, satira e serioasă și justificată pe deplin. Tanasă Scatiul și neamul lui e rău și primejdios. E încă gorilă.

În *Viața la țară* sînt multe lucruri. E cucoana Diamandula, mama duioasă, e Tinca, „fata“, e Micu, „poetul“, de care însă s'a făcut prea mare caz, dar mai cu samă e Sașa Comăneșteanu, unul din tipurile cele mai ideale de feminitate din toate literaturile.

Sașa Comăneșteanu e o femeie practică, pozitivă, epitropul fraților ei și vechilul moșiei lor comune, e o „fată bătrînă“, simplă, cultivată, dar nu cultă, o ființă absolut normală, poate chiar cam *terre-à-terre* comparată cu eroinele de roman. Ea ar fi o ființă de duzină, dacă n'ar fi în sufletul ei acel elan, acea aspirație la bine și chiar la sacrificiu, și dacă din sufletul ei, din toată

ființa ei, n'ar radia acea căldură sufletească, acea „căldură tainică“, de care vorbește poetul—și dacă ea n'ar avea acea distincție morală, care face din această femeie un tip estetic desăvârșit.

Sașa e creată cu mijloacele cele mari ale artei. Și mai întâiu cu zgîrcenie. Romanul este ea, și cu toate acestea, dacă adunăm toate pasajele în care e vorba de dînsa, nu obținem prea multe pagini. Și totuși, dela o vreme ea parcă se detașează din carte și se încorporează în lumea realităților tangibile. Puțin ne spune scriitorul despre dînsa. El o înfățișează trăind. E procedeu lui Tolstoi.—Natașa rîde, plînge, vorbește, în trei volume, fără ca Tolstoi să intervîie altfel, decît fonografiind-o și cinematografiind-o, însă atît de selectiv,—numai ceiace e esențial și caracteristic, adică numai ceiace contribuie mereu la *crearea* ei.

Și fiindcă amintim mereu de Tolstoi, să spunem un cuvînt despre apropierea ce s'a făcut între Duiliu Zamfirescu și romancierul rus. Este Duiliu Zamfirescu un imitator, ori cel puțin un elev al lui Tolstoi—pe care-l admira?

E posibil ca scriitorul nostru să fi învățat și la școala lui Tolstoi. Un scriitor e ucenicul literaturii întregi și în special al scriitorilor cu care are o înrudire sufletească și deci îi plac, îi convin, îi frecventează și dela care nu poate să nu învețe. Dar scriitorul original atît datorește măeștrilor. Iar Sașa nu are nimic rusesc. E varianta

noastră a tipului de femei ideală, adică a femeii în care, datorită eredității și mediului, s'au combinat armonios însușirile de mamă, nevastă și gospodină: însușiri pe care selecția le-a dezvoltat în femei dealungul evoluției speciei, dar care se găsesc atit de rar în acea stare de puritate și dozate în acea proporție, încit să rezulte o Sașa Comăneșteanu.

E atit de a noastră Sașa Comăneșteanu, încit îi putem fixa clasa socială și epoca. Sașa e din aceeași categorie cași femeile d-lui Brătescu-Voinești, care iubesc ca niște „surori“, pentrucă iubirea lor e o iubire pur omenească, adică cu multă participare a sufletului. Acest accent pus pe partea sufletească din iubire dă un caracter deosebit, special amorurilor imagnate de acești scriitori. Pană Trăsnea e bătrîn în comparație cu nevasta lui. Tot așa Udrescu. Și nici Casierul și Elena Cioranu din *Două Surori* nu mai sînt tineri. Sașa Comăneșteanu are fire de argint. In aceste iubiri psihologia își ia drepturi mari asupra fiziologiei. De aceia sînt nu numai posibile, ci și adînci și impresionante.

Dar aceasta lume de obicei e lumea Sașei, e clasa boerinașilor. Hotărît, ceiace este mai distins în literatura noastră se datorește boerimii mici,—Alecsandri, Duiliu Zamfirescu, d. Brătescu-Voinești sînt mărtori.

Am vorbit pe larg despre psihologia acestei

clase și a scriitorilor ieșiți din ea în studiul despre d. Brătescu-Voinești. Cu o altă față a problemei: importanța micii boerimi în cultura română, m'am ocupat în *Spiritul critic*.

D. Brătescu-Voinești ne-a dat mai ales bărbatul ideal din această clasă—cu tonul d-sale liric; Duiliu Zamfirescu ne-a dat mai ales femeia din aceiași clasă—cu tonul lui liniștit, mai realist.

Dar această clasă a fost. Acum *Până Trăsnea Sfintul, Neamul Udreștilor și Viața la țară* sînt pagini de istorie, care închid suprema distincție atinsă cîndva de sufletul românesc, dezvoltat în condiții prielnice subțierii intelectuale și morale a rasei.

IONEL TEODOREANU

La Medeleni

D. Ionel Teodoreanu a debutat acum șapte ani cu notații metaforice și cu „legende“. Dela aceste „jucării“ (cum le numea însuși), expresia a primei tinereți, un fel de acordare preliminară a instrumentului artei sale, d-sa a trecut la schițe și nuvele (din care o parte alcătuiesc volumul *Ulița copilăriei*), și ele cu un pronunțat caracter de „jucării“, dar anunțând deja pe romancierul de azi prin grija detaliului, prin varietatea personajilor și prin evocarea atmosferei de familie. *Cel din urmă basm*, *Ș'atunci*, *Vacanța cea mare*, *Căsuța păpușilor* sînt pregătiri sau mai bine exerciții de roman, sînt preludiile *Medelenilor*. Sînt, într'un sens, ca *Oamenii din Dublin* ai lui James Joyce față cu *Ulysses*. Dar mai cu samă una din forțele creatoare ale d-lui Ionel Teodoreanu se manifesta cu putere în aceste nuvele: marele său talent de a crea tipuri de femei și în special (ceia

ce este mai greu de creat) tipuri de fete. Ioana din *Vacanța cea mare*, Sonia din *Cel din urmă basm*, Magda din *Căsuța păpușilor*, Mira din *Șatunci* nu cedează ca putere de viață și grație niciunui tip feminin din literatura noastră (afară de Sașa Comăneșteanu), iar aceste tipuri, deși foarte deosebite unul de altul, au ceva comun (afară de Ioana), au vivacitatea, individualismul, *crâneria* Olguței—ceiace arată predilecția artistică a d-lui Ionel Teodoreanu pentru această categorie feminină,—deși a creat admirabil și tipul *cellalt*, în Monica.

Jocuri de artă copilărești în „jucării“ și „legende“—apoi *adolescentă* combinare de „jucării“ și de creație în schițe și nuvele—și înfirșit creație matură, dar încântător de vioae și tinerească în *Medeleni*,—iată „evoluția“ d-lui Ionel Teodoreanu. Această dezvoltare normală, paralelă cu ordinea experienței sale asupra vieții și cu ordinea în care se dezvoltă însăși literatura în genere, este, *a priori*, o garanție a sincerității sale artistice și făgăduința unei dezvoltări normale a scriitorului până la ultimele posibilități ale talentului său,

Acest acord cu ordinea experienței se observă și în însăși conceperea și realizarea *Medelenilor*, unde d. Ionel Teodoreanu a început cu copilăria eroilor, pentru a urma cu adolescența și apoi cu maturitatea lor,—căci trebuie de accentuat că *Me-*

„delenii” nu sînt romanul copilăriei, ci al unei generații. „Roman al copilăriei” e numai *Hotarul nestatornic*, pentrucă... este primul volum al epopeii acestei generații. *Hotarul nestatornic* e tot atît de mult sau de puțin romanul copilăriei, cași *l'Aube* și *le Matin* ale lui Romain Rolland. *Le Matin* este „hotarul nestatornic” al unui om; *Hotarul nestatornic* este „le matin” al generației care avea douăzeci de ani la începutul războiului nostru.

Stăruiesc asupra acestui fapt, nu numai pentru a defini pe d. Ionel Teodoreanu, care nu este „romancierul copilăriei”, ci și pentru a defini *Hotarul nestatornic*, pentrucă acest volum e conceput în funcție de celelalte, și multe lucruri din el sînt premisele unor „concluzii” din volumele următoare. De unde urmează că multe din însușirile acestui volum nu pot fi judecate în toată cunoștința de cauză, decît în perspectiva acelor volume.

Pe de altă parte, cu toate că *Hotarul nestatornic* este o parte a unui tot, analiza acestei părți nu ar putea fi de ajuns pentru a defini arta de romancier a d-lui Teodoreanu, pentrucă *Hotarul nestatornic* are un obiect foarte special, vîrsta copilăriei. Acest obiect a determinat, în chip special, concepția și executarea operei, deci compoziția ei.

Copiii nu acționează ca oamenii mari, nu merg

pe făgașuri cunoscute, determinate de idei, de presiunea socială, de norme,—de morală și de „sociologie“. Viața copilului e spontaneitate, neprevăzut. Adultul continuă. Copilul începe mereu; acțiunea lui e mereu creație nouă, din nou. Așa dar, în viața copilului, nu poate fi vorba de evenimente, ci numai de întâmplări, nu poate fi vorba de intrigă, de conflicte, de peripeții, de înodare și desnodămînt. Acțiunea e fără cauzalitate evidentă și obișnuită, fără finalitate cu scadență îndepărtată.

Cu termeni din alt domeniu, am zice că *Hotarul nestatornic* nu are „acte“ (I, II, III...), ci numai scene și tablouri sau, mai exact, că este alcătuit dintr'o serie de „momente“—(mă gîndesc la titlul lui Caragiale).

Și'n adevăr, în *Hotarul nestatornic* personajii sînt de obicei arătate și nu expuse, acțiunea prezentată și nu povestită. Intrebuințînd termeni gramaticali, d. Ionel Teodoreanu își pune personajii mai mult la prezent decît la trecut.

De aici abundența dialogului. Privite pe deasupra, fără a le ceti, paginile volumului fac impresia unui exces de dialog. Atîta dialog într'un roman al vieții mature ar fi un defect. În romanul de intrigă, „cu subiect“ cu peripeții, în care acțiunea merge spre desnodămînt, prea multul dialog este un balast și o frînă. Dar aici, în aceste „momente“, dialogul este însuși materialul—și însăși

creația. Dialogul are menirea să înfățișeze personajul, să-l realizeze,—cași în arta dramatică.

Dar creația prin dialog, este creația prin excelență. Această concluzie, știu, vine în contradicție cu opinia curentă, care pretinde că d. Ionel Teodoreanu este un liric. Dar acest liric (căci este liric, sau, mai bine, este și un liric) e unul din cei mai puternici și mai puțin subiectivi creatori.

Lirismul din opera d-lui Ionel Teodoreanu, cînd nu e lirismul autorului în fața naturii, ori lirismul personajilor sale lirice (pe care le redă cu obiectivitate, deci cu lirismul lor), este atitudinea creatorului față de personaje, adică față de creația sa, este răsunetul personajilor în sufletul său. Dar aceste personaje sînt create foarte obiectiv, sînt foarte vii și foarte deosebite unul de altul. Un subiectiv, cu alte cuvinte un om care nu poate ieși din el însuși, transpune în el personajele operei sale și deci toate samănă cu el, sînt variante ale ființei sale (afară de cele confecționate de el din carton). D. Ionel Teodoreanu, din contra, se transpune el în personajele sale, se diversifică în ele, ia forma lor, le trăește. (Adică are diverse posibilități sufletești și facultatea de a și le lămuri sieși și a le realiza până la capăt—căci, afară de comedie, observarea realității joacă nu mai mic rol în crea-

ție decît cetirea în propriu-ți suflet a diverselor posibilități sufletești).

Această obiectivitate se putea observa și în nuvelele sale, cu toate că acolo sentimentul autorului în *preajma* personagiilor era mai puternic. Dar, încă odată, una e obiectivitatea tipului și alta e răsunetul tipului în sufletul creatorului lui.

Efectul cel mare produs de opera d-lui Teodoreanu asupra publicului se explică, mai înainte de toate, prin această putere de creație obiectivă, căci aceasta e calitatea adevărată a unui romancier; celelalte sînt ingrediente.

Și'n adevăr, în *Hotarul nestatornic* d. Ionel Teodoreanu, „liricul“ acesta, are, se poate zice, halucinația vieții (gîndiți-vă numai la Olguța...). Personagiile sale i se impun, se impun imaginației sale cu actele, cu gesturile, cu vorbele lor. Cu toate că aceste personaje trăesc din substanța vieții proprii a autorului, ca la orice creator, dar ai impresia că această substanță se încheagă în personaje după voia lor, și nu a autorului. Personagiile cresc în sufletul autorului, fiecare conform cu legile dezvoltării proprii, hrînindu-se din sufletul autorului, ca plantele, oricît de diverse, din substanța aceluiași pămînt.—Adevăratul creator este pînă la un punct iresponsabil de creația sa, pentru că este dominat de ea. El numai o stilizează. Personagiile se nasc și, mai ales, se dezvoltă după voia și firea lor pro-

prie. Se zice că Dickens și Dostoevski nu știau mai dinainte ce-au să mai facă personagiile lor. (Și cred că nu este un singur cetitor, care să nu simtă că așa se petrece și cu crearea Olguței). Iar Balzac spunea foarte serios: „Să lăsăm asta și să ne întoarcem la realitate, la Père Goriot”. Dacă personagiul nu i s'ar fi impus, vorbele lui Balzac ar fi șarlatanie și poză.

Dar mai cu samă viața copilărească—spontaneitate, illogică, neprevăzut—nu mi-o pot închipui redată fără această lăsare în voe a personagiului să facă ce vrea, conform cu logica lui ascunsă, simțită de autor prin pură intuiție. Și d. Teodoreanu are în grad înalt această intuiție, această halucinație,—viziunea acestui neprevăzut, acestei eterne născociri a copiilor.

Dar,—și aceasta se cuprinde în cele spuse până aici,—vivacitatea creației sale nu atîrnă numai de *acest* talent al său, ci și de realitatea pe care a zugrăvit-o. D-sa a zugrăvit cea mai vie realitate, căci viața copilăriei este mai vie decît a maturității. Și nu numai pentru că organismul fizic și sufletesc al copilului este mai nou, mai tînăr, mai neuzat, ci și din altă cauză. Normele în care e îngrădită viața omului matur, norme care nu-l mai constrîng *din afară* (Asta n'ar fi nimic! Copilul e și el constrîns destul din afară, ba poate mai mult), ci din lăuntru, din partea conștiinței lui,—aceste norme împuținează

viața, o reduc, o canalizează pe acele făgașuri, de care vorbeam mai sus. Desigur că normele sînt o adaptare a speciei, au de scop, în ultima analiză, să prezeve viața în lungime, să împingă termenul fatal cît mai departe, dar aceasta prin încetinirea vieții, căci normele sînt regule de economisire a vieții, ne învață s'o cheltuim chibzuit, ca să dureze cît mai multă vreme. Sînt un *pis-aller*. Extensiune pe socoteala intensității. Aurea mediocritas. Copilăria însă e cheltuială nebună de viață, risipă dezordonată—pentru că are de unde, și pentru că nu există frîna internă. Și cine redă viața copilăriei, cine poate s'o redea, redă, prin chiar aceasta, mai multă viață, o viață mai vie. Așa dar la forța talentului de creație contribuie și obiectul asupra căruia se exercită acest talent. Și e cazul d-lui Ionel Teodoreanu din *Hotarul nestatornic* și din *Drumuri*.

Să se observe siguranța cu care instinctul său artistic, (intuiția sa, halucinația sa) îi dictează d-lui Ionel Teodoreanu natura acțiunilor personajilor și cît de bine e dozată copilăria acestor personaje, atunci cînd, în adolescențele *Drumuri*, se amestecă cu zorii maturității. Și cum, odată cu acest amestec, se schimbă, adaptîndu-se, și „compoziția“ operei.

În *Drumuri* compoziția are încă mult din procedeul „momentelor“, dar deja începe subiectul

și intriga, pentru că personagiile încep să fie „mari“. Și mai cu samă Dănuț. Din cauza complicațiilor sentimentale, el nu mai este copil. Și acțiunea lui acum ajunge mai șablonată, începe să intre pe făgașuri cunoscute (este amant, cu tot ce-i impune acest ipostas), păstrind, bine înțeles, încă mult din copilăria din care ese abia acum. Olguța însă, se comportă cu aceiași spontaneitate illogică cași în *Holarul nestatornic*. Viața ei nici în *Drumuri* nu are încă „subiect“. Nici aici ea nu continuă nimic; crează din nou, și parcă din nimic. Olguța, care la zece ani era, din cauza inteligenței și voinței ei, mai mare decât Dănuț,— acum, din cauză că nimic n'a angrenat-o încă în viață (cum pe Dănuț l-a angrenat legătura cu Adina), a rămas tot copil. Și simțim că Olguța va păstra și de aici înainte mai multă copilărie, —acea copilărie care este semnul distinctiv al ființelor de elită, vii, inteligente, curioase de viață, spontane, refractare la conformism, rezistente la anchilozare morală, la mecanizarea vieții.

Legea vieții este frica de moarte, adică evitarea a tot ce poate scurta timpul scurt cât mai avem încă de respirat. (Se poate dovedi că și preceptele moralei celei mai înalte și mai „dezinteresate“ se reduc, în ultima analiză, tot la această lege). Orice semn, orice precursor al morții este oribil, și orice semn de viață intensă este încântător. Și aceasta, e o cauză pentru care

gustăm și lăudăm în artă expresia vieții cît mai puternice. Dar viața împuținează viața. Materia nobilă și elastică se durifică cu vremea. Țesutul devine coajă. Pe partea sufletească,—aceiași anchilozare și scleroză, și din cauze organice, și din cauza presiunii sociale, care pune viața în tipare. Iată pentru ce copilul este atît de încîntător. Și iată pentru ce d. Ionel Teodoreanu este un scriitor atît de încîntător: În *Hotarul nestatornic* și *Drumuri*, d-sa redă viața cea mai spontană, cea mai vie—și nu numai pentru că zugrăvește deocamdată mai mult copii și adolescenți, ci și pentru că din viața oricui (a zugrăvit și oameni maturi) alege și redă ceia ce e mai spontan și mai viu sau, mai just, fiindcă alege pe acele ființe care-și păstrează mai îndelung și mai mult „copilaria“ (d. Deleanu, Herr Direktor etc.).

Un tip numai, tipul idealei d-ne Deleanu, este matur, lipsit de copilărie, ori cedînd rar copilăriei.

Conștient sau inconștient de semnificația creației d-nei Deleanu, d. Ionel Teodoreanu dă dovadă prin această creație de o viziune exactă a economiei romanului său. *Medelenii* sînt o mică lume aparte, o familie în adevăratul înțeles al acestui cuvînt. *Medelenii* sînt *însfirșit* burghezia noastră așezată, superioară. De unde urmează că, deși perfect individualizate, tipurile din roman

au totuși o pecetie : spiritul „Medeleni“. Iar ființa care reprezintă, care deține normele medelenismului, este d-na Deleanu. (De aici eterna discordanță dintre ea și Olguța, dintre normă și spontaneitate).

La ea, așa dar, nu poate fi deloc vorba de neprevăzut, de discontinuitate, de creație mereu din nou, ca din nimic,—ceiace-și poate permite d. Deleanu în mai mică măsură, iar Olguța la extrem. D-na Deleanu, păstrătoarea normelor familiei și a normelor de viață adaptată la exigențele sociale, nu mai poate avea copilăre. Și nu are.

Dănuț și Olguța fac parte din Medeleni, fiecare în felul său, cu totul al său. În definiția lor, genul proxim e medelenismul și diferențele specifice sînt temperamentele lor. A zugrăvi aceste diferențe, adică a crea individualități foarte distincte, dar a reuși, *în același timp*, a păstra acestor individualități și pecetea genului lor comun, nu este un merit banal, și d. Teodoreanu are și acest merit.

Iar acest merit este cu atît mai remarcabil, cu cît d-sa a avut de individualizat ființe greu de individualizat în artă, pentru că și în natură nu sînt încă destul de bine individualizate. Căci dacă societatea nivelează pe omul matur, copilul, la rîndul lui, cu toată viața exuberantă din el, încă nu e individualizat complet din cauza

puținei lui dezvoltări. (Numai supraomul lui Nietzsche ori eroul ibsenian ar avea destulă vîrstă pe de o parte și ar fi destul de desrobot de societate pe de alta, ca să fie individualizat cît poate fi un om pămîntean).

Omenirea primitivă e mai puțin diversificată. Un om samănă mai mult cu altul decît în societățile înaintate. Sălbaticii sînt turmă; oamenii civilizați sînt indivizi. Dar copilăria e, într'un sens, omenirea primitivă. Divergențele dintre copii sînt linii care apucă în direcții deosebite, dar abia au început să se lungească, și deci sînt încă aproape una de alta, ca spițele roții cînd abia au pornit de la osie. Oricît s'or fi deosebit la cinci ani, dar la cinci ani Shakespeare și Kant desigur că sămăneau mai mult decît la patruzeci de ani. A distinge bine deosebirile mici, și a le reda, presupune viziune ascuțită, și individualizarea atît de puternică a micilor eroi ai d-lui Teodoreanu este un merit mai mare decît individualizarea unor eroi maturi. Acum, cînd cetim *Hotarul nestatornic*, lucrul ni se pare simplu, ca tot ce este bine reușit.

La impresia produsă asupra publicului de *Medeleni* a contribuit și chipul în care tipurile sînt variate și în același timp și ceiace s'ar putea numi raportul estetic dintre personaje, sau dintre coloraturilor. (Problemă pe care am dezvoltat-o aiurea vorbind de Caragiale).

Zece tipuri, oricît de individualizate, dar reprezentînd, sã zicem, același temperament,—vor da unui cetitor plăcerea, mai mult intelectuală, a diversității în unitate și a unui talent superior în nuanțări, dar îi vor reda, în fond, mai puțină viață, îi vor deschide fereastra asupra unei porțiuni mai restrinse de umanitate.

Zece tipuri din categorii sufletești și sociale cît mai îndepărtate,—vor da cetitorului și mai mult senzația vieții și, ceiace e mai important, creația va fi mai pitorească. Olguța, Monica, Dănuț, d. Deleanu, Herr Direktor, Mircea Balmuș, Tonel, etc.—atîta varietate, atîtea feluri de oameni, tînd tot mai mult să epuizeze psihologia umană.

Dar această varietate devine și mai pitorească, atunci cînd juxtapunerea produce efect estetic prin natura tipurilor ca: Tonel și Mircea Balmuș: d. Deleanu și Herr Direktor; Mihăiță Balmuș și cucoana Catinca Balmuș, etc. Că viața reală nu adună numaidecît pe oameni în acest raport, nu face nimic. Arta—este artă, adică artificiu, și nu realitate. Totul e chestie de măsură și tact—ceia ce nu aveau în vedere romanticii cu contrastelor simpliste, strigătoare, naive.

