

Biblioteca cursului superior

G. IBRĂILEANU
Liceul „Regina Maria”

12 29



75121

STUDII LITERARE

655741

CREAȚIE ȘI ANALIZĂ. — CARAGIALE. — I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI. — TH. HARDY. — M. SADOVEANU. — OTILIA CAZIMIR. — PANAIT ISTRATI. — K. MICHAELIS. VOICA. — EMINESCU.

EDIȚIA a II-a



EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ”, BUCUREȘTI

1299. — 931.

1229

Biblioteca
751251
Cota
Inventar 147552

1956

B.C.U. Bucuresti

C147552



CREAȚIE ȘI ANALIZĂ.

Note pe marginea unor cărți.

Dacă s'ar putea cinematografia și fonografia conținutul unui roman, am vedea pe pânză figurile personajilor, gesturile lor, toată înfățișarea și purtarea lor și am auzi la fonograf toate vorbele lor, dar ar mai rămînea ceva : ceiace autorul ce-tește în sufletul personajilor sale și *ne spune*.

Așa dar, cinematograful și fonograful ne-ar da numai *comportarea* personajilor. Ceiace nu ne-ar putea da, ar fi *analiza* sufletului lor.

Despre *comportism și analiză* voim să vorbim aici. Dar primul termen e prea neobișnuit. De aceia îl vom înlocui prin acela de *creație*, ca mai cunoscut și familiar, — deși, analiza ajutînd la creație, acești termeni nu se pot opune radical unul altuia. Însfîrșit cetitorul este rugat să ia cuvîntul creație în înțelesul acesta îngust : înfățișarea personajilor și comportarea lor, cu alte cuvinte totalitatea reprezentărilor concrete, pe care le putem avea dela ele.

Creația și analiza se găsesc împreunate, în diverse proporții, la orice prozator de talent. În ro-

manul eminent de analiză *Adolphe*, există și strictul necesar de creație. În povestirile lui Maupassant, operă eminent de creație, există și strictul necesar de analiză. În romanele lui Tolstoi, care redau viața în chip complex, există și una și alta în proporție normală. (Proporția normală rămîne de definit. Dar înainte de toate, trebuie spus că variază după obiect).

Există opere care pot servi ca piese de experiență preparate parcă anume pentru lămurirea unor probleme literare—opere în care unele elemente sînt izolate ca în experiențele de laborator. O astfel de operă ni se pare romanul recent al lui Mauriac, *Le désert de l'Amour* care, după tipul lui—coliziune între mai multe personaje—ar trebui să conțină o creație abundentă.

În acest roman sînt trei tipuri principale. Abia le vezi. Scriitorul spune destul despre ele—cantitativ și calitativ—ca să le poți clasa în anumite categorii umane, dar nu le crează, nu le individualizează,—nu „trăesc”. Mai mult trăește un tip secundar, nevasta doctorului. Dar ce analiză subtilă a stărilor sufletești ! Ce demontare delicată a sufletelor personagiilor, în realitate : a unor suflete sau, și mai just încă, a unor feluri de a simți !—Dar aceste stări de suflet nu au un suport destul de vizibil : sînt mai de grabă atribuite unor ființe oarecare puse în situația de a avea aceste stări de suflet. Acest roman, în care eroii fac o slabă „conurență stării civile”, este mai mult o colecție de observații ascuțite asupra sufletului omenesc.

Un caz extrem.

Cînd a apărut *Deux Angoisses*. — *La Mort. L'Amour* de Jean Rostand,—o colecție de maxime despre iubire și frica de moarte,—un critic francez a făcut constatarea că partea consacrată iubirii este un roman în cugetări. Înainte de a citi recenziile criticului francez, am avut aceeași impresie. Relev această coincidență, pentru că atunci cînd aceeași idee le vine la doi oameni, ea are sorți să fie adevărată, oricît de curioasă ar părea. Am avut impresia că acea colecție de cugetări este un roman, pentru că acele cugetări, prin conținutul lor, prin raportul dintre ele, prin vibrația lor, trădau un dramatism sufletesc, care indica o unică și continuă experiență—vreau să spun că acele cugetări păreau a consemna rezumativ etapele unei afaceri de sentiment trăite. Iată culmea „romanului“ analitic—o analiză condensată, expusă în formule, fără nici o creație, fără nici o afabulație, fără nici un suport plastic,—adică cu suprimarea francă a acestora.

Anatole France a spus odată că vremea noastră e a criticii și că critica va înlocui poate toate genurile literare. *L'Amour* al lui Jean Rostand este, într'un fel, înlocuirea romanului pasional prin critică, ori mai bine prin criticism.

De altfel, romanul actual a luat forme care ar mira mult pe creatorii moderni ai genului, pe un Defoë, Fielding sau Richardson. Să ne gîndim, de pildă, la *Mort de quelqu'un* al lui Jules Romains : moartea unui om oarecare, repercutarea acestui

eveniment în sufletele locatarilor unei case de raport și, temă secundară, în satul de unde era acel om.

În romanul de azi se depune, se poate zice, orice. Că această libertate e legitimă sau nu, — e altă vorbă. Dar „evoluția” aceasta a romanului e un fapt.

*

Genul de roman propriu zis, care se îndepărtează mai mult de tip, este romanul-problemă, adică o „invenție” epică, menită să illustreze o problemă de psihologie sau de morală. Acestui gen se consacră mai ales teoreticienii filozofi. Romanele lui Gide, de pildă, cad în categoria aceasta. Gide e mai mult un gânditor decât un poet. De altfel, în dedicația ultimului său roman, *Les Faux-Monnayeurs*, el spune că acesta e primul său roman. Un exemplu bătător la ochi este *Aimée* a lui Jacques Rivière. Creația e aproape nulă. Romanul nu are mai nimic epic. Și un minimum de plastică. Iar analiza, uneori adâncă și sigură, nu este făcută în vederea stărilor de suflet pentru ele însele, ci în vederea rezolvării problemei. Tot așa, *Sa maîtresse et moi* a lui Marcel Prévost. Acest romancier, cam compromis prin operele lui despre și pentru dame și eșit din modă din cauza vârstei,—a scris în timpul din urmă romanul numit mai sus, în care și-a schimbat maniera : a adoptat una mai literară și mai modernă. Acest roman a fost foarte bine primit de critica nouă franceză. Autorul e serios aici, pătrunzător, are stilul sobru — și pune o

interesantă problemă de psihologie. Dar valoarea romanului stă mai cu seamă în rezolvarea acestei probleme. (Totuși acest roman conține și creație propriu zisă, pentru că autorul e un vechiu meșteșugar al genului). — De altfel, romanul actual francez, aproape întreg, este un gen în care se rezolvă probleme. Epopea actuală franceză nu mai este decît abia epică.

Un singur romancier francez de talent dintre cei noi, mai este azi cu totul în tradiția cea mare a romanului — oricum „specie” a poeziei epice, — Roger Martin du Gard cu al său *Les Thibault*, care continuă genul Balzac, Flaubert, Tolstoi.

*

Unii istorici literari întrevăd un fel de lege în evoluția literară: După poezia lirică, vine cea epică, și apoi cea dramatică. Ar fi ritmul tuturor literaturilor, cînd au avut condiții normale de dezvoltare, ritm ce caracterizează fiecare eră. Nu e vorba dacă această „lege” corespunde exact și în totdeauna faptelor. Dar „evoluția” ultimă a romanului parcă ar confirma „legea”. Căci romancierul de azi, în deosebire de cei pur epici de dinainte, pune probleme ca și dramaturgul și, cași dramaturgul, conduce acțiunea în vederea rezolvării problemei. Numai cît romanul-problemă actual e uneori un fel de dramă filozofică, în care crearea de caractere e lucru secundar, principalul constînd în rezolvarea problemei.

Dacă ne oprim la literatura noastră, constatăm

că evoluția ei n'a fost normală, căci noi am căutat să copiem repede dela 1800 încoace întreaga evoluție a literaturii europene. Cu toate acestea, am început cu lirismul, și numai de pe la 1840 am *introdus* și celelalte genuri,—pe toate. Dar de fapt, dacă lăsăm la o parte accidente ca I. Caragiale, literatura noastră poartă, cu mici excepții, și până azi caracterul liric, indiferent de gen. Abia acum începe cu adevărat genul pur epic cu romane ca Neamul Șoimăreștilor, Ion, La Medeleni, Intunecare. Teatru adevărat avem puțin. Și, indiferent de valoarea lor, cele mai multe piese de teatru au un pronunțat caracter epic. Dramatism adevărat încă nu avem nici în roman, nici în teatru. Dramatismul, după aceiași „lege”, presupune o evoluție sufletească înaintată : apariția conflictelor de conștiință din cauza ciocnirii de civilizații și culturi, care dispar, cu altele care se încheagă. Dăm aceste considerații, de altfel ca toate din paginile de față, ca simple sugestii.

* * *

Sînt două feluri de psihologi literari : analiști și, cu o expresie uzitată în Franța, „moralisti”. Anatole France e moralist. Bourget e analist și mai ales moralist. Dostoewski e analist și deloc moralist. Proust e aproape în totdeauna analist—și rar moralist.

Moralistul face observații asupra sufletului și a conduitei omului, caută cauzele stărilor sufletești, tipice, etc. — Analistul observă sufletul, îl des-

compune („analizează”), îl descrie, *îl redă*, așa cum este el, cât poate mai exact.

Moralistul observă mai mult pe alții : analistul se observă mai mult pe sine.

Moralismul presupune gustul ideilor generale și spirit de generalizare. De aceea el înflorește mai ales în Franța. Analiza presupune o bogată viață interioară, fie că e vorba de autoanaliză, fie că e vorba de analiza altuia. (Aceasta din urmă o presupune pe cea dintâiu, căci sufletul altuia îl cunoaștem prin analogie cu al nostru).

Firește că rar cineva e numai una sau alta. Și dacă există analiști, care nu-s moraliști, ca Dostoevski, nu există moraliști care să nu fie analiști.

*

Moralismul ajută creația, luminînd-o, explicînd tipurile prin clasificare psihologică. Analiza o ajută contribuind direct, complectînd fizionomia tipului prin relevarea mecanismului vieții lui interioare.

*

Ceiece lipsește prozatorilor noștri e și această însușire : Psihologismul. Și e firesc să fie așa. Creația e un proces sufletesc posibil și unei psihologii mai primitive. În Creangă e multă creație de personaje (cît de mult trăesc în *Amintiri* părinții lui, moșneagul cu pupăza, dascălii dela Folțiceni. Și, tot așa, năzdrăvanii din *Harap-Alb* și atîtea personaje din povești !). Omul întăiu privește în afară și mult mai tîrziu se întoarce asupra

lui însuși. (Unii gânditori consideră această întoarcere spre propriul suflet ca un semn de decadentă, în istoria rasei). Deci analiza e posterioară observației.

Noi umblăm la școala literaturii franceze și, cum scriitorii francezi cei mai caracteristici, mai „specifici”, se disting prin analiză și mai ales prin moralism, scriitorii noștri ar trebui să învețe acest lucru dela Francezi, dacă se poate învăța... Probabil că se poate. Adică se poate căpăta, prin lectură, prin *familiarizare*, gustul psihologiei sau, mai exact, se poate fortifica tendința spre analiză și moralism, pe care, în chip rudimentar, o are orice om.

*

Intr’o operă literară, analiza e uneori de sine stătătoare, alături de creație, alteori e subiacentă, contopită în creație, avînd rolul de *principium movens* al creației. Acest din urmă caracter îl are literatura d-lui Brătescu-Voinești în grad remarcabil.

*

Cu *A la recherche du temps perdu* se pune într’un chip cu totul nou și problema creației și aceia a analizei. Aici, mi se pare, stă adevărata noutate 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 seama în măsura talentului lor sau al 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. Nimeni, 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 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 sensibili, 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, iarăși e sigur. Pentru omul comun, o stare de suflet este o rezultată, de ale cărei componente este neștiutor („inconștient”). Analiztii 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 evoluiază 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...).

Ceiace 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 a sufletului 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 subț presiunea lumii externe, dar atîta numai : subț presiunea ei, subț 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 me-

diu, cea mai inutilă,—aşa dar un exces psihic dăunător biologiei, prin urmare, din acest punct de vedere, anormal—anormalitate ce rezultă întotdeauna din excesul de psihic şi din întoarcerea psihicului asupra lui însuşi.

Vom înţelege mai bine „metodul” lui Proust, dacă ne vom gândi la analiza lui aplicată sie însuşi, adică aceluui erou al său, pe care el îl numeşte „je”. De pildă celebrele treizeci de pagini despre adormire dela începutul lui *Swann*, care au făcut pe atîta cetitori să zvîrle cartea din mîină. Este epopea, istoria; este drama,—defilarea concretă a stărilor de conştiinţă dintre trezie şi somn.

În pagini ca acestea, Proust pictează şi istoriseşte realităţi sufleteşti, le *crează*.

Realităţi sufleteşti *de sine stătătoare*... Amorul de pildă şi gelozia din opera lui sînt Amorul şi Gelozia, dar rediate nu discursiv, noţional, ci cu toată frăgezimea vieţii, cu tot conţinutul lor psihic şi, deşi în limitele celui mai pur psihologism, impregnate de nu ştiu 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 completă a stării de suflet, în toată complexitatea ei vie.

La reflecţie, constatăm că această stare de suflet s'a detaşat de subiect, adică de autor ori de personagiu, şi a căpătat o existenţă independentă. Gelozia lui Swann şi Proust devine Gelozia, enti-

tatea „Gelozie”, dar, încă odată, nu abstractă, noțională, ci concretă, vie de tot conținutul ei și de toată puterea ei afectivă. Din gelozia sa, a creat Gelozia, cum altul crează un personaj viu și tipic.

Și aceasta, pentru că Proust nu se spovedește. 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 aceia, invenție a lui Proust, circulară 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 pro-

pria-i viață și circulă, liberă, de sine stătătoare, prin salonul d-nei Verdurin, evoluînd în spațiu, plecînd, întorcîndu-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 cătră 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. Țesătură de senzații, percepții și impresii, natura lui nu e nici juxtapunerea lor, nici suma lor, ori, dacă e suma lor, este altceva decît ele, un conglomerat sui generis : *natura*, dar natura „Proust”. Vezi marea și împrejurimile dela Balbec, cîmpia și satele dela Combray—și (ilustrare de cătră el însuși a peisagisticeii lui) transcriptia picturii lui „Elstir”, *pendant* coloristic al sonatei lui Vinteuil.

Dar Proust a fost bolnav, un om „anormal”. Atunci nu cumva, *din cauza aceasta*, cu toată obiectivitatea lor, creațiile lui sînt lipsite de valoare general-omenească? Cu alte cuvinte aceste creații ale lui, nu sînt ființe cumva anormale?

Boala lui Proust, credem noi, înseamnă numai atîta anormalitate, cîtă a trebuit ca să-i dea *con-*

dițiile necesare creării unei *astfel* de opere. Dezechilibrul sufletească,—sensibilitate excesivă și inteligență superioară pe socoteala voinței; boala fizică: de unde reclusiunea 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, aplesat și prin firea lui la introspecție, a trebuit să-și întoarcă, întreagă, puternica sa inteligență asupra sufletului său. Altă anormalitate n'a avut Proust. Ca om în tranzacțiile sociale, da, a fost anormal omul care nu putea vizita și primi vizite decât 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 sufletească 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 disproportionat cu nevoile adaptării la viață, așa dar vătămător acestei adaptări, așa dar anormal, — „anormalitate” a omului, nu a stărilor de suflet.

* * *

Atitudinea poetică a autorului păgubește chiar și poeziei lirice. Poezia trebuie să rezulte din *fapte*,

adică din senzații, impresii, imagini, idei. Cu atât mai puțin poate fi îngăduit poeticul acolo unde nu e vorba de sentiment, ci de înțelegere.

Sînt prozatori fără destul talent de analiză care-și redactează puțină „psihologie” în stil poetic, luînd parte, printr’un limbaj înflorit și sentimental, la suferințele ori bucuriile personajului lor, parcă entuziasmul ori tristeța lor, a autorilor, ar putea suplini deficitul de analiză. Cum s’ar zice : „vorbe în loc de fapte”. Acest defect se găsește în literaturile începătoare, mai lirice prin definiție, cum e literatura noastră.

În analiză, artistul adevărat se exprimă direct, pentru că scriitorul cînd analizează, lucrează cu inteligența. Proust, cînd analizează, nu face poezie. Și dacă întrebuițează comparații, ele nu sînt poetice, ci lămuritoare—de aceia în multe din comparațiile lui, termenul al doilea e luat din unele științi teoretice ori practice.

Numai într’un caz imaginea poetică poate fi, dacă nu recomandată, cel puțin îngăduită : atunci cînd poezia însăși e obiectul analizei, cînd, așa dar, scriitorul are de redat anume impresia de poezie. Atunci poezismul stilului poate contribui la crearea atmosferei și impresiei voite. Așa de pildă, în analiza amorului Monicăi, amorul eminentemente poetic al acestei ființi eminentemente poetice, —pe care d. Ionel Teodoreanu ține cu orice preț să le prezinte cetitorului ca atare. Dar d. Ionel Teodoreanu, stăpîn pe unul din stilurile cele mai înflorite din literatura noastră, abuzează — cîte

odată—dar avem impresia că din ce în ce mai rar—de talentul său prestigios și exprimă poetic și alte lucruri, care ar trebui exprimate direct. Și uneori chiar unde e cerut acest stil, d-sa face uz prea împărătește de această permisiune.

Contradicția dintre psihologism și poezism apare lămurită, dacă ne gândim la prințul psihologilor moraliști La Rochefoucauld. Stilul lui are toate calitățile, afară de unul : nu este decît prin excepție *imagé*. Maximele și cugetările, cînd sînt descoperiri psihologice, n'au nevoie de comparații ori metafore poetice. Maximele și cugetările poetice *imagés* sînt de obicei banalități, adevăruri curente, transformate în poezie—cînd haina poetică e prețioasă. Firește : comparația *lămuritoare* (vezi mai sus) nu poate fi exclusă.—La noi, unde literatura e încă în adolescență, goana după poetic este unul din caracterele dominante ale stilului. Am cetit cîndva cuvintele de regret ale unui poet și critic național, că maximele și cugetările cuiva oricît de profunde ar fi, nu au valoare, căci nu sînt împodobite cu „juvaeruri”, cu „pietre prețioase”. Criticul și poetul nostru uita pe La Rochefoucauld. — „Pasiunile sînt ca mingile : cu cît le arunci mai tare de pămînt, cu atîta sar mai sus” — o cugetare a unui scriitor național—e o comparație frumoasă, ba încă o comparație legitimă căci e lămuritoare, nu poetică.—„Cugetarea” aceasta nu e însă o cugetare, adică o descoperire, căci fără comparație, ea nu înseamnă decît atîta : că o pasiune, cu cît n'o satisfaci, cu atîta te chi-

nuește mai mult. Dar fără comparație, scriitorul s'ar fi sfiit să tipărească această cugetare, căci în afară de comparație, valoarea ei este egală cu zero.

* * *

Este imposibil de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Eșența, ceiace formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într'o singură formulă. Criticul cel mai pătrunzător și mai sonor la opera unui artist, un Sainte-Beuve ori un Lemaitre, dau tîrcoale (să mi se erte expresia), se apropie, dar nu pot prinde într'o formulă ceiace e un artist și-l deosebește de toți ceilalți.

Ce este Turghenev (căci pe el îl vom lua ca exemplu în discuția ce urmează), ce e aceia cel-face să fie el și nu altul? Orice-am spune—cu oricîtă cheltuială de sagacitate,—vor fi vorbe, formule *care se potrivesc și altuia*. Chiar dacă am reuși să înșirăm caractere unul după altul, exacte, atît de multe, încît *combinația* lor să nu se mai potrivească altui sciitor, am *ști* mult despre Turghenev, dar cu atît mai mult ne-am îndepărta de acel ideal : de a surprinde sunetul special Turghenev și a-l împărtăși altora.

Mă întreb de multă vreme ce este Turghenev. M'am învîrtit mult în jurul lui, mi s'a părut uneori că mă apropiu de enigmă, poate am simțit-o vag, —dar n'am putut pune degetul unde ar trebui, și dacă am simțit sonoritatea operei lui, n'am pu-

tut să mi-o lămuresc clar, să mi-o traduc în cuvinte, fără de care nu putem nu numai împărtași altora, dar nici înțelege bine.

Am găsit în Paul Bourget formula *pessimisme et tendresse*. E impresionantă. Spune mult despre arta acestui poet, dar formula aceasta nu spune totul și apoi convine și altora, și deci nu e suficientă. Poate conveni și primelor poezii ale lui Sully Prudhomme. Dar ce are aface Sully Prudhomme cu Turghenev?

Ce este Turghenev? Mister... Simți, dar nu poți să-ți lămurești.

Sentimentul acesta de neputință îl ai mai ales față de scriitorii pe care-i cunoști mai bine, îi simți mai bine, și-i „înțelegi” mai bine. Sentimentul acesta l-am avut față de Eminescu. Și cu cât te apropii de punctul cel secret, cu atîta simți mai mult existența acestui secret și—neputința de a-l surprinde odată. Dar nici nu s’ar putea altfel, căci aspirația noastră de a defini esența unui scriitor, nu e altceva decît îndrăsneala nebună de a viola secretul vieții. Bergson a spus că: „inteligenta e caracterizată printr o incomprehensiune firească a vieții”. Bergson însă are remediul: intuiția.—Dar problema pusă de noi e tocmai trecerea dela nelămurirea intuiției la inteligibil. Când zic că „sînt” dar nu pot spune ce e, am intuiția, dar n’am formula. Intuiția se „exprimă” prin reverberații stilistice care să creeze în altul o stare de suflet identică. Dar, încă odată, noi vorbim aci de o formulă cuprinzătoare. Suggestia, nu e în chestie.

Atunci trebuie să ne mulțumim cu însușirile mai vădite, cu detaliile, cu frumosul parțial dintr'o operă de artă.

Dacă nu putem defini sunetul „Turghenev” (dar oare se poate defini un sunet? Simțim sunetul aurului, deosebit de al argintului,—dar cum să-l exprimăm prin vorbe?), putem indica ce anume a zugrăvit sau exprimat el mai bine și mai impresionant,—și găsi vre-un secret al tehnicii lui.

Cred că ceiace formează o bună parte din farmecul operei sale este chipul cum înfățișează femeia în amor.

Să alegem pe una,—pe Irena din *Fum*.

Ca toate eroinele lui Turghenev, Irena reprezintă la maximum suprema feminitate. Turghenev știe să dea toată „rațiunea suficientă” a vrăjirii (Cuvînt compromis de poeți ! Dar cel mai propriu) amantilor de cătră eroinele sale. Această „rațiune suficientă”, o simțim noi ; noi dăm toată dreptatea bărbaților din opera lui să rămînă fascinați —cum n'o mai dăm altor bărbați din romanele altor scriitori, afară doar decît lui Wronski.

Cetitorul pricepe perfect pentrucă ele inspiră pasiuni ascuțite și poetice, pentrucă și cetitorul cît cetește, are un început de iubire pentru aceste eroine.

Așa dar tehnica lui Turghenev trebuie să ne explice *impresia noastră* produsă de acele femei din opera sa.

Nu vom cerceta decît unul din procedeele lui

(acela care ne va servi la ilustrarea ideii noastre cu privire la problema discutată în rîndurile următoare).

Acest procedeu este unul negativ și anume : Turghenev, pictînd pe eroinele sale cît mai seducătoare prin figură, temperament, conduită, ține ascunse gîndurile lor, luptele lor sufletești, delibărările lor interne, conținutul detaliat al sentimentalității lor.

Nu le analizează (și nici nu le pune,—am zice : nu le lasă,—să se destăinuiească cuiva).

Frumuseța, grația, acel „nu știu ce” și „nu știu cum” al poetului subjugă pe eroul din carte și pe cetitor. *Dar atîta tot*. Cetitorul (cași eroul) e chinuit, conștient sau inconștient, de misterul pe care nu-l poate deslega, iubește, *din cauza aceasta*, și mai mult pe aceste femei—și le iubește altfel, cu sentimentul necunoscutului, pe aceste ființe enigmatice.

Chinurile sufletești ale lui Litvinov, Turghenev le analizează pe larg și mereu. Și cetitorul admite perfect rațiunea acestor chinuri. „Cum să nu sufere Litvinov?”—„Cine n’ar suferi?”—„O femeie atît de încîntătoare!”—reflectează cetitorul. Cu atît mai încîntătoare, cu cît e mai enigmatică.

Enigmatică—din cauza lipsei de analiză (și a atitudinii ei de sfînx) :

Irena are șaptesprezece ani, Litvinov douăzeci. Litvinov se duce zilnic în casa familiei Irenei. Ea nu-i vorbește, parcă nici nu ia act de existența lui, ori, rar, îl măsură ironic din ochi și pleacă.

Pe de altă parte Turghenev completează fizionomia Irenei prin cîteva amănunte cu privire la purtarea ei cu cei din casă și la pensionatul unde învață, din care reese că Irena e o ființă voluntară, concentrată — și enigmatică pentru toată lumea.

Dar într'o zi cînd Litvinov vrea să plece, ea îi spune să mai stea. E tot misterioasă, ascunsă, dar altfel decît pînă atunci. Înțelegem că-l iubește.

De ce s'a purtat pînă acum rău cu el? (Luptă împotriva sentimentului ei, conștient ori inconștient? Și din ce cauză luptă?) Ce crede despre Litvinov? Cît și cum îl iubește acum? Pentru ce înșfîșit îl iubește? Nu știm nimic. Dar cum e zugrăvită ființa aceasta de Turghenev! Ce ființă de lux e această prințesă veritabilă (din neamul lui Rurik) în mijlocul sărăciei în care a decăzut familia ei! (Și aceasta e o notă care contribuie la atmosfera de mister...). Și ce frumuseță rară și stranie („cu ochii ca în picturile egiptene”, altă sugestie de mister). Ce enigmatică este această Irenă, această condensare de aprigă feminitate într'o față de șaptesprezece ani!

Peste cîtva timp familia ei este invitată la un bal, unde va asista și familia imperială venită din Petersburgh. Irena nu vrea să se ducă. Litvinov, la îndemnul tatălui ei, o convinge. Ea îi atrage atenția că *el* a vrut și a îndemnat-o. Simțim că se petrece ceva în ea—dar autorul nu ne spune nimic. Are ea o presimțire? Se știe ambițioasă, și se teme? De ce se teme? Vorbește în ea ceva din firea

specifică a rasei ei? Și de unde știe ea că balul acesta va fi hotărîtor în viața ei și o nenorocire pentru Litvinov? Mister.—Și 'n adevăr, la balul acesta ea face o impresie extraordinară, și un unchiu al ei, un curtean al palatului, o ia la Petersburg, pentrucă văzuse că a distins-o țarul. Ea consimte să plece, scrie lui Litvinov că nu trebuie să se mai vadă înainte de plecare, fără să-i dea vre-o explicație a purtării ei, iar din scrisoare se vede că-l iubește și suferă.

Ce s'a petrecut în ea și ce suferă exact, nu știm.

După zece ani, îl întâlnește pe Litvinov la Baden. E măritată cu un general care, pentru carieră, a acceptat tîrgul(ea fusese amanta țarului, lucru sugerat foarte discret de autor) și pe care se vede că ea îl disprețuește enorm. (Ce simte anume, nu știm). Litvinov e logodit. Ea îl captivează din nou, îl iubește, i se dă, Litvinov strică logodna, ea îi făgăduiește sincer că are să fugă cu el; în ultimul moment nu se ține de cuvînt; el pleacă și ea rămîne zdrobită. Turghenev ne spune pe larg ce s'a petrecut în Litvinov, ezitățile lui, pasiunea lui, suferințele conștiinței lui, tristețea lui, dar ce s'a petrecut în ea în tot timpul acesta, nu ne spune. Pricepem atîta că în lupta ei între sentimentul natural, între firea ei sănătoasă și între nevoia ei de avere, fast și mondanitate (căci în ea sînt două ființe), a învins *iarăși* acestea din urmă, cași la Moscova.

Așa dar—pictura ei, cum se zice, cu o mîină de maestru, apoi fapte, dar nici un cuvînt despre

ce se petrece în ea. Ce n'ar da cetitorul să știe ce-a gîndit și ce-a simțit Irena în cele două ceasuri, cît a stat nemișcată cu mîinile pe față, singură, în odaia unde numai un fluture palpita printre perdele,—după ce Litvinov i-a spus, la Baden, că o iubește. Dar Turghenev nu ne spune nimic. În schimb zbuciumul sufletesc al lui Litvinov din aceste două ceasuri îl analizează pe larg.

Irena rămîne dela 'nceput până la sfîrșit rară, prețioasă—și misterioasă. Fără o *astfel* de femee ar fi fost cu neputință această altă ilustrare sfîșietoare a ideii centrale din opera lui Turghenev : că singura fericire este iubirea, dar că această fericire nu este nici odată posibilă.

(Taine a spus că dela tragediei greci n'a mai existat scriitor ca Turghenev. În adevăr, Turghenev este un poet al fatalității, și fatalitatea în opera lui este cu atît mai dureroasă, cu cît acei asupra cărora își exercită puterea ei oarbă au sensibilitatea ascuțită a omului modern).

Ce este în acest procedeu „tehnic” al lui Turghenev ?

Este sensibilitatea, recunoscută, a lui Turghenev la „eternul feminin”, — competența lui, simțul lui psihologic superior în domeniul sentimentului de iubire.

Turghenev știa—simțea—perfect că ceiace este captivant într'o femee este misterul și că o femee de rasă știe să-și ascundă întotdeauna jocul. Prin rolul ei biologic, care îi dictează (ca în toată seria animală) rezerva și paza, cași prin situația

ei de sex secundar, de supusă—dealungul evoluției sociale,—femeia a trebuit să-și ascundă mișcările sufletești în fața bărbatului. Această însușire de „sfinx”, legată de însușirea ei de femelă și femeie, este un însemnat „caracter sexual secundar”.

Toate femeile știu să tacă ori să ascundă. Și o femeie, cu cât e mai femeie, cu atîta posedă mai mult acest caracter și deci cu atît e mai enigmatică, ori cu atîta e toate acestea, cu cât e mai femeie.

În coliziunile dintre amanți, bărbatul, ființa biologic agresivă și social dominantă, care nu a avut nici odată nevoie, și nici destulă posibilitate, să ascundă (asediatul e veșnic după ziduri; asediatorul e nevoit adesea să atace din cîmp deschis sub privirile asediatului ascuns) se dă îndată și mereu pe față, își face adesea chiar o plăcere ba și o *datorie* de onorabilitate (la intelectuali: și o *datorie* de veracitate) de a-și deșerta tot sufletul,—dar femeia tace, ori spune altceva decît ceiace gîndește și simte. În societățile foarte civilizate, cînd de fapt și femeia și bărbatul au aproape aceleași drepturi, cînd deci cel puțin superioritatea socială nu mai există, această „exteriorizare” a bărbatului este o dezarmare și mai primejdioasă pentru el. Dacă mai adăugăm faptul cunoscut (a cărui explicație nu e locul s’o căutăm aci) că o femeie adevărată privește în sufletul unui bărbat ca într’o vitrină, pe cînd bărbatul e lipsit, față cu ea, de acest talent, vom înțelege și mai bine inferioritatea, din acest punct de vedere, a bărbatului, și *deci* prețul femeii enigmatice.

Așa dar, încă odată, cu cât o femeie e mai enigmatică, cu atîta reprezintă mai bine feminitatea.

Această forță captivantă a misterului poate fi ilustrată și cu privire la plastica feminină. În *L'Ile des Pingouins*, aceia care a devenit apoi Orberose, era o ființă banală pentru Pinguini, ca oricare altă femeie, până în ziua cînd Diavolul, sub forma unui călugăr, a îmbrăcat-o cu voia Sfîntului Mael. Din acel moment Orberose a devenit cu totul prețioasă, și toți Pinguinii au început să se țină după ea, chiar și Diavolul-călugăr, înnebunit de propria-i creație. Hainele, au schimbat în mister ceiace până atunci era firesc.

Dacă analiza suprimă misterul sufletului femeesc și scade astfel farmecul femeii, apoi moda de azi... îi analizează plastica și-i micșurează farmecul. Această ultimă „analiză” poate ațîța instinctele, cu siguranță că nu ajută pe femei să provoace amoruri turgheneviene. Își poate cineva imagina pe Lisa din *Cuib de nobili* cu rochia până la genunchi pe stradă, până la supragenunchi cînd stă pe scaun, până la hipersupragenunchi cînd stă picior peste picior? (Dar respectuoasa Lisa nu stătea niciodată picior peste picior). Și, în genere, își poate imagina cineva compatibilitate între tonul sentimental, și chiar tonul vieții în genere, din Turghenev, și moda de azi? Dar ceiace spunem aici e, în fond, o banalitate, căci moda de azi nu e întîmplătoare. Este și ea produsul și expresia stării de suflet postbelică, atît de alta decît pe vremurile și în societatea din Turghenev. Moda de-atunci era

favorabilă amorului ; cea de azi instinctualității. De aceea, fie zis în treacăt, detalierea corpului femeesc în romane poate să ațîțe pe cetitor, dar nu contribuie la acel început de înamorare a lui, necesară pentru a pricepe așa numitul „infinite” din sufletul amantului.

Am adus în discuție misterul plasticeii, numai spre a întări considerațiile noastre cu privire la păstrarea misterului feminin în vederea efectului operei de artă.

Și dacă am căutat la Turghenev un exemplu pentru problema pusă aici, nu înseamnă că acest procedeu negativ e absent la ceilalți scriitori. Instinctul artistic conduce pe foarte mulți la același procedeu.

* * *

Vorbeam undeva mai sus de un roman în care tipurile secundare sînt mai frapante decît cele principale. Aceasta nu e o excepție. Contrarul e o excepție. Tipurile principale rareori ne rămîn în minte atît de conturate ca cele secundare, — cînd acestea ne rămîn.

Și e natural să fie așa. Dacă vezi numai o fotografie a unei persoane, sînt mai multe probabilități că ai să-i ai în minte figura, decît dacă ai vedea zece fotografii ale acelei persoane, fie scoase chiar în aceiași zi toate—dar încă atunci cînd sînt scoase în timpuri diferite ! Cași rezultanta a zece fotografii, rezultanta imaginilor diverse ale aceluiași tip dealungul unui roman, este neclară.

Un tip care circulă dealungul unui roman în trei volume este o sumă de imagini prea multe și prea diverse, ca să putem avea în minte clară, bine delimitată, perfect individualizată, figura tipului. Pe cînd un tip secundar, care apare numai într'un capitol, dacă e bine zugrăvit, ne rămîne în minte mai exact,—cîtă vreme ne rămîne în minte.

Dacă scriitorul e un adevărat creator, tipul principal desigur că se încheagă în mintea noastră —și anume din ceiace are el esențial, din ceiace există mereu neschimbat în fiecare variantă a sa. Dar această „imagine” este de o natură specială. Să ne închipuim o fotografie compozită, obținută prin suprapunerea mai multor clișee, și care ar rezuma ceiace au comun acele clișee. Dacă o astfel de fotografie ar fi obținută din clișeele unei singure persoane, acea fotografie nu ar reproduce nici un clișeu, firește, ci ceva comun lor, esența persoanei. Așa e și imaginea compozită, pe care o avem dela un tip prezentat de scriitor în sute de imagini dealungul romanului. Imaginea *aceasta* e o abstragere din toate imaginile, și nu *portretul* viu al tipului, cum ar fi acela dintr'o vîrstă anumită, dintr'o zi anumită, dintr'o situație anumită, dintr'o dispoziție sufletească anumită.

În toate acestea, ne-am gîndit la scriitorii care „se supun la obiect” și ale căror tipuri sînt consecutive. *Tocmai* supunerea la obiect e aceia care determină variația imaginilor aceluiași personagiu, pentru că personagiul în adevăr „evoluiază”, e mereu altul, se schimbă el însuși din cauza timpului

și a împrejurărilor, și ele schimbătoare. Un scriitor, care și-ar ținea personagiul identic, nu s'ar supune la obiect, n'ar lua act de neconținută schimbare a oricărui om în timp și în împrejurări.

La unii scriitori personagiul se schimbă nu din această cauză, ci din cauza lipsei de talent a scriitorului, din cauză că scriitorul nu este pătruns de firea, de esența personagiului său,—și atunci schimbarea nu e o „evoluție” a *aceluiași* om, diversele imagini ale personagiului nu sînt ipostase ale aceleiași ființi.

Cînd scriitorul însă e un adevărat observator și creator, atunci cetitorul simte că are în față mereu acelaș om, are sentimentul identității personalității tipului, are intuiția naturii nedesmințite a personagiului, îl clasifică în categoria lui umană,—tipul există, trăește, *în acest sens*,—dar, încă odată, cetitorul nu are *imaginea* clară a personagiului din cauza suprapunerii de imagini diverse.

Oricine poate controla acest adevăr cu experiența vieții reale. Cunoști un om de mult, de zeci de ani. Ai atîtea imagini ale lui din toți acești ani. Incearcă să ai imaginea lui cuprinzătoare, adică rezultanta acestor imagini. Care e aceia? O astfel de imagine nu există. Dela un om întîlnit mereu zece ani, nu putem avea o imagine clară, decît dacă alegem una, aceia de acum cîteva ceasuri, ori de cînd l-am văzut mire, ori de cînd ținea discursul de 10 Maiu, ori decînd a apărut într'o zi a colțul unei străzi. — Atît e de adevărat că nu

putem avea clar decît o imagine, și nu o rezultată de imagini.

Un tip secundar însă, e ca un om văzut la o serată și atîta tot, ori ca imaginea unică, cea dela colțul străzii, a omului văzut zece ani în șir.

Această infirmitate, cred, e generală. Uneori cu efecte curioase. Sînt tineri care, spre nenorocirea lor, țin mai bine minte figura bărbierului decît pe a iubitei lor. Cred că aici e vorba de excesul imaginilor diverse—cu atît mai multe și mai diverse cu cît toate expresiile fizionomiei femeii iubite, toate gesturile ei sînt băgate în seamă, sînt interesante și deci crează tot atîtea imagini diferite, mult mai multe decî decît pentru spectatorul rece. (Desigur, că trebuie să mai adăogăm aici, spre a fi complecți, și tulburarea în fața iubitei, paralizarea aparatului perceptor și—în momentul rememorării—efluxul emotivității, care tulbură memoria. Cu alte cuvinte : imagini prea multe, prea nuanțate în diversitatea lor și, în același timp, facultatea perceptivă și cea rememoroare tulburate. Exces de imagini văzute, și la percepere și la rememorare, printr'o sticlă afumată. — Dar acest parantez este o complectare, care nu are aface cu tema noastră).

Tipul principal *il vedem* descompus în imagini de natura tipului secundar. Pe Ana Karenin o văd ori cea dela bal, ori cea din Italia, etc. Din toate aceste imagini, adică din toate ipostasele tipului în situații diferite, reese *natura* lui. Cu alte cuvinte, tipul pus în diferite situații, *se pro-*

bează mereu, se desăvîrșește sufletește, dar imaginea lui se complică și dă rezultatul clișeeilor suprapuse. Așa dar, ceiace ajută într'o direcție, strică în cealaltă.

*

Caragiale este cel mai mare creator de tipuri frapante din literatura noastră. La aceasta l-a ajutat mult și „unitatea de timp” și „de loc” a bucăților sale. Afară de *Păcat*, bucata lui cea mai slabă, toată opera sa conține cele două unități,— exact sau aproape. *O noapte furtunoasă* ține o noapte și se petrece într'un loc ; *Comu Leonida* tot așa. *O scrisoare pierdută* ține cîteva zile, se petrece la Trahanache, plus întrunirea ; *Momentele* țin „un moment” și se petrec în genere într'un loc ; *Năpasta* și *Făclia de Paști* țin fiecare douăzeci și patru de ceasuri și se petrec într'un singur loc.