Dar piatra de încercare a forței de creație este consecvența tipului cu el însuși dealungul vremii, mai ales cînd personagiul e dus din copilărie la vîrstele următoare. Să se observe cu ce fineță și tact a întrodus d. Ionel Teodoreanu tul-

burările adolescenței în sufletul poetic al Monicai. Șicum tulburările au luat exact culoarea sufletului Monicai, culoarea „romantismului“ ei. Sau cum a amestecat visătorii lui Dănuț dela zece ani cu izbucnirea naturii lui dela șaptesprezece ani, amestec atît de bine dozat în alternanța de brutalitate și stîngăcie, de sensualism și poezie, și mai ales în sentimentele lui de dragoste, împărțite între angelica Monica și mai substanțiala Adina, și chiar în sentimentul și purtarea lui față numai cu Adina, considerată de el totodată și ca o Beatrice, și ca o Rosa la Rosse. Ce patimă chinută și chinuitoare sparge sufletul aceluia, pe care-l știm atît de concentrat la zece ani, atît de deprins să trăiască din risipa propriei sale substanțe sufletești. Dar creația lui Dănuț are o semnificație și mai largă. În Dănuț din *Drumuri*, d. Ionel Teodoreanu a pictat, adică a început să picteze, caracterul turbure al adolescenței, amestecul de idealism și de impuritate,—a pus cu putere problema greu de descifrat a acestei vîrste ingrate,—ne-a dat replica națională a atîtor opere străine, în care, de o bucată de vreme, se tratează această problemă. Dar, în deosebire de mulți scriitori străini, care pleacă de la problemă, d. Ionel Teodoreanu crează fără nici un gînd teoretic, poate chiar fără să-și dea samă de înțelesul psihologic și social al creației sale, ceiace garantează și mai mult autenticitatea creației.

Dar tipul cel mai frapant este Olguța, atît prin natură personalității sale cît și prin cantitatea de viață acumulată pe numele ei. Dacă în construirea Monicăi și a lui Dănuț, autorul recurge și la analiză,—pe Olguța o realizează aproape numai prin acțiune. Olguța este creație pură Personalitatea ei reese mereu,—se adaogă, crește în mintea noastră,—din faptele ei, din născocirile ei, din verva ei, din neconținută zbatere de viață, pe care d. Teodoreanu, cu un instinct infailibil și cu o generozitate superbă de creator, le acordă eroinei sale dealungul *Hotarului* și al *Drumurilor*, fără să se desmintă și fără să-și desmintă tipul un moment. Așa cum ne-a arătat-o d. Teodoreanu până acum, până la vîrsta de șaptesprezece ani, îmi pare că Olguța e tipul de femeie cel mai reușit din literatura noastră și un tip tot atît de reușit cași ale lui Caragiale. De pe acum, toată lumea vorbește de ea ca de o cunoștință. Olguța este o ființă, cu care se compară fetele din lumea reală: „O Olguță“.—Și încă tipurile caragealiene au avantajul genului literar respectiv, căci creațiile comice sînt mai frapante, prin definiție. Și trebuie să amintesc apoi din nou că tipurile cele mai greu de creat, sînt cele de fete.

Pe lingă aceste personaje, pe care le cunoaștem încă de copii, există în opera acestui, „romancier al copilăriei“, o mulțime de personaje

vîrstnice, create cu același talent de a insufla viața, de a conferi tipului o individualitate trăsantă. Voiu remarca mai ales, pentru siguranța cu care autorul se mișcă în sfera creației sale, pe Adina, animalul superb, redat mai ales ca atare (căci acesta este rolul ei în economia romanului), a cărei psihologie sumară nu este altceva decît sufletul corpului ei.—Apoi d-na Deleanu, „mama“; d. Deleanu, tatăl-camarad, frate mai mare al Olguței și până la un punct copilul ei, epicureu, aproape *jemanfișist*, om care parcă înțelege totul, chiar cînd nu înțelege totul, suportînd greu sentimentul responsabilității, avînd întotdeauna resursa unui optimism adhoc în fața complicațiilor care i-ar reclama energie; Herr Direktor, moldovean stilizat à *l'Américaine*, dar *made in Germany*: occidentalism, automobil, monoclu, *self-gouvernement*; magistratul Mihăiță Balmuș, pensionar cu anticipație, care-și poartă decența moldovenească în ulița Popa-Nan; Cucoana Catinca Balmuș, care „cîntă în casă“ subț vîrea ușor ironică de blindeță a lui Conu Mihăiță, femeie bună, deșteaptă, neastîmpărată, „originală“, un fel de Olguță de modă foarte veche.—Și Tonel (m... mă... mă... Balmuș!) liceanul din grupul lui Dănuț, dezmațat, chefliu, chiulan-giu, paľavragiu, băiat de resurse, „băiat bun“. Tonel acesta—cine este el? E așa de viu, așa de adevărat, așa de *văzut*, încît ași fi aplecat

să cred că d. Ionel Teodoreanu l-a copiat după cineva din viața reală, dacă n'ași ști că un personaj copiat nu trăește niciodată într'o operă de artă, căci copiarea este servilă și taie aripele creatorului. Acest Tonel e unul din acele tipuri din cărți, pe care ai impresia că l-ai întâlnit undeva, și nu-ți aduci aminte unde. Acest Tonel e un mic *tour-de-force* de creație.

Dar în *Medeleni* trăesc, fiecare cu individualitatea lui, și tipurile arhi-secundare, personajii care abia apar, cum sînt de pildă servitoarele Anica și Profira. Aceasta poate că se datorește și conștiințiozității de artist a d-lui Teodoreanu, căci un artist adevărat nu lasă nimic, nici un detaliu cît de mic, fără să-i dea toată arta de care e capabil. (Renan admira pe arhitecții greci și Proust pe cei medievali, pentru că au pus toată arta lor chiar și în acele părți ale templelor și catedralelor, care poate nu aveau să fie văzute de nimeni niciodată). Dar nu e nevoie numai decît de această conștiințiozitate. Un creator adevărat nu poate să nu vadă individualitatea, personalitatea oricărui din tipurile pe care le aduce în scenă fie și pentru un moment. *Vede* mereu. Personajii sale, chiar cele cu un rol incidental, „joacă“ pe scenă. E proba sigură a unei mari puteri de creație.

Citeva excepții... scot regula în relief.

Așa Mircea Balmuș, prietinelui lui Dănuț, suspi-

nătorul Olguței, mi se pare un tip mai nelămurit, un tip creat parcă mai mult teoretic, ca să ocupe un loc în șahul psihologic al *Medelenilor*, un tip parcă nu venit în roman, ci adus de d. Teodoreanu. Ori poate nelămuritul lui Mircea Balmuș corespunde cu nelămurirea încă a personalității lui Mircea Balmuș? Oricum, d. Ionel Teodoreanu nu ne-a dat lămurit această nelămurire.

Dar cu Gheorghită, *groom*-ul lui Dănuț, ce-a voit să facă d. Ionel Teodoreanu? Un personaj credincios, cinstit, firesc, o „Mioriță“ în palatul american al lui Herr Direktor? Acest Gheorghită, nu-mi place (Ori e o idiosincrazie a mea?). Nu știu ce milogeli, marghioleli, dulcegării,—ș'a-poi scrisoarea aceia a lui, pseudo-țărănească, către d-na Deleanu, compusă de... d. Ionel Teodoreanu atît de filologic, conform cu toate regulile de transcripție a fonetismului dialectal! (Adevărul e că omul incult nu-și poate consemna... fonetismul!).

Hotărit, d. Ionel Teodoreanu nu poate zugrăvi satisfăcător pe țărani. Nu-i cunoaște. N'are de unde pleca în crearea lor. Iată și Moș Gheorghe... Moș Gheorghe poate storce lacrimi multor ochi frumoși, albaștri, căprui și negri, dar Moș Gheorghe este un țaran cam de carnaval. Prea mult justifică autorul ideia de „moș“, iar ideia aceasta însăși e în mare parte o închipuire.

Eram să uit pe Fița Elencu (dintr'o generație

defunctă de „Medeleni“) care, într'o privință nu-mai, explică ereditar pe nepoata ei Olguța. E unul din tipurile cele mai frapante—în bună parte redat oarecum indirect, prin sentimentele celor care au cunoscut-o și chiar prin actele lor. Furia împotriva broaștei, expediția în contra animalului fantastic zugrăvesc și ele răutatea și inima de cremene a Fiței Elencu—și ceva din ceiace a moștenit dela ea Olguța, șeful expediției; inteligența aprigă, individualismul, independența și... imperinența.

Din toate aceste elemente analizate până aici, d. Ionel Teodoreanu a creat o realitate nouă: „Medelenii“ sînt o mică lume deosebită, adăogată la lumea creată de arta noastră națională. Iar oamenii d-lui Ionel Teodoreanu nu sînt noi numai pentru că d-sa a încetățenit în poezia romîna o categorie socială până acum absentă: familia burgheză așezată, beneficiind—și pentru suflet—de înlesnirile materiale acordate de istorie acestei clase. Oamenii d-lui Ionel Teodoreanu sînt noi și prin nuanța lor sufletească, acordată lor de poetul care i-a creat. În ei, realitatea romînească se recunoaște perfect, dar nuanța lor, datorită autorului lor, este suigeneris. Acolo unde însă un scriitor transfigurează mai mult, unde nici nu se poate concepe altfel creația decît ca o transfigurare pronunțat personală,—în pictura și

poezia naturii,—d. Ionel Teodoreanu și-a creat și mai tranșant lumea sa proprie. După cum se poate vorbi de o natură Sadoveanu, tot așa se poate vorbi de o natură Teodoreanu. O natură, dacă se poate zice așa, sensuală, și în același timp foarte spiritualizată și simțită cu nu știu ce elan în suflet, așa zice cu un suflet purtat de aripi, dacă imaginea n'ar fi barocă. Dar această calitate are și neajunsurile ei: unele accente prea lirice,—unele adjective și unele întorsături sintactice, care dau prea pe față, nu sentimentul, ci entuziasmul pentru natură. Și mai cu samă abuzul de poezie în termenul al doilea al comparației, în așa numitul „termen impropriu“. Căci la d-sa acest termen nu are numai rolul de „a face imagine“, adică de a lămurii, colora, frapa atenția, ci și pe acela de a produce un efect poetic, chiar atunci când ceiace are de spus nu cere poezie. Vreau să spun că uneori poezia termenului impropriu „nu este în chestie“. Dar acest poezism devine tot mai rar în scrisul său.

Cu această ușoară rezervă, care în curînd nici nu va mai avea obiect, trebuie să recunoaștem în d. Ionel Teodoreanu pe cel mai autentic și mai încîntător poet în proză al naturii dela Hogaș, Sadoveanu și Galaction încoace.

În poezia naturii, d. Ionel Teodoreanu este mai ales ceiace se cheamă un scriitor nou, un modern. Observator calm și minuțios al vieții ome-

nești, d. Ionel Teodoreanu este un impresionist în fața naturii. D-sa nu pictează, de obicei, prin percepții, ci prin reprezentări arbitrare. Intuiția sa descopere în lucruri însușiri ascunse—și reprezentarea lucrurilor nu poate fi cea obiectivă, „socială“, ci foarte personală. De aici nevoia de a compara mereu. În expresia d-lui Ionel Teodoreanu se ascunde aproape întotdeauna un „ca“, realizat fie prin simpla comparație, întreaga ori prescurtată în metaforă, sau prin epitetul metaforic, fie prin mai radicala *comparație* numită transpoziție de senzații.

Realist în „roman“, impresionist în poezia naturii—acest amestec de medelenism moldovenesc și de impresionism modern, nu este unul din farmecele cele mai mici ale poeziei d-lui Ionel Teodoreanu. Impresionist în descripție și adesea în expunere, d-sa este tolstoist în crearea vieții umane prin bogăția și minuțiozitatea detaliului realist și prin puternica evocare a atmosferei în care circulă personagiile sale.

Dar haina, în care d. Ionel Teodoreanu își îmbracă toată această creație și această poezie! Nu există un alt scriitor român care să-l întrecă în strălucirea acelu „straiu de purpură și de aur“, care este stilul artei. Retușarea pe care o face manuscriselor sale, constă mai ales în stingerea stilului. Culoarea și strălucirea îi vin dela sine, îl obsedează, i se impun. D-sa crează imagini și e-

pitete tot atît de natural cum produc flori în April zarzarii pe care-i iubește atîta (și de care cant abuzează). Și pe urmă, trebuie să-și sărăcească, conștient, stilul. Dar bine înțeles, că „stilul“ d-lui Ionel Teodoreanu nu constă numai în culoare. D. Ionel Teodoreanu și-a făcut din limba romînă un instrument sigur și de preț. Și a reușit s'o supună, s'o adapteze la tot felul de idei și de sentimente—și s'o „intelectualizeze“, cum se zice astăzi, fără s'o desmedelenizeze. Numai grație acestui stil, d. Ionel Teodoreanu a putut să facă pagini de mare artă din scenele în care d-sa surprinde indiscret *duo* lui Dănuț și-al Adinei, scene de o îndrăzneală rară în orice literatură și în care a spus *totul*, fără, sper, să offenseze tare aici pe „duduca dela Vaslui“. Știu, aceasta se datorește și poeziei acelor fapte; mai simplu: sănătății și normalității acelor fapte. Sensualismul din acele scene e, în adevăr, grav, nu are nimic din *grivoiserie*-a care transformă naturalismul în pornografie. Dar, totuși, acest naturalism păgîn nu poate trece fără un stil superior. Cînd Anatole France a permis tinerilor săi eroi să uite realitatea pe mormîntul măestrului îngropat cu o zi înainte și ne-a zugrăvit scena, n'o putea face posibilă în artă fără o infinită știință și grație a stilului. Și tot așa Eminescu, cînd ne-a spus goliciunea fetei de împărat și generoasa fu-roare creatoare a lui Călin.

Creator, poet și artist, d. Ionel Teodoreanu are toate însușirile să creeze o lume nouă, o lume a sa, și o lume încântătoare. E abia la început. E în ziua a doua din cele șase.

DEMOSTENE BOTEZ

Floarea Pământului

D. Demostene Botez, care ocupă în poezia română actuală un loc de primul rang, n'a fost un precoce. La debuturile sale, în cei doi-trei ani dinainte de războiu, d-sa era un poet prea direct-sentimental, puțin cam flasc și cam uniform și fără o pronunțată hotărîre de a ocoli căile bătute, deși cîteva bucăți de atunci au putut intra cu drept de egală cetățenie în *Floarea pământului*, ca de pildă frumoasa elegie „Castanii“, cu versurile ei sonore și spațioase :

Pe sub castani cu frunza mare eu mi-am purtat
[ades tristeța,
Cînd părăsită sta de vorbă cu sine însăși ti-
[nereța.

În deosebire de mai toți poeții noștri, d. Demostene Botez a dat mai mult decît făgăduia,

fapt care constituie un pronostic favorabil viitorului său literar.

După războiu, am avut cu toții surprinderea plăcută de a întâlni în d. Demostene Botez pe altcineva și anume pe *cineva*,—un poet în toată puterea cuvîntului. S'ar zice că impresiile serioase, profunde și grave, simțite în anii teribili, adîncindu-i sufletul, i-au relevat sie însuși personalitatea sa adevărată. Aceste cuvinte nu vreau să spună că d. Demostene Botez a revenit un poet social, un poet revoltat sau, cel puțin, un poet de concepție în legătură cu zguduirile morale, pe care le-am suferit cu toții într'un felsau altul. D. Demostene Botez a rămas același poet subiectiv, cu atenția întoarsă încordat asupra propriului său suflet, pe care uneori îl detailează fibră cu fibră, pe care alteori îl exprimă prin imaginea, transfigurată de însuflețire, a lumii externe.

Efectul tranșeii a fost de altă natură: d. Demostene Botez s'a întors mai personal, mai profund, mai concentrat și mai tragic.

Numai o singura dată, acest poet s'a uitat pe sine însuși, atunci cînd pierdusem podoabele țării și cînd a exprimat durerea tuturor în funebrele elegii, intitulate „Munții“.

Și dacă ne ar fi permis să exprimăm aici dorinți, am formula-o pe aceia ca d. Demostene Botez să poată ieși mai des din el însuși: Egotismul este o limitare.

D. Demostene Botez a fost—și poate fi—revendicat de „moderniști“. În adevăr, d. Demostene Botez este uneori un poet de senzații, și mai ales de senzații curioase și stranii, de o straniețate care adesea nu e departe de a atinge morbiditatea, ca în minunatul „Somn“, în care senzibilitatea se eliberează sau este pe punctul de a se elibera de controlul rațiunii,—ceiace ar putea constitui însăși definiția unui important aspect al modernismului—:

.
 Mă simt o greutate inutilă,
 Pe care'n clipa ultim'o arunc,
 Durerea doarme'n mine ca'ntr'un prunc
 Și dac'aș vrea să mișc un braț, mi-e silă.

Iși toarnă 'n mine vechiul ei contur
 Mumia mea de vreme desgropată
 Și ca'ntr'o piramidă dărîmată
 Se adîncește 'n noaptea dimprejur.

Imi pastișez, așa, propria-mi moarte
 Și noaptea a trecut fără să știu.
 Visez tăcut și-adînc, și'ntr'un tîrziu
 De mine însumi viața mă desparte.

Această poezie conține o luxuriantă efflorescență de senzații interne. D. Demostene Botez introduce pentru întâia oară în poezia noastră acest fel de senzații, și-l introduce în chip fericit.

În același gen cași „Somnul“ este și puternica halucinație organică „Intuneric“.

Pagini ca acestea sînt impresionante prin sforțarea, încoronată de succes, pe care o face poetul spre a pătrunde, ca un scafandru, în subconștient ca să scoată perle. E o zămislire, o germinație de senzații, adesea de senzații penibile, la ecloziunea cărora asistăm (și aceasta este o plăcere mai mult), urmărind sforțarea conștiinței de a surprinde și formula ceiace e sub pragul ei,—sforțare uneori excesivă, atunci cînd are aparența unei încercări de a viola inconștientul, prin intervenirea prematură și inoportună în procesul de gestație. În aceste momente, poetul e în clipa care precede imediat dezagregarea psihică, e în punctul de unde începe la unii decadentismul, la cei mai mulți șarada. Iar meritul d-lui Demostene Botez este că are artă de a rămînea înțeles chiar și atunci cînd exprimă ceiace este mai nelămurit în senzibilitatea umană. D-sa nu beneficiază de obscuritatea fondului, pentru a-și îngădui obscuritatea formei. D-sa a înțeles că tocmai atunci este mai meritorie victoria formei asupra fondului, cînd este mai dificilă.

Dar d. Demostene Botez nu e poet de pure senzații decît întimplător. În genere d-sa este un poet de sentiment, și unul din poeții cei mai profund sentimentali din literatura noastră. Sentimentalitatea din poeziile sale, care adesea nu

este cu totul lipsită nici ea de o ușoară nuanță de morbiditate, este uneori o melancolie apăsătoare, ca în „Duminici“, „Tristeți atavice“ :

Tristeți adînci de iarmaroace,
De hăli cu cuști și panorame,
Tristeți de șubrede barace
Cu 'ntortochiate diagrame.

.....
Tristeți bolnave de flașnete
Cu valsuri vechi și anodine,
Tristeți și moaște de regrete,
Ce veac v'a îngropat în mine!

alteori o exasperare sumbră, ca în „Singur“, „Putrezim“ :

Și putrezește parcă'ntreg pămîntul,
Nici soarele n'apare, nici n'apune,
Stau neclintiți copacii de cărbune
De teamă parcă să nu-i sfarme vîntul.

Și pretutindeni ca'ntr'un țintirim,
Mai goi de visuri, mai săraci de viață,
Inmormîntați în toamnă și în ceață
Putrezim...

și cele mai adese ori sentimentul misterului lucrurilor obișnuite, frica de semnificația realității banale, ca în „Amiază“, „Sară tîrzie“ etc. :

Zarea se tot lasă, se închide,
 Sapă cineva adîncuri mute,
 Și departe, după dealuri desfăcute,
 Zărilor se termină livide.

Tot pămîntul cade ca'ntr'o apă.
 Cade-adînc întunecat și sferic,
 Ca'ntr'o mină sapă întunerice
 Cineva în jurul nostru, sapă.

Iar cînd sentimentul e obișnuit, el are întotdeauna la d. Demostene Botez o nuanță cu totul personală, care e o *descoperire* în domeniul sufletului, căci acest poet este original în accepția cea mai riguroasă a cuvîntului. D-sa nu face parte din nici o școală, nu are maeștri și nu e deloc *livresc*. Intre d-sa și lumea din afară sau cea lăuntrică nu se interpune nimic străin în momentul concepției. De aici impresia de spontaneitate și de sinceritate—și de încîntătoare naivitate a versurilor sale.

În mai toate poeziile d-lui Demostene Botez e un sentiment de neconținută mirare în fața lucrurilor, atît de *nouă* este sensibilitatea sa la realitate.

Natură eminentemente impresionabilă și sentimentală—poeziile d-lui Demostene Botez sînt foarte rar o idee, ca de pildă „Dumnezeire“, care e cam compusă, ca toate poeziile cu subiect.

Poeziile sale sînt mai degrabă un fior, o neliniște, o tremurare a sufletului.

Această particularitate a senzibilității sale, îmbinată cu o extremă delicatețe de suflet, dă poeziei erotice a d-lui Demostene Botez un caracter cu totul deosebit. Din acest punct de vedere poezia „Fericire“ (subiect în care poeții reușesc mediocru, pentru că e banal și nepoetic) are o superioritate de netăgăduit în lirica noastră, căci nimeni la noi n'a redat pasiunea înfrigurată cu atîta fetișism și cu atîta castitate și în același timp cu un așa de ascuțit sentiment de îndoială în posibilitățile fericirii, și nimene nu a implorat cu un așa accent clipa—„să stea“.

Dar poetul „Somnului“, al „Intunerului“, al „Duminicilor“ și al „Fericirii“, desrădăcinatul și intelectualul încărcat, dacă nu chiar copleșit, de senzații și de sentimente, romanticul excesiv, ca să rezumăm cu un cuvînt, are, și nu putea să nu aibă, nostalgia dureroasă a vieții simple și a sănătății sufletești:

Sînt un străin,
Azi m'a uitat demult pămîntul,
Nici țarina nu mă mai știe,
Sînt ca un puf de păpădie
Pe care-l poartă veșnic vîntul.

Sub povara acestui sentiment, poetul aspiră

la comuniunea cu natura și are uneori sentimentul că aspirația i s'a îndeplinit:

Mă'ntorc acasă încărcat
 Ca o albină
 De soare mult ce-am adunat
 Pe dealuri de lumină.

.....
 Gîndirea nu-mi mai pare grea
 Nu mă mai doare.

(*Intoarcere*)

Dar este o iluzie. Poetul nu reușește să devină om al pămîntului. El va rămînea întotdeauna un înstrăinat și un nostalgic:

Dar parcă mă elimină natura,
 Mă simt străin de'ntreaga-i sărbătoare,
 Abia suport a codrilor suflare
 Și-mi port ridicul printre pomi statura.

(*Ironie*)

Viața de altădată, stăruindu-i cu putere în minte, îi va da cel mult imagini de contrast, pentru a-și exprima sentimentele „moderne“ ale desrădăcinatului.

*

Resursele d-lui Demostene Botez sînt bogate. D-sa are o remarcabilă forță de creație. Poezia

sa este în întregime o poezie de inspirație. La d-sa nimic nu e voit, combinat. Acest poet inventează deodată și realizează dintr'odată. Se pare că d-sa chiar abuzează de acest dar, de această vivacitate a senzibilității și imaginației. În orice caz d-sa pune totul (și aceasta este prea mult) în spontaneitatea inspirației. De aceia uneori produce impresia că nu se exprimă complet, că n'are răbdare să realizeze întreaga sa viziune, ca de pildă în versurile:

S'aude liniștea... E tot sonor,
E ca un clopot care nu'ncetează.