Dacă Zița „ținea” zece ani și se schimba în proporție cu durata de timp, era oare posibil să sară tot atît de vie din paginile lui Caragiale ori de pe scenă? Și, încă, dacă am fi văzut-o încădrată de lucruri și locuri diferite care, prin tot alte raporturi cu ea, ar fi luminat-o mereu altfel, schimbînd-o în „reprezentarea” noastră?

Din o sută de fotografii ale Ziței luate dealungul a zece ani (ca să reluăm comparația noastră), cînd în casă, cînd în grădină, cînd pe stradă, cînd în picioare, cînd pe un jilț, cînd în haină de odae, cînd în haină de paradă, o vom vedea mai puțin decît din una singură. Că cele o sută de

fotografii, luate în locuri și situații diferite, ne vor da „evoluția” ei și deci mai bine firea ei intimă, aceasta e altă chestie. Aici vorbim numai de *claritatea* imaginii personajului (figură, gesturi, expresie, stilul ființei) și atîta tot.

Cînd e vorba de un personaj principal, desfășurat într'un roman, ceiace-i ține în conștiința noastră tipul identic sie însuși, consecvent cum se zice, este mai ales reacțiunea lui „tipică” nedesmințită la împrejurările — la incitațiile lumii externe. Olguța, încîntătoarea creațiune a d-lui Ionel Teodoreanu, e mereu ea prin această însușire. Acest *ea* este firea ei.

Cu cît durată, în care evoluiază personajul, e mai lungă, cu atîta, desigur, e mai greu de menținut identitatea, căci el se schimbă, și scriitorul trebuie să ia act de schimbările lui—adică să-i acorde schimbări în sensul lui, al personajului. Vîrsta, condițiile de viață tot mai diverse lucrează asupra naturii personajului, și fiecare etapă în traectoria vieții lui este un raport între natura lui și vîrsta lui plus condițiile mereu nouă. Scriitorul trebuie să aibă intuiția acestui raport. Olguța, cînd va avea treizeci de ani, va fi măritată, va avea copii, va iubi poate extraconjugal,—va fi cu totul alta, dar va fi tot ea (dacă creația d-lui Teodoreanu va fi reușită pînă la capăt). Ea, altfel ; sau mai exact : ea, alta.

Jean Christophe se schimbă din cauza vîrstei și a împrejurărilor foarte diverse ale vieții lui, dar rămîne tot Jean Christophe cel mic dela Bonn.

Cred că e un exemplu reușit de varietate în unitate. Nu-i vorbă, aci lucrul e mai ușor, din cauza naturii speciale a eroului : Jean Christophe este genial, și geniul este persistența copilăriei în maturitate. Apoi el are o puternică unitate sufletească, din cauză că, compozitor genial, el are o *facultate dominantă*, cu alte cuvinte o puternică și neclintibilă axă a sufletului.

Un exemplu frapant de unitate în varietate (ori invers) este Jacques din *Les Thibault* : schimbările, pe aceiași natură fundamentală, dela vârsta de doisprezece ani la vârsta de douăzeci. Să vedem, dacă în continuare autorul va reuși tot atît de bine, cînd îl va duce la vîrstele mature.

*

Mai greu reușesc scriitorii să creeze tipuri de femei decît de bărbați. Nu există în literatură tipuri de femei așa de vii, care să sară din pagini și să capete o individualitate de sine stătătoare ca Don Quijote, Tartuffe, Père Goriot, Levin, etc.

Și e firesc. Femeia e mai puțin individualizată în natură decît bărbatul. S'a zis, exagerat desigur, că femeia nu e individ, ci specia. Acest deficit de individualitate din realitate se oglindește și în literatură — în „oglinnda vieții” — și de aceea femeile din romane nu sînt tot atît de individualizate ca bărbații. Intr'un roman, o femeie e o nuanță a feminității ; un bărbat este mai mult decît o nuanță, este un aspect bine determinat al umanității. Apoi, într'un roman, o femeie e mai întot-

deauna mai mult ființa de *sex femeesc*, pe cînd bărbatul apare în atîtea ipostase : om politic, clubman, vînător, artist, etc. În adevăr, în roman, femeia e mai ales specia (ființa amoroasă) ; bărbatul e întotdeauna individul, oricît rolul său în roman ar fi acela de „prim amoretz”. Chiar Dechartre din *Le Lys rouge*, mai e sculptor, gînditor. Pe cînd Thérèse...

Am vorbit de tipul reușit al Olguței care, totuși, e femeie. Dar, fără a mă deda la subtilități, nu vedeți că Olguța e cel mai băet din toate personagiile? Nu e, încă, amoroasă, e sportwoman... Comparați-o cu ștearsa Monică, tip de femeie-specie. Și, fiindcă am adus vorba de tipurile d-lui Teodoreanu, să se compare gradul de individualizare a d-nei Deleanu (gospodină ; specie) și a Adinei (amantă ; specie) cu gradul de individualizare a d-lui Deleanu, avocat, om politic și a lui Herr Direktor, inginer, om de afaceri,—bărbați, și diferențiați social. — Femeile și fetele lui Turghenev, admirabile creații poetice, valorează în grad suprem ca nuanțe de încîntătoare feminitate, nu ca creații de tipuri individualizate. Liza din *Cuib de nobili*, cea mai ideală creație a lui, după opinia lui Dostoewski una din cele două creații de femei ideale din literatura rusă (a doua e Tatianna din *Eugen Onieghin* a lui Pușchin) este un tip pasiv, șters, nu bine conturat — este specia. În crearea femeilor, meritul este mai cu seamă evocarea feminității lor. În crearea bărbaților, reliefarea și delimitarea individualității lor.

Prin acestea, nu vreau să spun că nu există ipuri vii de femei în literatură. Vreau să spun numai atâta : că nu există tipuri de femei atît de vii ca cele mai vii tipuri de bărbați.

Dar deficitul de creație al tipurilor de femei mai poate să aibă o explicație auxiliară : neputința romancierilor de a se transpune în suflete așa de eterogene ca sufletul femeii. Cît despre același deficit la femeile romaniere, rămîne explicația primă—și, cum vom vedea, inferioritatea puterii creatoare a femeilor.

*

Creația e superioară analizei. *Artă literară* fără analiză poate să existe. Fără creație, nu. Există un gen literar, care prin firea lui este numai creație, genul dramatic, ilustrat de unii din cei mai mari creatori. Autoanaliza din confidențe și monoloage nu este analiza autorului ; este una din multele manifestări ale personagiului menite să-l caracterizeze.

Tipurile cele mai vii se găsesc — și aceasta e foarte natural—la scriitori eminenti creatori, și nu la analiști. Proust este un caz excepțional, cum excepțională este și analiza lui. Și apoi el, deși a creat cîteva tipuri balzaciene, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufletești.

Creațiile cele mai cunoscute, acele care sînt cași niște personaje reale, acele care și-au tăiat cor-

donul ombilical și de opera respectivă și de autorul lor (încît, cînd spunem, de pildă, un „Tartuffe”, ori o „tartufferie” nici nu ne mai gîndim la piesă ori la autorul ei)—sînt (citez cîteva nume din cele mai ilustre) Don Quijote, Tartuffe, Harpagon, Hamlet, Othello, Romeo, Julietta, personaje cu care comparăm pe oamenii reali și ale căror nume, ale unora, au format familii de cuvinte (donchișonadă, hamletism, etc.).

Aceste creații, afară de Don Quijote, sînt tipuri din piese de teatru.

Tipuri de felul tuturor celor înșirate mai sus există și în romane. Dar sînt mai frapante, cînd sînt în piese de teatru. Se va zice că sînt mai frapante, pentru că creatorii lor sînt scriitori mai mari. Dar se poate răspunde că acești scriitori fiind mari, au fost dramatici, au conceput viața sub forma în care să-și poată realiza toată forța lor de creație. Și atunci revenim tot la concluzia că genul dramatic este creator prin excelență.

È natural să fie așa : În piese de teatru e creație pură, — acțiune și dialog. Viața personajului este arătată, și nu expusă și explicată. Și cînd, piesa este jucată, personajul este arătat chiar ochilor noștri fizici, el trăește în fața noastră. Iar piesa de teatru e *gen dramatic* cu adevărat, numai cînd este jucată. *Cetirea* unei piese de teatru e un fel de abuz, căci, încă odată, o piesă de teatru se percepe legitim numai cînd o vedem, adică atunci cînd asistăm la acțiune. O piesă de teatru cetită, devine, dacă ne gîndim bine, o nuvelă dia-

logată,—ca „Momentele” lui Caragiale, (care, la rîndul lor, pot fi socotite textul unor comedii de jucat).

Apoi, într'o piesă de teatru, personagiul ne apare într'un timp scurt, în trei ceasuri, așa dar ni se prezintă condensat în timp (și tot așa cînd îl cetim : într'o oră).—In sfîrșit, în genul dramatic, este o strașnică selecție de caracteristice, așa dar cît mai mult conținut într'un cît mai mic conținător, ceiace întotdeauna este mai forte și mai frapant.

Dintre tipurile citate mai sus, cele ale lui Molière sînt în piese cu unitate de timp și de loc : personagiul apare în numai douăzeci și patru de ore din viața lui, așa dar e la maximum identic sie însuși ; se mișcă în acelaș decor, așa dar e tot timpul în același raport de om la mediu — ceiace am văzut că ajută la identitatea lui cu el însuși.

Aceste din urmă tipuri, în sfîrșit, sînt comice.

La noi, tipurile care „fac concurență stării civile”, tipurile din comediile lui Caragiale, îndeplinesc toate aceste condiții. Am văzut că „Momentele” sînt și ele un fel de comedii (totul în ele e dialogat). Așa dar, opera literară romînă, care conține tipurile cele mai vii, este și ea dramatică, comică și clasică.

Don Quijote este și el un tip comic.

Să se observe că și tipuri mai puțin ilustre, tipuri care *trăesc* numai într'o țară, dar cu putere, devenind populare (cum sînt și ale lui Caragiale),

aşa de pildă, Tartarin ori Oblomoff, sau tipurile lui Gogol, se găsesc tot în opere comice ori satirice.

Aceste tipuri fiind comice, sînt mai frapante, pentru că sînt mai plăcute. Ne place să rîdem—de alţii, şi unora dintre noi, dacă nu sîntem prea proşti, chiar de noi. Iar acest *interes* este o condiţie de atenţie şi deci de memorare. Apoi, mai este ceva tot atît de important : artistul comic şi satiric *şarjează* prin definiţie ; simplifică şi măreşte, acuzînd însuşirile caracteristice, reliefînd esenţialul. Insfîrşit (dacă Bergson are dreptate) comicul fiind „*du mécanique plaqué sur du vivant*” acest „*mécanique*” e mai uşor de pictat (la talent egal) decît ceiace e „*du vivant*”, adică mai fluid, mai inezisabil—şi tot din aceeaşi cauză, mai uşor de *recunoscut* de cătră cetitor, şi cu atît mai mult, cu cît originalul copiat de scriitor circulă în lumea reală într'o mulţime de exemplare, căci acel „*mécanique*” pune o mască asemănătoare pe figura unora indivizi care, altfel, ar fi fost mai diferenţiaţi.

Spuneam mai sus că tipurile secundare din romane, cînd sînt reuşite, sînt mai vii în memoria noastră (cîtă vreme le ţinem minte). Vom adăuga că atunci, cînd acest tip secundar este şi comic, el este frapant la maximum. În crearea unor astfel de tipuri secundare reuşesc mai ales Dickens şi Alphonse Daudet. Acesta din urmă are şi grija să marcheze puternic aceste tipuri, înzestrîndu-le cu o particularitate rară, o schimă, un tic special cu efect comic.

Dar—şi cu aceasta să isprăvim cu tipurile se-

cundare—cetitorul gîndind la romanele ilustre, pe care le-a cetit, și aducîndu-și aminte, firește, mai ales sau numai de tipurile principale, va rămînea nedumerit de afirmarea noastră cu privire la tipurile secundare.—Că acestea din urmă, după o vreme mai mult sau mai puțin îndelungată, se uită, nu încapе îndoială. Ele sînt mai frapante numai cîtă vreme persistă în conștiința noastră. Pe urmă, cu claritatea lor relativă, rămîn în mintea noastră numai tipurile principale, sau mai exact, cele care trec prin tot romanul.

Tipul Hamlet beneficiază numai de una din condițiile de mai sus : e personagiu dintr'o operă dramatică. Acest tip, de altfel, prin complexitatea lui, e un tip de roman ori de dramă modernă.

Tipul Othello e cu totul deosebit de celelalte. Nu e un *tip complex* ca Hamlet. Nu e un *caracter* ca Tartuffe. E un tip special cași acesta din urmă, dar de o altă natură, e o *pasiune*.

Fără îndoială că Othello e și altceva care poate defini un temperament special : omul naiv, impetuos, fidel, brav, impresionabil. Dar nu aceasta e „Othello” pentru opinia omenirii, ci furoarea geloziei. „Un Othello”, aceasta înseamnă. In schimb, Tartuffe are pasiuni și poște, dar nu aceasta e „un Tartuffe”, ci ipocrizia.—E drept că Harpagon e o pasiune, dar o pasiune *excepțională*, avariția, și o pasiune rece, cu o covîrșitoare armatură intelectuală—o „pasiune” care constituie fizionomia unui om și *natura* vieții lui întregi, un caracter.

Așa dar, Tartuffe e un caracter. Un caracter e

el și azi, și mâine, și oricînd.—Othello e o pasiune, e o *stare de suflet* trecătoare. Othello nici nu e tipul omului gelos. (În cazul acesta ar fi comic, ar avea, în construcția sa psihică, ceva din acel „meenique” de care vorbește Bergson). Fără Iago, nu exista „Othello”. Un Tartuffe e tartuffe întotdeauna ; un Othello e numai o lună, un an, putînd redeveni „Othello” în împrejurări identice.

Caracterul îl percepem mai intelectual ; pasiunea mai afectiv.—Caracterul se poate *desemna* ; pasiunea nu se poate desemna, ea se evocă.

De aceia adevăratele tipuri sînt, cum se știe, Tartuffe, Harpagon, ; Othello, nu e tip, e pasiune. Ori, pentru simetrie, se poate spune că Tartuffe, Harpagon sînt tipuri de oameni ; Othello e tip de pasiune.

*

În literatura franceză nu există tipuri pasionale ilustre ca Tartuffe (adică trăind detașate de operă și de numele autorului) ; în literatura engleză nu există tipuri ilustre de caractere ca Othello.

Gide spune că Francezul se caracterizează prin inteligență ; omul de nord prin intuiție și afectivitate. El mai spune că La Bruyère, autorul „Caracterelor”, nu poate fi conceput ca fiind German. Adăugăm că nici Englez. Tot Gide spune, în legătură cu cele de mai sus, că Francezii știu să *desemneze*, dar nu și Germanii. Cred că putem adăuga că nici Englezii.

Tartuffe e desemnat de spiritul clar și logic al

Francezului; Othello este explodat de spiritul poetic, intuitiv al rasei germanice. Operă latină—mai bine sudică—e și Don Quijote.

Desemnul sudic e în „caracterele” din opera literară, în melodia din muzică. Complexitatea nelămurită afectivă nordică e în poezia engleză, în literatura romantică germană și în armonia muzicii germane.

Acum, că sînt și excepții, „excepțiile” tocmai afirmă existența regulei.

* * *

Am spus că femeii perfect individualizate nu există în operele literare. Acum putem traduce această idee, spunînd că, fiind mai mult specie, ele, prin definiție, nu pot fi desemnate așa de bine ca bărbatul.

Dar, la lumina celor discutate până aici, să vedem dacă nu mai există și alte cauze ale deficitului de individualizare a femeii în opera de artă.

Un „factor” al individualizării, cum am văzut, e șarja, inerentă creației comice și satirice. Dar bărbații, adică creatorii operelor literare, nu prea șarjează pe femei. Nici Caragiale n’a șarjat pe femei ca pe bărbați. Și de obicei șarjarea femeii constă mai mult în șarjarea caracterelor feminine în genere.

Femeia nu se pretează la comic ca bărbatul, și cu atît mai puțin la satiră, pentru că viața ei e mai simplă, pentru că ea nu e, în același grad cu bărbatul, un element social (deci n’o întîlnim pe linia atîtor raporturi sociale), pentru că ea nu e amestecată ca bărbatul în „lupta pentru traiu”

și în conflictele sociale. De aici urmează că contrastul între realitatea ei și între pretențiile ei este mai mic, apare mai rar, are mai puțină însemnătate și e mai puțin dăunător. Iar de aici urmează că bărbatul (autorul) nu are, nu poate avea față de ea o atitudine tot atât de agresivă ca pentru bărbați (sentiment ascuns în orice creator comic și mai ales satiric). În genere, scriitorii când atacă pe femei în comedii și chiar în satire, le atacă mai cu indulgență (aici joacă rol și cavalerismul masculin, și generozitatea stăpînului) și rezultatul e de obicei humorul (Vezi și în Caragiale).—Această atitudine de indulgență față cu defectele femeii este unul din farmecele lui Bret-Harte.—Dar fără acea strașnică *frapare* de care a fost vorba, nu pot rezulta tipuri de forța lui Tartuffe.

Să mai adăogăm considerația că femeia, specia, umanitatea pasivă, *reprezintă* mai puțin viața decât bărbatul. Și cum numai viața poate fi comică (numai omul sau animalele când aduc cu omul pot fi comici), femeia, reprezentînd secundar viața, e mai puțin compatibilă cu comicul și mai ales cu satiricul: Satira este provocată de întîlnirea și ciocnirea cu o forță considerabilă. Cu toate acestea, femeia fiind mai spontană, mai instinctuală, e mai puțin susceptibilă de automatismul produs de acel „*mécanique plaqué sur du vivant*”, și deci mai puțin și mai rar comică (Mi se pare că aceasta rezultă cu necesitate din teoria lui Bergson).

Femeile scriitoare (în Anglia există foarte multe) sînt mai puțin creatoare decît bărbații. E firesc. Bărbatul e ființa creatoare prin excelență. În creația de artă e ceva viril. Și poate chiar că forța creatoare artistică presupune și pe cealaltă. Creația e masculinitate,—e fecundarea realității, din care rezultă o ființă nouă, opera de artă. În artele de pură creație, cum sînt artele plastice și muzica, femeile sînt și mai slab reprezentate. Femeia nu reușește decît în roman, gen hibrid, în care se poate face ori cîtă „literatură”.

În genul literar prin excelență creator—cel dramatic—femei autoare găsim foarte rar, iar talente „mari” feminine în acest gen nu există (ca în roman),—și cu atît mai puțin în comedie. Femeile, în genere, cînd au simțul comicului, îl au mărunț. Femeile, în genere, nici nu gustă pe scriitorii comici ori satirici, în orice caz îi gustă mult mai puțin decît bărbații. Înțelegerea acestui gen (ca și crearea lui) e un proces prea intelectual —e prea mult un joc al inteligenței, — iar femeia e ființa mai mult sensibilă și sentimentală.—De spiritul satiric mai ales, femeile se simt chiar ofensate. Simt în el, instinctiv, un atac, o ireverențiozitate, o primejdie, o amenințare, posibilitatea unei lipse de deferență, pe care le-o datorăm și o așteaptă de la bărbați.

Nici în analiză femeia nu ajunge pe bărbat. Analiza cere inteligență, și inteligență rece. Și un fel de mizantropie crudă, nefirească femeii (reducerea sentimentelor superioare la componentele lor : reducerea parfumului la elementele consti-

tutive). Dar femeile romaniere au superioritatea morală : atitudinea delicată față cu subiectul— atitudine de femei—și o înțelegere pentru ființele mici ori nenorocite,—atitudine de mamă, pe care o are orice femei dela șapte ani până la optzeci. Și fineță în observație și în executare, și adesea spirit. Și, mai rar, fantazie ironică.

Fără îndoială, toate considerațiile—și cele favorabile și celelalte—se raportă la generalitatea femeilor. Sînt și excepții, sau mai degrabă sînt grade foarte deosebite între femei. Și apoi feminitatea nu e o cantitate invariabilă. Știința ne spune, că diferențierea totală a sexelor e o iluzie. In orice bărbat e și o femei (în unii scandalos de mult, cîteodată penal de mult)—și invers. Vechea poezie a celor două sexe absolut contrare a fost ofensată de cruda știință. Scriitoarele în deficit de forță creatoare, să se consoleze : sînt mai diferențiate biologic, mai femei, deci mai poetice. Dar scriitorul suferind de acest deficit, adică scriitorul mai puțin bărbat, nu are cu ce se consola. Mojicul ciolănos și păros Tolstoi a fost un mare creator. Dar acestea sînt butade... Virilitatea e legată prea de multe condiții, iar talentul și de mai multe, pentruca această corelație să fie întotdeauna probantă. Dar nu... căci parcă totuși e adevărat că marii creatori au avut înfățișarea virilă. Există efebi creatori mari?

Sper că nu voiu fi atacat ca misoghin.—Creația de artă nu e totul pe lume. In viața omenirii, femeia are un rol tot atît de mare cași bărbatul. Ea are mai dezvoltate unele însușiri sufletești,

bărbatul pe altele. Toate sînt necesare, indispensabile. A căror sumă e superioară din punctul de vedere al conservării speciei? Problemă oțioasă, în orice caz străină de tema acestor considerații.

* * *

Unii cetitori își crează adesea înfățișarea și mai ales figura personagiilor independent de indicațiile autorului și uneori chiar în contradicție cu aceste indicații,—și atunci, la o nouă lectură a romanului, cetitorul constată cu surprindere că, de pildă, eroina e în text castanie și nu brună cum i-a rămas lui în minte.—Această *corectare* a personajului din carte e determinată de experiența din viața reală a cetitorului, care a legat de anumite genuri de oameni, anumite înfățișări și figuri. Și nu se știe dacă uneori *intuiția* cetitorului nu este mai justă decît a autorului. Căci există, fără îndoială, cel puțin în genere, o corespondență între anumite figuri și anumite temperamente. Ana Karenin este înaltă și brună. Putea fi scurtă și castanie? Poate castanie, dar nu și scrută. Și în nici un caz nu putea fi blondă și scurtă, fiindcă de astfel de femei în mintea oamenilor este legat alt temperament și alt stil al comportării. Că sînt și excepții, e sigur.

Acest fel de intuiție trebuie să-l aibă regisorul cînd alege actori, și actorul cînd se grimează.—Și cînd actorul ne convine, adică se potrivește cu concepția noastră despre personaj (cu concepția autorului—credem noi foarte sincer), atunci zicem: da! așa e! așa e!

Actorul colaborează cu autorul mai mult decît la înfățișarea și figura personagiilor. El interpretează creația autorului. Se adăogă la autor, ca artistul la realitate. Așa dar în conștiința noastră personagiul se încheagă după text, numai cînd n'am văzut piesa reprezentată. Cînd o vedem pe scenă, personagiul se încheagă în mintea noastră așa cum l-am văzut reprezentat de actor.

Să eliminăm din discuție pe actorii fără talent. Ne creînd nimic, ei *nu există*,—și rămîi tot cu personagiul din *carte*, pe care ți-l imaginezi *ad libitum*. (Cînd actorul, în loc de anost, e ridicol, atunci îți rămîne în minte el, actorul—nu personagiul).

Eu n'am văzut niciodată pe Jago jucat bine, și de aceia nu am în minte decît un Jago imaginat deadreptul din textul lui Shakespeare.

Cînd vezi însă un persongiu jucat de un mare actor,—indiferent dacă l-ai mai văzut jucat și de alții fără talent ori inferiori,—personagiul acela va fi deacum înainte pentru tine cel jucat de actorul mare. Am văzut pe Harpagon jucat de mai mulți actori, și de Coquelin-ainé. Și pentru mine *acesta* e Harpagon al lui Molière.

Cînd vezi un personagiu jucat de mai mulți actori buni, rar se poate întîmpla să-ți placă toți la fel : atunci ai avea imagini diverse ale aceluiași personagiu ; rezultatul—vezi undeva mai sus. De obicei însă, îți convine mai mult unul din actorii de talent, acela care a reprezentat mai bine concepția *ta* despre personagiu. Am văzut pe Hamlet

cu Rossi și Mounet-Sully. Mounet-Sully nu poate fi uitat, desigur : fiecare atitudine a lui era o altă nobilă statue. Dar el interpreta pe Hamlet altfel decît îl văd și-l simt eu,—interpreta pe *altcineva*. Pe Hamletul meu, pe „Hamlet”, îl interpreta Rossi. De aceea pentru mine „Hamlet” e Rossi în Hamlet.—Am văzut pe Shyllok redat și de Rossi și de Novelli : „Shyllok” pentru mine e Rossi în Shyllok.—Dar am văzut pe Novelli, după mulți alții, în Papa Lebonnard. Papa Lebonnard a rămas pentru mine acela al lui Novelli. Aici Novelli juca realist, cum trebuie jucat Papa Lebonnard. În Shyllok însă juca realist un tip shakespeareian, în proporții mai mari decît „natura”.

Am văzut în Jupîn Dumitrache, pe lîngă alții, și pe Arceleanu. Și multă vreme Jupîn Dumitrache, pentru mine, *era* acest Jupîn Dumitrache. Pe urmă a venit d. Vernescu-Vîlcea care îl joacă tot atît de bine. Contribuind și timpul (Arceleanu a dispărut de pe scenă de vre-o două zeci de ani), Jupîn Dumitrache a devenit pentru mine acela al d-lui Vernescu-Vîlcea.

*

Actorul *interpretează* un personagiu cu experiența sa proprie asupra vieții. De aceea, interpreții buni ai lui Caragiale s’au recrutat mai toți dintre Munteni, mai buni cunoscători ai lumii lui Caragiale. Actorul e și el creator, un asociat, iar creația, mai ales comică și socială, presupune cunoașterea realității. Așa dar, cînd asociatul auto-

rului cunoaște și el realitatea zugrăvită de autor, va interpreta mai cu *competență* textul autorului.

O piesă de teatru, care n'a găsit niciodată actori buni, *încă* nu există ca piesă de teatru. E încă în faza de text pentru teatru.

În schimb ați văzut actori buni jucînd piesele? Ați văzut ce sforțări dezesperate fac ei să învie, cu creația lor, cadavrele autorului sau, mai exact, neantul, căci un cadavru are încă măcar forma vieții?

II

Scriitorii, care au pus în opere de ficțiune pe Napoleon, au creat fiecare un alt Napoleon. Și cînd scriitorii au fost talentați, au creat Napoleoni adevărați, deși diverși. Napoleon al lui Tolstoi, oricît e de bagatelizat, e adevărat, conține adevărul cel mare pe care îl au creațiile acestui romancier și, în limitele lui, nu contrazice realitatea. Fiecare scriitor are o concepție despre Napoleon, clădită ori pornită dela *un* caracter veritabil al originalului—de aceia fiecare Napoleon e adevărat, cu toate deosebirile dintre ei.

Dar Napoleon e un personaj istoric ; creatorii cei mai mulți, nu l-au văzut ; l-au studiat în cărți. Deci nu puteau decît să plece dela o *concepție* despre el.—Oare nu cumva tot așa procedează creatorii și atunci cînd crează tipuri fictive, din observația directă a oamenilor vii, și aceasta cu atît mai mult cu cît un tip fictiv nu e creat după

un singur original viu, ci din observarea unei categorii întregi de oameni vii?

Despre Balzac, cel mai mare creator occidental de tipuri din vremurile mai din coace,—aşa dar un creator ale cărui tipuri au putut fi bine comparate cu realitatea,—s'a spus că n'a copiat realitatea, ci a inventat tipuri din capul lui, şi că apoi oamenii reali au copiat tipurile din cărţile lui, şi astfel s'a umplut lumea reală cu fiinţi balzaciene. La aceasta s'a răspuns că Balzac a găsit *ceva* în realitate şi pe acel *ceva* a clădit mai departe tipuri, şi apoi oamenii reali le-au copiat, aşa că opera lui Balzac a fost şi o copie a realităţii şi o cauză de transformare a ei. Desbaterea mai departe a acestei probleme balzaciene şi soluţia ei nu ne interesează aici. Noi reţinem numai faptul că opera lui Balzac a putut pune problema aceasta.

Am spus odată că țăranii d-lui Sadoveanu sînt adevărați țărani moldoveni. Aşa este. Sînt tipuri perfecte de țărani moldoveni. Dar țăranii moldoveni nu sînt ca țăranii d-lui Sadoveanu. Nu vreau să fac paradoxe. Țăranii d-lui Sadoveanu—*ai d-lui Sadoveanu*, accentuez posesiunea—nu pot fi decît moldoveni, dar, încă odată, țăranii în carne şi oase din Moldova sînt altfel. În țăranul d-lui Sadoveanu e *ceva* foarte specific din țăranul moldovan, o notă esențială din sufletul moldovenesc—dar atîta. Şi acest „atîta” nu însemnă că altcineva a zugrăvit mai exact pe țăranii moldoveni. Sînt idealizați? Poate. Dar nu e important dacă

sînt idealizați, adică „flatați”, sau nu. Important e că sînt altfel—sînt țăranul moldovan al d-lui Sadoveanu și numai al lui. Țăranul d-lui Spiridon Popescu, de pildă, e foarte adevărat, foarte țăran și foarte moldovan, dar e altfel decît al d-lui Sadoveanu și decît țăranul real. Și tot așa țăranul lui Creangă. Diverși între ei, diverși și de cel real, fără să-l contrazică. Un creator nu copiază realitatea, ci-și realizează concepția sa despre realitate. Tolstoi și-a făcut o concepție despre Napoleon, ori despre o „vinovată” superioară (Ana Karenin) și a realizat-o. Balzac și-a făcut o concepție despre omul zgârcit și a realizat-o. D. Sadoveanu despre țăranul moldovan și a realizat-o.

Această concepție are, desigur, ca punct de plecare anumite note din realitate, anumite însușiri ale omului ori tipului, și pe aceste note sau însușiri creatorul clădește.

Clădește conform temperamentului său, culturii sale, moralei sale, religiei sale, filozofiei sale, simțurilor sale, prejudecăților sale, și cenesteziei sale, momentului psihic, raportului în care se găsește cu societatea, cu familia sa, cu iubita sa și conform stilului său, căci materialul psihic este selectat de—și se adaptează la—posibilitățile stilului fiecăruia, iar „stilul este omul”, adică scriitorul, fiecare cu stilul său, adică (revenim tot acolo) cu personalitatea sa.

Așa dar creatorul selectează, transfigurează ceiace a selectat, transformă totul în ceva nou și foarte personal. Lumea din opera de artă este

„reprezentarea” (și chiar „voința și reprezentarea”) foarte individuală a fiecărui creator.

Turghenev spune într’o nuvelă, descriind o noapte de vară : „Era o lună ca ’n Gogol”. Și ’n adevăr, clarul-de-lună al lui Gogol e numai al lui. Dar n’am pútea spune și noi : „Era o lună ca ’n Eminescu”? Căci există și un clar-de-lună „Eminescu”.—Intr’o noapte mai de demult, stăteam de vorbă cu doi prieteni tineri și, la un moment, ne-am dus la un geam, care dădea în grădină. Era o noapte cu lună feerică, un verde din alte lumi diluat în aerul rece. Frapați, și plini de Eminescu, cei doi prieteni s’au gândit, fără cuvinte, la dînsul.— „De data asta nu-i ca ’n Eminescu” au gândit amîndoi tare, căci în adevăr era prea altfel și, coincidență curioasă, la ambii le-a venit în minte că noaptea aceea avea ceva din Edgar Poë.—Coincidența aceasta, relativ la negarea caracterului eminescian al acelei nopți și la afirmarea caracterului ei „Edgar Poë”, dovedește mai mult decît cele mai subtile analize că există o realitate Eminescu și alta Edgar Poë—și multe altele. Nu obișnuesc să scriu amintiri, dar nu m’am putut opri să no’o dau pe aceasta. Faptul e prea semnificativ, pentruca să nu merite... divulgarea.

Așa și cu Moldova d-lui Sadoveanu, ca să revenim la el. Peisagiile, oamenii, trecutul ei—sînt ale lui și, în iubirea pentru patria noastră cea mică, toți cîți sîntem pătrunși de opera acestui prozator, nici nu mai știm ce avem în minte și iubim : Moldova noastră, a fiecăruia, ori Moldova lui. Și tot așa muntele moldovenesc al lui Hogaș

Căci un artist ajunge să ne impună concepția lui despre realitate. Altfel ar fi fost pentru intelectualul român de-acum patruzeci-douăzeci de ani natura, femeia, amorul, dacă n'ar fi existat Eminescu.

Un exemplu, în mare, de acest transfert de concepție, este chipul, masculin, de a privi viața al femeilor scriitoare. Puține sînt scriitoarele, chiar și în poezia lirică personală, care privesc viața feminin. Cele fără destulă personalitate cad pradă concepției dominante, care e masculină, pentru că literatura e creată de bărbați. În orice caz, femei care să transfigureze realitatea puternic, care să creeze lumi ale lor, în aceiași măsură ca bărbații, nu există pentru cauzele arătate mai sus, cînd a fost vorba de creația literară feminină.

Experiența personală a scriitorului are uneori efecte curioase asupra concepției lui despre lume. Ați observat că în romane toți tații și toate mamele fetelor și tinerilor sînt bătrîni — afară de cazul cînd subiectul cere anume să nu fie atît de bătrîni, cînd de pildă mama are o intrigă ori face chiar concurență fiicei? Toate fetele de optsprezece ani au tați moșnegi și imame babe, ceiace mai ales în romanele din trecut, cînd fetele se măritau la optsprezece ani și aveau copii la nouăsprezece, este un anacronism strigător. Cauza este că tatăl și mama romancierului (și cineva nu poate fi romancier decît la o vîrstă mai matură) sînt în adevăr bătrîni, și în concepția lui „mama” nu poate fi decît o doamnă bătrînă. Uneori aceste

bătrîne din romane au, pe lîngă copii mai mari, și fete de doisprezece ani, — ceiace e ridicol și scandalos. Dar încă odată, „mama” pentru un domn în puterea vîrstei, romancierul, nu poate fi decît o femeie bătrînă.

Ați observat că în literatura epocii 1880—1900, a „proletarilor intelectuali”, toate fetele eroine, oricît de angelice, sînt agresive, fac ele primul pas cãtră bărbat? Maria din *Sărmanul Dionis*, Cezara din *Cezara*, Margareta din *Din durerile lumii*, chiar și Ana din *Dan*, Elena din *Iubita lui Traian Demetrescu*, etc. și pînă și doamna din înalta societate din *Păcat*? Și mi se pare că și în Delavrancea e această situație, tot cu o ființă angelică.

Acești scriitori „proletari intelectuali” erau oameni solitari, timizi; apoi idealizau fetele de boer (toate eroinele mai sus amintite sînt aristocrate) și din cauză că aceste fete sînt mai distinse și din cauza simpatiei acestor intelectuali, ieșiți din clase de jos dar vechi, pentru vechea boerime.

Această timiditate firească solitarului și gînditorului, cu atît mai exasperată cu cît „obiectul flacărilor” era, prin situația lui, mai inaccesibil, i-a făcut pe acești intelectuali să idealizeze fata agresivă, care să-i scutească pe ei de strategia agresivă masculină. Vlahuță chiar spune de-a dreptul într'o poezie :

De ce nu vrei?.. Mai lesne-ți vine
Să-mi faci tu cale la 'nceput...

E atît de comod. Și poezia se numește : „Ce fericiți am fi 'mpreună”.

Această dorință de oameni timizi, exprimată în versuri lirice, i-a făcut pe acești scriitori să *conceapă*, să creeze mereu eroinele cele mai convenabile poftei sufletului lor : angelice dar — erte-mi-se expresia — care dau la om.

*

Acestui mod de a privi creația literară se opune realismul, cu concepția scriitorului-receptor de senzații și cu corolarul „artă pentru artă”. E drept că chiar și simplistul Zola, „șeful” teoretic al realismului, a spus măcar atîta : că arta e un colț de realitate văzut printr'un temperament. Dar prin acest „temperament” s'au înțeles mai ales aparatele sensitive ale omului, văzul și celelalte simțuri cu produsele lor specifice.

Acest realism contrazice deadreptul toată concepția științifică modernă, care este energetică. Contrazice în primul rînd concepția psihologică voluntaristă. Realismul și arta pentru artă presupun teoria asociaționistă (contemporană cu realismul și arta pentru artă) după care sufletul primește pasiv, ca o pastă de ceară, aportul simțurilor exterioare. Dar psihologia modernă concepe sufletul ca un torent, care respinge, primește, selectează, absoarbe, transformă aportul simțurilor. Acest *energetism* domină toată gîndirea modernă și toate științele : Biologia, care s'a întors spre Lamarck; în locul variațiilor intîmplătoare, adaptarea activă a organismului la natură. — Etica : omul nu e determinat fatal, ci are în suflet o forță proprie, prin care luptă să producă

schimbări în „fatalitatea” cosmică. — Istoria : antideterminismul neomarxiștilor în contra determinismului de fier al magistrului. — Medicina : fagocitoza, în locul concepției organismului pasiv la acțiunea bacteriilor. — etc. Și încoronarea : teoria energetică și dinamică a materiei, concepută ca unități și curenți de forță — în locul atomilor morți de odinioară... Ceiace am numit *concepția* creatorului literar, — determinată de tot felul de condiții — dela temperamentul scriitorului până la filozofia lui, dela filozofia lui până la purtarea iubitei lui cu el — concepție care transfigurează sui-generis realitatea, — este un aspect al energetismului care domină întreg universul cu toate manifestările lui. Iar acest mod de a privi creația literară este numai un capitol al concepției energetice moderne.

Critica literară, să nu uităm s'o spunem, nu se poate dispensa de a defini concepția unui scriitor. Ar fi să renunțe la cea mai însemnată îndeletnicire și datorie a ei, pentrucă opera literară e transfigurarea lumii reale, obiective, cum va fi fiind ea în sine, de cătră personalitatea întreagă a scriitorului, *a creatorului* (și nu copiitorului...).

* * *

Natura concepției determină totul : genul operei unui scriitor ; „școala” literară, în care îl clasificăm (noi, și nu el) ; atitudinea față cu subiectul ; caracterul specific de clasă, rasă, popor ; compoziția, stilul.

Unul concepe realitatea mai mult ca un prilej de senzații emotive ; altul mai mult ca un spectacol ; altul mai mult ca o succesiune de evenimente ; altul mai mult ca un conflict între forțe : — genul liric ; descriptiv ; epic ; dramatic.

Aceste genuri-concepție nu corespund întotdeauna cu genurile „poetice” din poetică. Există pasteluri lirice ca ale lui Iosif, romane dramatice ca *Pierre et Jean*, drame epice ca ale lui Delavrancea, etc. Nuvela, „gen epic”, de obicei e o mică dramă — căci un nuvelist e altceva decât un povestitor (conteur).

Un scriitor concepe realitatea, *mai ales*, într'un gen sau altul. Aceasta însemnă că, secundar, o concepe și în alt gen. D. Sadoveanu, în mijlocul povestirilor sale, are și nuvele veritabile : *Păcat boeresc*, *Haia Sanis*, etc...

Romanul, „gen epic”, e în adevăr, în primul rând, epic. Dar romanul e un gen complex ; el trebuie să redea viața în întregimea ei, și de aceea, canavaua rămânând epică, romanul conține și lirism, și descripție, și dramatism. E, așa dar, un gen hibrid, ori compozit, care presupune, la creator, concepția multilaterală a realității, firește, în primul rând, concepția epică. Din această cauză, puține romane sînt perfecte, sau, mai exact, complete.

Mai departe.

Realitatea este un amestec de tragic și comic : Adesea, dacă nu întotdeauna, același lucru omenesc este și tragic și comic. — Unul concepe realitatea mai ales pe partea ei comică ; altul mai

ales pe partea ei tragică : — Scriitorul comic, și scriitorul tragic. (Pentru inteligența pură, viața apare comică ; pentru sentiment apare tragică. — Aceasta nu însemnă că scriitorul comic este lipsit de sentiment ; poate din contra, și poate că tocmai exasperarea sentimentului, printr'o reacție de apărare, se „recuză” însăși, lasă loc atitudinii intelectuale, face chiar apel la ea. Molière, marele comic, avea o capacitate imensă de a suferi, deci de a simți ; Anatole France, care a rîs de univers, mărturisește într'o zi, cu lacrimi, d-lui Brousson, că „n'a avut în viață o clipă de fericire” ; marele comic Caragiale nu rîdea niciodată, pe cît știu, — cași France după mărturia lui Nicolas Ségur — și l'am văzut citînd emoționat anecdota aceluia mare actor comic bolnav de melancolie, căruia un medic, neștiind pe cine are în față, îi recomanda ca remediu să asiste la „reprezentațiile marelui actor comic X” — chiar pacientul).

Mai departe.

Unul concepe existența ca acceptabilă și o consideră cu un suflet echilibrat ; altul o concepe inacceptabilă și-și detaliază obiectiv această concepție — ori, ca refugiu din această realitate, concepe o alta, corectată sau imaginară : — Naturalism (ori, quintesențiind realitatea, simplificînd, generalizînd : clasicism) ; realism ; romantism. (Eventuala neexactitate a acestor „definiții” nu ar infirma însăși ideia susținută aici).

Cași în privința genurilor, nu există bariere de netrecut nici în privința „școlilor”. Același scriitor,

fiind, desigur, mai ales una sau alta, mai poate fi, secundar, și altceva. S'a spus că Flaubert e romantic în unele opere și realist în altele. Delavrancea este un amestec de romantism și realism : Romantic prin natură, prin aspirații, realist prin procedeu, probabil și din cauza influenței suferită din partea literaturii realiste franceze din vremea lui.

Mai departe.

Unul concepe viața ca o binefacere, altul ca o vale a plîngerilor, altul indiferent : optimiști, pesimiști, indiferentiști. — Unul concepe viața mai mult din punctul de vedere al binelui și al răului ; altul mai mult ca o priveliște : Scriitorii morali (nu moralisti) și scriitorii esteți, Agârbiceanu și Anghel.

Mai departe.

Un aristocrat concepe altfel viața decît un burghez ; un om de sud altfel decît unul de nord ; un Italian altfel decît un Spaniol : Literatură de clasă, de rasă, de popor.

Mai departe.

Unul concepe realitatea clar, simplu, rectiliniu și logic ; altul o concepe complicat, cauzal, genetic. Primul „are compoziție” ; al doilea „e lipsit de compoziție”. (Expresii improprii, căci și al doilea are „compoziție”, — compoziția felului său de a concepe).

Unul concepe realitatea mai mult în raporturile ei ; altul o concepe mai mult în aspectele ei... Primul are stilul curent, incolor, fraza lungă ; cel de-al doilea are stilul *artist*.

Deosebirea dintre cei care concep viața în ra-

porturile ei, și cei care o concep ca o priveliște este foarte importantă. La extrem, ar fi deosebirea, de pildă, dintre Kant și Théophile Gautier.

Creația este artă, și prin urmare nu se poate închipui creator lipsit de concepția individualului, care e obiectul creațiunii. Cu cât cineva are mai puternică această concepție, cu atât este mai creator. Dar marii creatori o au și pe cealaltă. Și aceasta ultimă îi ajută în creație, pentrucă lumea nu e o sumă de indivizi juxtapuși, ci și acești indivizi, și raporturile dintre ei și dintre ei și univers ; și pentrucă mai bine redai individul în complexitatea lui, adică atunci când îl concepi n toate raporturile lui cu lumea, decît atunci când îl concepi izolat.

Din întîlnirea acestor două concepții rezultă un fapt foarte interesant.

Chiar dela început, vom înțelege că aceste două concepții amestecîndu-se se vor amesteca și *stirurile* lor respective, — și că va rezulta un deficit de stil artist, adică un deficit de artă.

Cei mai mari creatori în roman nu sînt *artiști* de mîna întăia. Balzac a fost atacat mereu de criticii admiratori pentru lipsa lui de artă. Dostoevski spune singur de mai multe ori că el „e poet, dar nu e și artist” (poet însemnă creator). Tolstoi e ilustru pentru stilul lui greoiu, cacofonic, plin de repețiri. Proust e obscur, lung, sacrificînd totul exactității. (Căci toți sînt exacti, au prima din calitățile stilului : *proprietatea*, fără care n’ar putea exprima ceiace vor).

Brunetière, unul din cei mai buni cunoscători ai veacului al XVII-lea francez, spune că Regnard e mai strălucit decît Molière, dar Molière a spus cîteva adevăruri despie om, și de aceia e mai mare decît Regnard. Nu știu dacă Brunetière are dreptate. Dacă are, atunci și cazul lui Molière ar confirma cele susținute aici.

Dar să ne întoarcem la roman.

Rémy de Gourmont spune undeva că romanul ese din limitele artei și impietează domeniul științii.

În adevăr romancierii de mai sus impietează domeniul, mai ales, al psihologiei și sociologiei. Balzac se lăuda că e „docteur ès sciences sociales”. Dostoevski și Tolstoi sînt sociologi: au „tratat” în romanele lor cele mai însemnate probleme ale vieții rusești. În opera lui Proust — unul din marii psihologi moderni, alături de James și Bergson — d. Benjamin Crémieux și alții găsesc o sociologie.

Așa dar, acești romancieri, care au privit lumea în aspectele ei sensibile, cași artiștii puri, au privit-o și în raporturile ei, — în atitudinea omului de știință. Și această a doua atitudine trebuia să aducă, după ea, și maniera ei, și stilul ei. Așa dar un deficit de artă. Și acest deficit trebuie să fie cu atît mai mare, cu cît produsul e hibrid, căci cele două concepții nu operează separat, ci deodată, încît stilurile nu sînt juxtapuse, ci amestecate.

Un exemplu din literatura romînă.

D. Rebreanu a fost atacat pentru lipsa de artă a operei sale. Atacurile au fost îndreptățite. Dar,

dar d. Rebreanu este un romancier remarcabil. *Ion* — cel atacat — marchează o dată în istoria noastră literară. *Pădurea spînzuraților* e aproape la nivelul lui. (*Adam și Eva* e lipsit de valoare).

D. Rebreanu concepe lumea și în raporturile ei. Psiholog e puțin; dar e sociolog. Cele două romane veritabile ale d-sale zugrăvesc societatea ardeleană, curentele sociale și de idei de acolo, conflictele de rasă, de clasă și cele morale, etc. Deci *trebuia* să aibă un deficit de artă.

Pe lîngă aceasta, chiar pe oameni, individual, îi consideră mai mult pe partea lor morală (nici nu se putea altfel, cînd îi concepe în raporturile lor sociale) decît pe partea lor estetică, — deși are lucruri remarcabile și din acest punct de vedere.

Concepția realității în raporturile ei, și concepția morală (nu moralistă) a adus cu ele stilul lor, și au determinat un stil, ce nu putea fi ca al lui Anghel ori Arghezi, care văd individualul, și-l văd sub categoria pur estetică. D. Agîrbiceanu este și el un scriitor în felul d-lui Rebreanu. Cași Slavici. Și toți sînt Ardeleni. Oare viața de luptă de acolo, unde trebuia să primeze problemele, și influența literaturii germane, mai puțin estetică decît a popoarelor de sud, adică mai morală—oare această situație specială din Ardeal n'a selectat *ea*, pentru literatură, firi speciale, — morale și „sociologice”? Selecție—căci nu însăși rasa ardeleană e așa. Poezia populară din Ardeal e cași cea dela noi, iar Coșbuc este un exemplu tipic de artist pur.

Există romancieri, la care cele două concepții se îmbină fără deficit, ori fără deficit apreciabil de artă, ca Turghenev, ori Anatole France, — deși la Turghenev sociologia uneori distonează în operă, chiar și în admiratul *Fum* (mai ales vorbăria lui Potughin) și trebuie să admirăm pe Anatole France pentru talentul infinit cu care știe să contopească, mai ales în *Histoire contemporaine*, sociologia și creația artistică, — să dizolve sociologia în artă.

Pentru acest rezultat, e necesar un extrem simț artistic—și cei doi scriitori citați îl au din belșug. Apoi mai trebuie ca sociologul din artist să nu fie chiar un „docteur ès sciences sociales” ca Balzac, ori propovăduitor ca Dostoevski, ori un istoric și sociolog al rasei sale ca Tolstoi, ori un psiholog atît de „științific” ca Proust.

Un psihologism și o sociologie moderate, o detașare sceptică de propriile-ți idealuri (ca la France chiar cînd pare mai înverșunat) și un simț artistic extrem, pot dărui minunea unei opere de artă perfectă, pornită din ambele concepții despre realitate. Aceste opere de artă, în care operează armonic ambele concepții, sînt cele mai încîntătoare. În romanul pur artistic, simțim deficitul de substanță. În cellalt simțim deficitul de artă. — Și e una din „dezarmoniile naturii”, deficitul de artă al celor mai mari creatori.

Dar se vede că nu se poate altfel; în roman, creația mare se face pe socoteala artei. Cum am văzut, creația mare presupune conceperea indivi-

dului în raporturile lui cu realitatea, adică o gândire științifică, deci o invazie a elementului neartistic.

Dintre marii creatori în roman, cel mai plăcut este Tolstoi. El nu are pretenții artistice ca Balzac, nu este chinuit și chinuitor ca Dostoevski, nu este obscur ca Proust. Apoi zugrăvește tipuri de toate felurile, așa dar și tipuri încântătoare (rare la Dostoevski), are scene pitorești, poezia naturii (adică creații de natură care ne impresionează poetic, căci el nu „face” poezie niciodată), inexistente la Dostoevski etc. Defectele de stil ale lui Tolstoi frapează mai ales în rusește. Cei care știu rusește spun că în traduceri stilul lui Tolstoi e „pieptănat”..

Creator suprem și artist suprem este Shakespeare. Dar Shakespeare nu scrie romane, gen care solicită și permite hibriditatea; ș'apoi el e Shakespeare, eterna excepție. Să mai adăogăm că pe vremea lui nu exista psihologism și sociologism, ca pe vremea lui Ibsen, formidabilul pastor protestant, de altfel un mare creator de tipuri, pe care îl admiri în totdeauna, dar care te încântă foarte rar.

*

Ce face sare mai întâiu în ochi, în operele de mare creație, este densitatea de *fapte* externe ori interne, adică densitatea de reprezentări ale lumii ce cade sub simțurile externe și ale celei ce cade sub simțul intern.

Pe lângă *Frații Karamazov*, *Războiul și Pace*,

Cousine Bette, *A la recherche du temps perdu*— orice roman al altui scriitor este rar, procentul de fapte, la acelaș număr de vorbe, este inferior.— Desigur, un roman valorează prin o mulțime de calități—alegerea esențialului, respectarea sau imitarea legilor naturale, ale vieții, stil, etc.,—dar ceea ce e comun la toți creatorii mari și-i pune deasupra tuturor scriitorilor, este această densitate de fapte externe ori interne. Gradul acestei densități e măsura captității de viață transpusă în roman, adică creată. Cred că cea mai mare densitate de fapte e în Tolstoi, și mai ales în *Războiu și Pace*. La Proust, densitatea e obținută prin multele nuanțe ale *aceluiasi fapt*. Balzac are lacune mari, dar nu între fapte, ci între grupe de fapte, adică acolo și atunci când părăsește creația propriu zisă, și se dedă la *considerații* filosofice, istorice, sociologice, arheologice, etc. La Dostoevski, — deficitul, în comparație cu Tolstoi, de fapte e compensat prin acea atmosferă de mister, și de spaimă în fața realității (chiar când aceasta e banală), și astfel sufletul cetitorului e *angajat* cu aceiași intensitate în fiecare clipă.

Aceste fapte nu sînt la fel de importante. Se poate stabili între ele o erarhie psihologică, etică, socială și estetică din punctul de vedere al productivității lor estetice. Din acest punct de vedere, amorul e superior lăcomiei, căci amorul e sentimentul cel mai complex, deci un material foarte productiv estetic, adică foarte propriu unei opere literare. Eroismul este superior bana-

lității morale din aceeași cauză. O catedrală gotică este un element superior unei colibe; și o sonată unei cançonete, pentrucă sonata și catedrala se pretează la mai mult psihism estetic decît cançoneta și coliba.

Tolstoi întrece pe Proust în erarhia psihică, morală și socială a faptelor din opera sa. Proust îl întrece în erarhia estetică. Tolstoi n'a încorporat în opera sa fapte estetice, ca sonata lui Vinteuil, bisericile vechi dela țară, pictura lui „Elstir”, jocul dramatic al „Bermei”, romanele lui „Bergotte”, etc.

Faptele vin, în importanță, după talent, și departe de tot. Numai la talente egale, superioritatea faptelor poate acorda o plusvaloare operei. Altfel, *La Robe de laine* a lui Henry Bordeaux ar fi superioară lui *Madame Bovary*, și tablourile lui X și Y cu Criști, Madone, eroi—superioare pînzelor olandeze cu burghezi cheflii. Și trebuie să mai adăugăm că stupiditatea, răutatea, imbecilitatea sînt muze mult mai inspiratoare decît însușirile angelice, și de aceia marea majoritate a creațiilor mari sînt de caractere rele.—Ba am văzut că cele mai mari creații sînt de tipuri umane inferioare. Aceasta însă nu infirmă cele spuse mai sus. Nu caracterul rău face grandoarea creației, ci genul creației, cum am văzut. Și apoi pe lîngă Tartuffi și Harpagoni, există și Prometei. Iar Don Quijote e un caracter superior: Critica nu mai obosește să ne-o dovedească. Și însfîrșit Desdemona, Miranda... Iar Moise al lui Michel Angelo e superior cutării pînze cu mere

și pere, pictată tot atît de bine cași pînzele lui Michel Angelo.

La noi, Sașa Comăneșteanu, ca să citez numai un singur exemplu, e, — din cauza superiorității caracterului ei—o creație superioară Vetei.

* * *

O concepție puternică, personală colorează realitatea întregă creînd o lume sui-generis. Această lume poate fi mohorîță, chinuitoare, de coșmar, ca a lui Dostoevski. Poate fi strălucitoare (cu toate că tragică) ca a lui Thomas Hardy.

Cînd scriitorul, pe lîngă această concepție, are și „stil”, adică stil *frumos* și deci cu atît mai personal (ceiace nu e întotdeauna cazul, cum am văzut), atunci lumea lui e încă și mai sui-generis : Shakespeare.

Astfel de creatori—numai prin concepție, ori și prin concepție și stil—sînt „mari”, sînt idolatrizați, fac parte dintre aceia, pe care oamenii vreau să-i vadă cu ochii, ca pe adevărați zei, adică creatori de lumi nouă. Și toți acei care au ceva din *această* însușire, beneficiază de acest prestigiu.

Pentru ce d-nii Brătescu-Voinești și Sadoveanu sînt cu totul altfel de scriitori și au făcut mai mare impresie asupra publicului decît d. Rebreanu? Pentruce d. Rebreanu, cu un cuvînt, nu este atît de fascinant ca d-nii Brătescu și Sadoveanu? Pentrucă d. Rebreanu, înzestrat cu o remarcabilă forță de observație și creație, nu are nici concepția generală asupra realității atît de *personală* ca ceilalți doi și nici stilul atît de *per-*

sonal ca dînşii. D. Rebreanu redă bine lumea reală, transfigurînd-o desigur, ca orice om, conform cu sufletul său, dar n'o transfigurează în deajuns de personal, nu crează o altă lume alături de cea reală; o pastîșează prea mult pe aceasta, ca să-l simțim zeu, creator de lumi. Și apoi lumea lui, așa cît este transfigurată, e ternă, e cam otova, fără reliefuri, fără accidente surprinzătoare și încîntătoare pentru ochi ori pentru suflet. E prea „realist”, ca să întrebuițăm un cuvînt care exprimă și acest deficit și, într'un sens, despăgubirea de acest deficit.

*

O înălțime de concepție fără asemănare dă operei realistului Tolstoi un loc unic în creația literară. În prima perioadă (până la *Ana Karenin* inclusiv; dar perioada a doua se simte apărînd la sfîrșitul acestui roman), în această primă perioadă,—privind viața dela înălțimea stearpă dar superbă a concepției *nihiliste*,—opera lui este dictată parcă de un Demon, care consemnează impasibil actele oarbe ale destinului. În perioada a doua, cînd sufletul lui și-a găsit în sfîrșit împăcarea în *Evangelie*, opera lui, mai ales cea populară, sau care vrea el să fie populară, e dictată parcă de Isus Christos. Iși aduce aminte cetitorul de *Mihail*, nuvelă cu tendinți de moralizare creștinească, dar care este o capodoperă de artă?

Nimene ca el n'a tratat, poate, dela așa înălțime viața, și atunci cînd o privea din Sirius, și atunci cînd o privea din chilia de anahoret.

*

Și, lăsînd la o parte „teoriile”,—ce creator cu totul altfel decît toți, e acest Rus genial! Cum ia el în piept viața, chiar din prima pagină din *Răsboiul și Pace*, în capitolul acela unde asistăm, în toată puterea acestui cuvînt, la serata dela Anna Pavlovna, damă de onoare a împărătesei. O lume întregă e acolo, din societatea înaltă a Petersburgului, atîția bărbați, atîtea femei—atîta viață, atîta varietate. Și atîta siguranță în conducerea acestei lumi... Ai uitat că ai în mîna o carte, o operă de ficțiune, că-ți vorbește un scriitor. Ai plecat de-acasă dela tine și ești aiurea. Și pe urmă cartea te duce, dar fără să bagi de seamă că ea te duce, la o petrecere de ofițeri, într’o societate de fete, la moșia unui general, la răsboiul la Austerlitz, la o rudă a familiei Rostov, la un revelion într’o noapte strălucitoare de gheață, și iarăși în societatea de fete, și iarăși la familia Rostov. Și *niciodată*, în viața reală, n’ai fost într’atîta lume, printre atîția oameni, pe care să-i cunoști atît de bine. Cele șapte zile cît stai cu cartea asta în mîna, rudele tale nu mai au destulă realitate, prietenii parcă sînt în trecut. Toți sînt șterși de lumea aceasta mai vie, în care trăești acum. Și după ce ai isprăvit cartea și începi să intri în lumea reală, simți că ai venit de undeva, din o lume foarte populată și foarte vie, că te-ai întors la ai tăi, cam depeizat între ei, ca după o lungă absență. Și, iarăși după ce ai isprăvit cartea aceasta, dacă iai în mîna alta, a oricărui scriitor, ți se pare săracă, combinație,

simți că ai deaface cu un scrib care *scrie*. Am cetit pentru prima oară pe Bojer, după ce isprăvisem nu știu pentru a cîtea oară *Răsboiu și Pace...* A trebuit să reiau altădată, cu greu, din datorie, pe romancierul scandinav și să văd că are talent. *Atunci* romanul lui Bojer mi se păruse o țesătură de copilării lirice pretențioase. Altădată am luat, după *Războiu și Pace*, pe *Fort comme la mort* al lui Maupassant, care-mi plăcuse la două lecturi anterioare. Mi-a fost milă și scîrbă de Maupassant cu pictorul lui și cu doamna lui care nu vrea să îmbătrînească. Și am luat o veche cunoștință plăcută, pe *Eugénie Grandet* — și mi s'a părut atuncisimplistă, compusă, voită, excesivă.

Romanul lui Tolstoi *merge* amplu, măreț, purtînd cu el sute de ființi—ca o mică planetă—cu viața lor diversă, cu trecutul și viitorul lor. Un prieten al meu defunct, la vîrsta admirabilă a admirațiilor nesfîrșite, se sufoca, plîngea de admirație estetică la priveliștea acestei creații unice în toată literatura lumii.

Există oare dealungul vremurilor un poet mai mare decît acest Lev Nicolaevici?

Aspirația cătră cer a lui Dante, poezia tragică a vremelniceii lucrurilor omenești a lui Shakespeare, înfrățirea, prin geniu, cu toată existența a lui Goethe, valorează oare mai mult decît această creație superbă, imensă, bogată și calmă ca germinația grînelor în ogoare și ca eternitatea, și mai vie decît viața?

NUMELE PROPRII IN OPERA COMICĂ A LUI CARAGIALE

Gherea spune undeva că lui Caragiale îi era imposibil să conceapă o operă, până ce nu știa exact numele tuturor personajilor. Aceasta o considera criticul, pe cît ne aducem aminte, ca o particularitate excepțională. Noi credem însă că nici un creator adevărat nu-și poate gîndi opera, dacă nu știe numele ființelor pe care le crează. Scriitorul care pune personajului un nume oarecare, la întîmplare, sau, în cazul cel mai bun, un *X* ori un nume provizor, cu gîndul să găsească numele potrivit mai pe urmă, dă dovadă că nu vede personajul, că nu e creator și că face o simplă „compoziție” literară. Se zice că Balzac, cînd avea de scris un roman, cutreera mai întăiu străzile Parisului cîteva zile, ca să se inspire dela firmele negustorilor.

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

Și numele comune sînt asociate strîns cu noțiunea (de aceia limba maternă, asociată mai puternic de noțiuni decît una străină, este mai frumoasă, adică mai expresivă). Numele propriu e și mai asociat cu purtătorul lui, fiindcă asociația nu se face cu o noțiune generală, ci cu o imagine, sau cu un complex de imagini de la o singură ființă concretă. Pe Eminescu nu ne putem închipui să-l cheme altfel decît Eminescu. Și tot așa pe amicul Vasiliu Gheorghe. Numele capătă caracterul persoanei care-l poartă. „Take Ionescu” este banal de tot, un Ionescu Tache, dar acest nume, din cauza omului care l-a purtat, a căpătat prin asociație un prestigiu deosebit. Iată de ce, dacă acuma l-am vedea purtat de un simplu Ionescu, *întîmplarea* ni s’ar părea comică.

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

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

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

Așa dar, în deosebire de viața reală, unde nu-

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

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

Revenim.

În viața reală, putea s'o cheme Veta pe tînăra cetitoare a *Dramelor Parisului*, și Zița pe ne-

vasta matură a lui Jupîn Dumitrache. Dar în artă nu se putea, adică era o greșeală, pentru că mai degrabă se potrivește „Veta” cu o matroană și „Zița” cu o femeiușcă sprintărară. Și tot așa, în viața reală putea să-l cheme Iordache Brînzovenescu pe animatorul și conducătorul studenților, iar pe avocatul din *O scrisoare pierdută*—Coriolan Drăgănescu. Dar în artă numele roman și sonor ca o trompetă de alarmă de bîlcu, „Coriolan Drăgănescu”, se potrivea mai bine pentru șeful svăpăiat al naționalismului cu tinctură latinistă a vremii deatunci, decît pentru avocat.

Autorii comici obișnuiesc să pună nume, care prin conținutul lor noțional (cînd sînt formate din cuvinte comune, ca *Farfuride*), ori prin asociații cu medii comice (*Veta*, nume de mahala), ori prin sonoritate (*Cașavencu*), ori prin alceva,—să samene cu personagiul și să-l caracterizeze.

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

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

Aleksandri, ca în toate stadiile copilărești ale literaturii, avea procedeele copilăros. El, pe escroc

îl numea Pungescu, pe demagog Răzvrătescu, pe poetul ridicol Odo-başa ori Acrostihescu.

Caragiale procedează artistic. El se mulţumeşte să sugereze. „Zaharia Trahanache”, şi prin nume şi, mai ales, prin pronume şi în definitiv prin combinarea numelui cu a pronumelui, sugerează bătrîneţa şi chiar decrepitudinea şi tot ce are greoiu şi ticăit venerabilul preşedinte. Să nu se spună că acest nume face impresia aceasta fiindcă, posterior, s'a asociat în mintea noastră caracterul tipului cu numele său. Nu poate fi nici o îndoială, că dacă ai auzi pentru întâia oară acest nume, şi numai numele,—n'ai avea o impresie, fie şi pe departe, asemănătoare cu aceia pe care o ai când cunoşti personagiul. — „Farfuride” şi „Brînzo-venescu”, prin aluzia culinară a numelor lor, sugerează, cred, inferioritate, vulgaritate şi licheism. — „Nae Ipingescu”, prin sonoritate chiar (ori e o impresie personală?) fără nici o asociaţie de idei cu croitoria inferioară (ipîngea) şi cu ciubotăria (pingea), sugerează extracţie inferioară, ocupaţie de rînd şi imbecilitate. — „Caţavencu”, cu silabele lui stridente şi cu conturul ridicol, redă perfect pe demagogul *latrans*. — „Agamiţă Dandanache” rimează, cred, cu ramolismentul comic, prin diminutivul caraghios al straşnicului nume Agamemnon, pe care Trahanache îl pronunţă „Gagamiţă” şi care redă căderea în copilărie a acestui ramolit; prin conţinutul noţional al cuvîntului „Dandanache” şi prin sonoritatea acestui cuvînt; prin sufixul *ache*, comun şi numelui

lui Trahanache, și prin suma tuturor acestora. Iar cuvântul *dandana* se potrivește cu rolul lui în piesă: schimbarea intempestivă a candidatului la deputăție, dezesperarea Zoei din cauza scrisorii amoroase, etc., plus dandanaua mai veche cu „pac! la Războiul”. Din punctul de vedere al ultimei intenții, Caragiale procedează oarecum în genul Alecsandri. Dar cât de pe încunjur, adică de artistic! — „Crăcănel” evocă un om cu o conformație fizică șubredă, în deficit de virilitate, imbecil, adică așa cum e acest personaj fricos și „tradus” de toate femeile. De altfel, aici nu poate încăpea nici o discuție, căci „Crăcănel” este o poreclă (dar tot șa de indirectă ca și *Dandana*), așa dar trebuie să conțină caracterele comice ale tipului.—„Rică Venturiano” evocă dezinvoltură (prin nume și prin pronume) juneță, poate *aventură* (prin pronume) și, prin sonoritatea numelui și a pronumelui, cași prin combinația lor, e comic.—Numele „Veta”, „Zița”, „Mița”, „Didina” nu au nimic comic, noțional sau acustic, dar au comicul categoriei sociale,—aceste nume fiind *mai mult* nume de mahala * (mai mult,

*) Cași Anica etc., din poeziile lui Conachi, comice, pentru noi, în poezie, pentru că dela Conachi până azi aceste nume au deșringolat, rămânând numai în clasele de jos, iar pentru țirgoveți evocând mai ales nume de slujnice. E unul din „defectele” și „ridiculele” poeziei lui Conachi pentru noi, dar nu și pentru contemporanii lui.—Un alt ridicul al poeziei lui, de care iarăși nu e vinovat el, un ridicul din cauze analoage, e stilul lui, din care ceva a mai rămas în mahala — cași numele lui feminine.

căci „Mița” și mai ales „Didina” se găsesc și în alte clase.) Acum treizeci de ani era foarte răspîndit la mahala un cîntec : „Ah, cît de mult te-ador, De doru-ți mor. Așa se începea Scrisoarea sa... Didina cînd ceti, Peloc păli etc.” E un nume, considerat ca mai poetic și mai distins în suburbie, —și 'n adevăr în *D'ale carnavalului*, Didina Mazu e *leoaica* piesei, în deosebire de biata Mița Baston.

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

Personagiile serioase au, *firește*, nume mai serioase. Ștefan Tipătescu (cu o ușoară nuanță totuși de comic, căci e plasat într'o comedie), Zoe. — „Zoe” ! Ce bine e ales acest nume românesc pentru o damă mare în politica din provincie ! (în *comte-rendu-urile* de pe vremuri : M-me Zoe X.) Tot serioase (dar *alese* bine pentru comedia respectivă) sînt și numele Jupîn Dumitrache, Chiriatic și Spiridon, adică negustorul, calfa și ucenicul, oameni amestecați într'o afacere serioasă de negoț (vezi această ultimă idee, dezvoltată

din alt punct de vedere, în volumul *Scritorii români și străini*:—*Pe marginea Noapții furtunoase*).

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

Sufixul numelui Farfuride ne dă a înțelege că eroul e de origine grecească, și tot așa Agamiță Dandanache, prin numele lui grecesc și prin pronume. Și poate nu e lipsit de aceiași semnificație și numele Trahanache. Și cum totul în *O scrisoare pierdută* e semnificativ și simbolic, numele acestea și proporția aceasta de Greci din *O scrisoare pierdută* ar ilustra, temperînd-o, teoria lui Eminescu privitoare la extracția grecească a partidului vechiu liberal. Cînd Eminescu spune că liberalii sînt urmașii fanarioților, nu are dreptate. Dar că o bună parte din substratul liberalismului vechiu, adică din burghezie, a fost de această origine, e adevărat. Și probabil că proporția din *O scrisoare pierdută* se apropie de realitate.

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

În piesele sale, Alecsandri pune pe Greci să vorbească greco-romînește. Repugnîndu-i acest procedeu, Caragiale a găsit un altul. Acela de a

suggera numai (cași în privința numelor. De altfel, Dandanachii, care sînt „dela patuzopt”, trebuiau să se fi romanizat mult). Și Caragiale îl face pe eroul său să vorbească peltic și sîsîit: „neicursorule”, „puicursorule”, „patuzopt”.—„Agamiță”, „Dandanache”, „neicursorule”, „patuzopt”, atîtea miloace pentru a suggera grecismul lui Dandanache — la care se adaogă și cunoștina noastră despre fenomenul istoric, exagerat de Eminescu.

Tot de origine grecească sau dintr'un mediu grecesc, ori dintr'un mediu influențat de grecism, trebuie să fie, în intenția sau în intuiția lui Caragiale, și conu Leonida, dacă are acest nume. Concepția „eminesciană” se tot ilustrează.

În *Momente*, există trei schițe în care niște femei își vînd farmecele pentru parale, cu consimțimîntul mai mult sau mai puțin conștient al bărbaților lor. Pe acești bărbați îi cheamă Pannaiotopolu, nenea Mandache și Verigopolu. Cel puțin doi sînt Greci. Pentruce acest grecism al *souteneurilor*?

Caragiale nu era șovinist și antigrec. Care e cauza că atunci cînd a imaginat astfel de tipuri, i-au venit în minte nume grecești? Nu știu. Poate că a fost o impresie datorită unei realități: poate că a avut ocazia să observe acest fel de familie-în-trei la oameni, din întîmplare, cu nume grecești. Sau poate că, de semînția aceasta era legată mai mult în conștiința sa turpitudinea fanariotă sau chiar meseria de proxenent—exercitată, în adevăr, mai ales de Greci în Muntenia și de Evrei

în Moldova, adică de cele două burghezii mai vechi ale noastre, căci și *afacerea* aceasta cădea tot în lotul burgheziei. Dar, înșfîrșit, fapt este că numele acestor tipuri sînt grecești.

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

Aceste nume, împreună cu Diaconescu, Protopopescu, Iconomescu (feciori de diaconi și preoți de diferite grade; mulțimea lor *constată* faptul real că, la începutul „ridicării noroadelor”, mai ales preoții, mai înstăriți și deja diferențiați de norod, puteau furniza fii cu oare care învățătură de carte, ca să ocupe funcțiile create de formele nouă—deocamdată funcțiile mici), așa dar, aceste nume vor mișuna, *mai tyrziu*, în „Momente”. Aproape nici nu-i va chema altfel, decît atunci cînd autorul îi va numi cu numele de botez, și atunci se vor numi Lache, Mache, Tache, Mitică, etc.

Dar cum aceste nume, pe lîngă evocarea extracției populare, sînt, prin frecvența lor, aproape nume comune, Caragiale a mai intenționat să evoce și lipsa de individualitate a acestor personaje, caracterul lor de gloată, o ceară amorfă, pe

care formele nouă și urmările lor au lăsat aceiași pecetie — urîță, după sentimentul lui Caragiale.

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

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

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

În comedii, unde avea de creat caractere, n'a procedat așa. Acolo personagiile, oricît de neînsemnate, au nume foarte individuale. Nu le cheamă Mache și Popescu, afară de institutorii din *O scrisoare pierdută*, cu care începe Caragiale să zugrăvească anonimatul acestei categorii,—această „societate anonimă”. Iar Ionescu și Popescu din *O scrisoare pierdută*—ca toți cei din „Momente” de mai târziu,—nu-s individualizați. Și sînt singurele

personagii neindividualizate din toate comediile lui Caragiale. Aceasta se potrivește cu rolul acordat lor în comedie. Conform concepției lui Caragiale, acel rol impunea, chiar, aceste nume.

De altel, pe vremea cînd a scris comediile ori în timpul cînd și-a plasat acțiunea pieselor, abia începuse „ridicarea noroadelor”. Abia începuse ascensiunea lui Mache și Popescu. Chiar dacă n’ar fi fost motivul principal—nevoia impusă de genul literar de a crea individualități—realismul, supunerea la obiect, trebuia să impue lui Carageale sgîrcenie de Popești.

Ce rol are la Caragiale numele în conceperea personagiului se poate vedea mai bine decît oriunde într’o schiță din „Momente”, unde a luat ca erou un Mache, dar l-a pus într’o situație serioasă și tragică. E *Inspekțiune*, în care e vorba de sinuciderea unui casier.

Schița are ca personagii exact personagiile din celelalte „Momente”.

Dar aici pe erou îl cheamă Anghelache, tot nume de om din clase inferioare, dar rar și mai serios și ne mai utilizat de Caragiale aiurea.—Iar celelalte personagii din *Inspekțiune*, (adică Lachii, Machii, Ioneștii și Popeștii din alte schițe) aici n’au nume. Caragiale le-a ascuns numele, căci dacă-i numea, trebuia să-i cheme ca în toate schițele, cu atît mai mult cu cît e vorba de o petrecere la o berărie între exact aceiași „amici” din restul *Momentelor*.

Dar acești funcționari *acum* nu mai vorbesc

fleacuri. Ei sînt îngrijorați de soarta lui Anghelache, pe care o presupune teribilă. Iată de ce Caragiale n'a putut să le spună pe nume. Numele acestea comicizate atît de mult de el, ar fi dăunat atmosferei grave a bucății. Dar nici n'a putut să le dea alte nume, adică altfel de nume, căci și-ar fi falsificat realitatea. (Cînd însă, în peregrinațiile lor nocturne ca să dea de urma lui Anghelache, întîlnesc pe un amic al lor care nu luase parte la afacerea asta gravă,—acesta are nume și-l cheamă firește : Mitică).

Și iarăși în deosebire de toate *Momentele*, acești Lachi și Machi acum nu vorbesc cu caragialisme.*

D. P. Zarifopol a imaginat cîndva pe Pulchérie Chiriac, fiica personajului din *O noapte furtunoasă*. Se zicea acum douăzeci de ani că însuși Caragiale se gîndea, sau chiar lucra la „urmarea” comediiilor sale,—evoluția tipurilor și a urmașilor lor. Dar pe cît știm, n'a rămas nimic dela Caragiale în direcția aceasta.

Totuși, o Pulchérie Chiriac, ba chiar mai multe, găsim în *Momentele* de mai tîrziu. De pildă Esméralde Piscupesco (=Episcopesco; bărbatul ei, burghez mare, e pe o treaptă mai înaltă a erarhiei, nu e numai Popescu) și alte doamne Popesco, acum devenite „societate bună”, trăind în palate somptuoase, cu „five o'clock tea” etc. Așa dar, dacă n'a arătat evoluția tipurilor și familiilor din comedii,—dacă n'a creat pe Pulchérie Chiriac—

* Mai propriu : nu mai discută lucrul public („formele nouă”), ori ceva în legătură cu el. Nici Chiriac nu vorbește stropșit în scenele de dragoste.

Caragiale totuși a urmărit evoluția *categoriei sociale* din comedii. Este drept că Pulchérie Chiriac e mai evoluată decît Esméralde Piscupesco. Pulchérie e dintr'o generație mai nouă decît Esméralde. Poate e fiica ei.

În Caragiale se vede gradația. Dela Mița Baston la *Mari Popescu* și delă Mari Popescu la Esméralde Piscupesco. De-atunci încoace, a trecut vreme — și Esméralde a născut pe Pulchérie. E istoria întreagă a „ridicării noroadelor”, a evoluției burgheziei noastre simbolizată și prin nume, tot mai moderne și mai occidentale.

Această problemă a numelui Caragiale n'o uită niciodată, atît de mult numele face parte din procesul său de creație. Într'o schiță, pe două mahalagioaice vechi le cheamă Ghioala și Anica. Pe fiicele lor : Matilda și Lucreția. În altă schiță, în care institutoarea dintr'un tîrgușor e Aglae Popesco (aici occidentalizarea a lucrat teribil la pronume) și secretarul primăriei Athanasiu Eleutherescu (Tanase Lefterie a fost înobilat prin etimologism), — pe consilierul comunal, așa dar simplu cetățean, mahalagiu de moda veche, îl cheamă, *încă*, Niță Necșulescu (modernizat și el din Neacșu).

În toate aceste schițe e vorba de Muntenia.

În schițele cu subiect din Moldova (plasarea subiectului în Moldova se cunoaște după limba personagiilor), lucrul se schimbă cu totul. Aici personagiile se numesc : Gudurău, Perjoiu, Grigorașcu, Buzdrugovici, Bostandaki, etc. — iar numele de botez sînt : Costăchel, Iordăchel, Athenais, Ed-

mond, Raoul etc.—Pronumele acestea sînt foarte individuale și chiar cu o nuanță de „originalitate”, adică de bizarerie. Prin această originalitate, ele amintesc numele din Gogol. Și'n adevăr, chiar și personagiile sîmănă cu cele din Gogol, în sensul că au rămas mai în afară de curentul cel mare al vieții și au curiozități legate de o astfel de stare.

Formele nouă, burghezirea, ridicarea noroadelor etc., sînt fenomene *mai ales* muntenești. Și de aceia Caragiale a urmărit fenomenul mai ales în Muntenia. Moldova a rămas în urmă. A rămas mai veche. Aceasta l'a frapat pe Caragiale și aceasta o redă prin numele personajilor. Aceste personaje sînt în parte boieri. Și'n adevăr, în Moldova influența franceză s'a exercitat mai ales asupra boerilor (căci burghezia a fost puțină). Caragiale-le Moldovei, Alecsandri, a satirizat efectele influenței franceze asupra boerilor și mai ales a boerinașilor. Această influență franceză a dat ca rezultat mai întăiu pe Coana Chirița, pe Gahița Rosmarinovici, pe Iorgu dela Sadagura—pictați de Alecsandri—și apoi pe urmașii lor, Edgar Bostandaki, Athenais Gregorașcu, pictați de Caragiale. Acești boeri se numeau Bostandaki și Grigorașcu—și nu Ionescu și Popescu, căci nu erau fiii anonimi ai anonimului Ion ori ai unui popă. Dar influența franceză i-a schimbat, din Iorgu Grigorașcu în Raoul Gregorașcu și din Chirița Grigorașcu în Athenais Gregorașcu.—Pe de altă parte, în numele Bostandaki (și poate și Buzdrugovici) se vede originea străină a unei părți din boerimea moldovenească, origine care nu e totdeauna grecească.