(*Liniște de iarnă*)

din care înțelegem că prin „nu'ncetează“ d-sa vrea să evoce vibrațiile armonice ale clopotului,—imagine atât de justă a tăcerii care se aude în văzduhul vibrant de iarnă.

Dar trebuie să adăogăm că adesea nesiguranța în expresie și chiar imperceptibila neglijență dau un farmec versurilor sale—farmecul lucrurilor naturale și spontane.

Puterea și spontaneitatea inspirației se vădesc perfect în forma sa. D. Demostene Botez are *sinceritatea formei*. Expresia nu e o traducere posterioară a sensibilității, un act de selecție conștientă. Ea apare în același timp cu senzația ori cu impresia. Creația este spontană, dintr'odată, prin

izbucniri de inspirații. Sentimentul apare dela început ca o închegare de senzații, ori se rezolvă în senzații. Iar aceste senzații se îmbină în imagini, care nu sînt numai juste, dar și frumoase. Aceste imagini, neașteptate prin no-utatea lor, par totuși predestinate, atît sînt de juste. Ele rezultă de multe ori dintr'un epitet pus parcă cu forța lingă un cuvînt și dînd totuși impresia că trebuia pus.

D. Demostene Botez este un bogat risipitor de imagini. Uneori are cascade de imagini rare:

Stă patul alb de perne troenit,
Ca încrustat în sînuri de fecioare,
E ca un bloc neregulat de soare
Căzut și impetrit,

Că un reflex de lună solitar
Stropit acolo neglijent și fin,
Schitează-un rug imaculat de crin
Pentru jertfirea unui vis bizar,

Ca'ntr'un ghețar în care-ai fi topit
Cu trupul moale ghița dimprejur,
A mai rămas fluidul tău contur
Ușor săpat în patul răscolit.

(Interior)

Alteori imaginile prin amploarea lor, prin cor-

tegiul de stări sufletești pe care le evocă, ridică creația până la mit, ca în „Dimineața”, în care se zugrăvește și se cîntă faptul zilei mai splendid decît oriunde aiurea în literatura noastră:

Din soare,
 Ca pe gura unei amfore p ea plină,
 Răsturnată
 De pe-un umăr gingaș de virgină.
 Dimineața
 Toarnă din belșug lumină
 Peste valea toată.

.....
 Și Dimineața,
 Inseninîndu-și de racoare fața,
 Cu părul ei de aur despletit,
 Ridică amfora ei plină
 Tot mai sus,
 Și-acum în picioare,
 Pe zarea dela Răsărit,
 Toarnă mereu din soare,
 Până ce moare
 Cu fața la Apus.

Poet într'o privință „nou“ prin caracterul sensibilității sale, prin rolul sensibilității în concepție și prin maniera impresionistă cerută ori impusă de această concepție, d. Demostene Botez are apropieri cu „modernismul“ și prin formă, și a-

nume în aceeași măsură, în care are apropieri și prin fond.

Forma liberă la extrem este o rebeliune împotriva tuturor condițiilor versului: împotriva măsurii, a ritmului și a rimei. Condițiile versului fiind naturale, efecte ale fiziologiei, forma liberă este efectul oboselii nervoase—din societățile ajunsse la o extremă civilizație. Este neputința de a suporta regula,—legea. În societățile perfect sănătoase, regula e suverană și inflexibilă—în artă cași în morală și societate. Aritmia în vers ar corespunde cu aritmia funcțiunilor unui organism debilitat. Esența versului, este ritmul. „Vers“ fără ritm este o contradicție între termeni. Versul fără ritm este vers numai din punct de vedere tipografic. D. Demostene Botez în puținele bucăți cu formă liberă respectă/aproape întotdeauna ritmul. D-sa nu-și ia libertăți mai mari decât cu privire la rimă și la măsură. (Dar inegalitatea de măsură a versurilor nu e o invenție a poeziei nouă). Fără rimă, versul rămîne, firește, tot vers, dar rămîne orb, mut, pentru că și rima e în legătură cu fiziologia, fiind o anumită exagerare a ritmului. În privința măsurii, trebuie de observat că în variațiile ei, d. Demostene Botez nu e anarhic, decât rar, are norme: oricît ar varia numărul de silabe al versurilor sale, există un raport muzical între numărul de silabe al versurilor corespunzătoare. Și d. Demostene Botez realizează efecte fericite cu a-

ceste variații în măsura aceleiași bucăți. Versurile sale devin prin această „libertate“ un mulaj mai potrivit pentru ceiace are de spus :

Undele ca niște aripi ce-s tăiate de curînd
Se sbat,
 Și pe-adîncul apei roșii de amurg însingerat
Mai palpită cînd și cînd.

Versul al patrulea, prin măsura lui, redă mai exact realitatea ; iar aritmia din versul al doilea, șocul acesta al respirației, are același efect. *)

Dar înșfîrșit, ceiace este esențial e un lucru foarte simplu. D. Demostene Botez e un poet, care emoționează și încintă. Aceasta este totul. Aceasta este poezia lirică.

Povestea omului

Cuvîntul poveste e mai potrivit decît poate a gîndit autorul însuși, căci acest al doilea volum este un roman dramatic, plin de peripețiile vieții

*) Că s'ar fi putut obține acest efect și cu ajutorul unui vers ritmat, nu poate încăpea nicio îndoială. Victor Hugo a scos din alexandrin tot ce a voit. Și tot așa Eminescu și Coșbuc la noi. Vezi mai sus discuția despre combinațiile inconștiente de sunete și accente din „Vara“, prin care Coșbuc pictează aspectele naturii. Versurile d-lui Demostene Botez, cele „libere“ din punct de vedere al ritmului, vor dăuna în viitorime poeziei sale, căci versul liber e în agonie de pe acum

sufletești a unui om din vremurile noastre (și nu a „omului“, cum vrea titlul). Fiecare poezie este expresia variată a aceleiași stări de suflet. Caracterul unitar al acestei spovedanii patetice dă acestui volum o superioritate incontestabilă asupra celui dintâiu—și pecetea unei bine definite concepții asupra vieții.

Romanul se isprăvește cu o încheere—ca cele din romanele vechi—cu câteva cuvinte cătră cetitor, dar un cetitor anumit, un alt Demostene Botez, „un frate“ al său necunoscut din viitor:

Peste nu știu cită vreme, cînd eu de mult voi
fi murit,

Intr'o Duminică de toamnă ca asta'n care
plouă azi,

Va sta'ntr'o sară să asculte cum vîntul fluera
prin brazi

Vre-un tînăr singur și mîhnit...

Și va vedea cum la fereastră crenguțe de co-
paci se sbat,

Și va simți că-i tot mai singur, și tot mai trist
și mai uitat.

Și poate, cine știe, poate,

De pe vre-un raft de cărți uitate,

El vrînd să nu se știe singur și-așa alătura
de moarte,

Iși va lua tăcut o carte
Și va ceti aceste rînduri...
Și va simți întâia oară că a mai fost un om
odată,
Care-a rămas așa'ntr'ô sară de toamnă, cînd
ploaia, tîrziu,
Că omu-acela nu mai este,
Că n'are să mai fie
Niciodată,
Va ști că i-a murit un frate
Pe care nu l-a cunoscut;
Își va lăsa la urmă cartea pe brațe, și va sta
tăcut

Să mai-audă
Plutind, aproape prin singurătate.

Va fi din ce în ce tot mai tîrziu.
In jur tristeța tot mai grea,
Și mîna-și va lăsa-o pe rîndurile acestea
Ca pe mîna mea...

Și eu nimic nu am să știu.

(Poezia aceasta mi se pare una din cele mai frumoase din literatura noastră, dar suferă de cîteva concesii ori abandonări versului liber și face mpresia... că nu e redactată definitiv. Muzica interioară, solemnă în tristeța ei resemnată, este exprimată cu discontinuități).

În prima poezie, în *introducerea* acestei „povești“, d. Demostenè Botez cere „cuvinte nouă“. Dar din fericire nu găsește astfel de cuvinte. Cuvintele d-lui Demostenè Botez sînt vechi și obișnuite, dar în ele, d-sa spune lucruri foarte nouă, izvorite dintr'o natură originală, așa dar *nouă*,— în deosebire de atîția poeți, care spun lucruri foarte vechi în cuvinte foarte nouă, crezînd că noutatea cuvîntului poate remedia banalitatea fondului.

Dar nu numai cuvintele d-lui Demostenè Botez sînt vechi, ci și fraza sa, normală pînă la familiaritate și adesea pînă la stingăcie familiară, ceiace dăuneori un farmec deosebit poeziei sale —impresia, emoționantă, de sinceritate.

Poezia intimă, cînd omul se destăinuiește sie însuși, nu are nevoie de cuvinte nouă. Are nevoie de vechile cuvinte trăite și suferite de toți cei au trăit și au suferit înaintea noastră. În intimitate cu el însuși, omul e natural, e slab și gîndește în limba naivă a tuturor. Cuvîntul nou—adică expresia nouă, căci aceasta vrea să spună d. Demostenè Botez—e pretențios, e retorică, e afectare, și cine poate fi mai ticălos decît omul care ia atitudinii față cu el însuși, cînd se retrage în incinta sufletului său?

D. Demostenè Botez a fost imprudent, cînd a cerut cuvinte nouă. D-sa s'a înșelat. Acest poet al stărilor de suflet nelămurite voia să ceară să

i se deslege limba, să poată exprima ceiace are mai profund în suflet...

Și a reușit fără retorismul cuvintelor nouă. Este imposibil de închipuit o poezie mai sinceră—ori care să dea o mai puternică impresie de sinceritate. Sinceritatea acestui poet ar putea face impresia de excesiv, de indiscreție chiar, dacă pe de o parte sensibilitatea sa n'ar fi atât de „literară“ prin calitatea ei rară, chiar excepțională, și dacă pe de altă parte destăinuirile sale n'ar fi lipsite cu totul de orice element autobiografic.

Naivitatea, copilăria, frescheța de suflet, care fac posibilă această sinceritate, sînt cauza celei mai însemnate calități a stilului d-lui Demostene Botez, cu alte cuvinte a concepției sale poetice. D-sa crede sincer în imaginile din versurile sale. Uneori ai impresia că crede în *existența* lor obiectivă, ca în niște mituri:

S'a înoptat.

Parfumul negru, umbră de răcoare,
Imi flutură pe frunte și prin păr,
In raiu se văd de-aici ca'ntr'o ninsoare
Steluțe mici ca niște flori de măr.

.
Iar îngeri blonzi ținindu-se de mîni,
Din ceru'n care stau ca'ntr'un copac,
Se uită să se vadă în fîntîni
Și-aruncă toate stelele în lac,

Aceasta îmi pare că e poezia adevărată—jocul acesta cu imagini, cu ritmuri, cu rime, iluzionarea sinceră, *crediința* în imaginile create—în mijlocul lumii practice și amarnic de logice.

Se face o deosebire, poate cam abuzivă, între un scriitor poet și unul artist—dar e bine să se facă.

Cuvîntul artă evocă mai multă conștiință, mai multă voință, mai multă cizelare, o compoziție mai strictă, pe cînd cuvîntul poezie evocă mai mult sentiment, mai multă sinceritate, mai multă spontaneitate, mai multă abandonare, mai multă inspirație. Artistul ne pune mai mult în stare de spectator; poetul mai mult în stare de participant. Pe artist, îl admiri; poetul te mișcă, îl simți „frate“ (vezi mai sus poezia finală a d-lui Demostene Botez), și admirația vine în urmă după reflecțiune. Plăcerea provocată de artist e mai intelectuală; cea produsă de poet mai emotivă: Arta e mai apoliniană, poezia mai dionisiacă. Prin impresia produsă, arta samănă mai mult cu pictura, cu sculptura și mai ales cu arhitectura, pentru că se adresează mai mult simțurilor, imaginației, fantaziei; poezia samănă mai mult cu muzica, pentru că se adresează mai mult emotivității—în ultima analiză inconștientului. S'a zis că arhitectura e muzică solidificată. Arta unui Hérédia, prin comprimarea, parnasiană, a „inspirației“, prin reducțiunea afectivului la plastic,

prin *arhitectura* ei strictă, nu e o „solidificare” a poeziei ?

Poezia pură, indiferent de calitate, ar fi Lamar-tine. Dar mai este și o a treia posibilitate: talentul de a pune în valoare toată poezia din suflet, imitind cu o artă extremă chiar și încântătoarea spontaneitate și abandonare a poeziei, cu alte cuvinte contrafacînd cu artă un deficit de artă. De pildă, Paul Verlaine.

D. Demostene Botez e un poet pur—dar fără artificiu-lui Verlaine. Lipsa acestui artificiu, nu e întotdeauna favorabilă poeziei sale.

Am cetit un interviu în care d. Demostene Botez făcea teoria aprobativă a unor „libertăți” permise poetului. Teoria era *advocatus diaboli*, căci d. Demostene Botez, fără să vrea, își justifica lipsa de artificiu indispensabil oricărui poet—ori cărui meșteșugar al cuvîntului.

D. Demostene Botez este poetul prin excelență liric al generației sale. Așa dar are obligații față cu el și cu noi. De aceia mi-am permis să i le amintesc aici.

H. STREITMAN

Revizuri

Revizuirile d-lui Streitman aduc ceva nou în publicistica noastră, căci opusculul d-sale nu conține decît foarte puține „maxime și cugetări“, gen atît de copios cultivat la noi de o bucată de vreme, prin precepte foarte morale, care onorează pe autorii lor, și prin banalități foarte vechi, exprimate în metafore mai mult sau mai puțin nouă.

Aceste însemnări ale d-lui Streitman nu au de obiect *omul*, ca maximele și cugetările, ci anumiți oameni, o anumită societate. Ele sînt un fel de „carnet“, în care d-sa și-a consemnat impresiile și considerațiile provocate de spectacolul vieții noastre sociale, și mai ales rancunele.

(Dealtmintrelea nici un „moralist“, oricît ar pretinde el că zugrăvește pe „om“, nu zugrăvește în realitate decît pe omul unei societăți, al societății din vremea sa și anume din categoria în

care trăește, pe care o cunoaște și care de obicei îl nemulțumește. „Omul“ lui La Rochefoucauld însuși, nu e oare omul de lume, din vremea sa? Ceiace ni se poate părea neadevărat în maximele ilustrului psiholog era probabil adevărat sau mai adevărat pentru „omul“ care i-a servit ca model).

Dacă n'am ținea în samă acest fapt, unele din considerațiile d-lui Streitman ar fi prea nedrepte și chiar eftine, ca de pildă cele cu privire la prietinie, căci, după d. Streitman, un prietin este prin definiție un om care nu se simte bine decât numai atunci cînd te clevețește, te înșeală și te tradează.

Ideia aceasta e desigur concluzia unei experiențe într'un mediu definit. Considerațiile d-lui Streitman cu privire la prietinie ne țin la un nivel moral și estetic inferior, desigur din cauza obiectului observației sale. Fiindcă comparațiile lămuresc, vom releva un ton asemănător în opera unui mare scriitor, care a fost în același timp și un spirit înalt. În *Scrisoarea IV*, Eminescu voind să satirizeze pe femeia modernă, zugrăvește damele care se impresionează de pintenii ofițerilor și „fac cu ochiul, pe cînd ei succesc musteața“. Dar știut este că, dacă femeile sînt în genere sensibile la pinteni, apoi mult mai puține „fac cu ochiul“ și se dedau la manejele zugrăvite de poet. Se vede că Eminescu n'a a-

vut norocul să cunoască mai mult și mai des femeii ca Sașa Comăneșteanu și mai ales să-l facă nefericit, adică să-l inspire. Un misoghin putea găsi și la astfel de femei cusururi, dar nu așa de vulgare. În această Scrisoare un poet de geniu zugrăvește împrejurări de mahala cu iluzia că ilustrează defectele femeii moderne în genere. Și mi se pare că în *Revizuri* un om foarte subțire face același lucru cu privire la prietinie.

Dar pricina pentru care d. Streitman vede atit de „negru“ nu stă numai în defectele societății observate.

Un analist oricît de obiectiv, observînd o societate cît de normală, va zugrăvi tot „negru“ pe oameni. Toți analiștii mari, fie „moralişti“ puri, fie romancierii, sînt mai mult sau mai puțin detractori ai omului. Printre cei dintăiu nu cunoșteam decît o excepție, pe Vauvenargues—idealist și cel mai slab dintre toți. Dintre romancierii face excepție categoria Georges Ohnet, Henry Bordeaux et Co., care zugrăvesc fapte mișcătoare, provocate de motive admirabile—un soi de alifie de trandafir. Cauza pentru care analiștii adevărați apar mizantropi, este chiar—analiza. Istoria evoluției sufletești arată că sentimentele „înalte“ sînt agregări de sentimente inferioare, adică mai „rele“. Analiza despiciînd stările ultime, descopere în ele componenții.

Mizantropia d. Jui Streitman se manifestă prin

concepția cunoscută, comună tuturor „moralștiilor“, că omul este egoist, lacom, laș și ipocrit. Ipocriziei d. Streitman îi consacra o bună parte din considerațiile sale. S'ar zice că e fascinat de acest „vițiu“. D-sa face mereu clogiul ipocriziei. Il face în chip perfid, dar cred că în fundul sufletului are o mică aprobare comprehensiv-disprețuitoare pentru ea.

Imi pare că d. Streitman are o atitudine de mare lipsă de considerație pentru oameni, încît celor aleși și cuminiți le predică să nu se simtă obligați față de plebea de rînd la raporturi ca dela om la om.

În adevăr, cînd disprețuești profund pe oameni, nu te simți obligat să fii sincer cu ei, să le faci de pildă onoarea de a-ți susține părerile față de dinșii—cînd știi mai ales că sinceritatea ți-ar aduce dezagramente.

Mizantropii aceștia însă, se recrutează adesea din idealștii decepționați, iar irenezia de mizantropie a d-lui Streitman ni se pare că are aceeași cauză,—o decepție, dacă nu sentimentală, cel puțin intelectuală. Mi se pare că o spune și titlul cărții. Probabil că în ceiace zvirle d-sa în obrazul oamenilor se ascunde și reproșul că l-au înșelat, și reproșul ce și-l face sieși că s'a înșelat—victimă a unor anumite naivități cultivate cîndva—deși d-sa nu prea pare făcut din argila aceloră, care în tinereță se iluzionează

prea prostește, fără nici un gând „de dinapoia capului“.

Revizuirile d-lui Streitman n'au avut primirea pe care o meritau. Se vede că nu există destul public, care să-și fi revizuit iluziile, ori să fi avut ce revizui. Pentruca aceste „revizui“ să fie gustate cum trebuie, e nevoie de puțin tragism în sufletul cetitorului. Apoi intelectualismul d-lui Streitman poate că nu e tocmai pe placul și mai ales pe înțelesul contemporanilor, mai sensibili la „intuiție“, cuvânt care astăzi justifică ori cel puțin maschează multe neputinți.

Dar d. Streitman va avea de partea sa o minoritate, care va găsi în *Revizui* propriile impresii, propriile deziluzii, propriile rancune, exprimate cu o ironie necruțătoare, care nu se obosește un moment, și al cărei singur neajuns este poate tocmai acest exces, care o face oarecum sistematică. *Revizuirile* scapără de spiritul inteligenții. Dar „spiritul sentimentului profund“, cum s'a definit humorul, suride mai rar în aceste pagini.

WILLIAM JAMES

Scrisori

Am luat în mînă cu sentimente variate și rare aceste scrisori ale unuia din marii mei învățători.

William James este ultimul dintre psihologii care au venit cu o concepție proprie în știința sufletului și au imprimat o direcție nouă întregii psihologii, rezolvind toate problemele ei la lumina acestei concepții,—„refăcînd“ toate capitolele psihologiei.

Prin întinderea lor, mai toate capitolele tratatului său (*Principles of Psychology*) pot alcătui cîte un volum de mărimea cărților obișnuite la noi. „Psihologia“ lui James e suprema sforțare de a stăpîni original întregul cîmp al acestei științe.

Obiectul psihologiei e atît de vast, problemele ei atît de multe și atît de mult desbătute, încît Ribot a putut spune cu drept cuvînt acum zece ani, că de aici încolo, pentru a trata cum trebuie această știință, nu mai e de ajuns un singur om.

Și în adevăr, „Tratatul de psihologie“ de subț direcția lui Dumas, în curs de tipărire cu colaborarea celor mai de samă psihologi francezi, confirmă opinia bătrînului psiholog, exprimată chiar în prefața acestui tratat.

Dar caracterul unic al operei lui James stă în faptul că, științifică și mai științifică decît oricare alta, ea e interesantă totuși pentru ori ce om de cultură;—și un om de cultură, care n'a cetit-o, se poate socoti că are o lacună în cunoștințele sale despre *viață*.

James a știut să dea o așa formă psihologiei, încît s'o întroducă în literatură, adică s'o facă accesibilă tuturor oamenilor de cultură.

Aceasta a fost posibil chiar și din cauza concepției lui asupra sufletului. Psihologia lui nu e rece, pur-teoretică, studiu de „natură-moartă“ ca a lui Bain, Spencer și chiar Wundt. În ea sufletul nu e disecat ca un cadavru. James consideră, *prinde* sufletul în neîncetata lui mișcare fluvială. Concepția și tratarea au ceva oarecum „dramatic“.

Dar psihologia lui ține mai ales de literatură prin însușirile temperamentale ale autorului; prin *stilul* personal, colorat, viu și comunicativ; prin humor și sentiment (pe care, zice el, le-a suprimat în prescurtarea din *Text Book*) și prin puterea incomparabilă de *introspecție*. Bergson spune că înainte de apariția lui James s'ar fi cre-

zut că introspecția a epuizat tot sufletul, dar că în minile lui James instrumentul acesta a dat astfel de rezultate, că parcă nu-l mai întrebuințase nimene până atunci. O așa putere de introspecție, dar introspecție pentru introspecție, și nu în vederea unor principii, nu o mai găsim decît în opera lui Marcel Proust.

James și Proust! Aceste nume pot fi alăturate fără nici o sforțare. Ba am putea spune că ele se cheamă dela sine în mintea oricui s'a oprit mai mult asupra operei acestor doi *psihologi*.

Asemănarea se datorește nu numai puterii lor de introspecție, care deschide perspective necunoscute asupra sufletului; ea se datorește și înrudirii în chipul de a concepe sufletul: mai întâiu ca o continuitate, ca un curent, în deosebire de atomismul asociaționist, care a dominat psihologia veacului XIX; în al doilea rînd ca ceva încoherent și contradictoriu, spre deosebire de concepția sufletului unitar, care și-a găsit formula în cunoscuta „*faculté maîtresse*“ a lui Taine. Stilul lui Proust, cu frazele lungi, îmbucate unele în altele, nu este altceva decît sforțarea, victorioasă, de a reda acest curent care e sufletul,— în care stările sufletești nu-s juxtapuse ci, cum zice James, sînt ca niște valuri ale unui riu, care trec unul în altul.

Fiecare din acești doi psihologi, trecînd parcă peste limitele *genului* lor, ori poate mai degrabă

umplind tot conținutul genului, merg unul spre altul. James „empiric radical“ în fața sufletului, natură de artist (era să fie pictor), atras de ceea ce e individual și concret, e cel mai concret și mai colorat dintre psihologii de meserie. Proust observator precis și realist, are viziunea cea mai genetică a stărilor sufletești dintre toți artiștii, utilizează pentru a explica și a se explica tot domeniul cunoștințelor umane—și epuizează mai mult decît oricare alt „literat“ psihologia unei stări de suflet.