În Edgar Bostandaki e simbolizată decăderea, decavarea boerimii moldovenești. Bostandakii au mișunat prin Iași până eri și au mai rămas încă resturi și azi. Regele Carol pensiona în secret pe unii Bostandaki.

Iar șarjarea acestor nume moldovenești este dreptul autorului comic, cum am văzut. Această șarjare este făcută cu mult simț al realităților. Aceste nume ne evoacă perfect caracterul de special, de învechit, de „original”, de „survivance”, — de tot ceiace a redat și Gogol în opera sa. Numai numele Gregorașcu are altă fizionomie: un Gregorașco e general și șef de partid. E mai amestecat în viața modernă.

Așa dar, toată deosebirea istorică din veacul trecut din Moldova și Muntenia e redată în numele inventate de Caragiale.

Această semnificativă acordare de nume nu se desminte decît rar. Vreau să spun că foarte rar Caragiale dă nume care să nu indice natura personajului dintr'un punct de vedere oarecare. Așa ar fi numele Pampon și Mazu (Didina, din „D'ale carnavalului”) care probabil sînt alese pentru trebuințele intrigii, căci din cauză că niște personaje din piesă rostesc vorbele „mazu” (un termen de joc de cărți) și „pampon”, intriga, cum se știe, se încurcă de tot. Dar la urma urmei și aceste nume plasează pe purtătorii lor în mediul lor special.

Să mai adăogăm că odată Caragiale a pus un nume cu intenții polemice: revizorul Lazăr Ionescu-Ion—la adresa lui G. Ionescu-Gion, pe care

l-a persiflat și altfel. Dar cum acest procedeu al lui Gion de a-și creia pseudonimul l-au imitat și alți Ionești—pe lângă intenția polemică, Caragiale a putut să aibă în vedere și satirizarea unei apucături mai generale.

În opera lui Caragiale problema numelor proprii e mai importantă decît în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică, și într'o astfel de operă, numele e o *însușire* mai esențială a personajului, decît în alte genuri literare.

Dar problema aceasta la Caragiale a fost mult mai complicată. Numele nu aveau să caracterizeze tipurile numai din punct de vedere al caracterului. Ele trebuiau să caracterizeze și clasa socială, vechi sau nouă, a personajilor, originea lor etnică, proveniența lor muntenească ori moldovenească, și rolul lor social, pentru că opera lui are ca obiect moravurile dintr'o vreme de tranziție, adică de amestec de vechiu și nou, indigen și străin, etc.

Numele din opera lui Caragiale *analizează* toate aceste stări și toate aceste deosebiri. Luminează, în felul lor, istoria și sociologia României din a doua jumătate a veacului trecut. Și sînt formule rezumative.

Dar categoria simbolizată de Caragiale prin Ionești și Popești avea în ea ceva care, contribuind împrejurările istorice, a făcut-o să se cultive, să creeze o burghezie națională, să pună puțin fond în formele nouă,—și să înobileze numele Ioneștilor și Popeștilor, punîndu-le alătura cu ale Ghicilor și Cantacuzinilor și chiar înlocuindu-le. Take Io-

nescu, nu numai prin rolul său, dar și prin numele său schimbat în renume este simbolul acestei categorii, al rolului ei, al ascensiunii ei, — cu toate luminile și umbrele. Când vechiul partid conservator a fost silit de istoria țării să-l adopte, era un semn că trecutul însuși trebuia să facă concesii ca să-și prelungească viața, ca să nu moară și în „fond”, cum murise în „forme”.

Din tot ce precede, ar rezulta că opera lui Caragiale este de domeniul istoric, cel puțin în privința problemei tratată în acest articol cu ajutorul numelor. Dar adevărul este altul. Este drept că, din acest punct de vedere, opera comică a lui Caragiale se învechise puțin înainte de războiu. Aceasta, și atîta, rezultă și din cele spuse în acest articol. Dar dela războiu încoace, s'a produs un alt val, mai mare și mai tumultuos, al „ridicării noroadelor”, însoțit, firește, de o altă „cădere a neamurilor” (unele din aceste „neamuri”, acum căzute, erau ele însele ridicate din „noroadе”). Așa dar, dela războiu încoace Caragiale a devenit din nou de actualitate.

Și va trebui să treacă iarăși multă vreme, pentru ca „noroadеle” ridicate acum să devină „neamuri” și să se curețe de „caragialism”.

„Noroadеle” care se ridică acum sînt aproape întregul popor. E opera războiului și a urmărilor lui sociale și politice. Vechea cultură rurală, aceea care a produs pe Creangă și care era o cultură adevărată, atacată de formele nouă încă înainte de războiu, e pe cale de a dispărea. Dar dela acea

cultură veche și până la cultura adevărată europeană, este spațiul tuturor „caragialismelor”. Saltul țării întregi, peste spațiul acesta, la cultura europeană (variante românească), indiferent de ce grad, dar europeană, este evoluția viitoare a societății românești, dacă evoluția va fi normală.

Atunci toate „noroadele”, după ce-și vor fi făcut stagiul în fatalul „caragialism” al fazelor de tranziție, vor deveni „neamuri”.

Până atunci Caragiale nu va fi niciodată inactual, sau cu totul inactual.

IOAN AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI.

Scrisoare adresată d-lui Brătescu-Voinești, cu ocazia sărbătoririi sale cînd a împlinit șaiszeci de ani, și cetită în ședința festivă dela 26 Ianuarie 1928.

Iubite domnule Brătescu, cred că-ți închipuești de ce nu pot să fiu lîngă d-ta și cît am dorit să fiu și cît de mult îmi pare rău că nu pot fi.

Iubite și vechiu prietin, cînd am luat condeiul în mîină, credeam că știu bine ce-am să-ți scriu. Dar acum stau de-un ceas înaintea hîrtiei și totul mi s'a învălmășit în minte : primul schimb de scrisori dintre noi, fericirea simțită cînd ai primit să te îmbarci în acea expediție cătră necunoscut care a fost întemeierea „Vieții Romînești”, bucuriile repetate cînd poșta îmi aducea manuscrisul d-tale, rarele noastre întîlniri, imaginea ființelor delicate din opera d-tale, gîndul că generația noastră a ajuns la vremea, oricum melancolică, a jubileelor, diferitele formule care ar încerca să exprime înțelegerea mea admirativă pentru scrisul d-tale, și alte și alte multe gînduri și simțiri.

Poate voi reuși să concentrez măcar o parte din toate acestea, dacă-ți voi spune, prozaic și

banal, că din toată corespondența primită dealungul celor douăzeci de ani, de cînd apare „Viața Romînească”, manuscrisele d-tale au făcut parte, toate, dintre puținele a căror lectură n'am putut-o amîna un moment. Dacă aveam pe cineva în vizită și nu-i puteam cere permisiunea să mă lase să cetesc, îmi luam aere plictisite și ostile ca să scap de el. Dacă factorul îmi dădea plicul pe drum, cînd mă duceam la școală, apucam pe uliți lăturalnice ca să am timp să cetesc bucata.

Te rog să nu iei aceste mărturisiri ca un semn de grandomanie din partea mea. Nu vreau să măsur meritele d-tale de artist cu interesul meu pentru opera d-tale. Vreau să-mi arăt admirația mea de cetitor, și atîta tot.

Desigur că, dintr'o veche deprindere de a mă întoarce asupra mea, ca să-mi explic stările sufletești, am căutat să analizez cauzele acestui interes, de o natură cu totul aparte, provocat de opera d-tale.

Și mi se pare că am aflat explicația, care să mă mulțumească măcar în parte. În fiecare bucată găseam un eveniment, o scenă din viață, redate cu putere, dar te găseam și pe d-ta. O aderență rară între operă și realitate pe de o parte, între operă și d-ta pe de alta, care mărea intensitatea de viață a creației. Această constatare am făcut-o într'un studiu asupra operei d-tale. Și am fost fericit cînd am găsit, acum cîțiva ani, într'un critic străin, pe care-l stimez, confirmarea opiniei mele asupra plusului de viață și de interes, pe

care-l dă operei de artă acest raport între realitate, operă și scriitor.

Dar și genul realităților zugrăvite de d-ta și sufletul adăogat acestor realități erau prin ele însele de natură a provoca un interes excepțional. Întîmplările erau emoționante, profund semnificative și cu largi perspective asupra sufletului în genere și a societății noastre în specie — iar sufletul era de o extremă sensibilitate și delicatețe. De aici acea combinație rară de realism desăvîrșit și de intens și pătrunzător lirism — de adevăr și de poezie.

Iar tuturor acestor calități, d-ta le-ai dat toată valoarea prin darul unic în literatura noastră de a rămînea în scris admirabilul povestitor prin viu graiu, realizînd astfel la ideal cerințele genului epic—reușind să dai la maximum iluzia realității.

Aprig în observație, duios în sentiment, d-ta ai fost expresia cea mai înaltă și mai pură a generației noastre, critică și lirică în același timp.

D-ta ne-ai răzbunat, denunțînd grosieritatea mediului, în care cei delicați nu au ce căuta ; d-ta ne-ai înduioșat, evocînd cîteva figuri ideale, care nu se pot uita. Nu există, nu vor exista în literatura romîină ființi mai delicate, tratate mai delicat, și în același timp mai fremătător, decît aceste figuri neuitate, a căror viață ne cîntă în suflet pentru totdeauna. Printre ființele noastre scumpe, pe care le-am pierdut, și la care ne gîndim cu profundă emoție, este și Eliza lui Pană Trăsnea.

Iubite domnule Brătescu, iartă-mă că ți-am

spus așa deadreptul admirația mea. Știi că în față nu ți-am vorbit niciodată nimic de opera d-tale. Acum, dela distanță, fără să dau ochii cu d-ta, am căpătat curaj. E singura compensație pentru regretul de a nu fi putut lua parte la sărbătorirea d-tale.

Iți doresc sănătate și viață lungă, — urare pe care ți-o fac și toate generațiile de scriitori grupate în jurul „Vieții Românești”.

* * *

Sper că cele spuse în scrisoarea de mai sus despre calitățile operei sînt și impresiile cetitorului, nu numai ale mele.

Voiu mai adăoga acum un alt caracter al operei d-lui Brătescu-Voinești, care face atît de interesantă lectura nuvelilor și schițelor sale—și care rezultă din aceeași sensibilitate ascuțită a scriitorului. D. Brătescu-Voinești nu are în opera sa viață și tipuri indiferente. Personagiul e pictat cu simpatie, cu humor, uneori, rar de tot, cu antipatie, dar niciodată cu indiferență. Și tot așa, în-tîmplarea nu e niciodată neutră. E tristă, ori comică—în orice caz emoționantă.

Toate acestea nu vor să constate decît, încă odată, și subt alt unghiu, aceeași sensibilitate,—aceiași însuflețire a realității prin adaosul de suflet al autorului. Ar fi exagerat, desigur, dar nu prea departe de adevăr, dacă am spune că opera d-lui Brătescu-Voinești te face ori să plîngi ori să rîzi. Aceasta este cauza pentru care opera acea-

sta pune mereu în mișcare tot sufletul cetitorului : afectivitatea lui prin emoția ei, inteligența lui prin comicul ei, amîndouă deodată prin humorul ei.

Dar *genul* acesta înseamnă quintesențierea realității. Aceasta ne explică și dimensiunile reduse ale operei. Iar cine cunoaște mai deaproape pe d. Brătescu, știe cît condensează, cît quintesențiază d-sa într'o bucată—după ce quintesențiasse deja realitatea obiectivă, care i-a servit ca model. Lă-sînd din realitatea obiectivă ceiace nu e caracteristic—alegînd numai vîrfurile undulațiilor vieții — d-sa întrebuintează apoi același procedeu față cu realitatea așa cum o transpusese deocamdată în bucata sa.

O operă rezultată din această dublă quintesențiere nu poate fi voluminoasă.

Opera aceasta de sensibilitate, de caracteristic pur, de fineță nu se poate concepe în douăzeci de volume. Fiecare gen, fiecare sensibilitate, fiecare reacție la realitate are, în literatură cași în toate artele, dimensiunile sale. Nu se poate concepe un Mérimée autor al unui număr de nuvele egal cu al lui Maupassant. Nu se poate concepe un Leopardi autor al unui număr de volume egal cu al lui Hugo, chiar dacă Leopardi ar fi trăit optzeci de ani. Nu se poate concepe o picătură de concentrare ca a lui Leonardo da Vinci, etalată pe atîtea pînze ca a lui Rubens, chiar dacă Leonardo, care a pictat patru ani zîmbetul Giocondei, s'ar fi consacrat numai picturii.

Redați operei d-lui Brătescu-Voinești tot ceiace

d-sa a eliminat ca neesențial și necaracteristic, mai întâiu din realitatea care i-a servit de model și apoi din opera pusă în lucru, și veți obține o operă cu dimensiuni foarte întinse — ca acele extracte concentrate care, diluate în apa din care au fost extrase, redau lichidul primitiv.

...Aceasta nu înseamnă, iubite domnule Brătescu-Voinești, că opera d-tale trebuie să aibă exact dimensiunea a trei volume de nuvele și schițe și trei volume de teorii filozofice și sociale (presărate cu pagini de creație artistică) și că te aplaud, pentrucă de-o bucată de vreme te-ai consacrat exclusiv vânătoarei și pescuitului de păstrăvi în munții Dornei și ai Maramureșului. Mai ales că nu știu prin ce minune acum, când ai ajuns la jubileu, ești mai viu și mai vibrant decît oricînd.

Cînd te-am văzut pentru ultima oară la d-ta acasă, vorbindu-mi cu atîta pasiune (și cu ce știință !) de undițele moderne, de păstrăvi, de lostrițe, de apele limpezi ale munților, eu, biet scrib, te-am invidiat. Dar—tot biet scrib—mă gîndeam cu melancolie : „l'am pierdut !” și mi-erău antipatici păstrăvii, mai ales că-i descriai răi și voraci (se vede bine : au mîncat pănă și pe un mare scriitor).

D-ta nu ai avut niciodată ambiție literară. Ai scris nuvele și schițe din pură plăcere, cum răsădea flori ori cum dregea ceasornice Pană Trăsnea. Admirabilă nobleță a omului, ideală psihologie solilocă a creatorului de artă, — dăunătoare în anumite împrejurări scribului, care nu e rău să se ascundă în orice scriitor.

LA MOARTEA LUI THOMAS HARDY

Cu Thomas Hardy a dispărut cel mai mare romancier al timpurilor din urmă și unul din rarii *romancieri* din această vreme.

Un critic francez făcea mai dăunăzi constatarea că romanul actual este mai mult un *eseu* decît o operă de ficțiune și de creație. Criticul se gîndea în deosebi la romanul francez, dar constatarea lui e valabilă pentru o bună parte din romanul contemporan.

Este sigur însă că romanul a devenit într'o măsură eseu mai cu seamă în Franța. Afară de povestirile inferioare și populare, care păstrează tradiția romanului de senzație, afară de admirabilii *Les Thibault* ai lui Roger Martin du Gard, afară de alte foarte puține povestiri,—toată opera romanescă din Franța zilelor noastre e literatură de idei, intelectualistă, tezigă, filozofică, chiar și atunci cînd e îmbrăcată într'un stil artist și strălucitor, ca romanul admirabilului Paul Morand,—stil, pe care nu-l avea romanul propriu zis de altădată. Se pare chiar că stilismul este în raport

invers cu cantitatea de ficțiune și de creație—că stilul artist are menirea compensatorie de a înlocui substanța vie a creației.

Ideia și stilul—iată punctul de plecare și punctul terminal al celor mai mulți romancieri francezi de astăzi, al celor mai reprezentativi. Aceasta este desigur și în spiritul specific franțuzesc—raționalist, logic, înamorat de idei. (După Gide, romanul veritabil nu trebuie căutat în Franța, ci în Anglia și Rusia).

Romanul este povestire. Povestire bogată, cu intrigă, cu peripecii, care provoacă în cetitor curiozitate, emoție, indignare, iubire, ură—satisfacție sau decepție, ca în fața vieții reale.

Cuvântul „roman” presupune toate acestea. „Ca un roman”, „cutare a avut mai multe romane în viață”, „aceasta numai în romane se petrece”, „viața acestui om este un roman”—sînt expresii curente, care arată perfect ceiace este un roman. Tot așa cum „un tînăr romantic”, „o aventură romantică”, „o noapte romantică” definesc romantismul.

Romanul propriu zis, ca să fie o operă de valoare,—adică să placă cetitorului cultivat, care cere unui roman întîmplări și realități sufletești redată cu artă—presupune multe și variate însușiri de creator. Trebuind să povestească—să prezinte personagiile—să le facă să-și exprime sentimentele—să le analizeze sufletul—să încadreze viața în mediul fizic și social : romancierul va trebui să aibă talent epic, dramatic, liric și

descriptiv, să fie psiholog și sociolog. Sarcina romancierului este grea, căci el trebuie să redevie viața cu adevăr și cu poezie, în feluritele ei forme.

Thomas Hardy a fost *acest* romancier. A fost romancierul prin excelență. Creator și nu eseist.

Un înțeles, o semnificație—are fiecare roman al său. Și încă o semnificație profundă. Dar nu pentru că romancierul a urmărit un scop, pentru că ar fi căutat să ilustreze o concepție. Semnificația romanelor lui Thomas Hardy este semnificația gravă, pe care o are viața umană pentru cine o privește infiorat de destinul ei tragic. „Concepția” lui este această înfiorare tragică în fața vieții. De aceea semnificația fiecărui roman al său e aceeași, ceiace ar fi un defect, dacă semnificația romanelor lui ar fi o concepție, o idee, o problemă,—defect pe care îl au romanele, de altfel admirabile, ale lui Galsworthy, toate cam cu aceeași semnificație socială.

Semnificația romanelor lui Thomas Hardy este și aceea a operei lui Shakespeare, cu care el are mai mult decât o asemănare. Ce altă semnificație e în *Othello*, în *Romeo și Julieta*, în *Regele Lear*—și poate chiar în complexul Hamlet—decît aceea că fericirea este lucru fragil, că viața este teribilă—că „poate nici nu este loc pe-o lume de mizerii pentr'un atît de sfînt noroc străbătător durerii”—mai ales pentru exemplarele de elită ale speciei?

S'a înțeles din cele de mai sus că lipsa de „idee” a lui Thomas Hardy nu înseamnă o atitudine pa-

sivă față cu realitatea, nu înseamnă copierea realității. Thomas Hardy, ca orice artist adevărat, alege esențialul și caracteristicul. Dar această alegere—instinctivă—nefiind determinată de o concepție, ci de sentimentul său asupra vieții, întâmplările din romanele lui nu dovedesc nimic: ele înspăimântă. Cași la Shakespeare. *Othello* nu dovedește că e o nenorocire când o fată se mărită cu un bătrîn, și invers, nici ticăloșia intriganților. *Othello* „dovedește” cruzimea destinului. Și nici *Regele Lear* nu ilustrează vișul ingraturdinii ori—prin Cordelia—virtutea iubirii filiale, ci cruzimea vieții. Desigur însă, că Shakespeare a ales—sau poate mai exact: în capul lui s’au ales—acele fapte și împrejurări, prin care destinul distruge ceiace vrea să clădească omul.

Așa dar, ca să revenim la Thomas Hardy, viața e filtrată și în romanele sale, nu transpusă *tale-qualè*. Dar nu filtrată prin idei, ci printr’un temperament, care vivifică și concentrează, ceiace e cu totul altceva. E curățită așadar de banal și de insignifiant, ca în orice operă de artă. Dar banalul și insignifiantul nu sînt corelative cu o idee, ori cu o concepție, ci cu un sentiment, cu sentimentul tragic al existenței. Ca și în Shakespeare.

La Thomas Hardy, viața nu se lovește de un baraj de idei și concepții, care s’o abstractizeze, s’o schematizeze, s’o ofilească și s’o împuțineze. Viața intră liberă și deadreptul în el—și intră în valuri—căpătînd, prin izolare de banal, tot sensul ei tragic. De aici, mai întăiu poezia mare a operei

sale. Căci poezia mare este, și nu este altceva, decît fiorul tragic în fața vieții, cași—iarăși—în dramele lui Shakespeare. De aici, în al doilea rînd, caracterul rar al operei sale : o luminoasă plasticitate (căci viața este un foc de artificii admirabil) și un sentiment profund al fatalității tragice (căci viața este dureroasă,—cum a simțit-o rasa indo-europeană, dovadă cele două mari religii ale ei, cum au simțit-o toți artiștii mari, cum o simte „toute âme bien née”). *Tess d'Urberville* are plasticitatea picturii italiene în redarea încîntătoarelor femei și mai cu seamă a încîntătoarei Tess și în redarea scenelor idilice,—și plasticitatea picturii olandeze în redarea peisagiilor și a scenelor rustice pline de humor. Dar toată această încîntare a vieții, toată această bucurie de a trăi și mai ales năzuință la bucuria vieții, este distrusă de tragica fatalitate care, înainte de a izbucni zdrobind pe fermecătoarea și trecătoarea apariție care e Tess, vuește surd încă demult, dealungul romanului. Și voi observa și acum că această strălucire a existenței și, în acelaș timp, această fatalitate tragică, poate fi și definiția dramei shakespeariane.

Creația puternică și liberă a vieții, poezia tragică a existenței umane, întîlnirea rară a unei luminoase plasticități cu o sumbră tristeță, formează fizionomia deosebită a acestui romancier și explică efectul sfîșietor al operei asupra cetitorului : ceiace a distrus destinul—și nu se putea să nu fie distrus!—fusese atît de încîntător și se petrecuse subt un soare atît de luminos !

ISUS CHRISTOS PE SCENĂ

În „Noua Revistă Bisericească”, un preot se ridică împotriva reprezentării în teatru a lui Isus Christos și împotriva fețelor bisericești, care admit această exhibiție.

Preotul are dreptate. Și motivele estetice și cele morale pledează pentru el.

Considerînd pe Isus Christos numai ca pe un om mare — desigur cel mai mare om din toată istoria omenirii—dacă vom putea proba că omul mare, *ca atare*, nu poate fi personajul de roman ori de piesă teatrală, vom fi dovedit cu atît mai mult că Isus Christos nu poate fi erou de dramă.

Criticul Thibaudet a arătat că omul mare nu poate fi personajul de roman, pentru că romanierul poate face concurență stării civile, dar nu și naturii : Cu alte cuvinte, pentru că omul obișnuit e un tip, pe cînd omul mare este un caz unic.

Sau, și mai simplu : Un romanier ori un dramaturg extrage din propria-i substanță tipurile operelor sale, se pune pe el în diferite împrejurări și situații. Și crează cu ceia ce are, cu ceia ce

poate avea, cu ceiace poate inventa. Se poate transpune în tot felul de stări și de sentimente, căci orice om are, măcar rudimentar, orice fel de sentiment, chiar și pornirea la crimă.

Un lucru nu-l poate face nimene : să fie mai inteligent decît este, că creeze o inteligență superioară inteligenții sale.

Poți pune într'un roman sau o dramă ca erou pe Shakespeare ori pe Goethe, dar nu prin acele facultăți prin care unul e Shakespeare și celălalt Goethe, ci prin ceiace au ei comun cu noi, iubire, ură, invidie, etc. Nu vei reproduce genialitatea lor, adică nu-i vei pune să vorbească și să se comporte ca genii, căci—dacă nu copiezi fraze din opera lor, ceiace nu mai e artă și creație—nu vei putea să-i faci să fie geniali, fiindcă tu, creatorul, nu ai geniu și nu ai de unde le conferi acest atribut.

Iar dacă ne gîndim că artistul trebuie să fie întotdeauna superior tipului creat, căci altfel nu-l poate domina ca să-l creeze, atunci vom înțelege și mai bine că geniul, *ca atare*, nu poate fi personajiu într'o operă de ficțiune. Și cu atît mai mult vom înțelege imposibilitatea, dacă vom adăoga că creatorul de artă, care ar face din Goethe—în ipostasul lui de geniu—un personajiu de roman, ar trebui nu numai să aibă „geniu”, ci un geniu de natura specială a aceluia al lui Goethe—geniul lui Goethe.

Iar Isus Christos nu poate fi prezentat ca nimic altceva decît ca Isus Christos, adică geniu inte-

lectual și moral. Trebuie să-l faci să vorbească așa cum a vorbit el, tot așa de sublim—dar nu copiind evangheliile. Căci atunci nu-i creație, nu-i teatru, e lecție de religie prin gramofon, iar gramofonul e un actor, care contraface pe Isus Christos !

...Un actor care contraface pe Isus Christos !... Ideia aceasta este de ajuns ca să ne facă să înțelegem, că dacă chiar ar fi posibil de creat Isus Christos, încă ar fi o imposibilitate morală de a-l aduce pe scenă.

Cine crede cu adevărat în divinitatea lui Isus Christos, nu va putea suporta să vadă pe un domn X, purtînd numele de Isus Cristos, fardat, cu o barbă legată pe sub fălci, atent la sufleur, contrafăcînd cu glasul lui pe Fiul Domnului, printre actrițe, fluerat dacă joacă rău, aplaudat dacă „face” bine pe Isus Christos, și atunci eșind la rampă și mulțumind—și apoi, după spectacol, ducîndu-se cu colegii la o fleică. Și pe urmă critica, discutînd dacă d. X a interpretat bine pe Isus Christos. („In rolul principal, simpaticul X ne-a dat un Christos reușit... etc.”).

Cine nu crede în divinitatea lui Isus Christos, dar n'are sufletul tîmp, va simți același lucru cași credinciosul, pentrucă „Isus Christos”, în care mii de ani au concentrat toate aspirațiile vieții dureroase a omenirii, este Dumnezeu, indiferent dacă *faptic* a existat sau nu—problemă arhise-cundară, pentrucă lumea este creația noastră și cu atît mai mult lumea morală.

Altădată, în vremurile cînd oamenii erau mai simpli, cînd religia era mai mult o afacere utilitaristă, un plasament de capital cu dobînda pe lumea cealaltă, cînd delicateța sufletească și idealismul nu existau în măsura de azi, s'a putut reprezenta Isus Christos, fără a jigni sentimentul cuiva. De altfel, acel „teatru” nu era... teatru, cu bilete plătite, cu garderobă, cu cabotini, cu spectacol monden, cu dame care lornetează mîncînd dragele, cu critici teatrali. Era reprezentarea unor întîmplări memorabile, scumpe spectatorilor.

Și parcă nu ne vine a crede că înaltele fețe bisericești ar încuviința ca un actor X să se prefacă pe scenă că este Isus Christos.

Noi am văzut de multe ori pe Isus Christos pe scenă. Intr'o piesă, actorul-Isus, pe care-l cunoșteam de prin oraș, în scena crucificării era asudat și, neputînd răbda să stea nemișcat—„Isus” murise — dădea discret dintr'un picior, chipurile bătut în cue. Intr'o scenă anterioară cu mult popor iudeu, era o vociferare pe scenă care ne-a adus aminte de simpaticii „vînzare civo” eșeni.

Isus Christos, chiar dacă l-am simți om cași noi, e un geniu prea mare ca să fie personagiu într'o operă de artă. Dar el este mai mult : este Dumnezeu, în realitate sau în idealitatea noastră.

Cele de mai sus le credem valabile, chiar dacă piesa ar fi de Shakespeare, și actorul ar fi Garrik. Dar imaginați o piesă obișnuită și un actor obișnuit, ori chiar — ceiace e mai probabil, căci pieșele rele sînt regula, nu cele onorabile—o piesă vulgară și un artist mediocru.

M. SADOVEANU

Țara de dincolo de negură

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

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

Nu numai pușcașii și pescarii sînt oameni ai naturii, ci toate personagiile sale, în ipostasul lor de vînători, chiar cînd sînt recrutate dintre intelectuali. Și tot așa nu numai oamenii vechi evocați în cîteva bucăți, și nu numai oamenii primitivi

de subt munte și din bălțile Dunării, sînt din trecut, ci toți vînătorii săi. Mai întăiu prin patriarhalismul îndeletnicirii lor și în al doilea rînd prin ceiace e ancestrul în instinctul care-i duce prin munți și văi, și prin bălțile misterioase. Și însfîrșit trecutul este evocat chiar și de felul relațiilor dintre vînători, cu camaraderia lor simplă, cu poveștile și „minciunile” vînătorești, — în adunările lor prin case mobilate ca pe vremea Dacilor—cu „cuconu Nicu”, cu pădurari eșiți de prin tainițele codrilor și cu acea egalitate dintre „cuconu' Nicu” și pădurar, datorită meșteșugului vînătoresc care, suprimînd erarhia socială, întoarce pe om la natură și la primitivitate.

Domaniul favorit al d-lui Sadoveanu e trecutul. Chiar și din prezent, d-sa preferă trecutul, ceiace poartă semnele și caracterele trecutului. In alți termeni, d. Sadoveanu este un epic prin excelență. Aceasta se vede și în „compoziția” sa, căci d-sa pune foarte rar acțiunea la timpul prezent. D. Sadoveanu cultivă mai mult povestirea decît dramatizarea. (La aceasta contribue și lirismul său).

Dar trecutul este atît de mult muza d-lui Sadoveanu, încît d-sa nu se mulțumește cu impresia normală de trecut a vînătoriei și a împrejurărilor ei. Trecînd peste raportarea faptelor vînătorești actuale, d. Sadoveanu imaginează vremuri imemoriale și misterioase. In „Vînători de lupi în veacuri vechi”, d. Sadoveanu are viziunea unor vînători preistorici dintr'o rasă emigrată din Nord pe malurile Siretului. In „Vînt

dinspre Căliman'', d. Sadoveanu își satisface nostalgia trecutului, punînd în scenă pe un țăran care spune că a văzut zimbri pe muntele Căliman. (Imaginație? Autosugestie? Minciună pură? Impreciziunea aceasta e un merit al bucății). Iar acest vînător fantast, povestind despre gazda lui de pe Căliman, un aborigen romanizat în a doua generație, evoacă și un altfel de trecut impresionant. Cu impreciziunea, de care vorbeam mai sus și fără să-și ia nici o răspundere, d. Sadoveanu a putut să învie din morți oameni și ființi stîNSE de mult—să-și dea și să ne dea fiorul trecutului formidabil, adus, halucinant, în prezent. Iar acest fior al trecutului este, el însuși, numai un aspect al altui sentiment, al sentimentului dominant din opera sa, al sentimentului de mister. Cele mai frumoase descripții de natură—nu descripții : cuvîntul descripție e sărac pentru poezia d-lui Sadoveanu—cele mai frumoase evocări de natură ale sale sînt misterioase.

Sentimentul acesta al misterului îl face pe d. Sadoveanu un atît de pasionat peregrin prin bălțile Dunării și ale cîmpiei. Viața imensă și tainică din bălți, unde asîști parcă la originea vieții, și viața tot atît de imensă și de necunoscută a miriadelor de paseri migrătoare, care acopăr primăvara cerul întregului emisfer de nord în drumul lor spre mările singuratice, această viață pe lîngă care cea cunoscută nu este nimic, este evocată de d. Sadoveanu cu un sentiment adînc și înfiorat.

Și în bucățile acestui volum,—cași în toată opera sa,—d. Sadoveanu a evocat aceeași viață a noastră, viață care nu se schimbă, ori se schimbă mai puțin, viața oamenilor legați de pământ și de obiceiuri, și înfrățiți între ei prin pământ și prin obiceiuri. Și ne-a evocat mai ales natura noastră, căci peisagiul d-lui Sadoveanu este național. Și toată natura noastră, cîmpia, muntele, râul, balta ; iarna și vara ; ziua și noaptea. E un cîntec dela început și până la sfîrșit, un cîntec cînd triumfal cînd melancolic. Am însemnat pe marginea cărții unele pasagii, cu gîndul să le transcriu pentru cetitor. Dar, la sfîrșit, făcînd calculul, am văzut că ar trebui să transcriu o bună parte din text—și doar însemnasem cu sgîrcenie.

D. Sadoveanu este un pictor și un poet al naturii. Și amîndouă în acelaș timp. Dar ceiace e mai impresionant,—dacă se poate face disociația—e poetul.

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

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

Eminescu ne-a dat imaginea naturii ; ne-a dat

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

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

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

Ceiace e mai frumos în Hogaș face concurență picturii. Ceiace e mai frumos în d. Sadoveanu e mai intern decât să facă concurență numai picturii ; e pozie *pură*.

Imaginea lui Hogaș e dubletul personal și fastuos al lumii din afară. Senzația d-lui Sadoveanu e contingența lumii externe cu lumea internă. E punctul, unde se întâlnesc și se contopesc cele două lumi. E o stare obiectivă și foarte subiectivă totodată—în comparație cu obiectivitatea imaginii și cu subiectivitatea sentimentului,—pe cât se pot aplica acești termeni absoluți la lucruri atât de relative.

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

Această contingență,—în senzație,—a naturii și a sufletului este și cauza aceluși sentiment de comuniune cu natura din opera sa, care e calitatea cea mai eminentă a poeziei d-lui Sadoveanu.

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

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

Cum am mai spus și altădată : îmi permit să vorbesc despre Sadoveanu astfel, pentru că simt bine că nu e vorba de d. Sadoveanu cel de pe stradă, ci de altcineva. (Ca preotul în ipostasul de deținător al *darului* — deosebit de ființa comună care trăește ca toți ceilalți oameni). Cred că același sentiment l-ași fi avut și față de Eminescu, dacă ași fi trăit pe vremea lui. Poeții au,

în adevăr, un dar. Nu e nimic mistic în concepția mea. E simpla constatare că în ei, mai ales în ei, și mai ales în marii poeți romantici, omul de toate zilele e cu totul altul decît celălalt din ceasurile rare, dacă voiți — întrebuițînd termenul foarte figurat! — din ceasurile cînd e „posedat”... Ceiace nu era, nu putea fi cazul lui Caragiale, care n'a fost poet în înțelesul acesta. Caragiale la cafenea... era un om extrem de inteligent, un observator de o luciditate crudă, un infailibil *metteur en scène* cînd trebuia, și avea elocuția, proprie cași imitativă, exactă, definitivă. De aceia nenea Iancu și I. L. Caragiale erau una și aceeași ființă.

OTILIA CAZIMIR

Fluturi de noapte

Poezia eminentemente lirică a d-rei Otilia Cazimir nu este totuși o poezie de efuziuni sentimentale. „Metodul” acestei poete — firesc, desigur, dictat de natura sa sufletească — este ceiace s’a numit realism psihologic : Sentimentul liric din versurile sale rezultă din analiza sensibilității ori, mai adesea, din fapte, care redau sentimentul.

Bucata primă din volum, „Ploae de Primăvară”, poezie erotică, are ca subiect sfada și împăcarea, —subiect pe care de obicei versificatorii îl tratează cu efuziuni, lamentații și strigăte finale de triumf. În poezia d-rei Otilia Cazimir, nici o lamentație, nici un strigăt de triumf. Și nici o „expunere” de sentimente. E o mică schiță, o mică „nuvelă” :

O vorbă rea își toarnă 'n noi veninul greu
Și nu mai știu : ai spus'o tu, am spus'o eu...
Ne-am așezat pe-aceiași bancă,
Tu într'un capăt, eu în celălalt.

Tu scrii c'o creangă pe asfalt ;
 Eu stau, cu păru'n ochi ca o țigancă,
 Și strîng din dinți și din pleoape strîng —
 De frică să nu plîng...

Mă uit în altă parte...
 De lîngă noi și pînă 'n cîmp, departe,
 Ogrăzi pustii, cu iarbă crudă.
 Pe stradă nu e nimeni, și e cald...
 Mi s'a făcut pe rochie un fald ;
 Il netezesc, cu ciudă...
 Am scos oglinda mică să mă uit : m'arată
 Destul de supărată ?

Ce lung o să ne fie drumul înapoi
 Prin colb și soare...
 Și mîna mea dece nu poate oare
 Să umple golul dușman dintre noi
 Cu gestul bun și simplu de 'mpăcare ?

De-asupra unui zid
 A pîlpîit un flutur cu aripi de fum...
 Și tu — ce faci și ce gîndești acum?...
 Trimit spre tine — cercetaș timid —
 Privirea iute pe subt pălărie.

Pe-asfaltul neted, cu crenguța vie
 Tu scrii, mereu.
 M'aplec să văd ce scrii anume :
 In colbul străzii 'nsemni acelaș nume —
 Al meu...

Și nu știu bine care dintre noi
 Și-a stîns întăiu în ochi tăișul rău, —
 Dar mîna mea s'a sprijinit de brațul tău
 Și ne-am zîmbit, deodată amîndoi.

Supremația faptului asupra efuziunilor lirice este unul din semnele vremii de azi. Poezia d-rei Otilia Cazimir este modernă prin acest realism psihologic, căci supunerea aceasta a sensibilității, prin includerea ei în fapte, psihologismul acesta obiectivat, este unul din metodele acelei „compri-mări a romantismului” numită neoclasicism.

Dar dacă d-ra Otilia Cazimir exprimă adesea lirismul cu ajutorul faptelor, în schimb, în poezia descriptivă, acestea din urmă sînt puse pe un portativ sufletesc. Descripția e în funcție de fapte interne, este *cu ocazia* unor fapte interne (dar nu expresia sufletului, nu un „état d'âme”, căci d-ra Otilia Cazimir nu este nici romantică, nici simbolistă). Pentru a lămuri mai bine ceiace voim să spunem, ar trebui să retipărim aici poezii întregi. Cităm însă numai fragmente din *Pîrăul*.

„De cîte ori n'am aruncat cu bulgări
 În apa lui curată de topaz !
 Se 'nvinețea atunci și, din vultoare,
 Mă biciuia sburdalnic în obraz
 Cu stropi mărunți și aurii de soare....
 Și 'n ochii-mi de copil al nimărui,
 Ca 'n unda lui se răsfrîngea seninul —
 Iar sufletul mi-era ca unda lui.

In sara asta-i mut și potolit,
 Căci vremea ce s'a dus domol pe valuri,
 Pe amîndoi ne-a 'mbătrînit...
 Cuminte, doarme între roase maluri
 Și 'n liniștea pădurii îl ascult,
 Cîntînd în mine cum cînta demult
 Pe vremea cînd știam și eu să cînt...

Cîteodată însă, faptul intern se disociază de cel extern—și invers. Cu alte cuvinte, elementul liric sau cel descriptiv se exprimă izolat și pur. Cităm o poezie pur descriptivă, *Inserare* :

Un deal cosit... Și pe șoseaua prinsă
 De coasta lui, un car dispăre 'n fund.
 Și sună drumul ca o dobă 'ntinsă
 Pe care-ai arunca, cu pumnii, prund.
 Prin nori, apusu 'mpiăștie discret
 Un vag reflex rătăcitor... Și 'ncet,
 Pe ochii vineți și 'mpietriți ai zării
 Se lasă moi pleoapele 'nserării.

È scurt, e alegerea esențialului. Autorul nu se supune la obiect decît parțial, adică selectiv, activ, potrivit cu concepția sa personală — totuși fără a face din natură un „état d'âme”. De aici rezultă un tablou strict pictural, — evocator al totului pentru cetitor, dar foarte personal, — căci transfigurarea realității e senzorială, nu afectivă și antropomorfică.

Dar poeziile pur descriptive în volumul acesta sînt numai cîteva. Nu descriptivismul pur o ca-

racterizează pe d-ra Otilia Cazimir. Elementul descriptiv, cum am văzut, are de obicei o altă funcțiune în poezia d-sale.

Lirismul pur e mai puțin excepțional, îl găsim în două-trei poezii, scurte, ca acestea :

E mult de-atunci,—îți mai aduci aminte?
Era o sară limpede, la munte...
Tăceam, alături : mîna ta, cuminte,
Imi mîngîia șuvițele pe frunte.

Acum stăm iar alături—și e sară.
Dar mîna-ți uită parcă să m'alinte.
O, nu 'ntreba ce gînduri mă 'nfioară :
Eu n'am uitat, tu nu-ți aduci aminte...

— și mai cu seamă în „Strofe risipite” :

Ce demon oare mi te-a scos în drum?
De-ar vrea viața azi să mă deslege
Și raiul ei să mi-l deschidă-acum, —
Tot iadul nostru dulce l-ași alege...

*

Ești rău,—dar cînd aud c'o spune altul,
Plec ochii 'n jos și de mînie tac.
Nu ! Numai eu în toată lumea asta
Am dreptul să te cert — și să te 'mpac.

Așadar, cînd stările interne sau externe sînt disociate, poezia d-rei Otilia Cazimir are o scurtime neobișnuită. Ea reduce expresia acelor stări la realitatea lor adevărată. Acum poetul nu mai concepe complex, pe tot registrul sufletului.

Scurtimea e rezultatul acestei disocieri. Ea rezultă din selectarea culminantului emotiv—după cum în descripția pură ea rezulta din notarea esențialului selectat din aparențele lumii externe.

Dar nici cînd e singur, lirismul din poezia d-rei Otilia Cazimir nu e o simplă și pură efuziune de sentiment, ci este inclus în fapte. Faptul e imaginea de comparație, care nu lipsește aproape în nici una din „Strofe risipite” :

Ai ochii negri, minciunoși și răi...
 Fîntînile cu ape moarte-ascund
 Pupile negre licărind în fund,
 Ce mă atrag spre-adînc — ca ochii tăi.

*

Cînd vreau să fug, mă ții în loc cu un cuvînt.
 Așa se sbat copacii în furtună :
 Ca pentru fugă crengile-și adună,
 Dar rădăcina-i leagă de pămînt...

*

Imi risipesc și azi ca alte ori
 Comoara mea de zîmbete și flori.
 Culege-le : la capătul grădinii
 Mi-or rămînea suspinile și spinii.

*

Mă urmărești ca pasărea de pradă,
 Mă iscodești cu ochii reci și răi —
 Și uiți că, dacă-s urme pe zăpadă,
 Noroiul e lăsat de pașii tăi...

Cetitorul a observat, poate, că imaginea din fiecare strofă nu este terminul al doilea al unei noțiuni, ci, dacă se poate spune, terminul al doilea al însuși sentimentului din ea.

Aceste „strofe” au ceva epigramatic, prin scurtimea lor, prin puterea imaginii,—prin cruzimea ei, prin culoarea ei izbitoare. De aceia—și cu gândul la vechea definiție a genului—putem spune că aceste „strofe risipite” sînt niște epigrame elegiace, amare, tragice. Imposibil ca aceste epigrame să nu ți amintească de Heine. Și totuși în genul lor, ele nu au comun cu *Cartea cântecelor* decît ascuțimea de sentiment, neprevăzutul expresiei incisive și scurtimea—mult mai accentuată. (La Heine, ironia tăioasă, epigrama, vine la urmă—ca să persifleze sentimentul : această concepție nu îngăduie *lied*-urilor lui să fie numai de cîte o strofă,—pe cînd la d-ra Otilia Cazimir ironia e înlocuită cu amărăciunea dureroasă din însuși conținutul sentimentului).

Aceste „Strofe risipite” ne fac impresia că pot sta pe primul plan al poeziei noastre lirice. Imaginea din ele temperează efuziunea și, în același timp, le mărește intensitatea poeziei. Ni se dă, cu alte cuvinte, într'un spațiu minim, un maximum de conținut. Iar faptul că ele amintesc pe Heine, fără să fie de loc „Heine”, e un merit nu mic al d-rei Otilia Cazimir.

*
*
*

Dacă cele spuse până aici sînt adevărate, urmează că talentul d-rei Otilia Cazimir, prin carac-

terele analizate, transformă totul în artă. D-ra Otilia Cazimir are talentul de a suprapune arta exact poeziei, de a nu lăsa nici o „defecțiune” pe unde sensibilitatea să se difuzeze, slăbind efectul —ca o construcție mecanică defectuoasă care ar avea „pierdere de energie”. Senzațiile, sentimentele, ideile, sînt material pentru artă și nu spovedanie sau motiv de sociabilitate cu cetitorul. De aceia, prima impresie frapantă a acestei poezii este expresia ei. (Cetitorul favorabil acestui fel de poezie și care împărtășește această impresie, are astfel proba sigură că poezia d-rei Otilia Cazimir este artă pură).

Comprimarea sentimentului prin artă este, am putea spune, firească la o femeie—dacă literatura atîtor femei nu ne-ar dezminți. Și totuși... Este drept că femeia, prin natura ei mai afectivă, ar trebui să fie condamnată numai la efuziuni de sentiment (în voia cărora se lasă în adevăr unele scriitoare); dar nu-i mai puțin adevărat că în femei există și o seculară rezervă înăscută—ca o adaptare la viața erotică—rezervă care se generalizează în toată viața ei sentimentală. Și nu puține femei se supun mai de grabă acestuia din urmă decît celuilalt imperativ al naturii lor. În cazul acesta, poezia feminină se poate defini ca un romantism comprimat.

Dar „romantismul” cu cît e mai comprimat în versurile d-rei Otilia Cazimir, e cu atît mai eficient. Sbaterea sufletului se simte *dincolo* de forma clasică, sub aparența ei de cristal —și acesta e farmecul adevărat al acestei poezii.

Dintr'o povestire de vânătoare a lui Maupassant, mi-a rămas în minte multă vreme o imagine bizară : o colibă de ghiață în care se vedea arzînd focul. Privită de departe, coliba de ghiață părea un imens diamant cu miez de foc. O imagine asemănătoare îmi evocă poezia d-rei Otilia Cazimir. Poeta însăși spune într'un loc—desigur cu alte intenții și numai despre un anume episod al sensibilității sale :

...iubirea încă mai palpită
 În suflet, ca 'ntr'un limpede ghețar.

Fulgi mari, ca înghețate flori de măr—petale reci de crizanteme—flori străine, albe și cochete—ghirlânzi subțiri de promoroacă... N'am putea exprima mai bine decența, nobleța delicată a acestei stăpîniri asupra sensibilității, puritatea și discreția poeziei d-rei Otilia Cazimir decît prin aceste cîteva imagini culese dintr'un pastel de iarnă alsău.

Orice categorie umană, cînd e reprezentată printr'un poet adevărat, aduce în literatură sensibilitatea ei specială, îmbogățește așa dar literatura cu o sensibilitate nouă. Din punctul de vedere istoric-literar, d-ra Otilia Cazimir are meritul ca nimene înainte de d-sa, de a fi adus în poezia romîna sensibilitatea specific feminină. Și cu aceasta a adus și tot ce are mai prețios această sensibilitate : fineța și delicateța de senzație, de sentiment și de expresie. Feminitatea acestei poezii, cu alte cuvinte originalitatea ei — autonomia ei față cu poezia dominantă, care e masculină — se vădește

în toată creația d-rei Otilia Cazimir și-i condiționează stilul.

În preferința d-sale, bunăoară, pentru peisagii imaculate de iarnă („Ninsoarea” formează chiar subiectul unei frumoase poezii, iar în „Ianuarie” subiectul e însăși iarna, pe lângă relativ numeroasele strofe sau versuri în care zăpada e evocată sugestiv)—nu se simte oare, într’o formă spiritualizată, pasiunea înăscută a femeii, gustul ei în viața practică de toate zilele pentru ceiace e alb și imaculat, oroarea instinctivă a femeii — ca și a pisicii — de tot ce este materialmente impur?

Fulgi mari, ca înghețate flori de măr,
Imi cad pe mâni și mi se prind în păr,
Le simt pe frunte sărutarea rece...

De aici vine poate și pentru cetitor impresia specială, impresia de flori de ghiață pe care i-o lasă unele strofe :

...Și dintr’odată, peste cîmpul nins,
De subt aripa de argint a unui nor,
Craiu-Nou, subțire, s’a desprins
Atît de mic și de ușor
C’am așteptat pân’ a apus, să cadă
Și să-l culeg, fragil și rece, din zăpadă...

Nu numai stiofa, dar și realitatea pe care o evocă este de o puritate ideală.

Dar feminitatea acestor poezii apare și mai bine acolo unde elementul psihologic este mai accentuat :

Din darurile toamnei pîrguite,
 Ți-am adunat într'un paner, iubite,
 Un maldăr cald de fructe 'n care vara
 Și-a îngropat mireazma ei postumă.

Un pumn de prune vinete, cu brumă
 Ca ceața viorie care, sara,
 Coboară peste dealuri și podgorii,
 Pufoase piersici, rumene ca zorii
 Ce-au strîns a dimineților lumină ;
 Și verzi gutui, cu scamă de rugină...

Până aici e, cum spune și titlul, o mică pictură de „Natură moartă”. Dar, după ce tabloul este complectat și cu descripția altor fructe, tot atît de feminin evocate prin delicatețea și precizia culorii, urmează un sfîrșit cu totul neprevăzut :

Și toate te așteaptă în zădar
 Să sfișii, crud și lacom, carnea lor
 Cu dinții tăi mărunți de carnivor...

Nu vi se pare că în această încheere neprevăzută (care unui bărbat nu i-ar fi putut veni în minte) este parcă un ultim ecou, spiritualizat, al îndeletnicirilor milenare ale femeii, — că aceste versuri sînt, în mod natural, fără intenția autoarei, o expresie poetizată, *estetizată* a rolului femeii în eterna ei pregătire și așteptare să slujească domnului și stăpînului ei? Această poezie este pură feminitate. Ea cîștigă în frumuseță tocmai prin acest element. Scrisă de un bărbat pentru o

femeie, ea ar fi fost barocă, ca orice inversiune de roluri. Știu că „Natură moartă” poate avea și o altă semnificație, că poate fi un simbol. În cazul acesta, observația noastră e și mai valabilă.

Situația subordonată a femeii din toate timpurile, necesitatea de a îngriji și de a înțelege ființele mici, când acestea nu știu încă să vorbească, precum și propria ei slăbiciune de ființă dezarmată care are veșnic nevoie de protecție, au determinat și au dezvoltat în femeie aptitudinea nu numai de a înțelege intuitiv mai bine decât bărbatul orice suferință, dar și de a compătimi anticipat cu orice ființă dezarmată. Această tendință, mai cu seamă într'un suflet feminin de elită, se rezolvă într'o simpatie autentică, naturală, care se răsfrînge asupra întregii naturi vii cu o amploare și cu o intensitate absolut necunoscute bărbaților.

Așa se explică locul important pe care-l ocupă în literatura unor femei copiii, mai ales cei nenorociți, și animalele—mai ales cele mici și dezarmate, pe care bărbații nu prea le bagă în seamă. Aceiași înclinare, la d-ra Otilia Cazimir merge uneori și mai departe — pînă la unele preferinți, la *alegerea* unor subiecte care par la prima vedere cam stranii : *Melcul*, *Cîrțița*, *Liliacul*... Dar atenția serioasă pe care poeta o dă acestor vieți mărunte, simpatia—și uneori humorul — cu care ne vorbește despre ele, explică și justifică alegerea. Și nu-i o simplă întîmplare că o femeie se gîndește tocmai la aceste existențe umile și cam disgrațioase, la acești „desmoșteniți ai na-

turii", rămași oarecum pe alături de atenția noastră și de aleea cea mare prin care defilează Viața, — pe cînd un bărbat, un Leconte de Lisle de exemplu, cînd vrea să zugrăvească natura vie, își alege un produs de-al ei puternic, frumos și impunător : Tigrul, Leopardul, Condorul... Iar această preferință a d-rei Otilia Cazimir ni se pare și mai naturală, după cum am spus, cînd vedem cît de intim știe d-sa să se substituie cu închipuirea, să-și apropie pe cît omenеște e cu puțință viața mică și obscură a ființelor pe care ni le evocă, cu epizodurile și necazurile ei. Această facultate neobișnuită împreună cu sentimentul care o condiționează dau poeziilor amintite mai sus un ton cu totul aparte și un timbru poetic inedit. (Același ton original îl regăsim și în poezia *Pîrăul*, ca un efect, poate mai depărtat și mai subtil, al aceleiași facultăți de transpunere).

Vedem așa dar cum olatură a feminității—atunci cînd avem aface cu un poet al ei veritabil,—își găsește în opera de artă literară o expresie proprie originală, și cum ea transpare până și în alegerea temelor poetice.

* * *

Dar am putea duce ancheta noastră și mai departe.

E poate și mai interesant să analizăm cum vede d-ra Otilia Cazimir realitatea prin prizma sensibilității sale specific feminine. Cu alte cuvinte, să vedem care și cum sînt acele *fapte* prin care d-sa

își exprimă sensibilitatea. Vom constata că această sensibilitate selectează feminin și aspectele naturii și le exprimă tot feminin :

O frunză udă mi-a căzut pe mână,
E grea și rece și miroase a pământ...

Un fluture cu aripi moi și grele,
Din umbra nopții vinete desprins,
S'a rătăcit din zbor între perdele...
In pînza rară, adormit, înfige
Picioarele subțiri de sîrmă—mici cîrlige—
Și stă așa :

Un ghem înaripat de scai,
Cu trupul cafeniu de catifea,
Cu aripile desfăcute 'n evantai...

Și am ales exemple numai dintr'o singură bucată, luată la întîmplare, dar am putea culege aproape din fiecare. Iată de pildă, dintr'o poezie care nu e în acest volum, o imagine caracteristică îndeosebi :

A venit un înger bun —
Lerui-Doamne
Moș Crăciun !

Cu năsuc rotund și mic
Cît un degetar de ghindă,
Cu-aripioare de mătăasă
Și zuluți de borangic...

Aceste imagini, aceste senzații sînt specific feminine, ca și expresia lor, și evocă toată femini-

tatea. Pe lângă valoarea lor pur estetică, ele au și una psihologică : prin feminitatea lor, ele sînt prețioase pentru cetitor mai mult, poate, decît pentru cetitoare.

* * *

Bine înțeles, nu ne-am propus anume să explicăm toate însușirile poeziei d-rei Otilia Cazimir numai prin caracterul lor feminin. Dar este sigur că nimic din arta, din ceiace exprimă sufletul unei femei, nu poate să nu fie feminin.

Dacă în exemplele citate până aci feminitatea apare mai ales prin caracterele ei vădite, să zicem primare, ea va apărea ca un caracter secundar și în structura însăși a stilului, în natura mijloacelor de expresie ca și în delicateța realizării literare pur tehnice a imaginilor pe care vrea să le exprime.

Calitatea mare stilistică a d-rei Otilia Cazimir este puterea ei de a reda faptele, puterea ei de expresie — ceiace e însăși arta literară.

Uneori d-sa redă faptele prin impresii :

Un *cuvios* parfum de levănțică...

Pe garduri *ostenite*, pe umede stradele...

...soarele în asfințit

Ne căuta prin luminișuri...

De obicei în să faptele sînt redată prin traducerea exactă a senzației juste :

Dar din păduri se furișează vîntul

Și undele, tiptil, *le ia 'n răspăr...*

Cerdac sonor...

Subt treapta ce se clătina, plecată,
Cînta strident un grier într'o vară, —
Un sfredel într' o scîndură uscată...

Spre asfințit, o sîrmă de aramă :
Craiu-nou — *o monogramă...*

Iar ceru-i o *largă corolă*
Stropită cu blonde albine...

Imaginile în cazurile acestea, nu sînt numai exacte. Ele nu exprimă numai senzația pe care o traduc și nici nu sînt numai fericite „trouvailles”-uri pentru comparație, ci au adesea o forță de radiație asupra întregului pasagiu, întregindu-l și dîndu-i toată viața din natură :

...Iși oglindește 'n apă luna plină
Tremurătorul talger de lumină...
Și speriată, de pe mal, o broască
Din întunerice sare drept în lună
Și-o sfarmă'n mii de cioburi de oglindă...

sau :

Un grangur, în lumina argintie,
S'abate amețit de peste culmi, —
Și *parc'a înflorit de-odată 'n ulmi*
O floare rară, galbenă și vie...

Aceste imagini sînt nu numai juste, după cum am spus, dar sînt și frumoase—sînt podoabe rare, de cel mai ales gust, cu care un suflet de femee-

poet înfrumusețează realitatea. Și, în același timp, ele nu sînt simple figuri de stil, ci sînt expresia, explozibilă în sufletul cetitorului, a unei întregi realități, — sînt *creație*.

Delicateța de expresie pe care o găsim în versurile descriptive ale d-rei Otilia Cazimir, devine o calitate și mai prețioasă în poezia de sentiment, —suprema piatră de încercare a rezervei și bunului gust feminin.

Eu n'am uitat, tu nu-ți aduci aminte...

Pericolul delicateței e de a cădea în gingășie (mai ales cînd e vorba de o femeie). Dar delicateța din poezia d-rei Otilia Cazimir nu cade *nici odată* în gingășie. E cel mai mare omagiu ce se poate aduce gustului d-rei Otilia Cazimir. Și, cu toată atitudinea ei feminină în fața naturii, cu atenția ce o dă micilor existențe din natură pe care le zugrăvește ca un pictor miniaturist (și trebuie să le zugrăvească așa — și izbutește mai cu seamă fiindcă e femeie), d-ra Otilia Cazimir nu e tentată niciodată să cadă în ceiace s'ar putea numi miniaturism sentimental, — iar la nevoie, are un antidot, humorul.

Azi am găsit subt frunzele uscate
O galbenă căsuță de culbec,
Ușoară, cu lăuntru alb și sec...

Făptura care-a stăpînit în altă vară
Spiralele de calcar răsucit...

...Și melcul, înșelat de glasul lor,
 Și-a scos, naiv, cornițele la soare
 Și i-a privit încremenit de frică.

Și alarmat la fiecare pas,
 Strângându-și trupul umed și vâscos
 În coaja străvezie, pe-o creangă, la popas,
 Părea un fruct sălbatec și apos...

Liliacul :

Din umbră se desprinde-unghem de întuneric,
 În zbor elastic, frînt, buimac :
 Un liliac....

Il simt venind din noapte, speriat,
 Cu chip de om, cu trupul mic, schilod,
 Ca modelat de mâni stîngace 'n glod,
 Și 'n aripile 'ntinse pe pîrghii de metal,
 Cu tulburi străvezimi de vegetal...

Cîrțița :

...Cu luciu stîns, ca părul morților...

Stîngace și ridicolă și oarbă
 Se 'mpiedica de firele de iarbă
 Tîrîndu-și, printre flori de tufănele,
 Picioarele — ca patru lopățele...

În versurile de mai sus, de altmintrelea ca și
 în toate versurile citate până acum, imaginile

sînt frapante mai cu seamă prin puritatea și preciziunea realizării lor verbale. Ele par brodate ca o podoabă pe fondul poeziei d-rei Otilia Cazimir (deși sînt întreșute în transparența stilului, ca o substanță a lui) cu o grijă specific feminină, cu deprinderea și paciența femeii care execută o broderie rară, ducînd lucrul-de-mîină până la miraculoasa lui desăvîrșire, fără noduri vizibile și capete de ață inutile și inestetice.

* * *

Am dat poate o extensiune prea mare acestor note. Dar un volum de poezii al unei femei care are talent, e un prilej prea rar la noi, ca să nu ispitească nu numai pe criticul literar, dar și pe un cercetător curios de psihologie.

Încă odată, poezia d-rei Otilia Cazimir e poezie pură. Ea îți lasă la sfîrșit o impresie rară, de suavitate. Ai impresia că acest suflet de femeie, după ce reflectează în el aspectele lumii reale, purificată și idealizată, are darul să proiecteze această lume pe un ecran ireal, — ca 'ntr'un miraj încîntător de forme, de culori, de imagini.

PANAIT ISTRATI

Kyra Kyralina

O problemă : Cum ar fi fost d. Panait Istrati, dacă ar fi fost un literat de meserie, adică dacă ar fi „îmbrățișat” dela douăzeci de ani cariera de „scriitor”, ar fi făcut parte din cercuri „literare”, ar fi aderat la o „școală”, ar fi urmat anumite „modele”, și-ar fi cultivat o „manieră”, cu alte cuvinte dacă s’ar fi depărtat de viață (de viața fără nici un epitet) și ar fi intrat în viața literară. Problema e insolubilă și—oțioasă. Și totuși o soluție are, una foarte generală. Scriitorul acesta ar fi fost mai artist, dar mai puțin veridic.

Diferența specifică și calitatea esențială a d-lui Istrati e lipsa lui totală de „literaturism”. De aici probabil, în bună parte, impresia produsă în Franța, care are literatura cea mai artistică, dar, fără îndoială, și cea mai literaturistă din lume, grație culturii literare intense a elitei franceze, din care se recrutează scriitorii și publicul competent. Iar pentru un asemenea public, literatura d-lui Istrati trebuia să fie ceiace e un colț de natură rustic pentru un citadin deprins cu parcurile stilizate.

Exotismul d-lui Istrati, în înțelesul romantic în care a fost întrebuițat cuvîntul,—cum ar fi exotismul din Atlantida—nu poate fi singura cauză a succesului său, căci literatura franceză e bogată în exotism, original ori tradus. Și nici prefața lui Romain Rolland care, departe de a fi socotită ca un „maître”, nu e admirat decît în foarte puține cercuri literare din Franța, iar d. Istrati a fost prețuit în toate cercurile. Și apoi o operă literară nu place sincer, *real*, decît prin ceiace *este*. „Les plaisirs et les jours”, a lui Proust, apărute în 1894, au rămas nevîndute, deși erau prefațiate de Anatole France, atunci în culmea gloriei lui.

Afară de talent bine înțeles, și de faptul că opera sa e prima fereastră deschisă în occident asupra unui original aspect al vieții europene,—cauze care nu mai au nevoie de nici o desvoltare,—cred că pricina hotărîtoare a succesului d-lui Istrati e naturalul operei sale, care trebuie să fie foarte prețuit într'o lume atît de cultivată, de rafinată, obișnuită (și poate blazată) cu o literatură, în care viața e, de obicei, mai mult un material pentru probleme, pentru procedee de artă, pentru stil.

Ceiace în adevăr este deosebit de „exotic” la d. Istrati—și place prin acest exotism—și nu numai în Franța, dar și la noi,—este impresia de adevăr ce o dă opera sa, de lucru trăit, de lucru „adevărat”. Prin acest caracter, opera d-sale seamănă cu literatura rusească mai veche, cu Dostoevski ori Tolstoi (nu ca putere de talent, firește,

nici ca „filozofie”), ale căror romane dau atît de mult impresia de lucru întîmplat. (Cei mai noi, dela Andreev încoace, s’au literaturizat „europenește”).

Scriitorul francez, de toate gradele, cu gîndul mereu la el, la ipostasul lui de artist, îți atrage neconținut atenția asupra lui, nu uiți un moment pe autor, admiri cît de bine scrie, ești conștient mereu de arta lui,—pentrucă aceasta e principalul în opera lui.

D. Istrati, biograficește, n’a ieșit din viață. E în viața reală de toate zilele; e întăiu un om și apoi un scriitor. Scriitorul e în plus, în marginea vieții. Ba, cînd a luat condeiu să scrie *Kyra Kyralina*, era numai un om și încă deloc un scriitor. A început să scrie *din* viață, dacă se poate spune astfel, din mijlocul vieții, din afară de artă. A putut aduce, astfel, spontaneitatea, simplitatea, adevărul vieții nealterate. Bine înțeles că arta se resimte. D. Istrati e foarte puțin un scriitor artist. Iarși, cași scriitorii ruși, de care era vorba mai sus și bine înțeles într’o măsură mult mai mare.

Dar ceva mai mult.

S’a întîmplat ca viața din care s’a ridicat, din care a crescut proza lui, să fie o viață excepțional de serioasă, o viață grea, o viață de suferință, de luptă, cu alte cuvinte un maximum de viață, — așa cum e viața cînd e supusă în mod elementar legii numită „lupta pentru traiu”. De aici accentul serios, se poate spune tragic, al operei sale. Simți lămurit, că pentru d. Istrati viața nu numai că nu e un material pentru artă, dar nici măcar un spec-

tacol pentru contemplație : că viața pentru el e arena în care luptă. Dela omul din caverne, căruia fiecare răsărit de soare îi pune problema existenței—un atât de umil, dar tragic „a fi sau a nu fi”—până la burghezul rentier dintr'o societate perfect organizată sînt atîtea stadii, și d. Istrati a simțit bine problema existenței, adică gravitatea vieții.

D. Istrati, om din Orient, nu e un „oriental”. Un scriitor din Brăila, al cărui tată a fost grec și care povestește lucruri din Asia—firește că te ispitește să-l tratezi de „oriental” și să-i găsești analogii în literaturile orientale. E foarte comod... Dar ceiace trece prin toată opera lui, ceiace se zbate în ea, este lupta—chiar împotriva fatalității. Orientul nu luptă, se resemnează și face filozofie,—mai ales acel „Orient”, pe care-l au în vedere cei care găsesc în d. Istrati un „oriental”. In opera d-lui Istrati e o tensiune de voință dela început până la sfîrșit. O tensiune care dă și caracterul special al compoziției și al stilului. E o explozie de energie, care nu vrea să se supună. O explozie, care nu degajează energia dintr'odată, catastrofal, ci, ca esența într'un motor, parțial și ritmat.

Stilul său „clasic”, datorit și lipsei de literaturism (literaturii, cînd vorbesc—dar nu la cafea : acolo sînt literaturii : au public,—au stilul... clasic, ca orice om), se datorește și vieții, care domină deaproape stilul, îl presează, nu-i dă răgaz să se lățească verbal,—vieții intense și pline, care dă acestui stil ceva de metal subțire, dens și elastic.

Dar de cînd a scris *Kyra Kyralina*, d. Istrati a făcut o evoluție considerabilă. A ieșit puțin din viață și a intrat simțitor în „literatură”. Ce efecte va avea emigrarea asta? Dar d. Istrati e un om matur. *Pliul* e luat deja. Poate schimbarea nu va avea efecte apreciable.

* * *

Présentation des Haïdoucs.

În „Prezentarea Haiducilor” d. Istrati ne înfățișează șase haiduci, dintre care unul este o femeie, „căpitanul” lor. Desigur că în volumele viitoare, acești eroi vor acționa dealungul unor intrigi, care vor forma subiectul acelor volume. Dar „prezentarea” fiecărui haiduc, din această primă parte, este ea însăși povestirea unor întâmplări foarte „romantice”, și anume tot felul de nefericiri, individuale ori colective, ori și una și alta, care au silit pe „eroi” să ia calea codrului.

Acest volum a avut în Franța un succes și mai mare decît cele două anterioare. Critici foarte zgîrciți l-au primit cît se poate de bine, fără rezerve.

Volumul acesta nu este superior celor precedente, *Kyra Kyralina* și *Oncle Anghel*. Atunci de unde acest adaos de entuziasm la criticii francezi? Noi credem că pricina acestui entuziasm deosebit stă în noutatea cu totul interesantă pentru ei a pitorescului, noutate mai mare decît în celelalte volume, și în frumuseța acestui pitoresc. Pitoresc în subiect, în decor și în limbă,—cu un cu-

vînt, în toate elementele constitutive ale operei din acest volum.

Subiectele sînt populare și, firește, la asemenea subiecte, și materialul e popular românesc. Limba e, în bună parte... romînească ! d. Istrati nu se sfieste să întrebuițeze, în franțuzește, cuvinte ca : mamaliga, zer, borche, gospodar, gospodarie, potéra, potérache, dascal, borangic, clacache, hora, caciula, caciula tzurcana, doina, Fat-frumos, fotta, ilick, donitza, pomojnic, cârciuma, cârciumar, oka, galben, gîrbaciu, coconache, baciou, zapciou, sluger, ghéba, tchobancoutza, dor, han, handgi, mezat, calabalâc, moucheteri, beilic, patcheavoura, pezeveng, borfache, tinda, rogojina, lefedgi, chouba, capcaoune, opinci, obelé, ploutache, kica, ca-trintza, voinic, logofat, pacoste, itzari, imenei, buiestru, beteala, galbeni, vataf, mosneni, patules, pogon, cojane, kélar, topouz, caftan, opincar, hazna, ispravnic, coviltir, judetz, béjénar, tzan-tzoche, beizade, codrou, gherghéf, barbat, rakiou, etc. Dar aceste cuvinte nu sînt întrebuițate numai odată fiecare, ci des de tot, foarte curent. Aceste cuvinte, care împestritează textul francez, d. Istrati știe să le utilizeze așa de bine, încît rareori are nevoie să le explice în note.

Nu putem rezuma aici volumul, ca să arătăm cît e de național materialul. Dar cuvintele romînești înșirate mai sus pot indica subiectele și materialul, atmosfera cărții—toate pitorești, nouă, specifice.

Dar d. Istrati are un curaj mai mare, d-sa tran-

splantează *tale quale* în franțuzește expresii întregi românești, și cu așa tact și dibăcie, că nu are nevoie să le traducă (le pune numai ghilmete ori le subliniază) expresii frumoase,—alese cu socoteală—selectate de un întreg popor, expresii atât de proaspete pentru Francezi, „*trouvaille-uri*” atât de fericite pentru ei. De exemplu : un copil din flori (*fils des fleurs*), a se duce cu domnul (*laisse-moi m'en aller avec le seigneur*), a cânta pe glasul al optulea (*il chante sur le huitième ton*), a pleca în haiducie (*je pars en haïdoucie*), a cerca marea cu degetul (*je sondai la profondeur de la mer avec mon doigt*), până la Dumnezeu te mîncă sfinții (*jusque chez Dieu, on peut être dévoré par les saints*), banul strîngătorului în mîna risipitorului (*les biens du thésaurisateur tombent toujours dans les mains du dissipateur*), a sări din lac în puț, (*sauter du lac dans le puits*), rău cu rău dar mai rău fără rău (*ça va mal avec le mal, mais cela pourrait être pis sans le mal*), codru, frate cu românul (*le codrou frère du Roumain*), etc. Toate aceste—unele metafore, altele „cugetări”,—banale pentru noi, pentru că sînt foarte cunoscute, cît de frumoase și cît de nouă trebuie să fie pentru străini ! Ce originalitate trebuie să dea stilului...

Apoi d. Istrati introduce în textul său poezii, „Doina, doinița”, „Sorcova, morcova” etc. care trebuie să facă iarăși impresie prin originalitatea lor.

Dar încă odată, ceiace nu putem da într’o recenzie, sînt faptele, decorul,—populare, vechi, autohtone.

În fond, toate aceste mijloace ale sale, material, expresii, limbă, etc., nu sînt decît o avere comună, un material colectiv,—viața, psihologia și limba poporului; mai mult: un material *literar* al poporului și al scriitorilor populari. Sînt haiducii noștri, concepuți de mintea populară și zugrăviți de scriitorii noștri populari. Bine înțeles, materialul e prelucrat de talentul d-lui Istrati, topit în căldura sufletului său, umanizat prin dragostea sa de oameni, prezentat cu remarcabilul său talent de povestitor și înălțat de concepția de viață a acestui justițiar.

Dar acest talent e și în Kyra și în Oncle Anghel (în care, să nu uităm, e mult material național și popular, dar nu ca în „Prezentarea Haiducilor”). Și, cum am spus, acele volume nu sînt inferioare. Poate (mai ales paginile consacrate Unchiului Anghel) sînt superioare. Și atunci, ceiace l-a ajutat acum pe d. Istrati să obțină un triumf și mai mare în Franța, e plusul de material național,—de noutate și originalitate. De altmintrelea și succesul său de la început se datorește în bună parte faptului că autorul vine în scrisul său cu averea înaintașilor săi.

D. Istrati a avut cu el, nu numai talentul său, viziunea sa și puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenția, estetica—talentul unui întreg popor. De aceea a plăcut și mai mult. E triumful spiritului specific românesc în fața criticii franceze.

E dovadă, încă odată, că literatura univ. rsală

splantează *tale quale* în franțuzește expresii întregi românești, și cu așa tact și dibăcie, că nu are nevoie să le traducă (le pune numai ghilmete ori le subliniază) expresii frumoase,—alese cu socoteală—selectate de un întreg popor, expresii atât de proaspete pentru Francezi, „*trouvaille-uri*” atât de fericite pentru ei. De exemplu : un copil din flori (*fils des fleurs*), a se duce cu domnul (*laisse-moi m'en aller avec le seigneur*), a cînta pe glasul al optulea (*il chante sur le huitième ton*), a pleca în haiducie (*je pars en haidoucie*), a cerca marea cu degetul (*je sondai la profondeur de la mer avec mon doigt*), până la Dumnezeu te mînîncă sfinții (*jusque chez Dieu, on peut être dévoré par les saints*), banul strîngătorului în mîna risipitorului (*les biens du thésaurisateur tombent toujours dans les mains du dissipateur*), a sări din lac în puț, (*sauter du lac dans le puits*), rău cu rău dar mai rău fără rău (*ça va mal avec le mal, mais cela pourrait être pis sans le mal*), codru, frate cu romînul (*le codrou frère du Roumain*), etc. Toate aceste—unele metafore, altele „cugetări”,—banale pentru noi, pentru că sînt foarte cunoscute, cît de frumoase și cît de nouă trebuie să fie pentru străini ! Ce originalitate trebuie să dea stilului...

Apoi d. Istrati introduce în textul său poezii, „Doina, doinița”, „Sorcova, morcova” etc. care trebuie să facă iarăși impresie prin originalitatea lor.

Dar încă odată, ceiace nu putem da într’o recenzie, sînt faptele, decorul,—populare, vechi, autohtone.

În fond, toate aceste mijloace ale sale, material, expresii, limbă, etc., nu sînt decît o avere comună, un material colectiv,—viața, psihologia și limba poporului; mai mult: un material *literar* al poporului și al scriitorilor populari. Sînt haiducii noștri, concepuți de mintea populară și zugrăviți de scriitorii noștri populari. Bine înțeles, materialul e prelucrat de talentul d-lui Istrati, topit în căldura sufletului său, umanizat prin dragostea sa de oameni, prezentat cu remarcabilul său talent de povestitor și înălțat de concepția de viață a acestui justițiar.

Dar acest talent e și în Kyra și în Oncle Anghel (în care, să nu uităm, e mult material național și popular, dar nu ca în „Prezentarea Haiducilor”). Și, cum am spus, acele volume nu sînt inferioare. Poate (mai ales paginile consacrate Unchiului Anghel) sînt superioare. Și atunci, ceiace l-a ajutat acum pe d. Istrati să obțină un triumf și mai mare în Franța, e plusul de material național,—de noutate și originalitate. De altmintrelea și succesul său de la început se datorește în bună parte faptului că autorul vine în scrisul său cu averea înaintașilor săi.

D. Istrati a avut cu el, nu numai talentul său, viziunea sa și puterea sa de expresie, ci puterea de expresie, viziunea, invenția, estetica—talentul unui întreg popor. De aceea a plăcut și mai mult. E triumful spiritului specific românesc în fața criticii franceze.

E dovadă, încă odată, că literatura univ. rsală

nu are nevoie de dublete, ci de un aport original. Din volumul tradus în englezește de d-ra Byng, bucata care a plăcut mai mult lumii anglo-saxone a fost Moș Nichifor Coțcarul.

Dar din cauza limbii, opera d-lui Istrati, atît de romînească, are însușirea curioasă de a fi literatură franceză...

KARIN MICHAËLIS

Femei

Cetitorul cunoaște probabil pe autoarea romanului *Vîrsta primejdioasă*, tragedia femeii de patruzeci de ani, sau tragedia celor patruzeci de ani ai femeii.

În *Femei*, autoarea ne dă un „studiu” mai complet asupra femeii, dacă nu atît de pasionant ca *Vîrsta primejdioasă*.

Femei este compus din scrisorile a șapte surori, schimbate între ele în curs de mai mulți ani. Aceste surori *reprezintă* tot felul de temperamente și caractere femeiești—și tot felul de condiții sociale.

Din aceste scrisori rezultă cîteva mici romane, sau mai bine : cîteva schițe de roman, și romanul unei artiste de operă.

Viața fiecărei femei cași craacterul ei rezultă mai întăiu din scrisorile ei, și în al doilea rînd din scrisorile celorlalte, în care e vorba despre ea. „Compoziția” aceasta are avantajii remarcabile : *Copiază* viața mai bine. Pe fiecare din cele șapte femei o vedem și din chipul cum se com-

portă ea în viață, și din opiniile celorlalte șase despre dînsa. Aceste opinii, care contribue la caracterizarea aceleia despre care e vorba, caracterizează în același timp și pe cele care emit opiniile. Așa dar, redarea unui tip prin reprezentarea lui, și prin repercusiunea lui în alte tipuri,— fiecare tip văzut din diferite puncte de vedere, privit prin prisma unor temperamente și mentalități diferite între ele.

Compoziția aceasta a impus autoarei crearea a șapte stiluri scrise, deosebite, ceiace presupune un talent mult mai mare decît dacă stilul fiecărei din cele șapte femei ar fi rezultat (ca în alte romane) din vorbirea lor. Aici, autoarea a fost silită să creeze șapte stiluri epistolare, absolut deosebite unul de altul și concordante cu natura fiecărei din cele șapte femei, cu temperamentul ei, cu cultura ei, cu preocupările ei, cu clasa ei socială (căci, deși surori, viața le-a împrăștiat în categorii sociale foarte diverse și îndepărtate una de alta).

Din toate aceste mici romane, rezultă un fapt constant : că bărbații, în raporturile lor ca bărbați cu femeile, sînt întotdeauna stupizi, neînțelegători, stîngaci, și că n'au dreptate niciodată. Dar aceasta rezultă din fapte, și rezultă cu necesitate, căci autoarea știe să prezinte realitatea astfel, încît să-și illustreze tema perfect. Și bine înțeles, această feministă e destul de inteligentă și fină, ca să nu creeze femei îngeri (și nici bărbați monștri). Femeile din acest roman au și ele tot felul de defecte și de ridicole, iar bărbații nu sînt lipsiți de calitate.

Am scris cuvîntul „feministă”. Dar feminismul acestei scriitoare e de un gen special, e un feminism psihologic, și nu social. Acest feminism este întotdeauna starea de suflet a unei femei înzestrată cu un puternic temperament feminin, temperament care (cum se vede și din alte scrieri ale autoarei) caracterizează psihologia acestei scriitoare. Intre o astfel de femei și între bărbat se naște întotdeauna acel raport, care s'a numit „duelul dintre sexe”. Feminitatea puternică este, în adevăr, întotdeauna în luptă cu masculul. Sensibilitate la, să-i zicem, eternul masculin, cochetărie, defensivă provocantă față de agresor, însfîrșit o întreață politică și diplomație cu adversarul, plină de suspiciuni ca orice politică de acest fel. Concepția despre bărbat a unei astfel de femei va trebui așa dar să fie acest feminism psihologic, deosebit radical de feminismul propriu zis, care vede în bărbat un tiran social. Femeia de rasă din Karin Michaëlis apare și mai bine din *Vîrsta primejdioasă*, femei până în vîrful unghiilor și în același timp foarte inteligentă, de o inteligență rece, am zice masculină, dacă n'ar avea acea fineță caracteristic femeiască.

În *Femei* inteligența aceasta apare în inteligența acelor femei din cele șapte care sînt concepute ca inteligente ; se vedește în crearea inteligenții obtuze a acelor concepute ca atare ; se manifestă peste tot în construirea romanului — în combinarea savantă, și dibace din punctul de vedere al scopului urmărit.