Dacă s'ar aduna din toată opera lui James observațiile de detaliu, vii, pline de frescheță, umede de viață, de experiența autorului, s'ar obține un material proaspăt *literar*. Și dacă s'ar aduna din toată opera lui Proust tot ce se raportează la anumite stări sufletești, s'ar putea extrage tot atîtea monografii cu privire la respectivele capitole de psihologie.

James și Proust, la un loc, pot fi considerați ca *Summa* psihologiei, înțelegînd prin psihologie totalitatea faptelor sufletești introspectate și „obiectivate“ prin exprimare.

Dar după vre-o douăzeci de ani dela apariția tratatului de psihologie, James declară unui corespondent că acum îi pasă puțin de perioada lui psihologică, care nu l-a pasionat niciodată și că perioada lui actuală, epistemologică și meta-

fizică, i se pare cu mult mai originală și mai importantă !

Dar (și se putea altfel?) filozofia lui e tot psihologie. *Filozofia Experienței*, lupta lui împotriva abstracționismului, „empirismul“ lui „radical“, e o pledoarie pentru observația psihologică; *experiența* lui e imaginea complectă, diversă și vie a sufletului prin introspecție.

Iar faimoasa *Experiență Religioasă* — cum arată și titlul—e operă de psiholog, și una din operele lui cele mai profunde și mai ascuțite ca psihologie.

Filozofia lui, pe care n'a avut timp s'o construiască în întregime (o etapă însemnată în formularea ei e „Pragmatismul“), este sfortărea unui psiholog de a se înălța pe treptele psihologiei până la marile probleme ale cunoștinței și ale existenței.

Dar să revenim—sau să venim însfirșit—la tema acestor rînduri: la scrisorile lui James.

Sentimentul, cu care am închis cartea, e decepția. Știindu-l atât de personal în opera lui, credeam că scrisorile au să desvăluie intimități ale sufletului mai mult decît corespondența altora.

Dar scrisorile lui sînt —relativ—discrete.

Mai întăiu James nu este un corespondent harnic. El se scuză mereu de tăcerile și întîrzierile sale. „Sînt ani decînd vreau să-ți scriu“.—„Sînt un mizerabil. N'am răspuns“...—„E plicticos și a-

desea penibil să scrii“.—„A scrie ia timp și e greu“.—„Grafofobia mea“, etc.—Iar oamenii care scriu greu, scriu strictul necesar, se mențin totdeauna *in re*. O fi și puțină abulie cauza acestei „grafofobii“, (James se plînge într'un loc de neurastenie), o fi și lipsa de timp a unui om foarte ocupat cu specialitatea sa. Dar poate o mai fi și altceva. Ceva care împiedica și pe Renan să fie un corespondent fecund. Renan spune că n'a cultivat genul epistolar, pentru că oricîteori a avut de spus ceva interesant, a preferat să-l spună publicului. E starea sufletească a cuiva care se simte prea scriitor, prea social, ca să irosească în corespondențe particulare lucrurile interesante. Renan mărturisește că nu a cultivat nici „prietiniile particulare“, considerîndu-le ca o nedreptate față cu societatea.

James a fost un tip social prin excelență, un om care avea la inimă progresul intelectual și moral al semenilor săi. Și unul din acei oameni, cărora nu le place să facă binefaceri individuale, puțin eficace pentru îndreptarea lumii,—cași compatrioții săi Rockefeller ori Carnegie, care dau miliarde pentru cultură, dar nici un ajutor la particulari. Care... fac corectura în zaț, pentru tot tirajul, și nu îndreaptă cîteva exemplare pentru amici.

În scrisorile acestui autor atît de personal, partea de destăinuire este mult mai mică decît, de

pildă, în ale lui Flaubert, atât de „împasibil“ în opera sa.

S'ar zice că nevoia de expansiune, de exteriorizare a firii și-o satisface fiecare într'un chip sau altul, dar nu în amîndouă.

Cu toate acestea, corespondența lui James ne poate ajuta la întregirea imaginii lui, care reeșea din operă, și mai ales la explicarea operei prin om.

James a fost un emotiv. Aceasta se vede și din stilul operei lui. Dar scrisorile și unele amintiri ale celor din jurul său, care completează scrisorile, pun mai în lumină această trăsătură a sufletului lui.

După mulți ani de profesorat, el încă tot mai simțea sfială, cînd intra în clasă. Intr'un loc vorbește pe sama sa de „prostrația nervoasă, care exasperează iritabilitatea“. Pasajul următor ni se pare că e și el caracteristic pentru tipul acesta psihic: „Fericirea nu e un sentiment pozitiv, ci cu totul negativ; organismul nostru trebuie să se simtă cu totul lipsit de toate acele senzații restrictive, al căror sediu este de obicei. Odată cîmpul liber, ușurarea și bunăstarea formează fericirea prin contrast. Iată de ce stupefiantele fac pe oameni atât de fericiți“.

E interesant că James a fost tipul acesta, și nu contrariul. Una din cele mai vestite teorii ale lui este cea a „emoțiilor“: Nu emoțiile produc tur-

burările organice corespunzătoare, ci acestea produc emoțiile, zice el. Nu plingem, fiindcă sîntem triști, ci sîntem triști, fiindcă plingem. Nu batem cu pumnul în masă, fiindcă ne înfuriem, ci ne înfuriem, fiindcă batem cu pumnul în masă,— zice el expresiv și cu humor. Psihologii, deatunci încoace, s'au învățat în jurul acestei teorii, și cei care i-au rezistat n'au putut încă s'o răstoarne.

Orice teorie, oricît de științifică, și mai ales în domeniul științelor sufletului, dacă nu-i numai decît expresia unui temperament, este condiționată de temperamentul celui care o făurește. Eu nu-mi pot închipui ca un om rece, uscat, abstract să fi conceput teoria fiziologică a emoțiilor.

Apoi un om înzestrat cu o putere comună de introspecție, iarăși nu putea concepe această teorie. Cred că la construirea ei pe James l-a ajutat și temperamentul său emotiv, și puterea de introspecție. Evident, se pare imposibil de introspectat legătura cauzală dintre procesele fiziologice și emoție. Dar cred că un emotiv, cînd are în grad înalt și puterea de introspecție, poate simți, bănuși ceva mai mult decît altul din ceiace se petrece în intimitatea organismului său. Un emotiv vibrează așa de tare, fenomenul emoție e atît de puternic la dînsul, încît *obiectul* observației lui e mai *mare*, mai vădit, mai frecvent, fenomenele ascunse mai zvicnitoare spre pragul conștiinței.

Prin aceeași putere de introspecție el a putut descoperi acele „stări transitive“ (până la el psihologia nu cunoștea decît „stările substantive“), prin care a desființat categoriile aprioristice ale gândirii, reducîndu-le la experiență.

Din cauza acestei acuități de introspecție, el a făcut impresia, cași Proust, că ar arunca sonda în inconștient. Dar e numai o iluzie, datorită faptului că acești oameni au descoperit regiuni și colțuri din suflet necunoscute până la ei. În inconștient nu pătrunde nimene; altfel n'ar fi inconștient. Numai cît, ceiace au văzut ei, pentru alții a fost în adevăr inconștient, în afară de conștiința lor. Din inconștient poate auzi numai muzicantul și poate căpăta o atmosferă și un ton poezia.

Și înfirșit,—și urmărind legătura dintre temperamentul omului și concepțiile lui științifice,—cred că, spre a rupe cu psihologia asociaționistă, care considera oarecum sufletul ca ceva static, era mai chemat un suflet viu, tumultuos, complicat, contradictoriu, decît unul rece, uscat și tranșant. Îmi pare ca James se definește definind pe tatăl său, cu care de altfel biografii spun că samăna la suflet: „Cu totul deosebit de oamenii reci, uscați și tranșanți, care mișună astăzi, el avea încă toată fumegarea caldă a naturii omenеști originale (*ursprünglich*;—parantezul e al lui James); muncit în lăuntrul său de atîtea elemente

confuze, pe care nu izbutea să le traducă pe toate etc...”

Vivacitatea, spontanitatea aceasta i-a dictat toată *filozofia*, care are ca principiu generator adaptarea omului la viață.

James vede tot răul din lume, dar nu e nici sceptic, nici resemnat. El are încredere în om, respect pentru sufletul omului și pentru năzuințele lui morale. Intr'o scrisoare își exprimă antipatia pentru Schopenhauer, a cărui filozofie, zice el, dacă ar fi înțeleasă de public și l-ar inspira, ar distruge „toată simplitatea afectuoasă și conștientă, care face ca viața să fie plăcută”. În altă scrisoare zice că scepticismul lui Renan i se pare „o cochetărie pur literară, care lasă o impresie displăcută”.—Aiurea zice că nu-i place semi-pesimismul și fatalismul lui Tolstoi,—pe care, ca creator și psiholog, îl declară imens și-l pune deasupra tuturor romancierilor, „copii” pe lângă el.

Toate problemele din filozofia lui James sînt, cum e firesc, tot atîtea aspecte ale unei singure atitudini în fața realității; aceste probleme se presupun, se condiționează reciproc; mai mult: se generează una pe alta. Această corelație există nu numai între toate problemele filozofiei lui, ci și între totalitatea lor, adică între filozofia lui—și psihologia lui.

El se ridică, cum am văzut, împotriva pesimismului și a fatalismului. Acum, dacă ne-am în-

treba, care psihologie poate da premise mai favorabile fatalismului și care liberului-arbitru,—răspunsul nu poate fi îndoelnic: psihologia sufletului static se împacă mai degrabă cu fatalismul, iar psihologia sufletului-curent cu liberul-arbitru. (Dealtfel, baza psihologică a filozofiei lui morale e în capitolul despre *Voință*, unul din cele mai întinse și mai importante capitole din psihologia sa).

James este *meliorist* („Privesc viitorul cu o speranță agresivă“, zice el cu putere într'o scrisoare), pentru că are încredere în forțele vii ale sufletului omenesc; crede în *liberul-arbitru* (relativ), pentru că concepția deterministă, cași cea fatalistă, ucide încrederea în eficacitatea luptei pentru mai bine; este *pluralist*, pentru că monismul,—concepind realitatea ca un tot predestinat fie de ființa supremă a spiritualiștilor, fie de fixitatea legilor naturii a materialiștilor,—face inutilă efortarea omului de a schimba ceva din realitate; este, în definitiv, *pragmatist*, pentru că adevărul se probează numai prin eficacitatea lui: determinismul și liberul-arbitru, de pildă, sînt, logicește, tot atît de greu de susținut ori de răsturnat,—*dar* liberul-arbitru *este* adevărat, fiindcă *el* ne ajută să trăim și să luptăm,— să facem modificări în univers. Pragmatismul lui James este, din punctul lui de vedere subiectiv, justificarea teoretică a chipului cum rezolvă el problemele capitale ale vieții omenești.

Filozofia lui este, însfirșit, expresia temperamentului lui de om viu, spontan, încrezător în soarta ființei umane—și expresia naturii lui de anglo-saxon, natură morală și practic idealistă (căci teoriile cele mai „obiective“ sînt adesea condiționate de psihologia unui popor, ba chiar de „momentul istoric“: Nu e o întîmplare că teoria lui Darwin a apărut în țara cea mai individualistă și în societatea cea mai industrială, unde deci „concurența“ era mai pronunțată. Această teorie se zice că a fost influențată și de Malthus).

Idealismul acesta moral al lui James apare poate mai bine decît oriunde în următoarele considerații dintr'o scrisoare către nevasta sa:

„Scumpa mea, impresia cea mai adîncă, pe care am simțit-o decînd sînt în Germania, e poate aceia pe care mi-au făcut-o aceste bătrîne țărance zbîrcite, adevărați castori neobosiți, cutreerînd străzile ca niște bărbați, trăgînd căruțele ori purtînd panerele lor grele, cu tot gîndul la treburile lor, parcă nebăgînd în samă nimic din luxul și vițiul cu care se ating, locuitoare îndepărtate ale unei lumi mai bune și mai curate. Sărmanele lor fețe pustiite și învîrtoșate, sărmanele lor trupuri uscate de truda neîncetată, suflul lor răbdător însfirșit, mă fac să plîng. Sînt „bătrînele noastre“, sînt făpturile venerabile care au drept la respectul nostru. Tot misterul femeii pare întrupat în urîțenia lor. Mamele! Mamele!

„Sinteți toate la fel! Da, Alisa mea, ceiace iubesc în tine, e ceiace zăresc în toate aceste neprețuite bune bătrîne; sînt fericit și mîndru, cînd, cu fața plină de lacrimi, mă gîndesc la mama mea, să știu că e în totul la fel cu acestea“. (Să nu se înțeleagă că James era ridicat din clasele de jos).

E singurul pasaj din scrisori, unde James e „sentimental“. Altfel, e discret, viril, ba uneori prea străin felului nostru de a ne comporta. Așa, într'o scrisoare către tatăl său bolnav de moarte și în alta către sora sa în aceiași situație supremă, James, care-i iubea, le vorbește de moartea lor, deadreptul, ca de o afacere,—s'ar zice, de o gravă afacere a vieții... E poate suprema virilitate, supremul respect datorit celor care mor, și o dovadă vorbitoare de concepția lui eroică și morală a vieții.

Această concepție, se vedește mai ales atunci, cînd vine în atingere sau în coliziune cu punctul de vedere estetic.

James are o natură de artist. Se zice că e unul din cei mai buni stiliști din literatura americană. În tinereță, cum am văzut, a șovăit între pictură și știință. A și învățat pictura. James nu e de loc un filistin. E mai degrabă un revoltat și un iconoclast. Are toate îndrăznelile. A fost omul cel mai lipsit de pedanterie și gravitate. Are calitatea eminentă de a se persifla singur: Își bate joc de el ca conferențiar și profesor („profesor de

comedie“), de filozofia lui și de tratatul lui de psihologie, a cărui apariție o anunță cunoscuților cu mult humor. Înainte de a începe o serie de conferințe, zice că a uitat psihologia. Se declară împotriva goanei după opinii personale, „izvorul tuturor aroganțelor și tuturor nebuniilor“. E împotriva vorbelor mari morale, a predicii moralizatoare. Dar cu toate acestea, natură morală și anglo-saxon, judecă opera de artă și din punct de vedere moral, nu numai estetic. James e un amestec interesant de tip artistic și de tip moral. E greu de găsit în lumea latină o asemenea combinație sufletească,—o natură atât de estetică (și lipsită de prejudecăți morale)—și totuși atât de morală.

Să vedem câteva judecăți literare ale lui. De altfel, e și în sine interesant ce spune despre scriitori acest psiholog ilustru.

Vorbind de *Pierre et Jean*, zice că acest roman al lui Maupassant e perfect ca artă, „ca acele unelte ori instrumente moderne, minunat de compacte și de solide, reduse la greutatea lor minimă“, dar, adaugă el, „pompa lui Guy de Maupassant aruncă apă murdară“, și el ar prefera o pompă de lemn cîrpită, numai apa să aibă toată savoarea coastei de munte.—Cu ocazia lecturii romanului *Une Idylle Tragique* vorbește de atmosfera morală a operei lui Bourget, „atît de străină, de un libertinaj atît de abuziv, că nu o

poți lega de nici o «*donnée*» morală (franțuzește în scrisoare)“, dar îi recunoaște unele calități, care o fac plăcută, măcar că are „subiecte depravate“.

—Cu privire la Shakespeare: se ridică împotriva „comentatorilor respectuoși, care-l tratează ca pe un moralist clasic“. „Înainte de toate îmi pare că a fost un *amuseur* de meserie, cu fecunditatea unui Dumas sau Scribe,—dar avînd, ceiace nici un alt *amuseur* n'a avut vreodată, o măreție lirică întovărășită de un talent de orator, care a făcut să fie luat mai în serios—decît a fost. E un caz de hiperestezie nervoasă și erotică, dar și un temperament înzestrat cu o grație și cu o vioiciune pe care nimene nu le-a întrecut. El poate să fie profund melancolic, dar fără să piardă din vedere exigențele publicului său. Plută luată de șivoae, fără leșt, fără ideal religios sau moral, primind fără critică toate convențiunile dramatice sau sociale, el nu a fost decît o harpă eoliană, care suna pasiv la chemarea scenei. Cine-a văzut vreodată un autor care să facă o parte așa de mare emoției, rămînînd în același timp perfect insensibil la convențiile sociale cele mai vicioase?“ (Cetitorul a observat ce bine definește James pe artistul pur!)—Pe Wells îl laudă pentru liberalismul și simțul lui de justiție (și-l prenumără, ca filozof, printre inițiatorii pragmatismului)—Lui Kipling îi reproșează șovinismul și oficialismul.

Cred că-aceste cîteva păreri despre literatură

întregesc fizionomia lui James și ne ajută să înțelegem geneza filozofiei lui.

Deși în afară de chestie, sau poate nu tocmai, voi transcrie aici părerile lui despre romancierul Henry James, fratele său, despre care se zice (cred că pe nedrept) că ar fi un „Proust“ al literaturii engleze. Opinia lui William James despre opera fratelui său conține în același timp și opinia sa despre metoda „modernistă“ în literatură. Spuneam mai sus că poate nu e tocmai în afară de chestie această problemă, pentru că „modernismul“ acesta merge aproape întotdeauna în pas cu imoralismul (nu și cu imoralitatea).

„Idealul tău, zice James fratelui său, e să eviți a numi lucrurile direct, dar tot învîrtindu-te împrejur, suflînd și oîfînd, ajungi să faci să se nască în spiritul cetitorului care a avut șansa să simtă ceva analog (dacă nu, D-zeu să-i vie în ajutor) iluzia unui obiect solid avînd aceasta comun cu „fantoma“ „Polytecnicului“, că e făcut dintr'o materie impalpabilă, din aer, și din interferențe prismatice de lumină dibaciu concentrată de niște oglinzi, pe un spațiu vid. Cu toate astea reușești, și asta e mai straniu! Această complexitate de insinuări și de aluzii pe o așa vastă scară dă cetitorului o țesătură destul de strînsă, pentruca, din însăși masa, să apară ca solidificată impresia primă de unde trebuie să plece. După cum aerul, prin volumul său, ajunge să cîntărească ca o masă corporală, tot așa mica lui biată im-

presie inițială, scaldîndu-se în această enormă atmosferă suggestivă, e ca un germen care crește și se umflă nemăsurat. Dar aceasta e metoda cea mai bizară, de care poate cineva uza sistematic. Și James îl roagă pe fratele său să mai renunțe la metoda asta măcar... uneori!

Ca exprimare a procedeului „suggestiv“, pagina aceasta mi se pare remarcabilă.

În portretul admirativ, pe care i l-a făcut într-o lecție la Collège de France, Pierre Janet a spus că James era un om chinuit sufletește, dispus la melancolie, un „copil al veacului“, și că filozofia lui robustă, morală, optimistă, a fost ca o apărare instinctivă împotriva depresiunii. Se poate. Aceasta nu contrazice o ipoteză a mea de mai sus. Așa a fost și filozofia teribilă a dezarmatului Nietzsche.—Numai cît în astfel de cazuri natura *cealaltă* a scriitorului nu e de invenție; există în om, latentă, ca fond prim, rezistă și acționează. Observați mutra lui Nietzsche, ochii lui, maxilarele lui, chiar și mustețile lui! Ele denunță „bestia blondă“ pitită în fundul naturii lui.

Trebue să mai adaog, ca complectare, că James era de o simplitate încântătoare, rîdea de onorurile care i se propuneau, de decorații, de reclamă—și aceasta nu din modestie nici din orgoliu, ci din cauza orizontului vast al inteligenței sale și a fi-neții estetice: i se păreau lucruri mici, fără niciun interes și comice.

MARCEL PROUST

Procedul de creație *

A la recherche du temps perdu pune într'un chip cu totul nou și problema creației și aceia a analizei. Aici mi se pare că stă adevărata nou-tate a lui Marcel Proust—„revoluția“ pe care a făcut-o el în arta literară. De rolul subconștientului, de acela al duratei în evoluția personajilor—au ținut și alții samă, în măsura talentului lor sau a materialului operei lor. De pildă Dostoewski.—Cu „inconștientul“ lui Proust se face un abuz de cuvinte și un sofism. Scafandrismul lui Proust în inconștient este o invenție gratuită. Nimene, și nici Proust, nu se poate scobori în inconștient. (Că și el credea, despre sine, că e posibil, nu face nimic).—Că, la Proust, subconștientul varsă mai mult în conștient, e sigur. Mirosul unei

* Am crezut nimerit să tipăresc aici, imediat după James, aceste câteva pagini de psihologie și estetică literară, extrase dintr'un studiu asupra „Creației și analizei“.

odăi vechi lui îi evocă atâtea senzații, încît, de la o vreme, nu mai găsim în noi cu ce să pricepem cuvintele lui: în conștientul nostru nu poate străbate, din subconștient, materialul cu care să interpretăm cuvintele lui,—ori poate, mai puțin senzibili, nici n'am avut vreodată acele senzații și deci nu au de unde să se „reproducă”.—Că Proust vede mai clar și mai detaliat în conștientul lui, iar e sigur. Pentru omul comun, o stare de suflet este o rezultată, de ale cărei componente este neștiutor („inconștient“). Analiștii de până la Proust au descoperit unele din aceste componente. Proust ne dă impresia că el vede totul, până în fundul și până în toate colțurile sufletului. O stare de suflet, care pentru noi este o linie dreaptă, pentru el este, rămînînd de aceeași lungime, o linie de zeci de ori frîntă. Sau, cu o altă comparație, am spune că el descompune mișcarea săgeții filozofului grec în mișcările componente.—Că efectele duratei sînt mai vădite în opera lui Proust, și că personagiile lui evoluează mai adecvat vremii și mediului, și variază și cu impresia ce o produc asupra altor personaje, iarăși e sigur.—Că la el logica afectivă și asociațiile de idei pe baza unui sentiment sînt frecvente cași în viața reală, e sigur de asemenea. Dar toate acestea îl fac, în aceste privinți, mai „mare” decît alți scriitori, dar nu *altfel*,—decît doar întrucît e adevărat că un lucru crescînd în cantitate, dela o vreme își

schimbă calitatea (20 de lei sînt parale; 20000 sînt capital...).

Ceiece este cu adevărat nou la Proust, ni se pare că vine de aiurea, din genul analizei lui.

Analiza lui este sui generis. Ea este creație, fie că el se analizează pe sine, fie că analizează pe alții (în realitate pe el, în diverse posturi morale trăite ori ipotetice, cum face orice scriitor, cînd „redă“ tipuri,—dar vom vedea că cu alt rezultat decît la alții). Această analiză, la Proust, e o descriere și, mai ales, o *povestire* a sufletului. El face portretul și romanul „epic“ al unor stări de suflet. El, care n'are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect și intrigă internă. El crează *lumi sufletești*. Dar să ne înțelegem: aceste lumi nu sînt reflexul proporționat al vieții externe. Proust pictează germinarea, generația și coliziunea stărilor sufletești, așa cum se condiționează ele în de ele—bineînțeles sub presiunea lumii externe, dar atita numai: sub presiunea ei, sub incitația ei inițială,—și nu ca o reflectare ori corespondență a ei în sensul acelei *ajustări* interne la extern, de care vorbește Spencer, gîndindu-se la adaptarea *normală*, deci practică—adică strict necesară—a ființei care „luptă pentru traiu“.

Proust a pictat cea mai bogată eflorescență psihică și, din punct de vedere al adaptării la mediu, cea mai inutilă,—așa dar un exces psi-

hic dăunător biologiei, prin urmare din *acest* punct de vedere, anormal,—anormalitate ce rezultă întotdeauna din excesul de psihic și din întoarcerea psihicului asupra lui însuși.

Vom înțelege mai bine „metodul“ lui Proust, dacă ne vom gândi la analiza lui aplicată sie însuși, adică acelu erou al său, pe care el îl numește „je“. De pildă celebrele treizeci de pagini despre adormire dela începutul lui *Swann*, care au făcut pe atîția cetitori să zvîrle cartea din mină. Este epopea, istoria; este drama,—defilarea concretă a stărilor de conștiință dintre trezie și somn.

În pagini ca acestea Proust pictează și istorisește realități sufletești, le *crează*.

Realități sufletești *de sine stătătoare*... Amorul de pildă și gelozia din opera lui sînt Amorul și Gelozia, dar redată nu discursiv, noțional, ci cu toată frăgezimea vieții, cu tot conținutul lor psihic și, deși în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu știu ce atmosferă radiată de corelatul biologic.

Rînd cu rînd, frază cu frază, pasagiu cu pasagiu, se încheagă o curioasă, s'ar putea zice, „biografie“ ori poate „monografie“ a unei stări de suflet—în realitate o exteriorizare complectă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie.

La reflecție, constatăm că această stare de suflet s'a de așat de subiect, adică de autor ori de

personagiu, și a căpătat o existență independentă. Gelozia lui Swann și Proust devine Gelozia, entitatea „Gelozie“, dar, insistăm, nu abstractă, noțională, ci concretă, vie de tot conținutul ei, de toată puterea ei afectivă. Din gelozia sa a creat Gelozia, cum altul crează un personagiu viu și tipic.

Și aceasta, pentru că Proust nu se spoveduește. Proust nu numai că nu e liric, dar nu e nici subiectiv. Că e mereu întors asupra sufletului său, aceasta este cu totul altceva. Aceasta este introspecția, „metod“ de investigație psihologică.

Subiectivismul începe numai atunci, când apare atitudinea afectivă față cu propriu-ți suflet. Dar Proust nu are această atitudine. El constată.—Încă odată, introspecția nu e subiectivism. Dacă un anatomist ar putea să-și disece propriul său corp pentru a căpăta adevăruri despre corpul uman, n'ar face „subiectivism“ în anatomie; s'ar folosi de corpul lui—un corp omenesc—în loc de al altuia. Unii fiziologiști fac, în măsura posibilă, experiențe de fiziologie asupra lor înșiși, pentru a găsi adevăruri obiective despre fiziologia umană. (Nu ignorez că altul e raportul dintre observator și observat în introspecția psihologică și altul în această observare a propriului corp și că altul, deci, este gradul de obiectivitate al observației. Am făcut comparațiile de mai sus numai pentru a defini metoda).

Așa dar Proust a creat niște realități nouă. Până acum s'au creat oameni geloși, ori s'a analizat gelozia și celelalte sentimente. Proust a creat Gelozia, Amorul și atâtea alte stări de suflet.

Creațiile lui sînt lumi sufletești care stau la dispoziția noastră, pentru studii asupra sufletului omenesc pe viu. Opera lui Proust conține piese pentru uzul oricui, și nu observații *despre* suflet. Aceste piese sînt vii, ca viața,—întocmai ca acele preparate ale lui Carrel, țesuturi care trăesc, inimi care pulsează încă *in vitro*. Și fiindcă în psihologie nu se poate considera elementul decît în funcțiune, așa dar în raport cu alte elemente, Proust face tot odată și anatomia și fiziologia sufletului, arătîndu-ne, în același timp cu structura elementară a conținutului psihic, și funcționarea lui.

Facultatea de a crea stări de suflet, de a le da drumul în lume (cum alții crează tipuri și le aruncă în lume), la Proust merge mai departe—la acele conglomerate, care încheagă în același timp stări de suflet și realități externe. Sonata lui Vinteuil, acea bucată muzicală cu un rol atît de mare în amorul lui Swann, este o creație unică în literatură. Sonata aceea, invenție a lui Proust, circulă prin cameră, ca o realitate detașată de executor, ca o ființă—ca o fantomă, dacă voiți—dar bine înțeles, în „economia“ ei organică.

este și ea, și este și impresia produsă de ea,—s'ar zice că e alcătuită din realitatea ei în sine și din actul perceperii ei. În paginile consacrate acestei sonate, e transcripția verbală a sonatei, e critica, tehnică și impresionistă, a ei—din care rezultă ceva nou, ființa sonatei, crearea unei realități nouă—*sonata*, care trăește de aici înainte prin propria-i viață și circulă, liberă, de sine stătătoare, prin salonul d-nei Verdurin, evoluind în spațiu, plecând, întorcându-se și care, altădată, vine de undeva, cu toată realitatea ei personală, cu toată individualitatea ei, în vizită la Swann...

În fața naturii, aceeași comportare, aceeași reacție. Același gen de creație. Natura lui Proust e și senzațiile lui și percepțiile lui,—și impresiile lui, combinate în genul său unic, pentru că aceste stări de suflet se încheagă și se obiectivează, și ele, se detașează de el, devin realități obiective. Transformată la maximum de către psihicul său, natura lui Proust totuși nu e umanizată, nu e „personificare“, nu e expresie a sufletului său, nu e un „état d'âme“, ci foarte obiectivă. Tesătură de senzații, percepții și impresii, natura lui nu e nici juxtapunerea lor, nici suma lor, ori, dacă e suma lor, este altceva decât ele, un conglomerat sui generis: *natura*, dar natura „Proust“, Vezi marea și împrejurimile dela Balbec, cîmpia și satele dela Combray—și (ilustrare de către el însuși a peisagisticii lui) transcripția picturii lui

„Elstir“, pendant coloristic al sonatei lui Vinteuil.

Dar Proust a fost bolnav, un om „anormal“. Atunci nu cumva, *din cauza aceasta*, creațiile lui, cu toată obiectivitatea lor, sînt lipsite de valoarea general-omenească? Cu alte cuvinte aceste creații ale lui nu sînt ființe cumva anormale?

Boala lui Proust, credem noi, însumă numai atîta anormalitate, cîtă a trebuit să-i dea *condițiile* necesare creării unei *astfel* de opere. Dezechilibrul sufletesc,—sensibilitate excesivă și inteligență superioară pe socoteala voinței; boala fizică: de unde recluziunea și traiul de noapte—a fost condiția favorabilă pentru acea introspecție unică. Lipsit de priză asupra lumii externe, ferit de solicitarea evenimentelor vieții diurne, Proust, aplecat și prin firea lui la introspecție, a trebuit să-și întoarcă, întregă, marea sa inteligență asupra sufletului său. Altă anormalitate n'a avut Proust. Ca om în tranzațiile sociale, da, a fost anormal, omul care nu putea vizita și primi vizite decît dela miezul nopții încolo; ca instrument de analiză sufletească a fost perfect normal, ba încă pus, din nenorocire pentru animalul din el, în cele mai bune condiții pentru crearea concretă a psihologiei moderne.

Acum, firește, și cel mai normal om e o variantă a umanității. Din acest punct de vedere, dar numai din acesta, creațiile lui sufletești nu

corespund cu orice suflet, ci numai cu categoria lui—ca *orice* produs sufletesc al unui scriitor,— căci nici un om nu poate reprezenta exact întreaga omenire. Cel mult, s'ar putea vorbi de anormalitatea semnalată mai sus: excesul de psihic, absolut disproporționat cu nevoile adaptării la viață, așa dar vătămător acestei adaptări, așa dar anormal,—„anormalitate“ a omului, nu și a stărilor de suflet. *

* Vezi, la sfârșitul volumului, *Anexe*, I.

LADISLAS REYMONT

Țăranii

„Țăranii“ lui Reymont sînt mai mult decît un roman țărănesc. Sînt, cum arată chiar titlul, romanul țărănimii, imaginea ei întregă și epeea ei. Și vom adăoga că nu numai a țărănimii poloneze, ci, pînă la un punct, a țărănimii orientale.

Moșteniri istorice asămănătoare, amestec de rase în bună parte aceleași ori înrudite, evoluție socială ajunsă la aceiași treaptă, grad de cultură puțin deosebit,—sînt tot atîtea cauze pentru care țăranii din Orient samănă între ei și formează o familie aparte,—omenirea primitivă, nediferențiată încă,—deosebită de țărănimea occidentală, care are, deja, caractere burgheze.

Țăranul oriental a fost pictat de literatura rusească, dar țăranul din această literatură este, pe de o parte, mai îndepărtat de al nostru, iar pe de alta, de obicei, prea idealizat. Mai aproape de țăranul nostru, și mai ales de cel din Mol-

dova, este țăranul ucrainian (dovadă Creangă față de Gogol din „Priveghiuri din Ucraina“). Tot așa de apropiați de al nostru, sînt și țărani lui Reymont.

În adevăr, citind „Țăranii“, ți se pare că ești în satele noastre. Desigur, cu oarecare diferență de latitudine fizică, socială și morală.

O deosebire frapantă, e importanța religiei sau mai degrabă a preotului în viața țărănimii poloneze, respectul pentru preot, trecerea pe care o are el, influența lui determinantă asupra vieții de sat, care nu se pot compara cu ceiace e la noi, —dacă la noi se poate spune că e ceva. Cauza acestei deosebiri o fi poate și „moralismul“ sufletului slav, dar cauza principală este de sigur preotul *catolic*, celibatar, cultivat și reprezentant al acelei formidabile forțe morale, care e biserica romană.

În această scurtă dare de samă nu ne vom opri decît asupra unei singure probleme, din cîte le pune acest roman; asupra modului în care autorul concepe pe țăran (pe țăranul oriental, a cărui una din variante e și țăranul român), mai ales că concepția lui Reymont ni se pare cea justă.

Prin viața sa grea—muncă istovitoare cu rezultat abia suficient pentru satisfacerea strictului necesar—și prin primitivitatea sa, țăranul, fără să fie o bestie cum îl definea Duiliu Zamfirescu, este o ființă utilitaristă, în înțelesul pur material al a-

cestui cuvînt. Această concepție despre țaran e la baza întregului roman și, ca să dăm numai un singur exemplu, e ilustrată splendid prin chipul în care satul întreg judecă măritișul Jugusei, cea mai frumoasă fată din partea locului, cu un bătrîn de șaizeci de ani, fruntașul cel mai bogat din sat. Nici un accent de indignare din partea satului pentru jertfirea acestei admirabile tinereți, nici o aversiune pentru fată ori pentru bătrîn, ci numai invidia pentru norocul fetei. Este imposibil de ilustrat mai bine imperativul categoric al interesului material și supremația lui.

Dar acest materialism este rezultatul vieții grele, și această cauzalitate rezultă luminos din pictura completă și obiectivă a vieții țărănești.

Pe de altă parte, Reymont știe să indice suprastructură morală a vieții țărănești, alcătuită din morala, din estetica țărănească, din tradiții, din prejudecăți, din sentimente naturale, care temperază materialismul și uneori îl înving. Iar rezultatul ultim e o complexitate, care ne dă fizionomia completă a țaranului.

Acest fel de roman al țărănimii l-am preconizat de douăzeci de ani încoace,—în contra acelor care au conceput pe țaran incomplet și fals, ca un animal feroce, condus numai de instinctul brut al conservării; ori în contra acelor, care l-au conceput, iarăși incomplet și fals, ca reprezentînd numai acea suprastructură morală, ide-

alizată și ea,—adică țăranul tradițional, tradiționalist și idilic.

S'a spus de atitea ori că viața țărănească nu e proprie pentru roman, pentrucă e prea primitivă și simplă. Reymont desminte cu succes această opinie. Fără să falsifice, ori să idealizeze această viață, opera lui este un roman adevărat. În „Țăranii“ sînt conflicte de pasiuni, intrigă, totul. Este chiar surprinzător cum acest scriitor a știut să extragă un material atît de „romanesco“ din viața obscură a unui sat. Cu evenimente mărunte, cotidiene, *tipice*, făptuite de ființi simple—romanul e totuși „captivant“ și pune probleme sufletești general-omenești. Umanitate primitivă—și totuși tipuri atît de diverse, întrupări ale acestorași temperamente și pasiuni ca în orice roman. Autorul, țăran el însuși, un țăran cultivat, a putut să observe fundul sufletelor și diversitatea de suflete,—ceiace nu poate observa un om, care cunoaște pe țăran dela distanță. Se știe că ceiace este departe, ni se pare uniform. Pentru un călător, oamenii dintr'o țară străină par la fel. Cînd categoria umană e inferioară și deci mai puțin diversă, uniformitatea aparentă ni se pare și mai mare. Mai departe, cînd eșim din omenire—această uniformitate devine totală: Numai un păstor distinge individualitatea fiecărui animal din turma sa. Pentru noi nu e nici o deosebire între ele. Pe lîngă această cauză generală,—cînd e vorba de

țărani, se mai adaoga și neîncrederea lor, care-i face închiși pentru țărgoveți. Din toate acestea rezultă opinia falsă că țăranul n'are suflet. Cine cunoaște însă în adevăr pe țăran, nu-l zugrăvește nici ca bestie, nici ca personajiu de idilă, fiindcă țăranul nu e nici una nici alta, ci un om,—primitiv, dar complet. Dacă n'ar fi un om complet, urmașul lui în a doua sau a treia generație, n'ar putea fi Maiorescu ori Anatole France.

O altă calitate însemnată a acestui roman este, pe cât se poate cunoaște dintr'o traducere (care pare a fi eminentă), adaptarea stilului și a limbii la subiect. Trebuie să spunem că autorul are adesea și în expunerea proprie o nuanță de ton popular, prin care păstrează mereu atmosfera vieții zugrăvite, și cum foarte des atmosfera e ușor humoristică, tonul humoristic al autorului are un farmec deosebit. Și trebuie să adaogăm că traducătorul a reușit să găsească echivalentul franțuzesc al acestui ton.

Un singur defect ni se pare că are acest roman. Avem impresia că autorul prea vrea să-și justifice și să-și illustreze titlul și subtitlurile volumelor. Fiindcă titlul general e *Țăranii*, el vrea să ne dea fizionomia întreagă a vieții țărănești. Preocuparea, ca să-i zicem așa etnografică, este vădită și este excesivă. El ne zugrăvește pe larg, și intenționat, paștele țărănesc, nunta țărănească, cositul, claca, iarmarocul, etc.. Firește, el zugră-

vește toate acestea cu ocazia acțiunii. Dar se vede bine că nu vrea să scape ocazia de a le picta, și le pictează mai copios decît e nevoie pentru acțiune, pentru plasarea personajului în mediu și pentru caracterizarea lui. Și uneori avem impresia că personajul e pus să acționeze într'o direcție, numai pentruca la capăt să mai avem o pagină de etnografie. E metoda balastică al naturaliştilor, dar se cunoaște că nu concepția estetică l-a făcut să împovăreze opera cu descripții disproporționate, ca pe naturalişti, ci titlul cărții, gîndul de a fixa în roman toate aspectele vieții țărănești poloneze.

Și tot așa, fiindcă volumele romanului au ca subtitluri un nume de anotimp, autorul se simte dator să illustreze mereu sezonul, ca să nu ne lese un moment să uităm anotimpul romanului, dar poate și pentru a plasa mereu pe țăran în mediul fizic, atît de important în viața omului legat de pămînt,—în definitiv tot o intenție teoretică, și nu o necesitate spontană de artist. Descripțiile lui de natură sînt prea lungi, prea dese și prea repetate. Acest defect abia este salvat prin sentimentul poetic al autorului și printr'o prestigioasă invenție verbală.

Acest roman trebuie citit. Dacă în *Țăranii* găsim varianta poloneză a țăranului oriental, a căruia una din variante este țăranul român, apoi în unele privinți găsim în acest roman pe însuși țăranul nostru.

MAX NORDAU *

Max Nordau a fost unul dintre publiciștii cei mai bine și mai divers înzestrați dela sfârșitul veacului trecut. Om de o vastă cultură generală, versat, cum se zicea altă dată, în știință și în literatură, cunoscător al celor mai însemnate limbi europene, minte ingenioasă și plină de resurse, spiritual și ironic, stilist de forță,—nu i-au lipsit decît obiectivitatea, mai multă originalitate și un nivel sufletesc mai înalt, pentru a se prenumăra printre spiritele eminente ale vremii.

Max Nordau a fost un diletant. În această calitate,—a aplicat psihiatria la literatură, a scris critică literară propriu zisă, a făcut studii asupra unor probleme sociale și psihologice de un interes imediat și oarecum popular, și a scris și literatură.

Exceptînd *Minciunile convenționale*, exceptînd *Paradoxele psihologice și sociologice*, în care:

* Cu ocazia morții lui.

preocuparea literară totuși nu e absentă, gîndul lui Max Nordau a fost îndreptat cu predilecție spre literatură, fie ca creator (de pildă *Boala veacului*), fie, mai ales, ca analist.

Literatura care l-a atras mai mult a fost cea franceză. Acest Evreu german stabilit la Paris face parte dintre acei „europeni“ și cosmopoliți intelectuali, care au format, adesea, legătura concretă dintre cultura franceză și cea germană și care uneori s'au numit Grimm ori Heine.

Dar ceiace l-a făcut pe Nordau să dea o atenție specială literaturii franceze este, pe lîngă relativa lui „francizare“, și faptul că mai ales în această literatură a găsit el „simptomele“ degenerării pe care o „diagnosticează“ în literatura europeană a vremii. Această degenerare a literaturii era, după el, reflexul degenerării omului european, fenomen mai accentuat în Franța decît ori unde, pentrucă, zice el, la cauzele generale europene, în Franța a mai contribuit și una specială: epuizarea care a urmat epopeii napoleoniene și dezastrului dela 1870.

Degenerarea este o operă de știință, întrucît vrea să descopere cauzele unor fenomene literare; este o operă de critică literară, întrucît apreciază scrierile care servesc ca „simptome“ pentru „diagnoza“ pusă de „omul de știință“; este o operă de polemică, întrucît atacă pe unul sau pe altul, mai exact pe toți; dar mai cu samă e un

pamflet, pentru că acest autor ia o atitudine de avocat față de niște „adversari“. De altminterlea tot ce a scris mai cu răsunet Max Nordau are caracterul de pamflet. De pildă *Minciunile convenționale*.—Lucrările sale obiective și cu mai multă șansă să conțină adevăruri, cum sînt unele *paradoxe* și unele articole *pur critice*, sînt mai puțin cunoscute.

În *Degenerare*, omul de știință exagerează. Înamorat și fascinat de psihiatrie, victimă a deformației profesionale și a entuziasmului pentru propria-i temă—el caută cu lumina simptomelor nebuniei în tot ce-i iese în cale; criticul literar, cu toată remarcabila lui sagacitate și putere de discernămînt, dă o reproducere inexactă a figurilor literare și o evaluare greșită a talentului scriitorilor, pentru că în ochii lui orice „anormalitate“ e și un deficit de talent; polemistul e vînjos și adesea caustic, — un amestec de spirit viu și mușcător, spiritul rasei sale, și de ceva germanic, sistematic și hoplit.

Nămolul de termeni tehnici barbari, insultele științifice („imbecil“, „bilbiială“, etc.), aruncate în capul lui Nietzsche, Ibsen ori Tolstoi cu superbul dispreț pentru eufemisme al clinicianului care pune diagnoza—incomprehensiunea aceasta iconoclastă e penibilă. Analiza poemului de o spiritualitate angelică *The blessed Damozel* al

lui Dante-Gabriel Rossetti e un model desăvirșit în această privință.

Și totuși *Degenerarea* este un pamflet formidabil. Dacă i-ai primit premisele—dacă ai admis că cutare aspect mai neobișnuit al spiritului e un simptom de degenerare—cu greu mai poți înlătura judecățile particulare despre scriitori și concluziile lui, cu atît mai mult, cu cît în unele privinți—mai ales față de nebunii literaturii la modă—el are dreptate. Conduc din treaptă în treaptă, nici nu mai simți unde începe exagerarea, unde începe efectul „maniei“ analistului.

Punctul de comparație al lui Max Nordau e o sănătate abstractă și schematică, absolută, care în lumea reală e foarte greu de găsit și de identificat. În lumea reală, fiecare om are un punct de nebunie și, cum s'a spus, deosebirea dintre cei sănătoși și nebuni e numai de grad, iar granița greu de stabilit. Max Nordau caută punctul de nebunie, cu atît mai ușor de găsit, cu cît, desigur, artiștii mari nu sînt oameni „ca toată lumea“; definește apoi acest punct, citează psihiatri și cazuri „analoage“ (dar mai *maladive*) din tratatele medicale,—și „dovada“ e făcută.

Și astfel, mai toată literatura europeană din veacul trecut devine opera primejdioasă a unor degenerați: parnasienii, realiștii franceji, simbo-liștii, prerafaeliții engleji, Wagner, Nietzsche, Ibsen, Tolstoi și curentele produse de ei, etc.

Desigur,—ca să luăm un exemplu,—că individualismul lui Ibsen sau misticismul lui Tolstoi nu sînt stări sufletești comune. Desigur că se abat dela normal și deci cu atît mai mult dela norma ideală și teoretică concepută de Max Nordau.

Dar Max Nordau greșește de două ori. Întăiu, cînd exagerează individualismul unuia și misticismul celuilalt, și al doilea, cînd explică prin „degenerare“ individualismul ibsenian, care este o reacțiune împotriva anihilării individului în societatea actuală complicată și „anonimă“, și misticismul tolstoian, care este una din formele aspirației cătră o viață întemeiată pe mai multă frăție între oameni.

Concepția aceasta raționalistă, oroarea aceasta de tot ceace nu este logic și pozitiv, apare mai clar în *Minciunile convenționale*. Instituțiile care nu satisfac logica, și mai ales prejudecățile „auguste“, cu ajutorul cărora oamenii au reușit la urma urmei să nu se minince între ei, pentru Max Nordau nu sînt (cași pentru raționaliștii veacului al XVIII-lea) fapte justificate prin istorie, ci prostii și șarlatanism.

Cînd mai tîrziu a părăsit pamfletul și a scris liniștit despre Balzac, Anatole France, Maupassant și alții, a reușit să dea cîteva studii originale pline de vederi nouă și juste. Dar uneori apare și aici „omul de știință“ și polemistul, ca de pildă în articolul despre *Idolul* lui Curel, care

i se pare o pledoarie în contra științei. În atitudinea lui Curel, Nordau vede, firește, tot imbecilitate și degenerare.

În definitiv, cu Max Nordau a dispărut un intelectual în toată puterea cuvîntului, unul din acei „degenerați“ care, în loc să trăiască liniștiți, bucurîndu-se de plăcerile comune ale vieții, își chinîesc mintea până la moarte cu lucruri indiferente, dacă nu suspecte ori ridicole, pentru omul „normal“,

De altfel, această meritorie anormalitate a fost și faptul care ne-a îndemnat să-i consacram rîndurile de față.

LA MOARTEA LUI ANATOLE FRANCE

Pe perețele din fața biuroului din odaia lui de lucru, un prieten al meu a realizat o grupă simbolică de fotografii: În mijloc, imaginea reconstituită a unui antropoid, la dreapta chipul angelic al Juliettei Récamier și la stînga figura cu ochii clari a lui Anatole France. Deoparte și de alta a brutei ancestrale, suprema debrutalizare plastică și suprema debrutalizare intelectuală.