Iar feminitatea relevată mai sus devine o însușire creatoare, manifestă nu numai în vibrația feminină pe care o acordă unora din cele șapte surori, dar și în paza autoarei de a da pe față secretul ultim al sufletului femeesc, ceiace este o calitate într'un roman. Am spus aiurea că în afacerile de sentiment femeile, conștient și inconștient, își țin jocul ascuns față de bărbat. Acest secret îl păstrează și scriitoarele când sînt femei de rasă, adică femei în adevăratul înțeles al cuvîntului. Și-l păstrează chiar și pe socoteala eroinelor lor. Altfel, și-ar trăda sexul, ar deroga dela obligațiile spiritului de corp, ceiace ar fi un defect estetic, dar un câștig pentru știința sufletului, căci numai o femeie ar putea să ne spună bine ce se petrece în sufletul femeesc. Dar acest lucru nu-l va face niciodată o femeie. Nu cred să fi existat vreodată o femeie adevărată, care să fi spus—în viața reală ori în literatură — tot ce se petrece în sufletul ei. Numai bărbații spun tot—femeii iubite, confidenților, cetitorilor, lumii întregi. Sînt și femei care, pînă la un punct, dar numai pînă la un punct, se destăinuesc, dar acele femei nu fac parte din cele mai feminine — și destăinuirea lor nu aduce o lumină apreciabilă asupra sufletului femeesc.

În *Femei*, acele care-și scriu sînt surori, unele sînt expansive, mai ales eroina principală, aceia a cărei viață e mai amoroasă, — și totuși nici ele nu-și spun tot, pentrucă sînt femei. Sau, dacă voiți, autoarea nu... le lasă să spună tot, pentrucă e femeie.

Din toate aceste șapte surori, una singură reușește bine în viață, cea mai simplă, o moașă. O femeie bună, îndatoritoare la extrem, care trăește pentru alții. Aceasta e fericită și ca femeie. Bărbatul ei e un lucrător, om simplu și el. E o „filozofie” a vieții în această idee a autoarei. Această femeie e însăși simplitatea sufletească, muncește până la extenuare, trăește pentru alții, iar amorul în viața ei e un lucru secundar, ca și pentru bărbatul ei. E secundar și din cauza vieții ei și din cauza firii ei. Și nici vorbă nu poate fi între ei de amorul „cel mare”, de „duelul dintre sexe”. Așa dar acești doi oameni nu se devorează nici într’un senz. Din toate aceste cauze, femeia aceasta e fericită.

VOICA

În genurile în care este de ajuns inteligența, știința, ori sentimentul, cineva poate ajunge până la treptele supreme ale producției științifice ori literare chiar în prima tinerețe. De aceia știință, filozofie, poezie, critică estetică, toate de primul rang, pot fi semnate și de oameni subț treizeci de ani. Inutil să mai cităm nume.

Cînd însă e nevoie de o lungă observație personală, genul nu poate fi cultivat cu succes decît de oameni maturi. Și singura observație, care cere timp lung și nu poate fi împrumutată dela alții, e aceia a vieții sufletești, a altora și a noastră proprie,—materialul romanului, al criticii psihologice și al oricărui gen, care are de obiect omul moral concret și divers.

Iar pe lîngă o îndelungată observație, mai e nevoie și de un timp îndestulător, pentru ca observația să se lămurească, să se organizeze,—să se poată produce acele generalizări, acele rezumate și acele concluzii, care sînt ca niște precipitate psihice.

Cel mai mare analist al sufletului în literatură,

Marcel Proust, a cărui serie „A la recherche du temps perdu” este „compendiul” cel mai bogat și mai dens de stări sufletești,—la douăzeci și cinci de ani („Les Plaisirs et les Jours”), era deja un scriitor fin, subtil, înflorit, preocupat de probleme sufletești, chiar de unele tratate mai târziu în „A la recherche”, dar încă liric, „poetic”, un scriitor ca mulți alții, foarte talentat. Ce departe e încă de „Du côté de chez Swann”, apărut când trecuse de patruzeci de ani. Chiar și stilul e altul, cu totul deosebit. La douăzeci și cinci de ani, când nu observase mult viața și nu pătrunsesese adânc în propriu-i suflet, de altfel mai simplu, stilul lui era ca al oricărui alt scriitor, adică normal („bun”, ar zice cei cărora nu le place stilul de mai târziu). Stilul cellalt, al operei capitale, stilul „Proust” cu fraze lungi de tot, cu paranteze în paranteze, extrem de analitic și extrem de sintetic, atît de adecvat fondului, atît de perfect deci, a venit atunci când a avut de transcris cea mai complicată psihologie, care a răsărit vreodată din materia vie.

Istoria literaturii ne arată că mulți scriitori, ajunși mai târziu romancieri mari, au tipărit în prima tinereță romane, pe care apoi le-au lăsat uitate.

Dar există, firește, și excepții, cum a fost apariția lui Radiguet (excepție fără precedent) care, *pentru vîrsta lui*, a fost un fenomen. Cu inteligența, talentul și curiozitatea lui psihologică, ar fi ajuns desigur la opere capitale, după ce ar fi trăit și ar fi observat viața.

Această... introducere are de scop să explice „cazul” Voicăi, pe care am tipărit-o aici *).

Noi nu avem obiceiul să însoțim de laude ceiace publicăm în corpul revistei. Acum derogăm dela regulă. Se va vedea pentruce.

Mai făcînd încă o excepție dela obișnuințele noastre, vom aduce amănuntul biografic (rugăm pe autoare să ne erte) că domnișoara Henriette Yvonne Stahl, pe trei sferturi franceză, restul de pe malul cestălalt al Rinului, și citadină cît poate fi cineva, este abia în anii primi ai tinereții.

Și totuși „Voica” este una din cele mai bune bucăți din literatura romîină cu subiect din viața dela țară.

Că se va fi observînd efectul puțin prielnicelor condiții ale autoarei pentru crearea unei astfel de opere—se poate. Dar observația sigură, culoarea locală, autenticitatea tipurilor, dialogul exact ca psihologie și limbă, dramatismul rezultat din conflicte sufletești; atitudinea autoarei față de tipuri obiectivă, imparțială și comprehensivă, iată atîtea calități de primul rang al acestui mic roman.

Să se observe că autoarea a păstrat țăranilor toată brutalitatea, tot egoismul nemeșteșugit al omului primitiv—că sînt redați cu putere ca atare—și totuși îi „înțelegem”. În conflictul dintre bărbat și femei, autoarea, rămînînd obiectivă, adică fără să intervie, a știut să arate, ca toți adevărații creatori de viață—ca scriitorii ruși de

*) Revista „Viața Romînească“.

pildă—că amîndoi au dreptate, ori că amîndoi sînt vinovați, pentrucă, cu un instinct sigur, a știut să vadă și să ne facă să vedem motivele fiecăruia.

Romanul acesta țărănesc este o noutate în genul lui, prin lipsa de idealizare, prin lipsa de ponegrire, prin cruzimea cu care e redată „sălbătăcia” țăranului, *alături* cu înțelegerea ei, deci cu ertarea ei.

EMINESCU

Note asupra versului

În evoluția lui Eminescu dela 1870 până la 1883, se disting două faze : întâia până la 1879, a doua de aici încolo¹. Primul caracter vizibil pentru toată lumea—fiindcă e cel mai superficial—este imperfecțiunea formei (cu privire la limbă și la versificație) în faza întâia și desăvârșirea ei în faza a doua. Dar deosebirea dintre aceste faze e mult mai profundă.

În faza întâia, deși concluzia poeziilor cu caracter filozofic și social este pesimistă, Eminescu face totuși concesii concepției contrare, dându-i oarecum cuvântul, punînd problema vieții și din punct de vedere optimist. Aceste poezii se înșiră între *Mureșanu* (poezie din 1869, nepublicată de el), în care, cum spune într'o notă adăogată mai târziu, nu era încă „rănit de îndoială”, și *Rugă-*

1. La 1879, Eminescu are treizeci de ani, culmea—„amiaza”—vieții. Pe de altă parte, redactor de doi ani la *Timpul* în București,—împrejurările vieții sale sint cu totul deosebite de cele de altă dată.

ciunea unui Dac din 1879, prima poezie unde optimismul nu mai are cuvînt.

În *Epigonii* Eminescu cîntă idealismul optimist al generației anterioare—idealism filozofic și social,—și apoi, silit oarecum de evidență și cu regret, se declară pesimist.

În *Mortua est*, chiar în *Mortua est*, pe care cum am spus de atîtea ori, o cred mai mult o „compoziție” retorică și exagerată în pesimismul ei, Eminescu ezită între „A fi sau nu a fi”.

În *Inger și Demon* idealizează pe revoluționarul optimist, apoi constată că visul lui este irealizabil—și înainte de moarte „Ingerul” îl împacă pe „Demon” prin amor.

În *Împărat și proletar* Eminescu scrie cîteva pagiri de admirabilă poezie revoluționară—și apoi dă cuvîntul împăratului, care constată iremediabila mizerie a omenirii.

Prima poezie, în care atitudinea optimistă e absentă, este *Rugăciunea unui Dac* din Septembrie 1879. (Și fiindcă, pentru ușurința discuțiilor ce urmează trebuie să fixăm, fie și cam arbitrar, începutul fazei a doua, începutul îl va forma această „Rugăciune”).

Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filozofice: *Scrisorile I și IV* (Mircea din Scrisoarea III, amorul medieval din Scrisoarea IV sînt idealizarea trecutului, sentimente eminate pesimist, și nu cuvîntul acordat atitudinii optimiste), *Glossa și Oricîte stele*.

Cu privire la poezia erotică, vom observa că în faza primă Eminescu este mult mai puțin preocupat de amorul său decît în faza a doua. În această fază are multe poezii obiective : *Inger și demon, Făt frumos din teiu, Călin, Strigoii, Povestea teiului*. Iar în poeziile subiective,—*Inger de fază, Noaptea, Sara pe deal, Dorința, Povestea codrului, Singurătate*, la care se poate adăoga și *Pajul Cupidon*, — cîntă adesea (și uneori chiar idilic) iubirea fericită.

Poeziile în care dragostea nu e fericită, sînt puține, iar tonul lor nu e nici amărăciunea, nici deprimarea ca în faza a doua : *Floare albastră, Lacul, Pe aceeași ulcioară*. (Ultima, cu un caracter mai elagiatic, e dela sfîrșitul fazei întăia). Iar *Venere și Madonă* e o poezie de învinuiri și de împăcare, mai degrabă o poezie de fericire¹. O singură poezie din această fază, de pe la sfîrșitul ei, este profund elegiacă : *Departate sînt de tine*.

În aceste poezii, Eminescu înamorat, ca toți tinerii, mai mult de amor decît de femeie, cîntă mai mult amorul decît femeia. Note, care să concretizeze o ființă feeiască și care să motiveze pasiunea, un element *realist* care să indice peripețiile morale ale unui amor—îndoială, speranță, triumf, gelozie, etc., cum sînt (citez din poezii din faza a doua) :

Abia atingi covorul moale,
Mătasa sună sub picior,

1. Vezi, la sfîrșitul volumului, Anexe, I.

Și dela creștet până'n poale
Plutești ca visul de ușor.

Din încrețirea lungii rochii
Răsai ca marmura în loc.

.
Deodată trece-o cugetare
Un vâl pe ochii tăi fierbinți,
E 'ntunecoasa renunțare,
E umbra dulcilor dorinți.

ori : Te duci și ani de suferință
N'or să te vază ochi-mi triști
Inamorați de-a ta ființă
De cum zîmbești, de cum te miști.

.
In față farmecul palorii
Și ochi ce scîntee de vii

—astfel de note sînt foarte rare în poeziile erotice subiective din faza întâia. Și absente în poeziile cele mai caracteristice ale acestei faze. In aceste poezii elementele concrete se reduc la „părul galbăn” și „ochii albaștri”. Dar aceste elemente sînt niște *generalități*, toate femeile sînt blonde în versurile și în proza lui Eminescu (afară de femeia din *Venere și Madonă*, care are „ochii negri” și de *Malcatum* din *Scrisoarea III*). Și chiar dacă aceste elemente s'ar datora unor atribute ale unei femei reale, ele au devenit la Eminescu simple elemente poetice, un decor al poeziei sale închinat amorului.

Sentimentul iubirii, în faza aceasta, e mereu amestecat cu sentimentul naturii. Aceste sentimente se chiamă unul pe altul. Uneori nici nu poți hotărî bine dacă aceste poezii sînt imnuri închinat naturii ori iubirii, în orice caz, e greu de spus care din aceste două realități l-a inspirat mai mult pe poet : ca de pildă în *Povestea codrului*, în *Lacul* și chiar în *Dorința*.

În faza a doua, poezia erotică nu mai are acest caracter. Acuma poezia erotică e pur subiectivă ; e o poezie de regret, uneori amar, și în parte de analiză psihologică. Acum Eminescu iubește femeia, și nu amorul. Acum Eminescu definește amorul „un lung prilej pentru durere“. (Poezia *Cee amorul* este definiția dată amorului în faza a doua. În faza primă îl definește în poezia *Pajul Cupidon* ; aici amorul e un zeu binevoitor). Iar sentimentul naturii apare rar și puțin în poeziile acestea de dragoste. (Psihologismul exclude natura în orice gen literar).

Cînd însă, ca în *Lasă-ți lumea ta uitată*, *Somnoroase păsărele* și *Freamăt de codru*, Eminescu părăsește elegia, reia poezia de fericire, de chemare, de blîndă melancolie din faza primă,—natura devine iarăși element esențial în poezia sa erotică. (*Freamăt de codru* e una din acele poezii, despre care spuneam mai sus că e greu să hotărîști dacă au fost inspirate mai mult de natură sau de iubire). În aceste poezii Eminescu cîntă iarăși mai mult amorul decît femeia. Și—dacă ni se iartă acest pedantism—să se mai observe

că în câteva poezii din această fază a doua, ca *Adio* sau *Cînd amintirile*, care, din punctul de vedere discutat, țin calea mijlocie între poeziile de tipul elegiei *Te duci* și cele de tipul chemării la fericire *Lasă-ți lumea ta uitată*, natura nu e absentă, dar intră într'o proporție mai mică—așa de mult toate aceste elemente sînt strîns legate unele de altele, de interdependente.

În privința formei vom observa că (din cauza fondului așa cum l-am definit mai sus) stilul poeziei erotice din faza întâia e mai colorat, mai *imagé*, pe cînd în faza a doua e mai simplu, mai direct (stilul care convine psihologismului)—fapt pe care îl poate constata orice cetitor. Căci dacă în opera lui Eminescu din prima fază domină imaginația romantică, în cea din faza a doua domină sensibilitatea romantică. Acest caracter dă o notă mai realistă fazei a doua—„realism” care se manifestă sub diferite forme: psihologismul, prezența feminității concrete, lipsa naturii, stilul mai simplu etc. ¹.

Bine înțeles, în poezia obiectivă din faza a doua—amorul romantic medieval dela începutul *Scrisorii IV*, paginile epice dela începutul *Scrisorii III*—stilul, adecvat fondului, este iarăși ornat. Și tot așa în pasagiile filozofice, unde stilul colorat are funcțiunea de a poetiza fondul, prozaic prin natura lui abstractă.

În privința sentimentului naturii și a picturii ei, vom observa că în prima fază Eminescu este mai

1. Vezi, la sfîrșitul volumului, Anexe, II.

obiectiv, mai *dezinteresat*. E drept, el nu are nici un pastel, nici o poezie consacrată numai naturii. Dar, cum am văzut, în poeziile lui de dragoste subiectivă natura adesea — dacă nu primează—e pe același plan cu dragostea. Iar în poezia obiectivă, unde natura e un cadru, cadrul ia adesea proporții întinse, ca de pildă în *Călin*, în partea finală.

În faza a doua, natura este întotdeauna în funcțiune de sentiment și foarte adesea expresia stărilor de suflet. În orice caz, este cadrul strict necesar al vieții.

Din punctul de vedere al realizării picturale, în faza a doua constatăm mai multă disciplinare, mai multă fermitate în desen.

Cele spuse până aici, care urmează să fie dezvoltate altădată, trebuie considerate ca o introducere la ceia ce urmează ¹.

* * *

Am schițat deosebirea de fond dintre poeziile erotice din prima și din a doua fază. La această deosebire de fond corespunde, cum am spus, o deosebire de stil, dar corespunde și o deosebire de ritm.

Poeziile de efuziune, de fericire, de chemare, cu element idilic, etc., sînt scrise în ritmul trohaic; cele elegiace, analitice, în ritm iambic. Excepțiile confirmă regula, de data sta, în chip strălucit.

1. În «Spiritul Critic» am deosebit existența unor faze și în privința atitudinii sale față cu problema limbii literare, a literaturii și a politicii.

În prima fază, Eminescu are numai o singură poezie erotică desnădăjduită, deprimantă. E *De-parte sînt de tine*, și e singura poezie erotică din acea fază scrisă în metrul iambic. (Expresia „metru” deși improprie, o prefer ca mai obișnuită).

Dar — fapt și mai interesant — această poezie, despărțită în *Convorbiri* (cași în manuscris) cu trei steluțe de *Singurătate*, așa dar această a doua parte a „Singurătății”, e scrisă în metrul iambic, pe când prima parte, „Singurătatea” propriu zisă, e în metrul trohaic. Și'n adevăr, *Singurătate* nu are nimic elegiac, e o poezie de blîndă melancolie și la urmă de fericire, pe cînd *De-parte sînt de tine* (adică partea a doua a „Singurătății”) e o elegie desnădăjduită.

Excepțiile din faza a doua confirmă regula tot atît de bine. Din numeroasele poezii erotice din această fază, numai patru sînt scrise în metrul trohaic: *Freamăt de codru*, *Lasă-ți lumea ta uitată*, *Somnoroase păsărele* și *Kamadeva*, trei poezii de fericire, ori de chemare, ca cele din faza primă și una, *Kamadeva*, de o natură mai specială, în care poetul declară că vrea să-și vindece sufletul cu „durerile iubirii” și care nu este o elegie. Cele trei dintăiu, de aceiași natură prin fondul lor erotic cu cele din faza primă, se aseamănă cu ele, cum am văzut, și prin aceia că au în conținutul lor un bogat element de natură. Așa dar: fericire, îmbinare cu sentimentul naturii, metru trohaic...

Revenim la faza primă. Am văzut că două poezii grupate sub același titlu, au metrul deo-

sebit din cauza deosebirii de conținut. Să mai facem un pas. Iată două poezii gemene, scrise în același timp, publicate la distanță de o lună, bucăți de același gen (poeme epice) *Călin* și *Strigoii*. *Călin*, poem de fericire, e trohaic. *Strigoii*, poem funebru, este iambic.

Așa dar, din faza primă, până acum : două bucăți iambice, *Departate sînt de tine* și *Strigoii*, ambele să le zicem deprimante, triste.

În această fază primă mai există încă două poezii în metru iambic : *Melancolie* și *Împărat și proletar*. Amara, profunda elegie *Melancolie* trebuia să fie numai decît în metru iambic. Iar *Împărat și proletar* e poate poezia cea mai pesimistă a lui Eminescu.

Ne rămîne să explicăm *Epigonii*. Poezie pesimistă, și totuși în metru trohaic. Ași putea spune că în lumea sufletească nu există, cel puțin aparent, un determinism riguros ca în lumea fizică. Dar *Epigonii* încep, și continuă mai mult de jumătate de poezie, cu efuziuni lirice, cu ditirambe la adresa predecesorilor, ceiace, cum am văzut, cere ritmul trohaic. Și era imposibil ca, în *continuare*, dela „Iară noi, noi epigonii”, Eminescu să schimbe ritmul, mai exact : să se schimbe ritmul, căci toate conformările acestea ale ritmului la fond sînt naturale, nu le potrivește anume poetul. Tocmai în această adaptare inconștientă stă importanța faptului relevat de noi. E vorba de intimitatea actului spontan de creație¹.

1. În *Singurătate* s'a schimbat ritmul, căci partea a doua („Departate sînt de tine”) e o altă poezie—are și altă măsură.

Din cele de sus rezultă că, cu puține excepții, care confirmă perfect regula, ritmul fazei întâia e trohaic.

Revenim la faza a doua. In faza aceasta (poeziile dela *Rugăciunea unui Dac* până la *Kamadeva*), avem treizeci de poezii în metru iambic, și numai nouă în metru trohaic. In metru iambic sînt toate poeziile de iubire (vestitele elegii) afară de cele patru discutate mai sus (care nu-s elegii), apoi *Mai am un singur dor* în toate variantele, poezii de moarte, *Se bate miezul nopții*, pesimism și moarte, *Cu mîne zilele-ți adaogi*, contemplare pesimistă. Așa dar : elegia, deprimarea, pesimismul, cer metrul iambic, care e metrul fazei a doua.

Să discutăm excepțiile, adică poeziile în metru trohaic, din această fază. *Scrisorile* sînt pesimiste, în diferite grade și din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere viu, afirmare puternică de viață. In *Scrisori* nu e tînguire, nu e descurajare, nu e *deprimare* decît pe alocurea. Deci trebuie să aibă metrul trohaic. Afară de asta, invocarea lunii și descripția peisagiilor dela *începutul* „*Scrisorii I*”; evocarea adolescenței din *Scrisoarea II*; *Baiazid*, *Mircea*, *Rovine* (*prima jumătate a Scrisorii III*); amorul medieval fericit (*jumătatea primă a Scrisorii IV*) sînt elemente eminamente „trohaice”. Dar încă odată : tonul *Scrisorilor*, efuziunea de sentimente, și de sentimente vii, vehemente, mai ales indignarea, lipsa de deprimare cer, în economia poeziei eminescene, metrul trohaic, căci

peste toate și mai presus de toate, este determinant tonul psihic. *Criticilor mei*, invectivă, atac, „satiră”, intră în categoria *Scrisorilor*.

Tot o excepție e *Glossa*. Pesimistă, și totuși în metru trohaic. Ar putea să fie o excepție adevărată. Cred însă că tonul sentențios al poeziei (Prima strofă e compusă numai din sentințe propriu zise) a determinat ritmul trohaic, căci, cum vom vedea, troheul e mai viu și face impresia că e mai scurt decât versul iambic de aceeași măsură. Și condiția sentinței e scurtimea. Afară de asta, *Glossa* e, desigur, catehismul pesimismului moral, dar acest catehism este formulat și expus cu o neobișnuită vigoare afirmativă și poezia are un ton agresiv-satiric, — element care *chiamă* troheul. Voiu adăuga că *Glossa acceptă* viața și, tocmai, dă regulile pentru viață, — cași *Aforismele* lui Schopenhauer.

E mai greu de explicat pentruce *Diana* e în metru iambic. Ași prefera s'o consider în adevăr ca o abatere dela regulă. Ar trebui să mă bucur chiar că întâmpin și excepții, căci altfel analiza mea îmi dă o dreptate, care poate părea suspectă. Și totuși, probabil că iambul din *Diana* nu e cu totul independent de forma interogativă a acestei poezii.

Adecvarea ritmului la idee dovedește perfecta corespondență dintre formă și fond în poezia lui Eminescu, face mărturie de talentul lui, de seriozitatea și sinceritatea poeziei lui, — a inspirației și creației.

Dacă am găsi excepții *adevărate*, aceasta ar putea dovedi ipoteticele abateri dela determinism din lumea morală (în realitate, probabil neputința noastră de a-l descoperi acolo unde fenomenele morale sînt foarte complicate), dar ar putea fi și o dovadă de slăbiciunea acelei poezii care face excepție, ar putea însemna că forma ei nu este adecvată fondului. Din acest din urmă punct de vedere, explicarea dată de noi excepțiilor—aparente—este confirmarea talentului nedesmințit al lui Eminescu.

Cele două faze ale poeziei lui, marcate prin deosebiri în concepția vieții, în sentimentul iubirii și al naturii, în stil, etc., se marchează și prin deosebirea de ritm. Și am văzut că atunci când într'o fază apar elemente din altă fază,—și apar toate deodată, căci sînt interdependente—ele sînt însoțite și de ritmul fazei corespunzătoare. *Lasă-ți lumea ta uitată*, de pildă, din faza a doua, poezie de fericire, (o altă ediție a *Dorinței* din faza întâia) conține natură, cași *Dorința*, și e în metrul trohaic cași *Dorința*.

Troheul, mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viața se afirmă. Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durată este un mijloc de a reda tristeța) e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei.

Venea plutind în adevăr
e mai puțin alert și viu decît

Sara vine din ariniști,

deși ambele versuri au același număr de silabe și același raport numeric între accentele principale și cele secundare.

În poezia lui Eminescu, un anumit fond cerînd, provocînd un anumit ritm, nedesmințita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv*,—lucru greu în estetică. Se ilustrează așa dar *cu fapte*, că creația lui Eminescu nu are nimic din ceiace s'a numit muncă-exercițiu, „compoziție”, — că e fapt profund biologic.

Iar această corespondență perfectă dintre idee și sonoritate — și vom vedea că ea nu se mărginește numai la ritm — este una din cauzele impresiei rare pe care o dă poezia lui Eminescu¹.

Dar forma lui Eminescu are— în sfera fiecărui ritm — și alte diverse adaptări la fond.

Mai întăiu, firește, variația măsurii în conformitate cu fondul poeziei. Cînd fondul e mai complicat, versul este mai lung. Aceasta se înțelege dela sine și este o observație care se aplică la orice colecție de poezii. E interesant să ne oprim asupra unor măsuri excepționale din opera lui Eminescu. Așa, de pildă, el are numai o poezie în versuri de șase silabe (cele mai scurte versuri ale lui, afară de versurile-sfîrșit de strofă din două

1. În discuțiile de mai sus n'am ținut seamă de poeziile *Mortua est, Inger de pază, Sara pe deal, Odă* (în metru antic), scrise în alte ritmuri, excepționale în poezia lui Eminescu, și nici de poeziile «în formă populară», *prin definiție* trohaice,—care de altfel ar confirma regula.

poezii și de unele versuri din bucățile rămase la moartea lui în manuscris) : *Mai am un singur dor*, în toate variantele, poezie funebră (și firește în metru iambic). Și singura poezie subiectivă cu adevărat funebră, căci în *O, mamă*, poetul nu chiamă moartea, nici n'o idealizează. Scurtimea aceasta redă aici perfect simplitatea gravă a sentimentului, tonul minor al stării sufletești, oboseala și detașarea de viață. Poate cineva concepe *Mai am un singur dor* în versuri lungi? Versurile, cu cât sînt mai lungi, cu atîta sînt mai mult „literatură” și retorică.

În *Pe lîngă plopii fără soț*, versurile de opt silabe (obișnuite în poezia lui Eminescu) alternează cu cele de șase silabe. Versul de șase silabe, „scurt și cuprinzător”, corespunde mereu în această poezie cu ceiace e mai frapant, cu ceiace are în adevăr la inimă poetul, cu ceiace parcă ar vrea să sublinieze, cu „încheerea” versului anterior :

Pe lîngă plopii 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 șoaptă de răspuns,
 O zi din viață să-mi fi dat,
O zi mi-era de-ajuns, etc.

Un alt mijloc de adaptare a formei la fond, sînt anumite combinații metrice.

În *Mai am un singur dor*, versurile fără soț din fiecare strofă sînt compuse din iambi, iar versurile cu soț din amfibrahi (iambi abundenți) :

Mai am-un sin-gur dor
În liniș-tea sării etc.

Prin această alternanță, oboseala și detașarea sînt redată și mai bine.

În *Sara pe deal*

(Sara pe deal || buciumul — sună cu — jale) combinarea de picioare : coriamb, dactili, troheu este în bună parte elementul care dă acestei poezii de fericire o notă de duioșie și de *morbidezza*, adică farmecul ei straniu.

Dar factorul auxiliar cel mai important al ritmului e proporția dintre accentele principale și cele secundare ale versului și poziția lor pe cuvinte (fapt care dă poetului posibilitatea să se miște cu toată libertatea și să realizeze tot felul de combinații în „schema” trohaică sau iambică).

În versul subliniat :

Icoana stelei ce-a murit
Incèt pe cèr se sùe—

ritmul iambic și maximum de accente principale (ale vorbirii) din versul subliniat, toate pe sfîrșit sau aproape pe sfîrșit de cuvinte, și faptul că acest vers, mai scurt ca măsură decît precedentul (care, din punctele de vedere discutate, îi servește ca

piesă de comparație) are, totuși, tot atâtea accente principale ca și acela,—toate acestea *sue* steaua tot mai sus cu fiecare iamb, adică cu fiecare silabă accentuată. Cetiți, și veți simți cum steaua se sue pe iambi ca pe niște trepte.

În versul subliniat :

Inălțimile albastre
Plèacă zàrea lòr pe dealuri

troheii, cu maximum de accente principale, (pe cînd în versul prim sînt numai două) și toate pe începutul cuvintelor, așa dar scoborîrea, (repetată pe fiecare sfîrșit de cuvînt) dela accent principal la neaccent, coboară zarea — tot mai jos și treptat — pe dealuri¹.

Efecte mari scoate muzica din sufletul lui Eminescu din rimă.

Dar mai înainte de toate trebuie să observăm că și în privința rimei există două faze în evoluția lui Eminescu,—iar aceste două faze corespund exact cu fazele constatate până acum.

În primul rînd, frecvența rimelor.

Poeziile cu versuri lungi au, firește, toate versurile rimate. În privința poeziilor cu versuri scurte, adică marea majoritate a poeziilor lui Eminescu, constatăm că dela 1870—1879 (faza primă) în toate poeziile (cu două excepții) din cele patru versuri ale strofei rimează numai două ; iar în faza

1. Bine înțeles că scoborîrea e dată de înțelesul cuvintelor. Ritmul numai ajută la producerea impresiei. Același ritm poate ajuta altă impresie.

a doua (cu trei excepții) rimează toate versurile strofei. Aceasta dovedește că în faza a doua forma e mai artistică. Eminescu își impune greutăți mai mari — căci versurile mici și toate rimate sînt o „formă” draconică.

Strofa :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochiu spre a cunoaște,
Și vremea 'ncearcă în zadar
Din goluri a se naște

în care Eminescu formulează nici mai mult nici mai puțin decît geneza timpului, e alcătuită din cîteva cuvinte, grupate în patru unități mici, compuse dintr'un număr fix de silabe, orînduite conform unui sistem fix de accentuare și terminate cu sunete care să dea rime. Și toate astea realizate într'un spațiu infim, în care să se poată mișca poetul spre a îndeplini aceste condiții grele.

Cînd rimează numai două versuri din cele patru ale strofei, — cînd, în realitate, cele patru versuri mici sunt două mari — poetul are mai multă libertate de mișcare, spre a muta cuvintele, ca să obție ritmul și rima.

În al doilea rînd, calitatea rimelor.

În faza primă Eminescu are adesea asonanțe în loc de rime. În faza a doua, — foarte rar.

Unui lector din Muntenia, această afirmare i se va părea neadevărată, pentru că rimele moldovenești i se vor părea asonanțe.

Dar poezia este o artă a auzului, nu a văzului. Și pentru urechea lui Eminescu : crînguri-singuri

(moldovenește : sînguri), îngheț — dimineți (mold : dimineț), cireș — ieși (mold : ieș), ochelari—cîntar (mold. popular : cîntari(u), isteț—musteți (mold : musteț), colț—bolți (mold : bolț), față—brațe (mold : brață), bujori —pînditor (mold. popular : pînditori(u) etc. sînt rime. Ele sînt asonanțe numai în limba literară¹. Apoi, Eminescu mai are două trei rime populare—ca în poezia populară din toată Dacia—care cad pe silabă întonată cu accent secundar, ca de pildă : asta è—urmelè, ori : totuși è — asemenè.

Lipsa de asonanțe, în faza a doua, arată iarăși un progres artistic.

Mai departe, și tot din punct de vedere calitativ, dar în altă privință :

Eminescu este cel dintăiu poet român care face din rimă un scop și un lux. El nu se mulțumește să „găsească” rima, el vrea ca rima să fie, prin ea însăși, un element estetic al poeziei.

În rima lui se întîlnesc, pe cît e posibil, noțiuni cît mai deosebite, un substantiv concret cu unul abstract, un neologism cu un cuvînt băstinaș, un nume propriu cu unul comun, două „părți de cuvînt” deosebite, un cuvînt compus din mai multe cu unul simplu, etc.

Rimele ușor de obținut, rimele uzitate, rimele banale, nu frapează inteligența, cu alte cuvinte atenția și, prin aceasta, nici urechea.

1. De unde urmează că în pronunțarea lui Eminescu : *lemn* — *semn* (mold. *sămn*), *sicriu* — *țiu* (mold *țiu*) sînt... asonanțe.

În faza primă, Eminescu are rima excelentă. Dar are mai rar rima de lux, surprinzătoare, strălucitoare.

Aceste rime sînt caracteristice fazei a doua—un alt progres artistic dela o fază la alta — și mai ales (și vom vedea pentru ce) *Scrisorilor*.

Eminescu, creînd în poezia romînească rima adevărată, și rima rară, de lux, este original și în rimă. Rimele lui sînt și ele *eminesciane*. Aceasta e atît de adevărat, încît—lucru rar—el poate fi și a fost plagiat și în privința rimei, și plagiatul se cunoaște imediat, atît de mult rimele lui sînt ale lui și poartă pecetea lui.

Dar toate acestea n'ar fi nimic, dacă rimele acestea n'ar avea calitatea eminentă,—care poate fi numită sinceritatea rimei—de a da impresia că cuvintele din rimă nu puteau fi altele, că sînt acele care trebuie să fie, că sînt „de-acolo”.

Nu e greu de tot să imaginezi rima „recunoască-l—dascăl”. Meritul e să știi ce să faci cu ea.

Fericească-l scriitorii, toată lumea recunoască-l, Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrînul dascăl nu are nimic silit. Chiar dacă n'ar fi acel „fericească-l” care cere pe „recunoască-l” (dacă Eminescu a construit fraza anume așa, aceasta arată dibăcia sa artistică), încă n'am simți nimic forțat în rima aceasta.

Și tot așa în :

După vremuri, mulți veniră, începînd cu acel
oaspe,

Ce din vechi se pomenește, cu Dariu al lui
Istaspe
și în oricare alte versuri cu rimă rară, „greu degăsit”

În deosebire de celelalte elemente ale formei, cred că în privința rimei Eminescu proceda intenționat. Cred că pleca adesea dela dicționarul lui de rime. Cred că-și impunea greutăți ca să le învingă. În versul de mai sus, el avea nevoie numai de Dariu. Ar fi putut să-l pună în corpul versului și să scape ușor. Dar i-a plăcut rima rară : *oaspe-Istaspe*—și a construit versurile în vederea rimei (zic „construit”, nu „inventat”). Și minunea este că nu se cunoaște intenția, căci aceste versuri dau impresia că sînt exact acele care trebuiau să exprime ideia—așa cum este exprimată.

Dar instinctul lui artistic apare surprinzător de sigur și de fin în distribuirea rimelor.

În elegii, unde, cum am văzut, stilul este simplu, rima este excelentă, dar normală, dacă se poate spune astfel. Rar apare cîte o rimă de lux. Rimele prea strălucitoare ar fi distonat în acel stil. Fastul ar fi neporivit în poezii intime, discrete, emina-mente soliloce.

Dar în procesul de advecare al formei la fond, Eminescu dovedește o subtilitate de neînchipuit.

Citez din nou partea primă din *Pe lîngă plopii fără soț* :

Pe lîngă plopii 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 înțeleș.

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

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

Imi permit să reproduc dintr'un vechiu articol al meu următoarele :

„Aceasta este o veche-poveste”. E povestea tînărului singuratic, timid și mai întotdeauna sărac. A eroului obișnuit în literatura epocii eminesciene..

„Simplicitatea situației și candoarea sentimentului din aceste strofe este redată prin procedee stilistice de o desăvîrșită simplitate. Expresii directe. Stil sărac. Nici un ornament. Nici o „figură de stil”. Abia un epitet : „fără soț”...

„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...

„Trecem la partea a doua a poeziei.

„In prima parte a vorbit tînărul romantic, timid și modest... In partea a doua, imediat după acel „să mor” din *Dorul inimii*, apare cineva atît de excepțional ! Un supraom. Procedeu 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.) anume banale și naiv-prozaice, urmează sfîșietoarea strofă : „Das ist eine alte Geschichte”. Intocmai așa și la Eminescu, partea primă servește ca piesă de sprijin părții a doua și o înalță.

„In adevăr, după tînărul, care suspină la poarta Ei în zîmbetul vecinilor—apare Hyperion, încă și mai mîndru decît în Luceafărul, conștient de superioritatea lui pînă la grandomanie :

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

Ai fi trăit în veci de veci
Și rînduri 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.

„In partea întăia 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. Aici fraza e lungă, complicată, savant ferecată și concentrată până la obscuritate....”

Incheiu citația.

Voiu adăoga acum (ceiace n'am observat atunci) că și rimele sînt în concordanță cu fondul și cu stilul.

În partea întâia, rimele sînt banale în toate cele patru strofe.

În trei, găsim culmea rimei banale : am trecut—nu m'ai cunoscut ; strălucia—înțelegea ; am așteptat—să-mi fi dat. Cu alte cuvinte, forme verbale în rimă, în trei strofe de-arîndul ! Așa ceva nu mai există nicăeri în Eminescu—pentru că numai aici el a avut nevoie de ultima simplitate de fond și de formă.

În strofa a patra mai e și rima mor—dor, destul de comună din cauza ideii din această strofă.

O singură rimă mai rară : „fără soț—toți” (rimă moldovenească)—iar rima aceasta mai rară a apărut acolo unde Eminescu a pus singurul element mai concret, mai pitoresc din aceste strofe !

Dar dela „Dîndu-mi din ochiul tău senin” încolo, în celelalte șapte strofe—nici o rimă banală, pentru că acele strofe au alt fond și alt stil. În ele este reacțiunea mîndră a lui Hyperion la umilirea din primele strofe.

Această subtilă dozare, această perfectă adaptare a formei la fond mi se pare un fapt cu totul remarcabil.

Acum rima rară.

Citez :

De-aşa vremi se'nvredniciră cronicarii şi rapsozii ;
 Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii şi Irozii.
 In izvoadele bătrîne pe eroi mai pot să caut.
 Au cu lira visătoare ori cu sunete de flaut
 Pot să'ntimpin patrioţii ce-au venit de-atunci
 încolo ?

Inaintea acestora tu ascunde-te, Apollo !

O eroi ! care'n trecutul de mărimi vă adumbriseţi,
 Aţi ajuns acum de modă de vă scot din letopiseţi.
 Şi cu voi drapîndu-şi nula, vă citează toţi nerozii,
 Mestecînd veacul de aur în noroiul greu al prozii.
 Remîneţi în umbră sfîntă, Basarabi şi voi Muşatini,
 Descălecători de ţară, dătători de legi şi datini,
 Ce cu plugul şi cu spada aţi întins moşia voastră.
 Dela munte pîn la mare şi la Dunărea albastră !

Au prezentul nu ni-i mare ? N'o să-mi dea ce o să
 cer ?

N'o să aflu între-ai noştri vre un falnic juvaer ?
 Au la Sybaris nu sîntem lîngă capiştea spoelii,
 Nu se nasc glorii pe stradă şi la uşa cafenelii ?
 N'avem oameni ce se luptă cu retoricele suliţi
 In aplausele grele a canaliei de uliţi,
 Panglicari în ale ţării care joacă ca pe funii,
 Măşti cu toate de renume din comedia minciunii ?
 Au de patrie, virtute nu vorbeşte liberalul,
 De ai crede că viaţa-i e curată ca cristalul ?
 Nici visezi că înainte-ţi stă un stîlp de cafenele,
 Ce îşi rîde de-aste vorbe îngînîndu-le pe ele.