Anatole France este în primul rînd *inteligentă*. Inteligența pură, jocul cu idei, în forma sensibilă a artei.

Această însușire rară i-a determinat și felul creației.

Tipurile lui principale nu sînt pasionale decît rar: Thérèse și Jacques din *Le lys rouge*, Elo-die din *Les Dieux on soif* și alte cîteva mai puțin cunoscute. Tipurile lui ilustre, Sylvestre Bonnard, Jérôme Coignard, abatele Lantaigne,

Monsieur Bergeret, sînt intelectuali, aventurile lor sînt în primul rînd aventurile inteligenței lor. —pasiunea rămînînd secundară, ca un halo numai, al temperamentului intelectual, caracter pe care nu-l desminte nici chiar Jérôme Coignard, cel mai „sanguin“ dintre ei, acela pe care „les esprits animaux“ îl înving mai adesea.

Dar nu numai pe acești intelectuali de rasă îi vede France în perspectiva lor intelectuală (aici însuși obiectul solicită această tratare), ci mai pe toate personagiile sale.—Vreau să spun că ceia-ce îl frapează pe France mai ales, și ceia-ce redă, este aspectul intelectual al personagiilor sale,—atitudinea lor față cu lumea, *concepția lor despre viață*.

„Toți aveți o filozofie—s'a adresat cîndva William James auditorilor săi—și ceia-ce e mai important în d-voastră, mai semnificativ în ochii mei, e chipul în care ea determină pentru fiecare perspectiva universului său personal“.

Această concepție despre lume, pe care o are orice om, dela tăetorul de lemne până la Kant, l-a interesat mai mult decît orice și pe Anatole France. Faptele, zice el prin gura lui Jérôme Coignard, sînt lucruri de rînd, ideile singure sînt interesante. Adăogînd că faptele devin interesante, numai cînd ilustrează ideile, vom avea aproape formula artei lui Anatole France.

Personagiile lui sînt zugrăvite prin concepția

lor despre viață, concepție exprimată în ideile lor și prin faptele lor. *Le chanteur de Kymé*, (Homer) e atitudinea lui Homer în fața vieții; *Les Dieux ont soif* e concepția de viață a raționalistului abstract Gamelin, a epicureului sceptic Brotteaux, a barnabitului Longuemarre (pentru care cea mai dureroasă ofensă e de a fi confundat cu un capucin); *La Rôtisserie de la Reine Pédauque* e concepție de viață a epicureului și scepticului generos Coignard, aproape concepția lui France, motiv pentru care spațiul romanului nu i-a fost de ajuns și a scris un volum complementar, *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, unde a exprimat această concepție cu strictul necesar de ficțiune.

Raportul ori coliziunea ori ciocnirea dintre personaje e, de obicei, ciocnirea, coliziunea și raportul dintre atitudinile, concepțiile lor despre lume, sau rezultă direct și imediat din ele. Și aceasta nu numai în *Thaïs*,—între filozofi, adică filozofii; nu numai în *L'Orme du Mail*, între abatele Lantaigne și Monsieur Bergeret,—ciocnire dintre teologie și libera-gîndire, ci de cele mai multe ori chiar cînd este vorba de oameni de rînd.

Aceste concepții, uneori împrumutate de el personajilor, nu sînt redade rece, „obiectiv“, ci luminate de atitudinea autorului față de ele, de concepțiile lui asupra lor.

Operele de căpetenie ale lui France sînt o co-

lecție sau o coliziune de atitudini și de concepții în fața vieții, plus atitudinea sau concepția autorului asupra acelei colecții ori coliziuni.

Grație acestui „metod“, care nu e altceva decât însuși chipul său de a concepe realitatea și a reacționa intelectual la ea, el a putut trata lucruri inaccesibile altui scriitor și exprima realități, pe care altul n'ar fi avut cum să le exprime. În sara zilei a doua după înmormântarea lui Jérôme Coignard, asasinat de Mosaïde pe drumul spre Lyon, Tournebroche și Jahel, într'un suprem adio de despărțire, se lasă beției supreme pe mormântul maestrului scump. Și totuși nu e nimic jignitor; totul e firesc, chiar parcă la locul lui și de o estetică impecabilă. Acest unic „tour de force“ e posibil, pentrucă sintem pregătiți, puși într'o anumită stare de gândire, într'o anumită concepție despre lume, prin atitudinea și concepția lui Jérôme Coignard, care se infiltrează în noi dealungul romanului. Naturalismul filozofic al abatelui, teologia lui umană, indulgența lui, lipsa lui de orice prejudecată care să stînjenească libera desfășurare a vieții, exemplele lui, cinismul lui amabil și înflorit au creat *deja* atmosfera, în care scena de un naturalism antic își are locul ei firesc. Și bineînțeles, tactul, fineța, ascuțimea de gândire și de expresie,—estetica desăvîrșită, cu care pregătește și execută France pagina aceasta, direct și curajos descrip-

tiva, — unul din punctele culminante de artă mare din opera lui.

Atitudinea lui France, manifestă în *La Rôtisserie* și în *Les Opinions de M. Jérôme Coignard*, mărturisită în prefața acestei din urmă cărți, observabilă în celelalte opere prin toate acele imponderabile, în care ni se desvăluie atitudinea unui scriitor, — atitudinea aceasta este în primul rînd a inteligenței sale și numai în al doilea rînd a sentimentului.

S'a zis că pentru inteligență totul e comic și pentru sentiment totul tragic. În Dostoevski, de pildă, partea sufletului îndreptată înspre lume a fost mai ales sentimentul. Altul e cazul lui France. La dînsul, lumea cădea mai mult în categoria inteligenței decît a sentimentului.

Pentru France, la care oficiul îl face în primul rînd inteligența, totul e comic; de aici ironia sa. Sentimentul, care vine pe al doilea plan, pune o notă de duioșie alături de ironie („duioșie“ e prea puternic; vreau să spun: tandreță). Inteligența zimbește, sentimentul se induioșează. Dar aceasta este humorul: Anatole France este unul din rarii scriitori francezi humorști. Mai fin în ironie și mai discret în sentiment decît Dickens — la Dickens sentimentul e pe un plan mult mai ridicat în creație — humorul lui France e mai puțin viguros, mai delicat, mai „artist“ decît al genialului scriitor englez, care-și răsplătește

ipsa de fineță, dacă e un defect, prin puterea colosală de creație a vieții pasionale și active.

Ironia lui France variază după subiect, adică după atitudinea și concepțiile personajilor,— după „filozofia“ lor. Discret ironic și discret înduioșat față de Sylvestre Bonnard, pe care l-a înzestrat cu câteva manii ale sale; mai ironic și mai puțin duios față de Bergeret, în care a pus deasemeni ceva din el; abia ironic, și cu o umbră numai de duioșie în unele momente, pentru că personajul aproape nu are slăbiciuni, față de respectabilul abate Lantaigne; direct humorist față de Jérôme Coignard, alter-ego al său, s'ar zice mai degrabă o recunoaștere jovi-ală a contradicțiilor propriei sale personalități, întrupată în tipul său; ascuțit ironic față de om în genere, adică față de concepția despre lume, a omenirii și față de geneza acestei concepții, în partea primă din *L'île des Pingouins*; necruțător ironic; în partea ultimă, față de personaje, mai mult afective și active de data aceasta, reprezentative desigur și ele, dar nu întrupînd concepții în măsura celorlalte. Și aceasta, pentru că față de tipurile din viața contemporană, antipatice lui, antipatice fiindcă sînt primejdioase, irect și vădit vătămătoare, France are o atitudine specială. Această *manieră* apare mai tîrziu în evoluția lui literară, atunci cînd devine „luptător“, cînd opera sa începe să ia un caracter

mai social. Atunci ironia lui olimpiantă cedează satirei. (Dar atita! Minie nu există nicăeri în Anatole France).

Așa dar, cîtă vreme a tratat general-omenescul, atitudinea sa era humorul pur, și tipurile erau comice; cînd opera a luat un caracter social, atitudinea lui France a devenit satirică, și tipurile ridicole.

Dar trebuie de adăogat imediat că France e obiectiv întotdeauna. În romanele sale sociale (*Histoire Contemporaine*) abatele Lantaigne, reprezentantul clericalismului, apare superior, în orice caz nu inferior (adică nu mai comic, căci la France inferior = comic) liber-gînditorului Bergeret, în care a pus mult din el.—Iar în *L'Île des Pingouins*, personagiile socialiste nu beneficiază din partea lui de mai multă bunăvoință decît cele de altă culoare. Dacă „trublionii” sînt ridicoli și Colomban (Zola) simpatic, aceasta înseamnă supunerea la obiect și atita tot. Și cum am văzut, France se ironizează chiar și pe el însuși în unele tipuri, mai aels în Bergeret. Această ironie față de propria-i atitudine, e suprema libertate a inteligenței și supremul ei joc.

Ceiace apare atît de clar în partea primă din *L'Île des Pingouins*, este adevărat pentru toată creația lui France: el își exercită ironia mai ales pe socoteala genezei concepțiilor diverse despre lume, toate în funcție de egoism, redus, după el,

la foame și amor,—care se tem să se recunoască din cauza vanității. (Din acest punct de vedere France este pesimist și mizantrop; înălțimea însă de unde privește pe om și deci zîmbetul îngăduitor pentru vanitatea cu care-și transfigurează omul egoismul în motive nobile, transformă mizantropia lui France în scepticism indulgent). S'ar zice că întreprinderea lui de căpetenie e demascarea ironică și de sus ertătoare a subterfugiilor și ipocriziilor inconștiente ale pragmatismului în funcțiune.

În raportul dintre atitudinea ori concepția personajului și cauza ei ori împrejurările în care ea se manifestă, stă o bună parte din comicul lui France, cel mai „înalt“ în erarhia comicului.

Mai întâiu contrastul dintre cauză și efect.

O cauză mică, banală; firește de ordin egoist, dă naștere, inconștient (și în aceasta stă comicul) unei opinii cu caracter și de interes general. Cînd personajul e simplu și brutal-egoist, opinia e imediat legată cu interesul său, e vădit în funcțiune de acel interes, e cu naivitate *advocatus diaboli*: Locantierul din *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* e convins că numai atunci treburile obștiei vor merge bine, cînd magistratii comunali vor fi aleși de negustori.—Cînd personajul e un tip superior, atunci concepția-efect e mult mai îndepărtată, mai mediată; egoismul determină concepția mai în ascuns: Abatele Lan-

taigne, spirit înalt, om foarte puțin practic, încurcat în datorii la furnisorii seminarului, unde e director, devine nervos, pesimist și, din cauza aceasta, vede și în mai negru situația țării sale. Concluzia sa exclamativă: „Cele mai teribile nenorociri amenință Franța“ este determinată, mai ales, și fără să știe el, de neplăcerile cu măcelarul seminarului.—Monsieur Bergeret, deprimat de soarta sa,—profesor umil, displăceri mari casnice,—*e convaincs* că viața e un mucigaiu, o maladie a materiei și speră că mucigaiul acesta nu mai există nicăieri în univers; mai târziu, când află că e mutat la Sorbona, venind vorba din întâmplare despre problema vieții din univers, imaginează cu lirism viața din alte corpuri cerești.

Alte ori comicul rezultă din contrastul dintre atitudinea personagiilor și împrejurările în care se produce. În fața lui Pafnuțiu, imobilizat pe stîlpul său pentru penitență și mucenicie, funcționarul român Cotta, om pozitiv, lucid, serios și prozaic, nu simte în el nici o problemă și, administrator roman pentru care toate nebuniile religioase sînt egale și permise, el spune secretarului său să însemne și acest lucru, că există indivizi care au obiceiul curios de a sta în vîrfurile unui stîlp.—Jérôme Coignard, vinovat de „homicid“ în urma unei petreceri, strecurîndu-se cu tovarășii săi pe ulițele Parisului, ca să scape

de polițiști, invectivează luna, „astru obscen și libidinos“, că nu-i dă destulă lumină să poată ceti pe Boețiu, spre a se consola că a făcut moarte de om.

Alte ori efectul comic rezultă din contrastul dintre pretenții, ori dintre aparențele voite și—fapte. Femeia prefectului (din *L'Anneau d'Améthyste*), d-na Worms-Clavelin, o evreică, sezbate să facă un episcop; închisă într'o trăsură, pe străzile Parisului, cu un tânăr catolic regalist de care ascultă ministrul republican, ea plătește sprijinul tânărului catolic cu turtirea cutiei de șocolăzi din buzunarul de dinapoi al rochiei. Șocolăzile turtite în aventura galantă a evreiceii republicane cu catolicul regalist pentru confirmarea unui episcop francez, erau destinate fiicii inocente a prefectiței, pensionară la o școală catolică... Dar cum sînt scrise toate acestea! Cu ce spirit, cu ce vervă! Ca o miriște, care ia foc...

Comicul lui Anatole France este de cea mai pură esență. El rezultă din caracterul personajilor și din situații, dar nu din situații de fapte, ci din «situarea» atitudinilor,—între ele ori față cu realitatea. Pe vremea Teroarei (ca să mai dăm un exemplu), barnabitul Longuemarre, închis, își scrie apărarea pe petici de hîrtie, pe bucăți de cămeși, pe tot ce poate găsi, zi și noapte, în mijlocul vacarmului dimprejur, convins ferm că o să înfunde pe judecătorii jaco-

bini cu argumentele sale teologice! (contrast între realitate și concepție); și apoi neatenția, întreruptă doar de hilaritate, din sala tribunalului, unde-și face călugărul pledoria, după care e trimis la eșafod (contrast între concepții).

Intr'o regiune mult mai înaltă de preocupări, comicul, subtil, — zîmbetul imperceptibil al inteligenței—rezultă din contrastul unor concepții legate de probleme mai generale ale soartei umane. Absoluta impenetrabilitate a patricianului filozof din Corint, — chinuit de soluția crizei vremii de-atunci, — pentru tapișorul urît și gălăgios, care se certa cu alte soiuri de sectanți în preajma sa pentru ideia care tocmai avea să dea soluția, căci tapișorul era Sf. Paul. (*Sur la pierre blanche*).—Ori Virgiliu, cînd zugrăvește călugărului Marbode, venit în Infern la o sută cinzeci de ani după Dante, pe un pămîntean care l-a vizitat cu o sută cinzeci de ani în urmă, un Etrusc cu sufletul arzător, dar barbar, care crede în zeități jidovești, vorbește un jargon stricat și nu știe să facă versuri, pe care le termină cu aceeași silabă (*L'Île des Pingouins*).—Ori morala disprețuitoare pe care într'o noapte i-o face autorului miticul cartaginez Cadmos, prototipul omului de afaceri, închegat din fumul țigării, că strică hîrtia degeaba cu povești și fleacuri, ca un degenerat. (*Le Jardin d'Epicure*).

Dar toate acestea se reduc tot la acel jos de

idei, de care vorbeam la începutul acestor considerații.

Iar aceste creații de artă, sînt străbătute la rîndul lor, sînt luminate de combinații neașteptate de idei ale autorului, de scăpărări fulgurante, care deschid orizonturi în scîlpirea lor momentană. Este *spiritul* lui France, ascuțimea inteligenței lui scrutătoare și neertătoare (căci ceiace numim obișnuit „spirit“, nu există în opera lui; el „nu face spirit“ niciodată,—nu se scoboară până aici). Prin acest spirit el își exprimă mai bine și mai sezisant gîndirea. Odată, revoltat de mărimea mizeriei și a ridicolului din lume, visează parcă cu frenezie la sfărîmarea cu dinamită a Planetei, pentru a da, zice el, „o satisfacție conștiinței universale, care de altmîntrelea nu există“...

Aiurea definește teologia: „la théologie qui, comme on sait, traite avec une minutieuse exactitude de l'inconnaissable“.

*

Această însemnată parte pe care o are inteligența în creația lui France, a făcut să i se conteste uneori calitatea de creator de viață.

S'a zis că ar fi un intelectualist, un scriitor livresc și chiar didactic.

Intelectualist? Dar el nu exprimă *rezultatele* gîndirii și observațiilor sale în termeni generali.

El nu redă viața în formule abstracte. Din acest punct de vedere, rari scriitorii sînt mai puțin intelectualiștii decît dînsul. Din faptul că el crează mai cu prîdilecție tipuri intelectuale și nu afective ori active ca Tolstoi, nu urmează că e un scriitor intelectualist,—cum nu urmează numai—decît că cine crează tipuri afective nu poate fi scriitor intelectualist (dovadă Bourget). Tipul intelectual e o realitate tot atît de concretă cași tipul pasional. (Un tip ca Spinoza nu este tot atît de real și de concret cași Othello?). Și cum altul se transpune mai ales în afectivitatea tipului său pasional pentru a-l reda, France se transpune mai ales în concepția tipului său intelectual pentru același scop și cu același rezultat. „Mai ales“, pentru că prin aceasta se definește și trăește tipul intelectual,—cum celălalt mai ales prin afectivitate. Iar tipul acesta intelectual, îl redă prin ideile lui, ale tipului, prin sensibilitatea lui, prin faptele lui, ca oricare alt creator, numai cît, încă odată, cu un accent mult mai puternic pus pe idei, pentru că altfel nu s'ar supune la obiect... Spinoza e mai ales gîndire; Werther—sentiment; un țaran al lui Zola—instinct. Și trebuie să-i redai ca atare.

Insușirea de a se transpune în alții, în cît mai diverși, și de a-i realiza conform naturii lor și conform cu felul lor de a se exprima, France o are în gradul cel mai înalt.

Nu trăesc oare, cași personagiile celor mai puternici creatori de viață, Sylvestre Bonnard și Jérôme Coignard? Dar poate fi un personagiu de ficțiune mai viu (mai de neuitat—aceasta e proba) decît acești eroi ai lui France? Vii, nu numai de realitatea specifică a tipului, ci și de realitatea lor individuală, în carne și oase,—cu figura lor, cu gesturile lor, cu ticurile lor. Să-și petreacă prin minte cetitorul galeria lui France, bona lui Sylvestre Bonnard, directoarea pensionatului, notarul, negustorul din Girgenti din *Le Crime de Sylvestre Bonnard*; tatăl și mama lui Tournebroche, d. d'Astarac, Catherine la dentelière din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*; Choulette, D-na Marmet, miss Bell, prințul Albertinelli din *Le Lys rouge*; prefectul și nevasta lui, M-me Bergèret, d-na de Bonmont, Guitrel, generalul de Chalmot, arhiepiscopul Charlot și atîția alții din *Histoire Contemporaine*; bibliotecarul Sariette, Gilberte din *La Révolte des Anges*; Eveline și mama ei, Hippolyte Cérés, etc. din *L'Île des Pingouins*; Elodie, Brotteaux, Gamelin din *Les Dieux ont soif*; Crainquebille, etc. etc. Nu fac parte din cunoștințele noastre toți acești oameni?

Sînt convinși că ceiace e, special în France,—marca sa, partea covîrșitoare din operă, —adică concepțiile personajilor, interesul mare ce prezintă aceste concepții, care impresionează atît

de tare și de încântător,—este ceia ce face să rămână parcă pe planul al doilea creația psihologică și plastică, fără care însă acele concepții *n'ar exista*, pentru că ele nu sînt juxtapuse creației, ci fac parte din substanța ei.

Această creație e una din cele mai pitorești și mai variate, căci nici un scriitor n'a zugrăvit atîtea feluri de ființe deosebite ca cultură, temperament, clasă socială, meserie, vîrstă, epocă istorică și chiar zoologie—dela inocentul Pied-d'Alouette pînă la genialul Jérôme Coignard, dela boarul încă antropoid, amantul Orberosei, pînă la hiperintelectualul Bergeret, dela frigidul Sylvestre Bonnard pînă la pasionatul Jacques Dechartre, dela celul Kom Atrebatul pînă la poetesa simbolistă miss Bell, dela Homer pînă la romancierul anatolfrancesc Paul Vence, dela zarzavagiul ambulant Crainquebille pînă la Napoleon I, dela micul Pierre pînă la nonagenarul Cassignol, dela sfinții bretoni pînă la judecătorii Teroarei, dela toți aceștia pînă la cățelul Riquet și cotoiul Hamilcar,—de mai dinainte de civilizație și chiar de mai dinainte de om pînă în ziua de azi, oprindu-se în Elada, la Roma, la Alexandria, la Florența, în Galia, în lumea evului de mijloc, în Italia Renașterii, în veacurile clasice, la Revoluție—și făcînd să treacă pe dinaintea ochilor noștri oameni, cetăți, peisagii din toate vremurile și toate civilizațiile.

Talentul mare de a se transpune în alții, prin simpatie intelectuală, prin divinație—ajutat de o bogată și variată cultură, — apare mai ales în opera sa cu subiect istoric și din viața copilăriei.

În nuvelele și romanele istorice, *Clio*, *Balthazar*, *Le Puits de Sainte-Claire*, *Les Dieux ont soif*, *L'Île des Pingouins*, cu toate că țintește la general—și are prin urmare dreptul să intenționeze aluzia la actualitate,—France reușește, pe cât e posibil în asemenea gen, în orice caz mai mult decît alții, să iasă din prezent, adică din el însuși, să se transpună în oamenii de altădată, în ideile lor, în sentimentele lor și să-i vadă în împrejurările lor. Și să-i facă să se exprime s'ar zice în limba lor. El știe să dea un ton limbii actuale franceze, așa încît să auzim parcă un răsunset al limbii epocii respective. În procedeul acesta el reușește nu numai cînd e vorba de Franța de altădată, ci și atunci cînd reconstitue trecutul unui popor de altă limbă. În *Le Chanteur de Kymé*, stilul e fluid, ușor ca în Homer; în *Kom l'Atrébate*, un episod din cucerirea Galiei, nuvelă care urmează imediat în *Clio*, tonul s'a schimbat, stilul are obiectivitatea gravă și elegantă a lui Caesar. Prima bucată din *Clio* are de subiect pe Homer și ultima pe Napoleon I. Dela prima până la ultima, France ne duce prin toți evii,—e un caleidoscop al istoriei omenirii—și un examen strălucit pentru simțul istoric al creatorului de viață Anatole France.

În volumele unitare, ca în *Le Puits de Sainte-Claire* sau *Les Dieux ont soif*, psihologiile și mediile din trecut sînt, firește, și mai complect reconstituite ori evocate.

Aceiași putere de transpunere în alții, se vădește în cărțile sale despre copilărie. *Le Livre de mon ami* conține amintiri proprii, cași *Petit Pierre*. În prefața acestei din urmă, spune că amintirile le-a complectat cu ceiace i-au spus părinții despre copilăria lui. Dar este evident că cea mai mare parte a cărții e creație—prin observația sufletului copilăresc și prin divinație, prin „inducțiune”. Și-a amintit o parte, a aflat alta—a interpretat, dar mai cu samă a divinat, ca pe oamenii din vremuri foarte vechi cu suflete foarte îndepărtate. După cunoștința noastră, nu există în nici un scriitor o astfel de creație pe sama copilăriei. Și, — căci e vorba de Anatole France,—ceiace e mai interesant și mai încîntător, e divinarea concepției despre lume a copilului, metafizica omului de patru ani.

Dar el a trecut și mai departe, dincolo de om, și a imaginat,—plauzibil, în orice caz fermecător—sufletul animalului și, se putea altfel? concepția lui despre lume, în cățelul Riquet (*Histoire Contemporaine, Crainquebille, etc.*), unul din tipurile lui cele mai fericit create, cele mai vii, mai simpatice, mai importante, mai de neuitat din opera lui. Trebuie să observăm însă, că în Riquet France

a făcut ceva mai mult decît reconstituirea sufletului unui animal; a arătat, în *genere*, geneza concepțiilor despre univers, cu aluzii la om, satirizînd încă odată pragmatismul concepțiilor umane despre lume. Riquet, Petit Pierre, omenirea din primele capitole din *L'Île des Pingouins* sînt etapele evoluției metafizicii în preistoria omenirii.

*

Preocuparea aceasta de idei, a lui France, profitul intelectual pe care-l are cetitorul din lectura operei lui și erudiția pe care o bănuim ori chiar apare în această operă, au făcut pe unii să clasifice pe France printre scriitorii livrești.

E o confuzie, iarăși.

Desigur, un scriitor, care își ia subiecte din trecut ca în *Thais*, ca în *Le Procureur de Judée*, ca în *Clio*, n'a putut găsi materialul specific decît în cărți. Și, iarăși, un scriitor, care a creat tipuri diverse de savanți, filozofi, teologi, n'a putut să nu se documenteze din cărți, pentru a-i cunoaște ca atare.

De unde era să ia el Florența dela 1400, dacă nu din cărți? Și de unde un filozof Alexandrin? De unde s'ar „documenta“ cineva asupra lui Rabelais, dacă l-ar pune ca personagiu într'un roman, decît din opera lui și din documente asupra vremii lui? Dar ceiace a găsit France în

cărți este numai *materia primă* a creației sale, ca lumea bună din Moscova pentru romanele lui Tolstoi. (Și nu toată materia primă, ci numai ceiace e specific trecutului,—restul, „eternul omenesc“, l-a pus din observația directă și din sufletul lui). Această materie primă avea să fie apoi „observată“, selectată, înviată, transpusă în artă. Și întrucît viața unui grec alexandrin este un material de artă mai puțin valabil de cît viața Anei Karenin?

Știința lui France este în primul rînd mijlocul lui de a descoperi mai multă viață și mai variată decît aceia pe care o putem cunoaște în jurul nostru. Este instrumentul de prelungire a observației, cum telescopul este instrumentul care prelungeste vederea. Un telescop întors spre trecut și spre stările de suflet altfel incognoscibile.

El, care ar fi dorit să vadă lumea măcar o clipă cu ochii în fațete ai furnicii, ori s'o cugete cu creerul unui orangutan, a făcut ce-a putut, ca să cunoască cît mai mult în spațiu și timp. Erudiția lui e curiozitate de observator, de amant al vieții, al realității concrete,—al materiei prime a artei. Bucățile din *Clio* nu se pot scrie fără erudiție, dar ce este livresc în ele?

În al doilea rînd știința lui France este o mină de considerații, de apropieri, de comparații, care dau o mai mare forță creației sale. Cînd (în *Mannequin d'Osier*) d. Bergeret își surprinde nevasta

cu d. Roux, autorul „livresc“ are câteva pagini de o vervă și de un efect humoristic incomparabil. În cele zece secunde cît d. Bergeret a trecut prin camera unde colțunii roși ai d-nei străluceau în întregime, în d. Bergeret vorbește mai întâiu omul primitiv, care vrea să ucidă; apoi omul social, care meditează pedepse în vederea justiției; însfirșit filozoful sceptic, pentru care micul act al d-nei Bergeret e ceiace e, și nimic mai mult. În cele câteva secunde d. Bergeret a trăit toată istoria speciei umane. (S'ar zice un caz de ontogenie care repetă filogenia...). Tratat sentimentul așa— „livresc“—analiza, de atîtea ori făcută, a eternei gelozii, devine nouă, atît de ascuțită, deschide perspective asupra sufletului,—și apoi ce desfășurare pentru cetitor!

Dar France are și creații de tipuri curat pasionale. Sînt mai ales tipuri de femei. Femeia în France nu e decît sexul celălalt. E natura. Fină, rafinată, obiect estetic prețios,—dar natură. Au și femeile lui uneori idei și opinii, firește. Unele, ca Thérèse din *Le Lys Rouge* sînt foarte inteligente și cultivate; una, miss Bell, e o poetesă de mare talent. Dar pe ele, pe femei, France nu le face purtătoare de concepții generale despre lume, pentru că sînt natura. Revin. În crearea mai ales a femeilor, se probează că France poate crea personajii pasionale, ca ceilalți romancieri și ca cei mai buni. Cu ce firesc, cu ce dozare sigură

a trăsăturilor sufletești, a aspectelor plastice și a incidentelor biografice crează el pe Thérèse, fermecătoarea în înțelesul nostru popular al cuvîntului, seducătoarea în înțelesul schopenhauerian; ori pe Jahel, „beauté acide et mordante“ din *La Rôtisserie*, acea entitate concretă de femei, acel explozibil de feminitate; ori pe frumosul animal d-na de Gromance, altruista doamnă, care face fericirea orașului, exercitîndu-și generozitatea „ca o magistratură publică“ și care scosese puțin din minți chiar și pe filologul Bergeret. Sau, în ordinea descriptivă—tot natură—Florența de astăzi, ori Bretagne de totdeauna, ori Egiptul antic. Acest intelectual, acest filozof, acest romancier al atitudinilor, crează cu senzații, cu impresii, cu imagini,—și cu idei. Și, în creație, n'are nevoie de cărți, decît atunci cînd realitatea care-l interesează nu se găsește decît în cărți, și pe care o zugrăvește tot prin imaginile vieții.

*

Dela „intelectualismul“ lui, s'a mai făcut un pas și s'a zis că ar fi un scriitor didactic.

Un învățămînt urmează din orice operă literară. Concluzii de toate felurile, putem scoate din oricare și mai ales din a lui France. Intrebarea este dacă scriitorul, în conceperea și executarea operei sale, a avut în vedere să ne învețe ori să ne moralizeze—sau să ne demoralizeze.

Poate cea mai bună dovadă că France nu-și pune teze, este că acest socialist nu are niciun roman și nicio nuvelă, în care să-și predice ideile sau din care măcar să reiasă concluzia socialistă. (Considerațiile din *Sur la pierre blanche* sînt alt ceva; confirmă ceiace susținem). În *L'Île des Pingouins* observă și transcrie cu humor ceiace a văzut, ridicolele tuturor concepțiilor și partidelor. În *Les Dieux ont solf* nu ia partea Revoluției. Cartea poate conveni mai degrabă lui Charles Maurras decît lui Herriot.

Fraze didactice, aforisme morale,—cîte voiți. Dar, afară de cele care au menirea să caracterizeze situații și personaje.... Cum să zic? Să nu-l credeți. Mistifică superior. Uneori se preface naiv. Alte ori ia aere pedante, spune cu gravitate truisme, parodiază nu știu ce atitudini și tonuri „distinge“, ca să creeze o anumită atmosferă, ca să persifleze anumite atitudini. Mie mi se pare că tocmai atunci se dedă mai mult supremului joc care e arta.

Numai să știm să deosebim genurile din opera lui. Așa de pildă, partea primă din *L'Île des Pingouins* să n'o considerăm ca roman. E și istoria, transfigurată și burlescă, a unei țări civilizate, și istoria concepțiilor morale și sociale ale omenirii. Partea a doua ar fi roman (romanul Eveline—Paul Visire), dar și aceasta ține tot de istorie,—istoria contemporană a Franței în imagini.

L'Île des Pingouins este o dovadă puternică pentru adevărul că France este un creator. Chiar cînd subiectul a fost didactic, el n'a putut să-l trateze decît în imagini și să ajungă la o creație de artă. Cum fac toți artiștii în împrejurări la fel. Balzac a tratat teoria familiei în scenete și imagini.

Că are și cîteva „apologuri“? Aceasta îl privește pe el...

*

Toate acestea pentru artist. Dar el a mai fost, alături, și un cetățean în toată puterea cuvîntului. E personagiul căruia îi datorim cîteva broșuri politice și trei volumașe intitulate *Vers les temps meilleurs*.

De cînd a intrat în „la mêlée sociale“, France a fost întotdeauna printre reformatorii cei mai din stînga. Socialist înainte de războiu, cînd socialiștii au devenit după războiu democrați, el a rămas socialist și s'a pomenit comunist.

Ca să înțelegem „politica“ lui France, cred că nu e nevoie să recurgem la alte fețe ale spiritului său decît la acele care ne fac să-i înțelegem arta.

Mai întăiu France n'a făcut altă politică militantă decît aceia de a ținea discursuri, mai mult de adeziune și de „recomandare“, și de a prezida întruniri. Incolo, politica lui este numai de concepție și de cabinet.

Și n'a fost un teoretician al politicei, și nici n'a jucat vre-un rol în diversele frământări ale socialismului francez.

France a avut o concepție, și atita tot. Ori mai bine, un ideal.

Acest sceptic, era sceptic numai în inteligență, și era sceptic fiindcă spiritul lui critic era complet. Moralmente nu era un sceptic, fiindcă avea sufletul viu și sănătos. Avea îndoeli și, cum a spus-o, îl speriau oamenii siguri de ei, dar îndoelile lui erau de ordin intelectual.

Natura lui France era perfect sănătoasă. Să se observe că spiritul lui de analiză și l-a îndreptat mai cu samă în afară, și în special asupra ideilor. Nu și l-a exercitat pe sama propriului său suflet. Este o deosebire radicală între el și, de pildă, Amiel. Acesta a realizat cu sfințenie și sistematic vorba lui Socrat, cunoaște-te pe tine însuși. Dar cuvîntul lui Nietzsche că odată cu Socrat începe decadența Greciei este adevărat, dacă norma de om sănătos este perfecta sănătate, cea teoretică. Autorul *Imitației lui Isus Hristos*, catehismul supunerii creștine, a renunțării la plenitudinea vieții, recomandă și el cunoașterea de sine,—aceia a altora fiind fără nici un profit și cauză de pierzare. Minte a lui France, întoarsă spre înafară, spre viață și lumină, însămnă perfecta sănătate a spiritului său. Un suflet atît de sănătos (sănă-

tatea ființei lui a dovedit-o și lunga lui viață robustă), trebuia să-l facă optimist, cu tot pesimismul inteligenței, care era efectul lucidității și criticismului. Optimismul acesta trebuia să-l facă să *voiască* un viitor mai bun.

Pe dealtă parte, simțul lui istoric, unul din factorii artei sale, îi spunea că lumea nu stă pe loc, că ceiace este trece întotdeauna, în veacul veacurilor. El trebuia deci să creadă în schimbări viitoare.

Dar de ce visa la acele schimbări? De ce le voia? Le voia pentru că era nemulțumit de realitate și pentru că acele schimbări erau menite să o înlocuiască și să îmblânzească pe om.

Omul, după dînsul, e o ființă slabă, mizabilă, ridicolă, încă un antropoid, mînat de foame, de frică și de amor. (Nu e o concepție displăcută lui Marx! Din contra...). Pentru satisfacerea foamei, se luptă, se sfîșie—individ cu individ, clasă cu clasă, popor cu popor. Priveliștea aceasta îi supăra inteligența, estetica—și probabil morala, vreu să zic generozitatea. Inlocuirea acestei lumi cu alta, în care foamea să nu mai fie satisfăcută prin ghiare, prin cuțite și prin tunuri, cu cortejul lor: ura, minciuna și calomnia,—trebuia să-i convină perfect. Și să viseze la această transformare, întîmple-se ea mîne, poimîne, ori peste o mie de ani. Terminul îi era indiferent, căci nu era politician. Probabil îl socotea îndepărtat, căci știa

că până să ajungă acolo, antropoidul trebuie să se mai cioplească.

Dar cum de credea el în posibilitatea realizării acestui vis? Credea, fiindcă era un sceptic. Pentru un sceptic totul fiind posibil, de ce n'ar fi posibil și comunismul?

Și însfirșit,—ideia de justiție, puternică la un om atît de inteligent. Căci in Justiția, ofensă adusă logicii și matematicii, e o durere pentru inteligentă, indiferent de alte cauze, cînd sufletul omului nu e putred.

*

Fost-a France un înțelept, un pedagog moral, un fel de *papa* al veacului, cum vreau unii? De o bucată de vreme e o nevoe de onorabilitate burgheză, care înjosește și banalizează pe cei care pot fi considerați ca supra-oameni. Un domn Lévy a căutat nu demult să probeze cum că Napoleon a fost un bonom, familist lucru mare, cu frica lui Dumnezeu în sîn, model de moralitate, blajin, însfirșit un burghez foarte cum se cade. Apoi dacă Napoleon nu ar avea ceva dintr'un Cezar Borgia invadat în plină societate contemporană și busculind'o, ce-ar mai rămînea frumos în el?

Sînt ridicole concepțiile satanic romantice, dar concepția asta în halat și scufie e stupidă. France

n'a fost un bătrînel înțelept, sfătuitor de lucruri cuminți spre binele nostru și al familiilor noastre. Suflet bogat și de elită, France a fost fără îndoială generos, dar el a avut ceva diabolic, din cauza răutății intelectuale, nedespărțită de o așa covârșitoare și ascuțită inteligență. Dacă „înțeleptul“ acesta a predicat ceva, a predicat cel mult oamenilor deștepți să ridă ca și el de prostie. Dar poate că și aceasta îi era indiferent.*

* Vezi, la sfîrșitul volumului, *Anexe*, II.

THOMAS HARDY

Thomas Hardy are optzeci și cinci de ani. Este cel mai mare scriitor de azi al Angliei și cel mai mare romancier european în viață. Romanele lui cele mai bune au o vîrstă de aproape jumătate de secol. Ele pot satisface pe cei mai exigenți esteți și în același timp să placă oricui, chiar și amatorilor de istorii senzaționale. Intriga captivantă; tema obișnuită cea mai interesantă: amorul; mediul foarte particular și deci avînd pentru străini farmecul exotismului; poezia și pitorescul naturii; humorul; calitatea rară de a încredința pe cetitor că totul „s'a întîmplat“,—iată atîtea însușiri care fac din romanele lui Thomas Hardy o literatură plăcută pentru orice categorie de cetitori.

Și totuși, acest romancier este puțin cetit la noi, și până eri nu-l cunoștea aproape nimene.

Dacă nu ne înșălăm, cel dintăiu care a vorbit despre Thomas Hardy, este d. D. I. Suchianu, într'un articol tipărit în „Viața Romînească“ în

1920. Acum de curînd, d. Dragoș Protopopescu a consacrat marelui scriitor englez un articol în „Idea Europeană“, insistînd mai mult asupra poeziilor lui.

Nu voim să scriem aici un studiu despre Thomas Hardy. Nu avem nici competența. Voim să atragem și noi atenția asupra acestui romancier, să-l recomandăm publicului, să servim pe cetitori, să le facem un bine,—să le indicăm un izvor de rară plăcere intelectuală.

Romanele și nuvelele lui Thomas Hardy se petrec în provincie (și uneori acțiunea lor se întinde pînă la Londra) și anume într'un singur comitat, în „Wessex“, iar mediul în care se desfășură, sînt clasele mici. Așa dar, materialul, sfera de observație, sînt restrînse, și cu toate acestea romanele lui Thomas Hardy sînt cu totul deosebite unul de altul. Rar scriitor, afară de Balzac, să fi fost atît de divers. Aceasta se datorește observației complete și obiectivității scriitorului, cași facturii ori compoziției, variată dela un roman la altul, adaptată subiectului, cași la Balzac. Din acest punct de vedere, Thomas Hardy se deosebește cu totul de romancierul englez *en vogue* pe continent, nobilul și sensibilul Galsworthy, ale cărui romane samănă toate: cam același fel de personaje (temperamente), cam în același raport unele față de altele și cam aceiași semnificație.

Această cantonare, a lui Thomas Hardy, într'un mediu, pe care îl zugrăvește abundant,— nu înșamnă că acest scriitor este un romancier social și regionalist. Romanele lui sînt pur psihologice, tema lor e întotdeauna un conflict între suflete, cu desnodămînt tragic.

Thomas Hardy este poetul tragic al fatalității. Cine caută în literatură apă de trandafir, nu o va găsi în acest scriitor. Și cine caută pictura fericirii, i se va părea că o găsește, dar întotdeauna va veni cea mai crudă dezamăgire. E ceva dur în toate romanele lui—*dura lex* a vieții. *Fatalitatea* urmărește mereu pe eroi și-i distruge. Rar a fost denunțată atît de crud „ironia vieții“ ca în aceste romane tragice. „Micile ironii ale vieții“ (titlul unui volum de nuvele) ar putea fi titlul operei sale întregi. Și trebuie să spunem că aceste opt nuvele sînt tot atîtea reducții de romane, tot atîtea variante ale „romanului“ său. De aceia autorul le-a și putut da ca titlu un nume, care e o definiție. Aceste nuvele, cetite una după alta, ne indică mai bine decît orice concepția lui Thomas Hardy, căci romanele lui nu sînt decît alte „mici ironii ale vieții“—dezvoltate. Numai cît trebuie să adăogăm că aceste ironii nu sînt deloc „mici“. Mici sînt incidentele care distrug fericirea, dar efectele sînt mari de tot.

Am scris cuvîntul „incidente“. În adevăr, în romanele lui Thomas Hardy incidentele, *întim-*

plărilor au un rol neobișnuit în literatură. Uneori intriga ia aspectul intrigii din romanele de senzație. Thomas Hardy nu se sfiește să folosească întâmplări care ni se par neverosimile; să provoace întâlniri ori regăsiri între personaje, care în realitatea vieții nu pot avea o șansă mai mare decît unul la un milion. În *Jude Obscurul*, tragedia se produce dintr'un concurs de împrejurări cu totul excepționale: Un copil, care aude pe mama sa vorbind de sărăcie, trage concluzia că dacă ar fi mai puțini în casă, lipsa n'ar fi așa de simțită, își spînzură frații mai mici și se sinucide. Din această atît de rară întâmplare, urmează criza sufletească atroce a femeii, care vede în această nenorocire pedeapsa că nu s'a măritat cu un bătrîn căruia se făgăduise,—despărțirea ei de bărbat,—întoarcerea la bătrîn—distrugerea ei,—distrugerea bărbatului ei,—și nefericirea bătrînului. În *Primarul din Casterbridge*, intriga e țesută din părăsiri, din recunoașteri,—cu copii substituți, etc.. În *Doi ochi albaștri*, cei doi tineri, cei mai buni prieteni, care iubeșc pe Elfrida fără să știe unul de altul, se întilnesc în același tren, cu care mergeau amîndoi spre satul Elfridei cu speranța s'o recapete—iar de trenul lor era aninat un vagon, în care era transportată Elfrida moartă, fără ca ei să știe ce e cu acest vagon, pe care-l vedeau manevrat prin toate gările. În *Iubita*, un tînăr de douăzeci de ani iubește pe o fată, pe

care o părăsește; cînd are patruzeci de ani, iubește pe fata acesteia; cînd are șasezeci de ani, iubește pe fata acesteia din urmă. Aici nu numai întîmplările sînt rare, ci și starea sufletească,—caz mai special la Thomas Hardy, căci viața pe care o zugrăvește de obicei este medie, ca la toți romancierii mari.

În articolul amintit mai sus, d. D. I. Suchianu spunea, cu drept cuvînt, că aceste întîmplări rare, de roman de senzație, sînt întîmplări *externe*, de acele care dau scriitorului evenimentul potrivit ca să provoace stările sufletești ale personajului, pe care vrea să le zugrăvească. D. D. I. Suchianu distingea aceste întîmplări de cele care rezultă din caracterul personajului și care nu pot fi oricare, ci numai cele determinate de acest caracter. D. D. I. Suchianu mai adăuga că astfel de întîmplări *externe* existînd în realitate, de și nu sînt verosimile, trebuie să ne hotărîm odată să preferăm realul verosimilului, dacă voim să imităm realitatea.

În adevăr, Thomas Hardy nu prea are grijă de verosimilitate, cînd îi trebuie o întîmplare, care să provoace anumite stări sufletești. El e ca un chimist, care urmărește compusul—și alege orice elemente, din combinarea, am zice: din întîlnirea cărora să rezulte compusul. Dar aceste întîmplări sînt dintre acele care *vin* peste om, și nu de acele care *rezultă* din psihologia omului; a-

cestea din urmă sînt întotdeauna la Thomas Hardy determinate de suflete, conform cu cea mai riguroasă și subtilă logică afectivă.

Și este, iarăși, adevărat că realitatea e mai capricioasă, mai neverosimilă decît cum e stilizată în romanele obișnuite. Apoi, este admis de toată lumea că intriga e lucru secundar. Literatura e „de la psihologie vivante“, și psihologia e totul.

Așa e.

Dar e ceva mai mult. Această intrigă e senzatională (unde e) numai la reflecțiune, numai cînd gîndești teoretic—voim să zicem: rece—la compoziția romanului. În impresia directă însă, nu e nimic deosebit.

Toate întîmplările sînt firești,—așa trebuiau să fie. Ba încă simțim că autorul nu s'ar fi menținut complet în realitatea lucrurilor; că ar fi fost un deficit de *realism* în economia subiectului, dacă nu erau aceste întîmplări neverosimile, și nu numai pentru că realitatea conține și neverosimilul, ci și—și mai ales—din altă cauză.

Thomas Hardy este poetul tragic al fatalității. Fatalitatea, fatalitatea cu literă mare, urmărește pe toți eroii săi. Nu e nimic mistic în Thomas Hardy (într'un interviu recent, reclama raționalismul), dar semnificația ultimă a operei sale este „ironia vieții“ care, cu incidente stupide, ne distruge fericirea și viața.

Și'n adevăr, ce este *fatalitatea* decît aceste incidente venite din senin? Decît aceste întîmplări căzute peste noi, care nu sînt altceva decît *mersul* realității, indiferent de iluziile și gîndurile noastre de fericire? Și natura, și societatea, *merg* conform legilor lor, fără să țină samă de sufletul nostru, *dau* peste noi, distrugînd într'o clipă ceiace am clădit o viață întregă.

Fiecare dintre noi ar fi avut cu totul altfel viața, această viață care ni-i dată o singură dată în timpul infinit, dacă la un moment dat ar fi variat cine știe ce împrejurare mică. Admițînd că Eminescu s'a îmbolnăvit la Viena,—dacă în loc să iasă pe stradă într'o anumită sară, ar fi stat acasă, ori dacă, eșind pe stradă în sara aceea, ar fi acostat sau l-ar fi acostat altă femeie,—alta ar fi fost viața lui și istoria literaturii romîne. Ori poate, aiurea decît la Viena, ar fi dat un tramvai peste el, și istoria literaturii poporului român ar fi avut cu totul alt curs.

În „întîmplările“ din Thomas Hardy este o profundă semnificație.

Și cu cît apeși mai mult într'o operă literară asupra factorului fatalitate, cu atît întîmplarea *fatală* trebuie să fie din cele mai neașteptate, ori mai rare,—mai „senzaționale“. Pentru că numai atunci fatalitatea își vădește toată puterea ei *neînălăturabilă*. Nu poate exista un subiect mai senzațional, întîmplări mai *ex machina*, decît

cele din *Oedip Rege*, care duc la asasinatul tatălui și incestul cu mama. Și tocmai prin excepționalul întâmplărilor, prin greutatea de a se întâmpla ce s'a întâmplat, se vedește fatalitatea în această tragedie antică. „Intriga senzațională“ din tragedia aceasta este *fatalitatea!* Trebuia să se întâmple tocmai ceiace era mai greu și mai neverosimil, pentruca să înțelegem și să *acceptăm* inexorabilul destinului.