Vezi colo pe uriciunea fără suflet, fără cuget,
 Cu privirea 'npăroșată și la fălci umflat și buget :
 Negru, cocoșat și lacom, un isvor de șiretlicuri,
 La tovarășii săi spune veninoasele-i nimicuri ;
 Toți pe buze-avînd virtute, iar în ei monedă calpă,
 Qintesență de mizerii dela creștet până'n talpă,
 Și de-asupra tuturoră, oastea să și-o recunoască,
 Iși aruncă pocitura bulbucății ochi de broască...
 Dintr'aceștia, țara noastră își alege astăzi solii !
 Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei Golii
 In cămeși cu mînici lunge și pe capete scufie :
 Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filozofie...

Rime mai frumoase decît cele mai frumoase din versurile de mai sus or fi existînd poate—pentru unele gusturi — aiurea în poeziile lui Eminescu, dar o asemenea îngrămădire, o asemenea mobilizare nu mai există nicăeri.

Și nu e o întîmplare.

Rima este la Eminescu un ornament al formei, distribuit exact cași celelalte elemente.

În elegii—la formă simplă, rima onorabilă și atîta tot. (La forma banală—savant banală—din primele strofe din *Pe lîngă plopii*, rimă banală).

În *Scrisori*, forma este pretutindeni bogată și strălucitoare.

În pasagiile descriptive, epice, în scena de amor romantic medieval—pentrucă descripția, epopea, amorul romantic (încadrat, cum știm, întotdeauna în natură), cer stilul ornat.

În pasagiile filozofice și „sociologice“, pentrucă fondul, prozaic prin natura lui, are nevoie de cu-

loare puternică, epitete, imagini, spre a deveni poetic.

Iar fondul cel mai prozaic din *Scisori* e în versurile de mai sus. E vorba de politica de toate zilele de pe-atunci, de partidul liberal, de unul din șefii partidului.

Acest fond, ca să devină poezie—și a devenit poezie admirabilă—a cerut culoare puternică. Și Eminescu a mobilizat totul. Expresii rare, teribile, insulte geniale,—și risipă de rime de lux, căci versul, ca vers, n'are alt ornament decît rima.

Dar trebuie să trecem la altăceva. La o privire mai de aproape asupra adaptării rimei la fondul exprimat prin versul din care face parte.

Poeziile de desnădejde ale lui Eminescu, am văzut, sînt iambice. Iar cele de mai profundă desnădejde mai au ceva : au toate rimele masculine, adică se isprăvesc toate în iambi puri—se isprăvesc *pur iambic*.

Pe bănci de lemn în scunda tavernă mohorîță se isprăvește cu o silabă neaccentuată (și rima e feminină).

Departate sînt de tine și singur lîngă foc.
se isprăvește cu o silabă accentuată (și rima e masculină).

Încă odată : versurile isprăvite cu rimă masculină, versurile isprăvite pur iambic sînt *mai iambice*, și atunci e firesc ca poeziile cele mai desnădăjduite, mai „iambice”, să aibă versurile cu rimă masculină. Iată acele poezii : *Departate sînt de tine*,

Despărțire (în fiecare din aceste poezii numai o singură rimă e feminină), *Din valurile vremii*, *O, mamă*, *Din noaptea*, *De ce nu-mi vii*, versurile nepărechi din *Mai am un singur dor* în toate variantele și *Pe lângă plopii fără soț*, care cîntă cea mai mare mîhnire produsă în viața pasională a lui Eminescu—și care este probabil inspirată de amorul lui poate cel mai puternic (pentru d-na Poenaru).

Dar în privința rimej trebuie să facem mai multe observații. Eminescu, pe cît se poate, pe cît îi permit sintaxa, măsura, ritmul etc. pune în rimă cuvîntul esențial din vers.

Iată cîteva exemple de reușită perfectă :

In :

Mai am un singur dor,
In liniștea sării
Să mă lăsați să mor
La marginea mării

ideile esențiale sînt, toate, în cuvintele din rimă.
Și tot așa în :

Iar dacă împreună va fi ca să murim,
Să nu ne ducă'n triste zidiri de țintirim,
Mormîntul să ni-l sape, la margine de rîu,
Ne pună'n încăperea aceluiași sicriu.

Ori în :

A fost odată ca'n povești,
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Bine înțeles, aceasta nu e posibil întotdeauna, dar Eminescu tinde mereu la acest ideal.

Dar cuvîntul din rimă mai are la Eminescu și altă calitate, iarăși pe cît e posibil : o sonoritate corespunzătoare ideii exprimate în versul respectiv.

De exemplu, în versurile :

Și-ale rîurilor ape ce sclipesc fugind în ropot.
De departe'n văi coboară tînguiosul glas de clopot,
cuvintele esențiale *ropot* și *clopot* sînt în rimă, așa dar ele sînt evocatoare nu numai prin sunetele lor, nu numai prin poziția lor în rimă, ci și prin coeficientul ce-l capătă *unul dela altul*. Onomatopeicul „ropot” e întărit, în sonoritatea lui, în „onomatopeismul” lui, prin sonoritatea: „clopot”.

In :

Fluturi mulți, de multe neamuri, vin în urma
lui un lanț,

Toți cu inime ușoare, toți șagalnici și berbanți
cuvîntul esențial „berbanți” e în rimă. Dar prin sonoritatea lui (acest cuvînt corespunde sonor cu înțelesul lui ¹⁾), pusă în evidență „trîmbițată” prin rimă și întărită prin pregătire de „lanț” din versul precedent, redă la maximum ideia din acest vers.

1) Adică corespunde mai bine decît altă combinație posibilă de sunete. De altfel, orice cuvînt din limba *maternă*, fiind asociat de mult și indisolubil cu ideia, pe care o denumește, nu e un simplu semn al ideii, cum e pentru noi un cuvînt din altă limbă, ci *seamănă* cu ideia prin sonoritatea sa, are ceva onomatopeic. Bine înțeles că „berbanți” seamănă mai bine decît altele.

In strofa :

S'aud pe valuri vînt,
Din munte talanga,
Deasupra teiul sfînt
Să-și scuture creanga

sonoritatea onomatopeică *talanga* din rimă, e întărită de sonoritatea „creanga”.

In versurile :

Tristă-i firea, iară vîntul spărios o creangă farmă,
Singuratrice isvoare fac cu valurile larmă,
cuvîntul esențial (*larmă*) din rimă, evocator, prin sonoritate, ca un adevărat onomatopeu, este anunțat dinainte de răsunătorul *farmă*.

In versurile :

Și s'așează toți la masă, cum li-s anii, cum li-i
rangul,
Lin vioarele răsună, iară cobza ține hangul,
exact același lucru, cu deosebire că *hangul* este și mai expresiv pentru ideia pe care o denumește.

In strofa :

Ce frumos era în crînguri
Cînd cu ea m'am prins tovarăș —
O poveste încîntată
Care azi e'ntunecată,
De-unde ești, revino iarăși
Să fim singuri

cuvintele esențiale—*crînguri*, *singuri* (ideia strofei e : *singuri în crînguri*)—sînt cele mai sonore din toată strofa, sonoritate potențată de poziția lor în rimă.

Dar și mai important decît aceste corespondențe speciale, este altceva. Este muzica rimelor care ajută la impresia totală, difuză, a unei poezii. În *Mai am un singur dor*, cele mai multe rime conțin sunetele nazale *n* și *m*,—consoanele cele mai muzicale ale limbii (singurele care sună metalic), mai muzicale încă în combinație cu alte consoane. Nu transcriu poezia (cetitorul s'o caute în volumul lui Eminescu) ci numai rimele : *lin—senin*, *flamuri—ramuri*, *într'una*,—*luna*, *talanga—creanga*, *vînt—sfînt*, *înainte—aminte*, *cetini—prietini*, *cînt—pămînt*, *patemi—singurătate-mi*. Nouă din șaptesprezece rime, așa dar 50⁰/₀, au *n* și *m* (iar *n* și *m* formează numai 10⁰/₀ din consoanele limbii). Aceste rime sonore dau poeziei un adevărat acompaniament muzical. Așa și *O, mamă* : Patru rime din nouă conțin aceste sunete. Iar restul de cinci nici ele nu sînt oricare. Ele conțin, toate pe *u* sau *o*, vocalele care contribuie la impresia de gravitate și tristeță. Așa dar în *O, mamă* toate rimele, într'un fel sau altul, ajută la impresia profundă produsă de această poezie. Dar în *O, mamă*, la impresia muzicală a rimelor contribuie și sonoritatea cuvintelor din corpul versurilor, căci aceste cuvinte sînt excepțional de bogate în sunetele metalice *n*, *m* și combinațiile lor.

Și cu acestea trecem la alt capitol : la concor-

danța dintre sonoritatea expresiei și ideia exprimată.

Un mijloc inferior, primitiv—și care se mărginește numai la senzațiile de auz—este copiarea sunetelor din natură prin redarea lor ca atare—ca clasicul *brechechechex-coax-coax* pentru a reda cântecul broaștelor — ori ca combinația silită de cuvinte : „Legînd ani vani d’ani vani” a lui Macedonski pentru a reda sunetul clăpotului.

Procedeul este neartistic. În cazul lui „brechechechex”, se introduce în vers un sunet din natură. E cași cum un pictor ar pune un buchet adevărat în pieptul femeii pictate.

În cazul al doilea, se vede căutarea, se dă pe față că scriitorul nu s’a condus de logica frazei, nu a spus cu sinceritate ceia ce avea de spus, ci a acumulat anume cuvinte, care să imite natura. E un procedeu copilăresc, e ca un „joc de familie”, și efectul este comic.

Procedeul este superior — cînd expresia e cea firească, cerută de înțeles, de logica frazei și cînd sonoritățile ajută numai, se adăogă la înțeles, așa încît sunt evidente numai la analiză.

Și aceasta are loc numai cînd scriitorul nu le-a căutat, ci i-au venit subit condeiu, pentru că au fost produse de muzica din sufletul lui—ori, dacă le-a căutat, nu se cunoaște.

La „legînd ani vani d’ani vani”, procesul se vede bine că e în întregime conștient. E cîștigarea unui rămășag.

Cînd Eminescu zice :

Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni,
Orizontu 'ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindenii,
„grindeni” și „pretutindenii”, prin sonoritatea lor,
întărită de repetarea sunetului în rimă, redă zbîr-
nîitul metalic al săgeților în chip firesc, fără sfor-
țare. Nu e nevoie să presupunem, numai decît,
intenție din partea autorului. S'a exprimat așa,
pentru că așa trebuia să se exprime. „Armonia
imitativă” a rezultat, pe deasupra, ca o întîmplare
binevenită. Și, desigur, că aceste cuvinte i-au venit
în minte poetului spontan, ca efect al muzicii din
suflet, ca produs al instinctului poetic și nu al vo-
inței conștiente.

Conștiința a primit numai, a selectat din diver-
sele expresii, care îi vor mai fi apărut în con-
știință.

Dar să ilustrăm diferitele grade, tot mai sub-
tile, de conformare a sonorității la idee.

Sonorități manifeste, deadreptul imitative, con-
știent combinate, nu-mi par a fi decît în versul :

Vijîind ca vijelia și ca plesnetul de ploae,

(și încă mă îndoesc dacă sînt combinații cu totul
căutate — și nu produse, și ele, de jocul liber al
creației și numai aranjate),

și poate în versul :

Un murmur de *horum-harum*.

Cîstigînd cu clipoceală *nervum rerum gerendarum*

unde „murmurul” e continuat prin cuvintele latinești.

Dar și în aceste versuri, procedeul e întrebuițat în marginile esteticei celei mai riguroase.

În versurile :

Vino'n codru la izvorul
Care tremură pe prund—,

în care repetarea sunetului *r* redă senzația acustică a zgomotului apei care fuge pe pietre—„armonia imitativă” este cu siguranță produsă cu totul inconștient în procesul profund al creației, când poetul vede și auzea izvorul.

Și tot așa, căderea izvorului, prin repetarea lui *d* din versul prim și, în al doilea rînd, a lui *r* din versul al doilea :

S'aud cum blînde cad
Izvoarele 'ntr'una

(Țăranii dela munte numesc *duruitori* căderilor pîraelor).

Sau cîntecul vîntului în versul :

S'aud pe valuri vînt
Și încă și mai bine în :

Să treacă lin prin vînt
Atotștiutoarea

Mai subtil, mai discret se redă sunetul grav al clopotului (sau mai exact, se sugerează) prin lungimea versului, prin ritm, prin vocalele *o* și *u* repetate, prin sonoritatea (parcă onomatopeică, din cauza ideii) a cuvîntului *aramă*, în versul :

Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă.

Sau iată un exemplu unde ideia este *ilustrată* prin sonorități :

În vesmînt de catifele, un bondar rotund în pîntec
Somnoros pe nas ca popii glăsuește 'ncet un cîntec,
în care ideile : *somnoros* și *glăsuește ca popii*,
sînt întărite prin sonoritățile : *bondar, rotund*, prin
rîma *pîntec—cîntec*, și prin mulțimea de *o* din cu-
vintele neutre adăogate la aceiași *o* din cuvintele
sonore.

Dar uneori sonoritatea este evocată indirect, ca
în versurile :

Ingînat de glas de ape
Cînt'un corn cu'nduioșare

unde (lăsăm la o parte primul vers care este evo-
cator prin sunete), sonoritatea este redată prin
noțiunea morală *înduioșare*. În realitate acest cu-
vînt este un epitet, care redă o senzație acustică.

Pentru sunete nu există în limbă multe adjective.
Propriu zis, cele cîteva calificative : înalt,
subțire, dulce, ascuțit, etc., sînt împrumutate dela
alte senzații. Iar un epitet acustic (fie și împru-
mutat) nu există firește pentru sunetul cornului.

„Cînt'un corn cu'nduioșare” evocă impresia cea
mai puternică pe care o face cornul asupra unui
om, face să retrăești momentele, cînd ai auzit—
cîndva—cornul în pădure, face așa dar, să *auzi*
cornul, să ai reprezentarea acustică a cornului.
Și acest „cu'nduioșare” devine astfel un epitet
auditiv, găsit de un poet genial.

Un exemplu strălucit de concordanță între sunete și idee—găsim în poezia *Dorința*.

Vom visa un vis ferice
 Ingîna-ne-vor c'un cînt
 Singuratice izvoare,
 Blînda batere de vînt.

Adormind de armonia
 Codrului bătut de gînduri,
 Flori de teiu deasupra noastră
 Or să cadă rînduri-rînduri.

Dar aici este ceva mai mult. Muzica aceasta nu redă numai o realitate—sunetul nedefinit al pădurii — ci, cum am arătat altădată, este și un acompaniament muzical al poeziei, al ideii generale a poeziei *Dorința*.

Un acompaniament muzical de aceeași natură, și tot prin sonoritatea consoanei metalice *n* combinată cu alte sunete, repetată în cursul versurilor și puternic prezentă în rimă — îl constatăm în versurile acestea, care cîntă cu adevărat :

Iară tei cu umbra lată și cu flori până'n pămînt
 In spre apa'ntunecată lîn se scutură de vînt.

Uneori ritmul și sonoritățile ajută și urechea și ochiul :

Ca molcoma cadență a undelor pe lac.

Și, cu aceasta, trecem la altceva.

Eminescu redă prin sonorități nu numai senzații de auz, ci și alte senzații, de pildă de văz

(vreau să spun că ajută, prin sonorități, la provocarea acestor senzații).

In versurile :

Vor arde'n preajma mea
Luminile'n dealuri, —

cuvîntul „luminile”, din cauza numărului minim al accentelor principale ale versului și mai ales a celor doi de *i* și a lui *e* (în moldovenește tot *i*) — din cauza acestui „pointilism” vocalic — redă, și el, licărirea stelelor.

Tot așa imaginea din versul subliniat, prin ritm, minimul de accente principale și mulțimea de *e* și *i* :

Priveștiștile scîlpitoare,
Ce'n repezi șiruri se diștern,

In versurile :

Cînd prin crengi s'a fi ivit
Luna'n noaptea cea de vară—

repetarea lui *a* din versul al doilea (cu maximum de lungime a lui *a* din „vară”) lărgeste orizontul deschis de apariția lunii.

In versul subliniat :

Cerul stelele-și arată
Solii dulci ai lungii liniști,

sunetele „dulci” din ultimul vers și mai ales mulțimea de *l*, sunet lin — care repetă sonoritatea cuvîntului esențial „stelele”, — redau admirabil, și ele, liniștea nopții.

Isprăvesc aici. Eu n'am avut de gînd să fac un inventariu, ci numai să ilustrez prin cîteva exemple procesul de creație din punctul de vedere al sonorității adaptate la fond. Exemplele date de mine nu sînt cazuri excepționale, „trouvailles” ale lui Eminescu, flori rare care-i smălțează stilul. Sînt un element al acestui stil, căci este dela sine înțeles că expresia unui adevărat poet va fi mereu în cea mai strînsă concordanță cu stările de suflet, nu numai din punct de vedere noțional, ci și din punctul de vedere al sonorității.

Dar cuvintele mele : „isprăvesc aici”, mai au un înțeles. Ele vreau să spună că nu merg mai departe — mai în jos — spre concordanțe între fond și sonoritate mai puțin aparente.

Și nu merg, pentrucă proba concordanței este impresia subiectivă, și dacă până aici sper că celtorul a avut și el impresia, pe care susțin eu că o produc versurile citate — dacă ași face un pas mai departe, mă tem ca impresiile mele să nu fie socotite drept halucinații.

Așa, de pildă, dacă ași afirma că în strofa :

Din al lor treacăt să apuc

Acele dulci cuvinte,

De care azi abia mi-aduc

Aminte,

versul al treilea redă, sonor, încetineala acelu fel de gîndire care se numește o vagă amintire, și o redă pentrucă cuvintele din acest vers sînt de așa natură încît produc o pauză după ele, impun la lectură mici întreruperi ; și dacă voi mai adăoga

că *Aminte*, deși alt vers, parcă lungește versul discutat și că sonoritatea „aminte” din rimă contribuie la melancolia unei astfel de stări sufletești — cetitorul va subscrie oare și la această afirmare? (*Teoretic*—trebuie să subscrie, pentrucă, cu siguranță, Eminescu fiind un poet adevărat, aceste cuvinte, această „formă” i-a venit din cauza fondului acestor versuri).

Și va subscrie (nu din motive teoretice, ci pentrucă senzația i-o dictează), când voiu afirma că versurile subliniate din strofa :

Luceferi ce răsar
Din umbră de cetini,
Fiindu-mi prieteni,
 O să-mi zîmbească iar,

redau, prin simplitatea scurtimii lor și prin sonoritatea lor murmurătoare, intimitatea misterioasă, „miorișismul” din conținutul lor? ¹

Până aici a fost vorba de sonorități care pot cădea în sfera analizei. Dar după cum vibrațiile de dincolo de roș și de dincolo de violet nu le

1 Am vorbit în altă parte mai pe larg de ceiace cîștigă această poezie dela scurtimea versurilor. În strofa de mai sus, efectul, cred, e palpabil. Dar voiu mai observa că aici scurtimea versurilor apropie cele două cuvinte din rimă — cuvintele esențiale — le desparte numai printr'un cuvînt—și quasijuxtapunerea lor ajută la potențarea impresiei produsă de ideile (întovărășite) exprimate de aceste cuvinte și stabilește un raport mai profund între ele:

«Luceferii» nu au nimic amical. Ei sînt siniștri, înspăi-

mai percepem, dar sînt operante—tot așa corespundențele de sonorități cu fondul mai ascunse și mai fine nu le mai putem constata, dar din cauza aceasta ele nu încetează să contribuie la impresia produsă asupra noastră de o poezie. *Și ele sînt principalul.* Acele pe care le putem constata, formează un procent mai mic. Celelalte contribuie *mereu* la frumuseța, la forța de sugestie a poeziei eminesciane—și a oricării poezii autentice.

Acești factori ai sonorității discutați până aici contribuie cu toții, *în fiecare poezie*, la frumuseța ei, la puterea ei de impresionare—se ajută unul pe altul ; capătă fiecare un coeficient de la ceilalți, suma lor, ca orice sumă psihologică, fiind mai mare decît ar fi suma aritmetică a părților. Am văzut de pildă în *O, mamă* cum contribuie la puterea ei de sugestie ritmul iambic, rima masculină, cuvintele esențiale puse în rimă, sonoritatea (adec-

mîntători, în fundul universului. Dar văzuți printre cetini, *aduși* printre crengi, ei ajung să facă parte din lumea noastră, vin lingă noi, ne devin prietini. În varianta ;

Luceferi ce răsar

In umbră de cetini,

O să-mi zîmbească iar,

Fiindu-mi prietini,

«fiindu-mi prietini» arată cauza zîmbetului, dar nu și efectul ivirii lor printre cetini, ca în varianta cealaltă. Acolo „prietini“ apare ca efect al apariției printre cetini, din cauza apropierii celor două cuvinte, și nu din cauze santactice. Dar apropierea *parcă* produce și un raport sintactic.

vată fondului) a rimelor și sonoritățile din chiar lăuntru versurilor. Același lucru l-am văzut în *Mai am un singur dor*—unde mai operează și combinația de ritmuri și unde am mai relevat și proporția de accente principale și secundare—proporție operantă cu efect estetic în toate poeziile ¹.

Mijloacele sonore de care a fost vorba în aceste pagini variind cu fondul, e interesant de observat utilizarea lor și distribuirea lor în poeziile mari, în care fondul de idei și de sentimente e variat și complex. Căci dacă, din punctul de vedere al sonorității, *Dorința*, de pildă, e ca un *lied*, o poezie ca *Scrisoarea III*, e ca o simfonie.

Cîteva efecte de sonoritate din această *Scrisoare* :

Iată acordul inițial :

Un sultan—dintre aceia—ce domnesc—peste
vre-o limbă.

Linioarele despărțitoare arată că versul se poate ceti și așa. Și eu pretind că așa trebuie cetit.

Construirea lui nu numai că-ți permite să-l cetești așa, dar te și invită, pentrucă cu acest vers începe o povestire. Și omul cuminte care pleacă la un drum lung, n'o ia deodată repede.

(Toți recitatorii buni ai lui Eminescu, pe care i-am auzit eu, începeau această *Scrisoare*, pornind încet, „tacticos”. Nu-mi aduc aminte, dacă ros-

1 Vezi, la sfârșitul volumului, Anexe, III.

teau exact așa cum am transcris eu versul mai sus).

Să se observe că versul se taie dela sine în bucăți simetrice :

Un sultàn — dintre acèia

I 2 3 I 2 3 4 5

Ce domnèsc — peste vre-o limbă

I 2 3 I 2 3 4 5

Grupul I : trei silabe, cu accentul principal pe a treia. Grupul II : cinci silabe, cu accentul principal pe a patra.

Și susțin că așa trebuie cetit cum am spus, pentrucă nu în zadar există în construcția versului această simetrie, adică acest elemnt estetic în plus.

Transcriu începuturile celorlalte *Scrisori* :

Cînd cu gene ostenite sara suflu'n lumînare

Dece pana mea rămîne în cerneală mă întrebî

Stă castelul singuratic, ogîndindu-se în lacuri

Incercați să despărțiți în grupuri simetrice, în orice chip, aceste versuri, și ori n'o puteți face, oi, unde o puteți, veți contraria înțelesul, ori veți despărți cuvinte imposibil de despărțit, ori chiar veți tăia cuvintele în două. Silabele lor nu s'au grupat în vederea unor astfel de pauze, pentrucă n'a existat necesitatea psihică, pentrucă aceste versuri nu pot avea mai mult de două unități,—care se desfac dela sine. *Înțelesul* lor nu cere pornire

înceată, tacticoasă. Ele nu conțin element epic, ci psihologic (cele două dintăiu) și descriptiv (ultima).

Așa dar, dacă la începutul *Scrisorii III*, silabele și accentele s'au grupat așa, aceasta însemnă că așa a cerut fondul.

Firește că nu tot episodul epic are această mișcare. Era imposibil. Dar nici nu era necesar. E vorba numai de un început, care „dă tonul”. Cel mult, Eminescu menajează o tranziție, căci versul al doilea („Ce, cu-a turmelor pășune, a lor patrie și-o schimbă”), din cauza incidentei subliniate în vers, așa dar dintr'o cauză sintactică, poate beneficia, și el, de o pauză naturală în plus.

Fără îndoială că în toate acestea nu e vorba de o intenție a lui Eminescu, ci de instinctul misterios al artistului, sau mai simplu, de fineța reflexelor cerebrale, grație căreia o stare de suflet se realizează în întreg complexul ei.

Din altă parte a *Scrisorii III* — relativ la rimă.

(Citez versurile, în care Malcatun apare lui Baiazid) :

Se cutremură Sultanul... se deșteaptă... și pe cer
Vede luna ce plutește peste plaiul Eșchișer ;
Și privește trist la casa șeihului Edebali.
După gratii de fereastră o copilă el zări,
Ce-i zîmbește mlădioasă ca o creangă de alun,
E a șeihului copilă, e frumoasa Malcatun.

„Atmosfera”, exotismul, impresia de Orient din aceste versuri, sînt redată mai ales de numele

proprii, și de aceia sînt scoase, toate, în relief, accentuate cu putere, arătate cu degetul prin plasarea lor în rimă — culminînd în frumuseța rimei *ca o creangă de alun — frumoasa Malcatun*, numele personajului principal. Bine înțeles că aici a fost și voința („ambiția”) lui Eminescu de a construi rime rare. Dar indiferent de orice, e vorba de efect.

Alt pasagiu,—cu acumulare de sonorități adecvate fondului :

Descrierea luptei dela Rovine. Nu transcriu, căci pasagiul e prea lung. Amintesc cetitorului, că aici se găsesc cele mai „imitative” „armonii” din opera lui Eminescu, chiar de acele, pe care le-am presupus create intenționat :

Codrul clocoti de sgomot și de arme și de bucium

 Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni
 Orizontu'ntunecîndu-l, vin săgeți de pretutindeni
 Vîjîind ca vijelia și ca plesnetul de ploae,
 Urlă cîmpul și de tropot și de strigăt de bătae

 În genunchi cădeau pedestrii, colo caii se răstoarnă,
 Cad săgețile în valuri, care șueră, se toarnă, etc.

În pasagiul acesta, orchestra e în complectul ei. Sonorități puternice, cuvinte onomatopeice,—„armonie imitativă”,—totul este pus la contribuție.

Dar cumpăna a trecut. Turcii au fost alungați peste Dunăre.

Iar în urma lor se'ntinde falnic armia română vers, care exprimă perfect liniștea ce urmează, mai ales în al doilea vers, prin sonoritatea cuvintelor *falnic* și *armia*, datorită acelor *a*, lungi din cauza accentului principal și din cauză că sînt armați de două consoane — aceleași consoane metalice, în combinație cu alte sunete. Trebuie remarcată și întrebuintarea cuvîntului vechiu și puțin uzitat *armia*, perfect la locul lui, — din cauza vechimii și a sonorității lui.

Pe urmă vin versurile, în care Eminescu zugrăvește noaptea calmă, ce urmează luptei :

Pe cînd oastea se așează, iată soarele apune,
Voind creștetele 'nalte ale țării să 'ncunune
Cu un nimb de biruință : fulger lung încremenit
Mărginește munții negri în întregul asfințit,
Păn'ce isvorăsc din veacuri stele una cîte una
Și din neguri, dintre codri, tremurînd s'arată luna.
Doamna mărilor și-a nopții varsă liniște și somn.
Lîngă cortu-i unul dintre fii falnicului Domn
Stă zîbind de-o amintire, pe genunchi scriind o
carte
S'o trimiță dragei sale dela Argeș mai departe.

Instrumentele de fanfară au încetat. Dar acalmia care urmează luptei și liniștea nopții e redată și prin amploarea *excepțională* a frazelor (*încălcare* de vers : „cu un nimb de biruință” ; fraza : „fulger lung...” etc.) care ajută și la evocarea întinderilor nemărginite din „întregul asifințit”.

Apoi un solo :

De din vale de Rovine

și, după o pauză, izbucnirea din nou a orchestrei întregi :

De-așa vremi se învredniciră cronicari și rapsozii Veacul nostru ni-l umplură saltimbancii și irozii—cu sunetele puternice, cu rima sonoră, în care irozii din vremurile mici sînt confrunțați cu rapsozii din vremurile mari, și cu acea izbucnire teribilă de instrument metalic : *Saltimbancii*, insulta supremă adusă oamenilor de astăzi.

Și apoi atacul împotriva partidului liberal cu acea cascadă de rime rare.

În aceste considerații am izolat elementul sonor. Bine înțeles că trebuind să-l pun în legătură cu ceiace exprimă, am atins, — numai întru atîta—și fondul.

Dar mijloacele sonore lucrează deodată cu mijloacele de stil propriu zise și cu ceiace se numește „compoziție”—arhitectura unei opere de artă. Și numai o analiză simultană a tuturor mijloacelor ar arăta complect efectul fiecăruia—și complexitatea procesului de creație—căci elementul sonor capătă un coeficient dela celelalte—și invers.

Un exemplu de acumulare de efecte :

„Vino ! Joacă-te cu mine.. cu norocul meu... mi-
aruncă
Dela sînul tău cel dulce floarea veștedă de luncă,
Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă...

Ah! E-atît de albă noaptea, par'că ar fi căzut
zăpadă.

Ori în umbra parfumată a budoarului să vin,
Să mă'mbete acel miros dela pînzele de in?
Cupido, un pajșagalnic, va ascunde cu-a lui mîină,
Vioriul glob al lampei, mlădioasa mea stăpînă!".
Și uscat foșni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Șiras și lianele albastre.

Dintre flori copila rîde și se'nclină peste gratii :—
Ca un chip ușor de înger e-arătarea adoratei —
Din balcon i-arunc'o roză și cu mîinile la gură
Pare că îl dojenește, cînd șoptește cu căldură.

Mă voiu opri asupra cîtorva expresii concentrative care, plasate cu un infailibil instinct creator, explodează în sufletul cetitorului, din cauza contactului—din cauza ciocnirii — cu alte expresii și degajează întreg conținutul lor de înțelesuri și de intenții.

O astfel de expresie, din cauza *conținutului* ei, este cuvîntul „noroc” din primul vers.

Trebue de spus în prealabil că Eminescu evită în versurile sale pe cît e posibil cuvîntul *fericire*, abstract, banal, trivializat, în vorbire cași în poezie, prin frecvență, *sentimentală* și abuzivă întrebuițare. *Noroc* — în înțelesul pe care i-l dă Eminescu aici — are și ceva din celelalte accepții ale lui : *șansă* și *soartă*. Așa dar, întrebuițînd acest cuvînt, Eminescu nu numai că evită un termen abstract și compromis, dar reușește să evoce o fericire greu de cucerit, greu de păstrat, o fericire cu caracter mereu provizoriu — și simțită ca

atare — o fericire mai patetică, mai scumpă, care ține pe cel ce o posedă într'o neconținută încordare dramatică.

Vino ! Joacă-te cu mine, cu norocul meu..

înseamnă ; joacă-te cu fericirea mea, cu soarta mea, cu viața mea.

Dar în versul de mai sus cuvântul *fericire* ar fi trădat și un sentiment de fatuitate, subliniind indiscret triumful, pe când cuvântul *noroc*, cu ideia de nesiguranță implicată în el, exprimă puternic adorația pentru femeia iubită, este un omagiu mai mult ce i-l aduce bărbatul — și semnul unei extreme delicateți din partea lui.

Tot atît de concentrativă—dar nu prin complexitatea conținutului, ci prin asociațiile ce provoacă—ni se pare și expresia „veștedă” din versul al doilea.

O floare veștedă nu are nici un preț. Dar floarea pe care o cere amantul este peste măsură de prețioasă, fiindcă s'a veștejit la sînul femeii iubite. Iar acest cuvînt exprimă totodată și îndrăzneala cererii și înobiliarea ei ¹. Să remarcăm în treacăt că floarea cea veștedă e o floare „de luncă”, evocă natura, element întotdeauna amestecat la Eminescu cu amorul fericit, și cu atît mai mult cu un amor romantic, dela „1400”.

¹ În *elegia* «Despărțire», unde elementul prea sensual ar fi nelalocul lui, floarea, pe care ar putea să o ceară iubitei ca o amintire, e „floarea vestejită din părul tău bălaiu”.

De aceeași natură este expresia *pînzele de in*, abia „figurată” (umilă, admirabilă și dibace „metonimie”), căci o expresie prea indirectă ar fi subliniat ideia, ar fi atras atenția că este ceva de mascat. Această expresie care, prin ea însăși, evocă puritatea — și prin aceasta își îndeplinește estetic funcțiunea, — spune totul.

Și mai concentrativă, mai complicat concentrativă—prin sugerarea unui conținut noțional derivat—este expresia *mlădioasă* care venind după : „umbra budoarului”, după „acel miros dela pînzele de in”, după gestul lui Cupido (imagini care presupun un trecut),—nu e o percepție vizuală, o constatare de ordin estetic, ci cu totul altceva.

De o altă natură, dar tot atît de concentrativă, este imaginea vizuală :

Din balcon i-arunc'o roză și cu mînila la gură
Pare că îl dojenește, cînd șoptește cu căldură—

care redă halucinant însuflețirea pasionată cu care „șoptește” ea din balcon și care, formal, contrastînd cu sentimentele femeii înamorate și cu ceiace vorbește ea, e cu atît mai frapantă, îndeplinind la maximum condiția estetică a unei comparații de a apropia idei cît mai îndepărtate.

Aceste versuri conținînd o cerere arzătoare, trebuia o menajare dibace și a susceptibilităților morale ale fetei din „castelul singuratic” și a susceptibilităților estetice ale cetitorului—cu alte cuvinte o gradație în explozia pasiunii sensuale.

După începutul pasionat și „înalt”, dacă se poate zice astfel, „joacă-te cu norocul meu” (precedat el însuși de expresia purei adorații : „Te-ași privi o viață 'ntreagă în cununa ta de raze”) — cerșirea florii veștejite dela sînul ei — și apoi întrebarea : „Ori în umbra parfumată a budoarului să vin?”. Dar trecerea aceasta era prea mare, prea îndrăzneată, și trebuia menajată — în realitatea faptului relatat și, deci, și în artă. Această menajare se realizează prin versul în care amantul se oprește asupra sunetului produs de floare pe coardele ghitarei („Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă”), — și care mai are și funcțiunea pur estetică de a reda realitatea concretă, ca atare, prin senzații.

Dar mai ales la menajarea tranziției contribuie versul :

Ah ! E-atît de albă noaptea, parc' ar fi căzut zăpadă !
cu totul parentetic, care întîrzie cu o clipă propunerea cea mare, pune un spațiu mai mare între „Vino” și între „Să vin”. Acest vers îndeplinește și o altă funcțiune, aceea de a introduce natura, acompaniamentul etern al iubirii romantice, la Eminescu.

Acest procedeu de „compoziție” mai are un efect estetic — din punctul de vedere al evocării naturii. Imaginea nopții luminoase devine mai frapantă. Caracterul parentetic al versului sugerează ideia că *trebuia* să fie nespus de impresionantă frumuseța nopții, dacă amantul, — cu tot sufletul

îndreptat spre iubita lui,—mai putea s'o observe și s'o exprime. Această observație, făcută de noi discursiv, o face inconștient cetitorul, și impresia lui este potențată ¹.

Dar aici vorbind un personagiu care se adresează altuia și nu autorul, parantezul nu putea să cadă între versuri fără absolut nici o legătură cu ele. Legătura o face acel „Ah”!—provocat și de frumuseța naturii și de starea sufletească exprimată în celelalte versuri.

Dar fata nu-l chiamă (Atunci ar fi fost roman, și nu poem romantic). Ea iese în balcon și „i-arunc'o roză” de Șiras, și nu floarea dela sîn.

Apariția fetei e redată prin fapte. Eminescu nu informează. *Copiază* prin senzații de văz și de auz.

Mai întâiu o *aude* venind :

Și uscat foșni mătasa pe podele, între glastre,
Intre rozele de Șiras, și lianele albastre.

1 Același procedeu de compoziție în versurile (pun în parantez versul parentetic) ;

La un semn, un țarm de altul, legînd vas de vas, se leagă
Și în sunet de fanfare trece oastea lui întregă,
Ieniceri, copii de suflet ai lui Allah, și spahii
Vin de'ntunecă pămîntul la Rovine în cîmpii ;
Răspîndindu-se în roiuri, întind corturile mari...
(Numa'n zarea depărtată sună codrul de stejari).
Iată vine-un sol de pace c'o năframă'n vîrf de băț.
Baiazid, privind la dînsul, îl întrebă cu dispreț etc.

Și parantezul acesta menajează o tranziție, prin evocarea unui element pitoresc, pe care caracterul parentetic al versului îl scoate în relief.

Aceste versuri, care relatează sunetul, îl și redau¹. *Mătasă* exprimă obiectul și noțional și sonor. *Foșnește* califică sunetul și, prin caracterul lui onomatopeic, îl „imită”. *Uscat* specifică sunetul și, cași *foșnește*, îl „imită”, pentrucă *uscat* sună... *uscat*. Rima *glastre-albastre* îl prelungește. Iar *Șiras* este însăși senzația de auz, pe care o dă o haină de mătasă care „foșnește *uscat*”.

Este evident că Eminescu a auzit cum vine fata — înainte de a apărea — și sonoritățile s’au produs în procesul intim de creație.

Și tot așa, când, în versul

Ca pe coardele ghitarei răsunînd încet să cadă
a redat sunetul floarei căzînd pe ghitară. (Înlocuiți *coardele*, ori *ghitarei*, ori *cadă*—și mai ales înlocuiți toate aceste cuvinte—prin altele, de pildă *strune*, *vioară*, *cază*—și sunetul produs de căderea floarei nu se mai aude).

Revenim. Fata apare. — Dacă atunci, când încă nu apăruse, Eminescu a *auzit-o*, acum o *vede*:
Din balcon i-arunc’o roză și cu mîinile la gură
Pare că îl dojenește, când șoptește cu căldură

Această expresie atît de contradictorie, *formal*, cu sentimentele fetei din acest moment, și atît de exactă, este rezultatul unei viziuni halucinante.

¹ Il redau, firește, din cauza conținutului lor noțional. Unui om, care n’ar ști romînește, ar trebui să-i spui despre ce e vorba în aceste versuri, ca să *audă* și el sunetul mătasei.

Analiza noastră atît de minuțioasă și totuși incompletă, vrea să arate printr'un exemplu cum acumulează Eminescu efecte de toate felurile noționale, sonore și de compoziție—pentru a crea obiectul de artă.

Versurile de mai sus, cu conținutul lor greu de găsit chiar în cel mai realist roman franțuzesc, le poate ceti un tată de cea mai veche modă fiicei sale de aceeași modă, pentrucă realizarea estetică este atît de perfectă,—transfigurarea realității atît de completă—încît impune oricui o atitudine pur estetică.

În genul acesta Eminescu este maestru. În *Călin*, a reușit să picteze o față aproape goală—„a frumuseții haruri goale”—și „nudul” lui, cași pînzele marilor pictori clasici, nu poate provoca decît sentimentul estetic, fiindcă și atitudinea poetului față cu „subiectul” a fost pur estetică și fiindcă a reușit perfect în redarea viziunii sale.

Dar în *Călin* el a realizat ceva și mai greu. A redat paroxismul transportului erotic al Sburătorului, reușind să păstreze și să impună aceeași atitudine pur estetică.

În paginile acestea am copiat, și orînduit cum am putut mai bine, cîteva din însemnările făcute pe marginea unui volum de poezii al lui Eminescu. Am ales pe cele privitoare la elementul sonor. Celelalte, poate le voi copia mai tîrziu.

Dar însemnările mele sunt întămplătoare. Iar condițiile, subiective, de a le completa și organiza într'un tot, neprielnice. Poate se va găsi un tînar,

iubitor al lui Eminescu, care să se sacrifice. Să renunțe la sborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus,—și adesea nici nu se mai zărește—și să facă un stagiu în subsolurile ei. In-deletnicire migăloasă și prozaică, dar nu fără posibilitate de rezultate interesante.

Eminescu merită munca aceasta. Iar critica analitică (sau cum se mai numește) merită și ea un obiect de cercetare atît de prețios ca poeziile lui Eminescu, autentic creator de artă¹.

P. S. — După apariția primei ediții a volumului de față, cetind tratatul (magistral) al d-lui Grammont, intitulat „Le Vers Français”, am avut o surpriză emoționantă.

Fără nicio idee preconcepută, ca simplu cetitor al poeziilor lui Eminescu, îmi dădusem seamă de valoarea expresivă a sunetelor („muzicale”, „metalice”, spuneam eu) *m* și *n* din versurile lui. Intemeiat pe diverse pasagii și în special pe sonoritatea poeziilor *O, mamă* și *Mai am un singur dor*, cele mai triste din opera poetului — concluzia mea era că Eminescu întrebuițează instinctiv sonoritățile cele mai muzicale acolo unde sentimentul său este mai profund.

Dar — și aici e surpriza mea — d. Grammont studiind întreaga poezie franceză de la Ronsard până azi — așa dar procedînd inductiv — ajunge la generalizări cu privire la valoarea expresivă a tuturor sunetelor, printre care și la aceia că sunetele *m* și *n* exprimă la tristesse, la mollesse, la mélancolie, la langueur.

Acest ton afectiv, fiind aproape definiția sensibilității lui Eminescu, era natural ca aceste sunete să abunde în versurile lui și mai cu seamă în poezii ca *O, mamă* și *Mai am un singur dor*.

Frecvența acestei sonorități e, așa dar, o „expresie” a

1 Vezi, la sfîrșitul volumului, Anexe, IV.

sensibilității lui Eminescu, a temperamentului lui, a reacției lui la realitate — a concepției lui despre lume !

Faptul acesta — ca și toate celelalte constatate cu privire la diverse sonorități — probează concret că „arta este expresie” până la sunet, până la *atom*. Iar această ultimă „expresie”, această expresie... ocultă, este de o importanță excepțională în poezia lui Eminescu. Ea este aceia care îi dă farmecul suprem. (De aceia Eminescu este prin excelență intraductibil).

Firește — de altfel, în trecut, am atins în cursul studiului și această latură a problemei — nu vreau să spun că Eminescu a ales conștient cuvinte cu anumite sonorități, că de pildă în *O, mamă* a îngrămădit conștient sunetele *m* și *n* pentru a crea atmosfera de tristeță (sau că la începutul *Dorinței* a acumulat cuvinte conținând pe *r*, pentru a reda sunetul pîrăului pe prund). Se înțelege de la sine că Eminescu n'a știut că face acest lucru. Dacă ar trăi și ar ceti studiul meu — și dacă ar admite constatările mele — ar fi desigur surprins de ceia ce a realizat.

Aceasta nu înseamnă însă că actul creației este o halucinație, într'un moment de supremă inspirație. Poetul dibuește, alege. Când Eminescu crea *O, mamă* — schimba, corecta, nemulțumit de noțiune, de imagine, de măsură, de ritm. Și de sonoritate — dar nu fiindcă cuvintelor care nu-i conveneau le lipseau ...cutare sunete, ci pentru că urechea nu-i era satisfăcută. Voința de plenară satisfacție comanda subconștientului, care-i procura diverse cuvinte, tot mai expresive din toate punctele de vedere, și deci și din cel sonor, — din care el avea să aleagă. El ar fi trebuit să-și analizeze pe urmă forma, din punctul de vedere al sunetelor, să facă ceia ce am făcut eu, ca să descopere ceia ce nu-l satisfăcea în expresiile care nu-i conveniseră.

Același lucru cu privire la ritm. De sigur că Eminescu a scris elegiile în iambi, nu pentru că știa că iambul, mai grav, este mai potrivit sensibilității sale triste. Și tot așa, dacă în cele mai triste elegii a întrebuițat rime masculine, mai adequate sentimentului, aceasta nu înseamnă că a voit conștient acest lucru, etc.

Dar nici nu înseamnă că aceste versuri i-au răsărit în conștiință deodată, gata.

Asociațiile între starea de suflet și sunet, producerea simultană a formei și a fondului (provocarea sonorității necesare de către starea de suflet) se făceau în subconștient. Subconștientul propunea conștientului, care accepta ori respingea, alegea mereu „varianta” mai frumoasă, mai bună, până ce poetul simțea că a spus bine, că a exprimat. De altfel, acesta este procesul obișnuit oricărei minți, când omul are de exprimat cu stricteță stări sufletești.

Trebue să adăugăm că și în privința conformării sonorității la fond se observă aceeași evoluție progresivă dela 1870 până la 1883, — pe care am constatat-o și în privința celorlalte calități, — culmea începînd dela 1880.

A N E X E

I

O FAZĂ DE TRANZIȚIE

Pentru a nu complica considerațiile introductive, am considerat întregul răstimp dintre 1870 și 1879 ca o singură fază. Dar în realitate,—cum am arătat într'un articol mai vechiu—cîteva poezii începătoare ne silesc numai decît să distingem o scurtă perioadă de tranziție, căci Eminescu n'a sărit deodată dela *Junii conrupți* la poezia pur eminesciană.

Tranziția dela *Junii conrupți* (1869) la *Venere și Madonă* (tot 1869) este o schimbare „catastrofă”, și nu o evoluție și totuși *Venere și Madonă*, *Inger de pază*, *Mortua est*, *Noaptea* nu sînt încă purul Eminescu. „Eminescu”, în totalitatea lui începe cu *Epigonii*. Poezia aceasta nu e desigur la înălțimea *Scrisorilor*, are greșeli multe, dar este deja întreg Eminescu.

Venere și Madonă e prea declamatorie. E construită pe un contrast forțat, căutat—retoric. E

nesinceră din punctul de vedere artistic. E scrisă în 1869. Face parte, și material și sufletește, din *Geniu pustiu*. Eminescu însuși o condamnă.

Inger de pază e o copilărie grațioasă, dar o copilărie. O „compoziție” poetică. E în măsura și ritmul poeziei *Mortua est*, combinație împrumutată dela Bolintineanu. E tot din 1869, și tot din famili *Geniului pustiu*, din care făcea parte. (Cu a doua jumătate redactată altfel).

Mortua est, concepută și scrisă—altfel—în 1866 (cîteva strofe de-atunci Eminescu le-a păstrat și aici) e inspirată de Bolintineanu, e retorică, nesinceră, exagerată.

Noaptea, mai dincoace decît celelalte—scrisă în 1870,—face și ea impresie de „compoziție poetică”, e pe alocuirea declamatoare („O! desmeardă... păn’ești jună... păn’ești.... păn’...”).

Epigonii, cu care noi credem că putem marca începutul lui Eminescu cel adevărat, e tot din 1870, cași *Noaptea*. Așa dar, în acest an se face tranziția dela *Venere și Madonă* la *Epigonii*,—după cum în 1869 s’a făcut tranziția dela *Junii corupți* la *Venere și Madonă*—evoluția cea mai repede pe care a făcut’o vreodată un scriitor. *Intr’un an!* Trebuie să se fi întîmplat ceva deosebit în viața lui Eminescu. Viena? Experiența capitală a trecerii dela idealismul la realismul amorului? Cine știe!

În considerațiile noastre am ținut samă și de poeziile acestea de tranziție dar, totuși, nu le-am dat importanță ca celor caracteristice fazei prime.

Această repede evoluție, spațiul acesta de timp dintre *Junii corupți* și *Epigonii*, cînd ucenicul literaturii patruzecioptiste devine Eminescu, merită un studiu aparte,—chiar și din punctul de vedere al problemei care formează obiectul considerațiilor din acest articol, căci Eminescu încearcă în acest timp tot felul de măsuri și de ritmuri.

II

DATELE BIOGRAFICE

Este sigur că, cel puțin între 1874 și 1877, Eminescu a iubit pe Veronica Micle. Aceasta reese din scrisorile schimbate între ei, când Eminescu se mutase în București. Dacă a iubit-o ca pe „o copie întâmplătoare” a idealului său de femeie, cum caracterizează Maiorescu amorurile lui Eminescu, ne este indiferent. Cît și cum putea iubi el, a iubit-o fără îndoială.

Așa dar, deși în această vreme era înamorat de o femeie, în versurile sale nu vedem o femeie, ba nici un amor, ci amorul ca un element de idilă... transcendentă ¹.

La București, Eminescu a iubit pe Mite Kremnitz și pe o doamnă Poenaru—dacă d-nii Iacob Negruzzi și N. Petrașcu nu se înșeală.

Informatorii amintiți citează și numele cîtorva poezii ale lui Eminescu inspirate de aceste femei.

¹ Laroche foucauld spune că în tinereță bărbații iubesc femeia și mai pe urmă amorul.—Cred că Laroche foucauld dă amorului înțelesul de pasiune egoistă, de juisare.

Imaginile mai concrete—mai precise—de femei din poeziile fazei a doua conțin, desigur, ceva din atributele acestor femei, iar elementul pasional din aceleași poezii trebuie să fie condiționat de sentimentele provocate de ele¹ și poate *acum* (cînd „s'a dus amorul” și „cînd amintirile'n trecut încercau să-l cheme”) și de Veronica Micle—și atîta tot. Căci poeziile erotice ale lui Eminescu nu sînt „copia” realității morale sau materiale. Ca toată creația lui, ele sînt, la maximum, quintesențiere, „generalizare” afectivă,—de unde absența ocazionalului,—universalitatea și eternitatea lor.

1 Cînd a apărut, în 1879, *Atît de fragedă* (inspirată, se zice, de Mite Kremnitz), Veronica Micle a văzut imediat că poezia e „simțită”, cum zice ea, că nu e vorba de o femeie imaginară și că femeia reală nu este ea.

III.

„MAI AM UN SINGUR DOR“ ESTE O... COMPILAȚIE?

Această poezie, — a cărei originalitate ni se pare probată chiar și numai prin strânsa concordanță dintre fond și elementul sonor, de atâtea ori și în atâtea moduri relevată de noi, — a fost denunțată (se va vedea imediat că termenul acesta este propriu) de I. N. Apostolescu¹ ca o compilare stângace a două poezii franțuzești, una a lui Ronsard și cealaltă a lui Paul Bourget.

Versurile lui Ronsard :

Quand le ciel et mon heure
Jugeront que je meure,
Ravy du beau séjour
Du commun jour,

Je defens qu'on ne rompe
Le marbre pour la pompe,
De vouloir mon tombeau
Bastir plus beau.

¹ *L'Influence des romantiques français sur la poésie roumaine, 1909.*

Mais bien je veux qu'un arbre
 M'ombrage au lieu d'un marbre,
 Arbre qui soit couvert
 Toujours de vert,

De moy puisse la terre
 Engendrer un lierre
 M'embrassant en maint tour
 Tout à l'entour...

Versurile lui Paul Bourget :

Lorsque la mort, posant ses doigts blancs sur mon
 front,
 Fera que pour toujours mes yeux se fermeront
 A la beauté vivante,
 Choisissez-moi, vous tous à qui je serai cher,
 Une tombe au soleil, sur les bords de la mer
 Infinie et mouvante.

Comentariile lui Apostolescu :

„Le désir du poète roumain d'être enterré sans pompe, d'avoir sur sa tombe un arbre qui penche son feuillage, vient en ligne directe de Ronsard. Cette élection de son sépulcre au bord de la mer, pour entendre gronder la „masse exasperée" des flots, ou, comme il dit lui-même, „l'âpre chant de la mer", est une reprise de l'idée et des images de M. Paul Bourget (Poésies 1872—1873). Eminescu a été si tourmenté par cette combinaison des vers du chef de la Pléiade et de ceux de M.

Bourget, qu'il donna cinq variantes a sa composition. Puis, dans son désir de mettre un trait personnel, il prie ses amis de planter un... tilleul près de sa tombe. Le tilleul au bord de la mer n'est pas très habituel et puis il n'est guère dans le ton du paysage.

„Enfin la mer dans une poésie roumaine, là surtout ou il s'agit des sentiments des plus intimes d'un personnage, est tout ce qu'il y a de plus curieux, parceque pour de motifs d'ordre historique les Roumains ont eu de très rares rapports avec les bords des mers. L'inspiration d'Èminescu n'est pas donc personnelle, elle est due presque complètement à Ronsard et à M. Paul Bourget”.

Dacă aceste versuri nu răspundeau sentimentality sale, dacă dorințele celor doi poeți îi erau cu totul străine, dacă i-a venit atât de greu să contopească aceste două poezii și, pentru înădirea lor forțată, a recurs la nepotrivitul „teiu”, —atunci pentru ce și-a dat Èminescu această muncă ingrătă? L-a condamnat cineva să facă combinația Ronsard + Bourget?

Ronsard și Bourget!

Èminescu era un harnic cetitor de literatură, dar mai ales în nemțește. Și, dacă poate o fi cetit pe Ronsard, este greu de tot de admis că o fi cetit și poeziile, de duzină, ale lui Bourget, scriitor necunoscut la 1880 (cînd încerca Èminescu *Mai am un singur dor*), ale cărui versuri nu putuse încă fi remorcate de romanele — de mai tîrziu.

Dar să discutăm fondul argumentării lui Apostolescu.

Așa dar, dorința de a nu fi înmormîntat cu „pompă” (în fiecare zi mii de oameni exprimă această dorință) fastuosul umflat de vanități Eminescu a împrumutat-o dela Ronsard. Iar copacul (cimitirele sînt pline de copaci pe morminte) l-a împrumutat tot dela Ronsard. Fără îndoială,— căci altfel Apostolescu n’ar mai fi descoperit încă o influență franceză asupra unui scriitor român.

Iar teiul, teiul din atîtea poezii ale lui (vezi *O, mamă*, unde e vorba tot de mormîntul lui !), Eminescu l-a inventat, ca să pue și el, bietul, ceva original în compilația asta, la care a fost condamnat probabil de justiție, încît s’a chinuit cu cinci variante,— parcă variantele poeziei *Mai am un singur dor* n’ar dovedi, *tocmai*, înamorarea lui de această poezie.

Dar argumentul principal este marea.

Și mai întăiu, pentru ce să o fi luat Eminescu din poezia lui Bourget, cu care *Mai am un singur dor* nu are comun nimic (nici un cuvînt) de cît dorința de a fi înmormîntat la malul mării, și nu dela altcineva? Fără îndoială, pentru că Apostolescu, găsind un poet, care a exprimat dorința să fie înmormîntat la malul mării, și poetul fiind francez, a mai putut înregistra încă o „influență”.

Dar a simțit și Apostolescu că apropierea n’ar putea fi susținută cu argumente literare, și atunci a recurs la istorie și la geografie : Românii nu au avut și nu au mare. Eminescu, fiind Român...

La argument copilăresc—răspuns copilăresc :
Românii au avut întotdeauna mare. Moldova,
liberă sau sub dominație străină, s'a întins și se
întinde între Carpați, Nistru și Marea Neagră.

Basarabi și voi Mușatini

.....
Ce cu plugul și cu spada ați întins moșia voastră
Dela munte pân'la mare și la Dunărea albastră,—

o spune chiar acest Eminescu, care face parte din-
tr'un neam de oameni, care nu a avut mare și
nu a cunoscut-o...

Dela Nistru pân'la Tisa
Tot Românul plînsu-mi-s'a
Că nu mai poate străbate
De-atîta străinătate.
Din Hotin și pân' la Mare
Vin Muscalii de-a călare.
Dela Mare la Hotin
Mereu calea ne-o așin.

Acești Români care „i s'au plîns” lui Eminescu
că în țara lor, între Hotin și Mare.... etc... dez-
mint cu toții pe Apostolescu.

Dar literatura populară e plină de „mare”. Dar
„marea” face parte din multe locuțiuni populare.
Ce voia oare Apostolescu? Să fim o insulă, sau
măcar o peninsulă?

Dar chiar dacă Eminescu ar fi fost elvețian,
n'ar fi putut oare dori să fie îngropat „la mar-
ginea mării”?

Dacă Eminescu ar fi exprimat în versurile sale

dorința de a fi înmormîntat la munte, lui Apostolescu i s'ar fi părut foarte natural, deși nu sînt sigur că, dacă ar fi găsit într'un poet francez aceiași dorință, n'ar mai fi înregistrat încă o influență franceză asupra unui scriitor român.

Și, totuși, e mai natural ca Eminescu să fi dorit malul mării pentru odihna sa de veci, decît muntele, pentrucă o operă literară nu se judecă cu geografia,—pentrucă în poezia sa, e foarte puțin „munte” iar „marea” e pretutindeni, fie ca pictură de peisagiu, fie ca evocare, fie ca termin de comparație.

Marea îl preocupă mereu, s'ar putea zice că îl obsedează. Cînd, în *Scrisoarea I*, invoacă luna, el o vede *mai întăiu* ca „stăpîină a mării”, „plutind pe mișcătoarea mărilor singurătate”, și apoi de-a-supra „cetăților”, „pătrunzînd în mii de case” cu lumina ei. Cînd, în *Scrisoarea III*, a încetat lupta și, odată cu sara, apare luna, el o vede ca „doamnă a mărilor și-a nopții”, deși „acțiunea se petrece „la Rovine în cîmpii”. Cînd, în *Impărat și proletar*, Cezarul cugetă pe malul mării la soarta omenirii, Eminescu se folosește, s'ar zice, de prilej, ca să consacre mării patru strofe. *Stelele'n cer*—ard „deasupra mărilor”, deși poezia n'are ca subiect marea. Iar în *Luceafărul* totul se petrece pe mare și pe malul mării, etc. etc.

Marea—ceiace e tot atît de semnificativ—îi servește des ca termin de comparație. Ochii iubitei sînt adînci „ca marea”; oastea lui Mircea vine ca „marea turburată”; amintirea iubirii moar-

te îi evocă „oceanul cel de gheață”, etc.—In versurile rămase în manuscris, pe lângă aceiași obsesie a mării ca imagine de comparație sau chiar ca episod, găsim poezii ca *Dintre sute de catarge*, *La fereastra dinspre mare* și chiar o poezie: *Marea*.

Dar preocuparea de mare este mărturisită,— declarată — de Eminescu. In *Floarea albastră*, iubita, geloasă de preocupările lui, care-i îndepărtează gândul dela ea, îi spune :

„In zădar rîuri în soare
Grămădești 'n a ta gândire
Și cîmpiile asire
Și întunecata mare.

„Piramidele 'nvechite
Urcă 'n cer vîrfurile lor mare :
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite

.....
„Hai, în codru cu verdeață etc.

Așa își formulează Eminescu preocupările lui. Și nu poate fi vorba aici de simple „figuri de stil”, cum s'ar putea părea din cauza „cîmpiilor asire” și a „piramidelor învechite”. Poezia din adolescență *Amorul unei marmure* se începe cu evocarea unui rege asirian. Printre primele poezii publicate în *Convorbiri* e și *Egiptul*, și anume a patra. Două poezii de dragoste: *Venere și Ma-*

donă și *Inger de pază*, foarte firești pentru un tânăr, *Epigonii*, foarte firească pentru tânărul respectuos de înaintașii săi, pe care i-a și imitat până acum și dela care-și ia adio—și imediat *Egiptul*, ceiace ar fi cu totul curios, dacă Egiptul n'ar face parte din preocupările lui.

Caragiale spune că atunci cînd l-a întîlnit înția oară pe Eminescu, adolescentul acesta i-a vorbit mult despre India. De unde urmează că Asiria și Egiptul se însumează într'o preocupare mai generală, preocuparea de Orientul vechiu.

Așa dar, cînd în *Floarea albastră*, iubita îi spune să nu mai viseze la „întunecata mare” și la celelalte lucruri îndepărtate de ceiace trebuie să preocupe pe un om ca toți oamenii, ea știe ce spune...

Și Apostolescu se întreabă ce caută marea în *Mai am un singur dor...* Dar există mulți poeți în lume care să fi iubit atîta marea?

Nu ce caută marea în ultima dorință a lui Eminescu trebuie să ne întrebăm, ci mai degrabă pentru ce această preocupare și iubire de „mare”, pentru ce această *obsedare* încît, cum am văzut, descriind noaptea care urmează luptei dela Rovine, el vede luna ca doamnă a nopții și... „a mării”!

Dacă am fi amatori de explicații prin factorul ancestral, ne-am gîndi la Eminovicz, la un Emin arab, urmaș el însuși al unui strămoș venit de pe malurile mării indiene, la nostalgii atavice — care ar explica și „Egiptul”, și „Asiria”, și „marea”, și budismul său *precoce*, de dinainte de

lectura lui Schopenhauer, și viziunea luminoasă, fastuoasă, sudică, „indiană” a realității externe, din versurile sale.

Dar aceste explicații sînt hazardate—și nu e nevoie de ele.

Fără nimic atavic (în sensul de mai sus), pe acest „înalt visător”, pe acest geniu singuratic, pe acest om cu vaste orizonturi intelectuale, pe acest „Luceafăr”—trebuia să-l impresioneze puternic marea cu vastitatea și cu singurătatea ei¹.

Din toate acestea nu urmează că poezia *Mai am un singur dor* n’ar putea să fie inspirată de un scriitor străin... (De unul, nu de doi!). O spun aceasta, pentru că *Mai am un singur dor* este o poezie găsită de Maiorescu pela „persoane particulare” și publicată fără știința și voința lui Eminescu—fără posibilitate ca el să fi arătat izvorul, dacă ar avea unul.

Dar în cazul acesta, Eminescu s’ar fi inspirat dintr’o poezie care-i exprimă sentimentele și ar fi făcut din versurile care l-au inspirat, o poezie a sa, originală, și — după regulă—o poezie mai frumoasă decît modelul, ca *Sonetul Venetiei*, *La Steaua* și

¹ Iar „Egiptul”, „Asiria” și „India” nu sînt decît *expresia* romantismului său. Eminescu n’a cîntat nicăeri nici într’un fel Grecia și Roma. (A avut de gînd să scrie un ciclu al antichității, dar a renunțat, a salvat numai *Egiptul* la care ținea mai mult, îl inspirase mai bine, mai sincer). Din ceiace se chiamă antichitate, l-a atras și a poetizat ceiace e mai vechiu, mai nelămurit, mai legendar, — de dincolo de orizont. Roma și Grecia sînt mai cunoscute, mai *clare*, se adresează mai mult rațiunii, în comparație cu Egiptul, cu Asiria, cu India, care vorbește mai mult fantaziei. Roma

Somnoroase păsărele. Dar *Mai am un singur dor* e o poezie atît de eminesciană, încît ar fi greu de admis că a fost măcar inspirată de un scriitor străin.

Ceiace ni se pare de mirat, este că d. Ramiro Ortiz (în notele volumului de poezii ale lui Eminescu, traduse de d-sa în italienește) ia drept un adevăr neîndoelnic „descoperirea” lui Apostolescu, fără să deprecieze, ca Apostolescu, poezia lui Eminescu și s’o considere ca o pură compilație. Mărturisim că ceiace ne-a determinat să discutăm argumentele lui Apostolescu este nota mai sus pomenită a d-lui Ortiz, care ne-a convins că nu aveam dreptate, cînd credeam că nimene nu va lua în serios apropierea făcută de Apostolescu între cele două poezii franțuzești și poezia lui Eminescu.

De altfel, d. Ortiz, care nu e un Apostolescu, este prea dispus să descopere „izvoare”.

Versul „Trece lebăda pe ape între trestii să se culce” din *Somnoroase păsărele*, d-lui Ortiz i se

și Grecia sînt timpurile moderne ale antichității, pe cînd Egiptul și Asiria sînt veacul de mijloc al vremurilor vechi. Ceiace are nelămurit, legendar, *romantic*, veacul de mijloc propriu zis — motiv pentru care romanticul Eminescu l-a iubit și cîntat, — are și Asiria și Egiptul în comparație cu Grecia și Roma. Antichitatea clasică, clară, „rațională”, nu este subiect romantic, ca obscurul, fabulosul, *medievalul* Orient. — La explicarea *dacismului* lui, atît de excepțional în literatura noastră, trebuie să adăogăm la motivul de ordin național și iubirea lui pentru trecutul legendar și romantic. Dacă Ștefan cel Mare și Mircea sînt veacul de mijloc al istoriei naționale, Dacii sînt antichitatea legendară, „Egiptul” acestei istorii.

pare că ar fi „o amintire a versurilor lui Pușchin, săpate apoi pe soclul frumosului monument înălțat lui în grădinile dela Țarscoe Selo, în care poetul venea să se inspire :

In acele zile ne mai văzute, minunate
De primăvară, la chemarea lebedelor,
Lîngă apele care luceau pașnic,
A început să-mi apară Muza.

„Nu e nici o asămănare concretă, urmează d. Ortiz, dar acest peisagiu lacustru, care revine de atîtea ori în Eminescu de unde să vie?”

Dacă Eminescu n'a văzut niciodată o lebădă pe un lac sau pe un iaz, și totuși lebăda revine „de atîtea ori” în poezia sa,—și atît de pitoresc și de văzut în *Scrisoarea IV*, — noi credem că mai degrabă ar fi putut lua această pasere dintr'un roman, dintr'o nuvelă, dintr'o poezie în care să fie, în adevăr, zugrăvită, ori chiar dintr'o zoologie, dintr'o gravură, de pe eticheta unei cutii — decît din strofa lui Pușchin săpată pe fîntîna dela Țarscoe Selo, din care strofă nici n'ar fi înțeles ce e aceia „lebădă”. Cel mult, căutînd într'un dicționar, abia atunci ar fi aflat că e o păsere, că paserea aceasta... etc.

Dar „lebăda” din *Somnoroase păsărele* a luat-o cu poezie cu tot dintr'un scriitor german. Dar „lebedele” din *Scrisoarea IV*, se zice că le-a luat împreună cu lacul și cu castelul dela un palat de lîngă București,—informație din care trebuie să

reținem că Eminescu a văzut măcar acolo lebede pe lac—„model” mult mai bun decât *cuvîntul* „lebădă” din Pușchin.

Dar cine n'a văzut lebede pe iazurile boerești din Moldova? Dar lebede, pe vremea lui Eminescu, erau și în Cișmigiu. Erau la Berlin, la Potsdam. Erau la...

Numai după cuvîntul „lebădă” din Pușchin, Eminescu n'ar fi scris cele patru versuri din *Scrisoarea IV* („Numai lebedele albe, cînd plutesc încet din trestii etc.”).

O apropiere făcută, cred, tot de d. Ortiz (noi pînă acum n'am văzut-o nicăeri) este aceia între prima strofă a poeziei *De ce nu-mi vii* și un cîntec unguresc. Iată cîntecul (tradus pentru mine de cineva care știe ungurește—traducere puțin deosebită de aceia pe care o dă d. Ortiz):

Pică frunza, pleacă păsările,
Toamna e aici.
Porumbița mea, pe pieptul meu
De ce nu vii?

Cu toate că dorința de a avea aproape ființa iubită, cînd tristeța naturii face pe om să se simtă mai singur, poate s'o aibă oricine; cu toate că „paserile” (= „rîndunelele”) apar la Eminescu abia în ultima redactare a poeziei sale (a cincea); totuși *forma* strofei sale, acel „De ce nu-mi vii” ca concluzie a sosirii toamnei, figurată prin căderea frunzelor și plecarea paserilor, e un argu-

ment destul de valabil ca să admitem că Eminescu a cunoscut cîntecul unguresc (dela vre-un Ardelean) și s'a inspirat de el pentru prima strofă. Dar d. Ortiz zice că *poezia* lui Eminescu este „imitată” după acel cîntec. Terminul ni se pare impropriu.

De ce nu-mi vii este publicată în vremea cînd Eminescu era internat la ospiciul de alienați dela Mănăstirea Neamțului. Și celelalte cîteva poezii, inspirate de scriitori străini și publicate fără indicația scriitorului care le-a inspirat, sînt publicate tot în timpul cînd Eminescu era bolnav¹.

Și dacă până acum printre poeziile nepublicate de el s'au descoperit patru imitate sau inspirate de scriitori străini, e posibil să se mai descopere și altele.

Acela care ar căuta izvoare străine pentru postumele lui Eminescu, ar trebui să lase la o parte, ca sigur originale, poeziile care cuprind strofe ori versuri din alte bucăți ale lui, din acele manuscrite ale lui din care a luat ce era mai bun. Este dela sine înțeles că poeziile compuse din materialul lui, adunat în cursul vremii și diseminat în diverse bucăți (la caz a renunțat) nu pot fi inspirate pe alții. Din acest punct de vedere, *Te duci*, publicată fără voința și știința lui, nu poate fi in-

1 Altfel, poeziile ar fi fost însoțite de indicația necesară, cum a făcut Eminescu cu „*Foaia veștedă* — după Lenau”, publicată de el însuși. În manuscritele lui, sonetul *Veneției* este însoțit de însemnarea: „după Cerri”.

spirată de un scriitor străin, dar *Kamadeva* ar putea fi.

În al doilea rînd, poeziile de pură efuziune de sentimente, fără o „idee”, fără „subiect”, fără nimic logic, trebuie lăsate și ele la o parte, căci sînt, cu siguranță, originale, pentucă poeziile lui Eminescu, cunoscute ca inspirate de alții, au toate o „idee”, un „subiect”, și *Sonetul Veneției*, și *La Steaua* și *Somnoroase păsărele*. Chiar și *logica* strofei ungurești este o „idee”. Și din acest punct de vedere *Te duci* n'ar putea fi inspirată de alt poet, dar *Kamadeva* ar putea să fie.

Mai am un singur dor are o „idee”, dar e simplă de tot : o idee, care e o dorință,—abia o „idee”. Apoi, pe cît știu, nu conține nimic din versurile rămase în manuscris, dar prin natura ei cu totul specială de „ultimă dorință”, această poezie nu putea să conțină nimic din acele versuri.

Dar e timpul să pun punct acestei Anexe !



IV.

KAMADEVA ¹

Este oare această postumă dusă de Eminescu până la *forma definitivă* *voită de el*? *Nu apare postumitatea ei și în redactare?*

Dar să transcriem mai întâiu poezia :

Cu durerile iubirii
Voind sufletu-mi să-l vindic,
I-am chemat în somn pe Kama—
Kamadeva zeul indic.

El veni, copilul mîndru,
Călărind pe-un papagal,
Avînd zîmbetul fățarnic
Pe-a lui buze de coral.

Aripî rare, iar în tolbă-i
El păstrează, ca săgeți,
Numai flori înveninate
Dela Gangele măreț.

1 Reproduc aici, dintr'un studiu despre „Edițiile poeziilor lui Eminescu“, analiza acestei poezii, ca un exemplu mai mult de adaptare a formei la fond.

Puse-o floare-atunci în arcu-i,
 Mă lovi cu ea în piept,
 Și de-atunci în orice noapte,
 Plîng pe patul meu deștept.

Cu săgeata-i otrăvită
 A venit ca să mă certe
 Fiul cerului albastru
 Și-al iluziei deșerte.

Poezia e bine *formulată*. Totuși constatăm câteva neajunsuri.

Avînd de exprimat un sentiment—și nu o realitate obiectivă, căci în cazul acesta Eminescu e colorat și ornat—el e scurt, e clasic, ca în toate poeziile pur subiective din faza ultimă. Transformați poezia aceasta în proză, și veți vedea că nu aveți de schimbat mai nimic în construcția frazelor și că stilul se împacă perfect cu stilul prozei.

Dar întrebarea noastră nu este dacă această poezie e frumoasă și care sînt cauzele frumuseții ei, ci dacă postuma aceasta este redactată definitiv. (Bine înțeles, că redactarea definitivă, adică adevăarea cît mai complectă a formei la fond, este factorul important al frumuseții unei poezii).

Fiind vorba de „redactare”, ne vom mărgini la considerarea formei propriu zise.

Prin conținutul ei, prin natura stării afective exprimată în ea, poezia aceasta trebuie să fie scurtă, prin toate mijloacele de formă : prin numărul versurilor, prin lungimea lor și prin felul ritmului.

Strofele sînt puține, sînt mici, de cîte patru versuri, versurile sînt scurte de șapte și opt silabe.

Ritmul e trohaic. Eminescu obișnuiește în opera sa cînd versul iambic, cînd pe cel trohaic. Și nu la întîmplare, căci nimic nu este nedeterminat pe lumea această. Versul trohaic e mai repede, mai alert, mai *scurt*, decît versul iambic de acelaș număr de silabe. Așa dar, el corespunde cu un alt *tempo* sufletesc decît cel iambic.

Voind sufletu-mi să-l vindic

sau

L-am chemat în somn pe Kama

sînt mai rezezi, mai *scurte* decît versurile iambice :

A fost odată ca 'n povești

sau

Cu mîne zilele-ți adaogi

deși toate au același număr de silabe.

Eminescu a întrebuițat în *Kamadeva* troheul, ritmul adecvat conținutului poeziei.

Dar adecvarea e dusă mai departe.

Prima și ultima strofă au toate versurile de cîte opt silabe, deci sînt mai întinse decît cele trei strofe din mijloc care au cîte două versuri de șapte silabe și cîte două versuri de opt silabe.

Dar versurile de opt silabe au mai multă amploare, nu numai din cauza cantității ci și din cauză că se isprăvesc cu silabe neaccentuate, care lasă impresia de vag. Așa dar prima și ultima strofă, care au toate versurile de opt silabe, sînt,

și ele, mai ample, decît cele care au și versuri de șapte silabe.

Dar strofele, prima și ultima, care au toate versurile de opt silabe, au, din cauza aceasta, rime feminine; pe cînd strofele din mijloc, care au rima în versurile cele de șapte silabe, au rime masculine. Dar rima feminină dă o impresie de vag, pe cînd cea masculină dă o impresie de categoric. Așa încît și natura rimei adaogă la impresia de amploare a strofei prime și ultime, și la impresia de scurtime și categoric a strofelor din mijloc.

Acum să bîgăm de seamă că prima și ultima strofă, mai întinse, mai ample—prin măsura versurilor și prin rimele feminine—cuprind un element mai vag, mai continuu: dorința de iubire în strofa primă, constatarea că dorința s'a realizat în strofa ultimă. Pe cînd cele trei strofe din mijloc, mai scurte, mai rezezi,—prin măsura versurilor și prin rimele masculine—cuprind ceva categoric, determinat: faptele zeului, care vine și săgetează inima celui ce l-a chemat.

Așa dar, Eminescu a ales versul scurt și anume trohaic, ca cel mai potrivit pentru conținut,—iar în acest vers a operat diferite variații pentru a reda diferențele de conținut ale strofelor.

Să se mai observe că în primele strofe, Eminescu pune în rimă cuvintele special evocatoare: „indic”, „papagal”, „coral”, ca să le dea cea mai mare forță, pentru a da cît mai puternic impresia de exotism, de indianism, pentru a sprijini cît mai mult pe „Kamadeva”, („Indianismul” lui Kama-

deva evocă budism, nirvana, strălucirea și vanitatea iluziei, etc.). Să se observe și sonoritatea cuvintelor cu care se isprăvesc versurile din prima strofă, care redau strigătul de chemare, „sunetul de goarnă” al apelului făcut cătră zeul amorului. Să se observe și oprirea asupra numelui sonor al zeului: „Kama—Kamadeva”. Il spune întâiu scurtat, îl spune apoi subt forma lungă, redă parcă insistența chemării.

Insfîrșit să se mai observe că primele două versuri, prin numărul cuvintelor, ne ocupă atenția timpul exact cît e nevoie ca ideia să persiste în mintea cetitorului. Trecînd prea repede peste ideia din aceste versuri, firește nu am percepe-o, nu ar răsuna în noi. Dar opiindu-ne prea mult, ni s'ar pune problema psihologică indicată prin cele două versuri și, intervenind gîndirea analitică, poezia s'ar evapora. Ideia aceasta trebuie să atingă conștiința noastră în treacăt, trebuie să n'o înțelegem discursiv, s'o simțim numai, să ne pună într'o stare afectivă provocată de noțiunile rapid trecătoare: *durere, iubire, vindecare*. Și credem că ideia este exprimată de Eminescu prin astfel de cuvinte, încît s'o percepem exact cum trebuie și în timpul exact necesar.

Acum, bine înțeles că toată această „compoziție” s'a produs în capul lui Eminescu psihologic, firesc, și nu logic. Logica a intervenit la urmă, la ameliorarea, mereu în etape, a formei

(vezi variantele poeziei în manuscris). Logica a intervenit ca să realizeze exact poruncile subconștientului.

Și totuși, poezia aceasta are câteva ușoare defecte de compoziție care, după noi, se datoresc faptului că Eminescu nu o dusesse până la forma definitivă.

Cetiți poezia sărind peste strofa a treia. Lipsește atunci înfățișarea lui Kamadeva, dar compoziția e mult mai logică, mai firească, mai bună: „El veni”—„puse-o floare *atunci* în arcu-i”. Cetiind însă poezia cu toate strofele, deci și cu a treia, e drept că aflăm atributele lui Kamadeva printre care și cel esențial, că are săgeți învenitate, dar strofa a patra, cu acel *atunci* raportat la *veni* din strofa a doua, e prea departe de strofa a doua. Cuvîntul *atunci*, în raportarea lui la strofa a doua, trebuie să sară peste strofa a treia. Așa dar, strofa a treia e parentetică, și pentru claritate ar trebui pusă în parantez.

Dar Eminescu nu obișnuia asemenea slăbiciuni de compoziție. În manuscrisele poeziilor lui se vede munca de a da strofelor ordinea cea mai firească, cea mai logică, mutînd mereu strofele, acomodîndu-le cînd le muta, etc.

Aceasta ne face să credem că poezia *Kamadeva* nu era încă definitiv redactată, că el ar mai fi lucrat la ea. Apoi să se observe că în strofa a patra (în strofa care începe cu „*Puse-atunci*...”) găsim din nou un *atunci* în versul al treilea („Și de *atunci* în orice noapte”). Această repetare a unui

cuvînt esențial, cum e acest *atunci* în condițiile de față, în aceiași strofă, n'ar fi lăsat-o Țminescu până la urmă, dacă ar fi fost sănătos și ar fi publicat el poezia, căci în poeziile definitive el nu dă dovezi de o astfel de sărăcie verbală.

Dar dacă într'un studiu despre Țminescu, cineva ar da, ca exemple de slăbiciune, consecuția defectuoasă a strofelor din *Kamadeva*, ori repetarea cuvintelor, și ar ținea seamă de neajunsurile acestei poezii la estimarea talentului lui de artist, ar face o greșeală și o nedreptate, pentru că poezia aceasta n'a fost publicată cu „știința și voința” lui Țminescu.

VERIFICAT
2007

VERIFICAT
1987

VERIFICAT
2017

CUPRINSUL

Creație și analiză (<i>Note pe marginea unor cărți</i>)	3
Numele proprii în opera comică a lui Caragiale	72
Ioan Al. Brătescu-Voinești	91
La moartea lui Thomas Hardy	97
Isus Christos pe scenă	102
M. Sadoveanu (<i>Țara de dincolo de negură</i>)	106
Otilia Cazimir (<i>Fluturi de noapte</i>)	113
Panait Istrati (<i>Kyra Kyralina, Présentation des Haïdoucs</i>)	132
Karin Michaëlis	141
Voica	146
Eminescu (<i>Note asupra versului</i>)	150
ANEXE	
<i>O fază de tranziție</i>	205
<i>Date biografice</i>	209
„ <i>Mai am un singur dor</i> “ este o... <i>compilație?</i>	211
<i>Kemadeva</i>	225

Am

VERIFICAT
2017

BIBLIOTECA
CENTRALĂ
UNIVERSITARĂ
BUCUREȘTI