Și atunci „întâmplările“ acestea nu sînt numai combinații de subiect, care ocazionează stări sufletești pe care vrea să le zugrăvească autorul. Aceste „întâmplări“ sînt însuși materialul indispensabil al romanelor sale, sînt procedeele prin care lucrează fatalitatea, sînt armele ei, sînt „ironiile vieții“.

Și e semnificativ că tocmai în romanele lui cele mari, cele mai bune, se găsesc aceste întâmplări venite ca trăsnetele, această operă surdă și sigură a destinului.

Cetitorul însă poate va obiecta: Pentruce Ponson du Terrail nu este atunci un poet al fatalității? Pentruce intriga lui senzațională este maculatură literară?—Pentruca nu orice întâmplare dintr'un roman e arma fatalității. Iar noi simțim acest lucru. Este un secret, este ceva ascuns parcă în dosul aparențelor, pe care nu-l înțelegem, dar îl simțim. Este, în *pregătirea* împrejurărilor *dinainte* de izbucnirea fatalității, o ten-

siune, este ceva care trebuie să eclateze—și atunci fatalitatea, acel cineva rău și „ironic“ își trimete agentul, și nenorocirea s'a produs. Și a-nume: ori nefericirile se îngrămădesc așa, încît noi, cetitorii, ne mai așteptăm la una mare (sentiment, pe care-l avem și în viața reală); ori fericirea, lucru fragil, se anunță așa de încîntătoare, că ne temem mereu (cași în viața reală) să nu intervină ceva—și intervine! („Și prea era de tot frumos,—Și-a trebuit să piară!“).

Că natura n'are intenții, probabil (căci n'are sistem nervos!). Că, așa dar, în natură n'o fi această răutate,—probabil. Dar impresia omului e că *parcă* natura ar avea această răutate. Și scriitorul, care dă impresia acestui *parcă*, e poetul fatalității. Dar ca să dea această impresie, trebuie s'o aibă și el. Și atunci sinceritatea viziunii scriitorului ni se comunică, ne contagiem și credem, (cu atît mai mult cu cît toți sîntem fataliști în *acest senz*), sîntem emoționați, — și nici prin gînd nu ne vine, cînd sîntem angajați în lectură, să-i facem autorului proces de neverosimilitate.

Pentru „a situa“ și mai bine pe Thomas Hardy, să-l comparăm cu doi scriitori,—unul care utilizează înfîmplări multe și neașteptate, altul care nu are nici o intrigă în operele sale: Balzac și Cehov.

Din punctul de vedere al intrigii, romanul balza-

cian e adesea senzațional. Dar întâmplările neașteptate ale lui Balzac nu sînt armele destinului. Aceste întâmplări sînt menite să excite energia individului, puterea lui de rezistență și de cucerire. Întîmplările lui Balzac sînt *climatul*, în care individul se realizează complet.

Cehov este de două ori contrarul lui Thomas Hardy. El nu are întâmplări, se poate spune că nu are nici „subiecte“. Chiar și atunci cînd scrie teatru. Personagiile lui se macină aproape de la sine, prin dezagregare sufletească. Am zis „aproape“, pentru că la distrugerea lor colaborează într'o măsură și mediul. Mediul din Cehov însă nu lovește; el este o cloacă, în care oamenii putrezesc. Dar și Cehov este un poet al fatalității, însă al altei fatalități. Nu al unei fatalități misterioase, *metafizice*, ci al fatalității psihologice, *interne*. Dar aci, cuvîntul „fatalitate“ este o figură de stil.

Din operele lui Thomas Hardy înșirate mai sus, una singură e lipsită de această amară semnificație. E *Sub frunzișul verde*, care are subtitlul: „scene rustice în felul școalei olandeze“. În adevăr, *Sub frunzișul verde* este o idilă rustică, din viața populară, care transcrie parcă, literar, un tablou al unui pictor olandez. Nici o «idee», nici o semnificație. Numai poezie, humor, imagini încîntătoare dintr'o viață redusă

și comună. E poezia vieții de toate zilele. Și dac'a fost vre-odată o operă de artă literară pură, din care să nu rezulte nici o învățătură gravă, apoi acea operă e romanul acesta idilic. Nu e cea mai caracteristică, nici cea mai impunătoare operă a lui Thomas Hardy. Dar e cea mai încântătoare, și una din cele mai fermecătoare cărți din lume.

De altfel, din orice roman al lui Thomas Hardy, învățătura morală și filozofică ese cași din contemplarea vieții, pentru că sufletul, în care se oglindește realitatea, este normal și sănătos, așa dar moral; și realitatea se reflectă în el ca într-o oglindă perfectă și curată. Iar realitatea, care de obicei e imorală, conține întotdeauna premisele concluziei morale.

Înțelegerea, numită și obiectivitate, este marea calitate a acestui observator al vieții. De aceea personagiile lui sînt mereu un amestec de bine și de rău—ca 'n realitate, ca 'n Tolstoi—un amestec, apoi, de tragic și de comic—iarăși ca în realitate. De aceea personagiile lui, toate, au și nu au dreptate,—ca 'n realitatea vieții.

Această complexitate a observației, a atitudinii și a „filozofiei vieții“, își are corespondentul său în complexitatea artei sale sau a mijloacelor de creație și de expresie.

Acest scriitor, care știe să zugrăvească floarea delicată a sufletului și să redea poezia sub-

tilă a vieții, nu face niciodată tranșii sentimentale cu el însuși. Curajul lui este egal cu al lui Dostoewski. El nu dă înapoi dinaintea nici unei *concluzii*. Are curajul să zdrobească fericirile cele mai meritate și mai încântătoare. Are curajul să sfarme tot ce a creat mai scump pentru cetitor,—să înregistreze toată cruzimea ironică a vieții, să se facă executorul destinului.

Și cu tot caracterul acesta tragic, opera sa, în deosebire de a lui Dostoewski, este mereu încântătoare, *luminoasă*, prin *arta* ei, prin stil, prin poezia spectacolelor naturii, prin humor,—un humor reținut, discret, obținut prin redarea exactă a vieții, prin *înțelegere* (acest cuvînt trebuie repetat mereu, cînd e vorba de Thomas Hardy), și nu prin șarjă și fantastic, ca la Dickens, ori prin dispreț și tandreță, ca la Anatole France.

Dar această atitudine și acest humor nu puteau avea loc decît în zugrăvirea unei societăți așezate, normale, cu tradiții seculare, cu o viață sufletească bogată, cum e poporul englez, și mai ales societatea zugrăvită de Thomas Hardy, atît de deosebită de categoriile sociale nouă, parvenite, de tranșie, care solicită satira, și nu humorul.

„Fudulia“ femeii cioplitorului din *Doi ochi albaștri*, care vede în fiica preotului (și preoții în Anglia sînt gentlemani, sînt „societate bună“) o partidă nu atît de strălucită (la urma urmei!)

pentru fiul ei, ucenic de arhitect, fudulie redată de Thomas Hardy cu un humor atît de discret, nu e pretenție nefundată, nu e fudulie de mahala-gioaică închipuită. E, mai întăiu, sentiment matern naiv, e apoi lipsa sentimentului de sclav pentru cei „mari“, e demnitate omenească, este expresia unei stări de suflet dintr'o societate unde tot omul e om, e (tocmai contrarul pretenției nefundate) lipsă acelu snobism al mahala-giului, care se sperie de cei de sus.

Dar Thomas Hardy, ca toți artiștii mari, în care valorează fiecare rînd, nu poate fi prezentat în formule. Opera lui, ca orice operă de artă ade-vărată, scînteiază de frumuseți de detaliu.

Thomas Hardy nu e niciodată informator ci, neconținut, pictor. Și cum realitatea e mereu amestecată, în fiecare moment vedem în funcțiune toate însușirile lui de artist. Simultaneitatea a-ceasta de însușiri, prin care redă complexitatea și amestecul din realitate, este uneori de un efect surprinzător.

Iată, de pildă, această viziune dela un bal (dau versiunea franțuzească, pentru că nu pot să traduc bine):

„Henchard s'aperçut peu à peu que la mesure était marquée par un danseur dont l'ardeur saltatoire faisait un Farfrae plus Farfrae que l'Ecos-sais lui-même. Constatation d'autant plus étrange que cet étourdissant personnage était le cavalier

d'Elisabeth-Jane. *La première fois qu'Henchard l'entrevit, il tournait noblement, la tête agitée et baissée, les jambes en X et le dos tourné vers la porte. La seconde fois, il s'approchait en sens inverse, le gilet blanc en avant du visage, et les pieds en avant du gilet blanc*“.

E vorba de „primarul din Casterbridge“,—Henchard,—care a pierdut totul, femeie, copil, situație socială, avere, și a ajuns la bătrîneță vagabond, muncitor cu palmele,—și acum vine să vadă, pe ascuns, nunta aceleia pe care o crezuse fiica sa și care, dintr'o neînțelegere, îl disprețuește ca pe un ticălos.—Dansatorul e Newson, adevăratul tată al Elisabethei-Jane. Dar numai cetind romanul, se poate înțelege toată tragedia situației și toată tragedia din sufletul acestui om. In mijlocul acestei tragedii, Thomas Hardy nu uită să zugrăvească aspectul balului, așa cum îl vede din altă odae Henchard, strecurat pe ascuns.

Admirabila imagine a dansatorului, în evoluțiile dansului, valorează și prin ea însăși, ca pitoresc și ca humor. Iar imaginea aceasta cinematografic-descriptivă, exactă și atât de humoristică, soliciță simpatia pentru dansator, care e un personaj foarte simpatic și un tată vrednic de fericirea pe care o simte. Această imagine de veselie și humor este, apoi, o viziune trecătoare în niște pagini de mare tragedie. Așa dar,

deodată, în același moment de concepție, autorul vibrează din toate coardele sufletului (ale lirei sale !) și produce în cetitor sentimente deosebite, care se armonizează într'o sinteză ultimă: sentimentul, tragic, al izolării omului de om, al fericirii unuia de socoteala fericirii altuia, fără să vrea, fără să știe: eterna operă a fatalității...

ANEXE

I

Ultimele două tomuri ale lui Marcel Proust

Cu *Albertine disparue*, apărută în zilele din urmă *, Proust și-a încheiat seria „timpului pierdut“.

Acest ultim tom este postum.

Dar și tomul precedent, *La Prisonnière*, este postum. Chiar dacă manuscrisul ar fi fost definitiv, *La Prisonnière* încă n'ar conține tot ceia ce ar fi pus autorul în ea, pentru că Proust face parte dintre acei scriitori, care-și refac textul la corectura în zaț.

Dar se pare că nici manuscrisul lui *La Fri-sonnière* n'a fost revăzut de Proust pentru a fi „gata de tipar“, căci în dialog, și anume în gura Albertinei, găsim numele Marcel, al autorului, inexistent, dacă ne aducem bine aminte, în volumele anterioare, tipărite de însuși Proust.

* - La sfârșitul anului 1925.

Dar dacă cu privire la tomul acesta sîntem în ipoteză, apoi *Albertine disparue*, postumă din toate punctele de vedere, este cu siguranță lipsită nu numai de ceiace ar fi corectat autorul în zaț, ci și de ceiace ar mai fi făcut el în manuscris.

Deficitul, care rezultă de aici, nu e un deficit de formă, ci unul de fond, și anume de „proustism“, de ceiace e mai esențial și mai caracteristic „Proust“.

Proust își corija mereu manuscrisul și zațul în fond, și anume în direcția „facultății sale dominante“, adică în direcția discriminării, a adîncirii analizei.

Acest deficit este dat pe față mai întăiu în stil. Stilul din *Albertine disparue* e mai „bun“ din punctul de vedere al aceloră care îi reprezază lui Proust lungimea frazelor, cu paranteze și paranteze în paranteze. Aceste paranteze în paranteze marcau etapele analizei, treptele tot mai afund în suflet, decompoziția fiecărui element psihic rezultat dintr'o decompoziție anterioară a unui agregat mai cuprinzător—și așa mai departe.

Psihologismul acesta, existent și aici, ni se pare că uneori are lacune. Și aceste lacune sînt umplute de „moralistul“ Proust. Voim să spunem că uneori (sau mai des decît altădată) Proust înlocuește observația pur analitică cu o judecată psihologică, în genul Bourget sau France

—desigur cu mult mai mult conținut psihologic decît la Bourget și France, și fără acele intenții multiple și lăaturalnice ale lui France.

Deficitul de fond se vedește și în unele fraze exclamative (ceiace arată o derogare dela acea strașnică obiectivitate de chimist al sufletului, obișnuită la el) cași în unele informații despre procedeul său, tradate prin expresii ca : „pe cînd mă analizam“ sau „analiza mi-a arătat“... căci Proust este un scriitor care se analizează, dar nu anunță că se analizează.

Mai avem apoi impresia că în *Albertine disparue* sentimentul nu e întotdeauna în același grad rezolvat în senzații ca mai înainte.

Altfel, același astronom al sufletului omenesc, care ne face să *distingem* cele două bilioane de unități ale Căii Lactee din sufletul nostru, și să ne dăm samă de raporturile dintre ele.

*

Intr'o carte apărută mai încoace, d. Gabory ne spune că Proust „simțindu-se deja prea bolnav ca să mai poată îndrepta un text grăbit și dictat în parte de Ingerul Morții“, a încredințat manuscrisul lui *La Prisonnière* revistei *La Nouvelle Revue Française*,—și corectarea lui s'a făcut de alții. D. Gabory mai spune că numele „Marcel“ apare întâia dată în acest tom.—Așa dar, am confirmarea că și *La Prisonnière* e din toate punctele de vedere postumă.

Anatole France și civilizația

Autorul *Insulei Pinguinilor* și al *Istoriei Contemporane* are împotriva sa pe bergsonieni și pe conservatori. Bergsonismul și conservatismul nu sînt două noțiuni care se suprapun (de bergsonism s'a putut reclama doar și sindicalismul). Dar oricum,—intuiție, instinct, misticism, tradiționalism, religie a subconștientului sau a dogmelor, sînt tot atîtea *veto* opuse inteligenței critice, irespectuoase, „revoluționare“, distrugătoare de idoli veniți prin tradiție, ori găsiți gata în tainele sufletului și dezgropați prin „intuiție“.

Și'n adevăr, ceiace ofensează la France, este oficiul pe care-l face inteligența lui lucidă și necruțătoare. Nu „comunismul“ lui îngrozește. Acesta nu poate avea trecere—și efect—decît la cei care nu mai au nevoie de France ca să fie comuniști. Ș'apoi comunismul activ și practic al lui France a fost atît de incidental, [de nemilitant, a fost, cum se știe, atît de *alătura* de opera lui, o simplă rozetă la butonieră, la zile mari,

Altfel stă lucrul,—alta e primejdia, cînd e vorba de critica lui amară (sub forme atît de vesele, deci atît-de atrăgătoare !) a tuturor concepțiilor pe care stă societatea, ca pe o temelie neclintită. Primejdia cea mare este clintirea acestei temelii, prin critica trează și greu de parat.

Inteligența lui France este în adevăr dinamita care sfarmă conglomeratul venerabil de „prejudecăți“, închegate de-alungul vieții sociale.

D. John Charpentier (il alegem pe el, pentru că e mai reprezentativ pentru idea ce voim să discutăm), criticul dela *Mercure de France*, admirînd arta lui France, cu oarecare încercări de rezervă, declară că glasul lui nu are nici un ecou în inteligențele și inimile celor pe care „îi exaltă o generoasă dorință de acțiune“, pentru că nici o „idee forță“ nu se degajează din gîndirea lui France. Opera lui nu conține nimic util ; e numai frumoasă. Ea nu conține fructe, ci numai flori. (Din întîmplare, d. Thibaudet, servindu-se tot de comparații botanice, vorbește de „fructele“ operei lui France. Eterna concordanță dintre criticii literari meniți să... orienteze publicul !).

Pentru a arăta anacronismul lui France, criticul acestă îl asimilează, ca atitudine, lui Montaigne și lui Rabelais, care au fost „profesori“ de liberă gîndire și de toleranță—căci astăzi, zice d-sa, păcătuim prin exces de indulgență și indiferență, nu ca pe vremea celor doi gînditori ai Renașterii,

Să vedem ce „profesează“ France, dacă-i vorba de profesare. El profesează primatul inteligenții, drepturile ei imprescriptibile. France e antidotul cel mai puternic al bergsonismului. Și, recunoscînd inteligenții dreptul de a chema la tribunalul ei orice idee consacrată, a-i cerceta validitatea și a o demasca, dacă ascunde, sub forma ei augustă, un instinct, un interes egoist, o prejudecată,—este și cel mai puternic antidot al tradiționalismului conservator.

Spre sfîrșitul veacului trecut au apărut mai multe fenomene, care acuzau o debilitare a curajului inteligenții și o tînjire a încrederii în progres—într'un cuvînt, o renunțare la inteligență: „falimentul științei“, budismul însoțit chiar de ritualuri, la care luau parte somități ale gîndirii franceze (pe-atunci sombra până și un Taine), simbolismul, neocatolicismul,—însfîrșit tot felul de simptome ale unei crize morale, recunoscută pe atunci de toată lumea. Și, ca întotdeauna, a venit și justificarea filozofică a stării morale, justificare ce a fost și mai este încă bergsonismul. Această concepție a îmbogățit știința despre om, căci nici o teorie mare nu vine și nu se duce, fără a aduce un aport la patrimoniul de gîndire al omenirii,—dar cauza ei socială stă în legătură cu criza morală, de care se lamentau pe-atunci moralisții europeni.

De fapt, criza a început îndată după Revoluția

cea mare, care n'a satisfăcut, firește, decît o mică parte din cei care se așteaptă dela ea, și care ține pînă astăzi, pentru că „Revoluția“ accia încă nu s'a desăvîrșit, ba încă s'a complicat cu rumorile altor „Revoluții“,—subsistînd pe de altă parte neconținut un curent reacționar, care suspină încă după ce-a fost înainte de 1789.

În vremea aceasta de misticism, simbolism și „faliment al științei“, France a ținut sus drapelul inteligenței suverane și libere.

Fosta-a el un anacronism? Un Montaigne înfirziat, inutil?

Dar curentele de idei, cu efect în viața practică, amintite mai sus, nu sînt cauze îndestulătoare pentru apariția unui Montaigne modern?

Ori poate France e un anacronism acum după războiu? Dar a fost vreodată mai multă nevoie de o cruciadă împotriva obscurantismului, instinctualismului, decît în vremea asta de ură, de calomnie, de despotism—de izbucniri atavice?

E de invidiat optimismul contemporanilor noștri, care cred că am progresat atît de excesiv, ne-am desanimalizat atît de mult, comprehensiunea și indulgența sînt atît de complect tovarășele noastre de orice moment, încît, ca să ne mai virilizăm, ca să nu ne stingem din prea mult abstracționism, ar fi nevoie de o doză de gorilism.

De fapt—și chiar cînd pe spirala progresului ne aflăm în ascensiune—sîntem încă la început.

turile omenirii. Cele cîteva zeci de mii de ani de cînd sîntem „oameni“, sînt puțin lucru în evoluția speciei, dacă soarele ne mai îngăduie măcar un milîon de ani de existență...

Nu e clar pentru oricine gîndește puțin, că istoricul de peste cincizeci de mii de ani va considera toată istoria omenirii de pînă azi ca o porțiune din preistoria omenirii? Ceva de pe la începuturile omului?

Cînd încă diferențele importante dintre oameni sînt pentru mîncare (fie și sub forma „superioară“ de zone de influență, de debușeuri pentru industrie, de colonii, etc.), cînd aceste diferențe se soluționează prin ucidere, cînd milioane de oameni sînt instruiți oficial cum să ucidă mai bine, și ocupația asta e încunjurată cu cel mai mare prestigiu, nu sîntem oare încă în perioada primitivă a omenirii? Trăiau, *în fond*, altfel Pieile-Roșii?

Și atunci să fi trecut oare vremea cînd mai e nevoie de afirmat inteligența contra instinctului? Și indulgența contra urii? Sînt oare atît de debilitate în noi apucăturile bestiale, încît e nevoie să le fortificăm prin înăbușirea intelectualismului, prin cultivarea instinctualității? Sîntem atît de sterilizați de prejudecăți, încît, ca să ne dăm acest balast, zice-se util, trebuesă le cultivăm în noi prin cultivarea liric-pioasă a apucăturilor ancestrale? Am ajuns la o atît de primejdios de

excesivă intelectualitate și reflexivitate, încît ne trebuie intuiționism în doze forțate ?

Dar încă la noi ? Trebuie să punem în discuție și cazul nostru, cînd vorbim de France, pentru că France este un scriitor cași național, atît de mult e cetit în țara noastră. Altfel, aceste rînduri n'ar prea avea rost, iar „polemica“, dusă de aici de pe malurile Bahluiului cu criticii francezi, ar fi deadreptul comică.

La noi, France e inutil, vătămător ori folositor ?

Răspunsul e cuprins în cele de mai sus. Și dacă criticul dela *Mercure de France* s'ocotește că acest Montaigne modern nu mai e necesar în Franța,—la noi și d-să l-ar crede poate util, tocmai pentru motivul pentru care crede că, în vremea lui, Montaigne a fost util în Franța.



TABLA DE MATERII

	Pag.
Mihail Sadoveanu: Dumbrava minunată și Fin- tina dintre plopi	3
Ți-aduci aminte	32
Balaurul	34
I. L. Caragiale: Pe marginea Noptii furtunoase	38
Pe marginea lui Conu Leonida față cu reacțiunea	62
Versuri	81
Jean Bart: Datorii uitate	86
I. I. Mironescu: Oameni și Vremuri	93
Mihai Codreanu: Statui și Cîntecul Deșertăciunii	98
La jubileul d-lui Iacob Negruzzi	105
Eminescu: Geniu Pustiu	115
Pe lingă plopii fără soț	124
G. Coșbuc: Vara	137
I. Creangă: Țăranul și tirgovățul	148
La moartea lui Alexandru Macedonski	158
Duiliu Zamfirescu: (La moartea lui)	162
O muză și Viața la țară	166
Ionel Teodoreanu: La Medeleni	177
Demostene Botez: Floarea pămîntului	200
Povestea Omului	212
H. Streitman: Revizuire	219

II

William James: Scrisori	224
Marcel Proust: Procedeul de creație	241
Ladislav Reymont: Țăranii	250
Max Nordau	256
La moartea lui Anatole France	262
Thomas Hardy	289
Anexe, I: Utlimele două tomuri ale lui Proust.	305
Anexe, II: Anatole France și civilizația	308

CÎTEVA GREȘELI OBSERVATE

La pag. 31, rîndul întăiu, să se cetească *imprestile* în loc de *imprestile*.

La pag. 62, subtitlul *Pe marginea lui Conu Leonida față cu reacțiunea* în loc de *Conu Leonida față cu reacțiunea*.

La pag. 80, rîndul al cinsprezecelea, *O noapte furtunoasă* în loc de *O scrisoare pierdută*.

La pag. 203, rîndul al cincilea, *scafandrier* în loc de *scafandru*.

La pag. 165, rîndul a optulea, *erotice* în loc de *rotice*.

La pag. 131, în notă, se spune greșit că în „Convorbiri literare” după versul lui Eminescu *Înmărmurat măreț* este un semn de exclamare. E o virgulă.

