

TUDOR VIANU

ARTA  
PROZATORILOR  
ROMÂNI

EDITURA ORIZONTURI



TUDOR VIANU

*Arta  
prozatorilor români*

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului  
Cultural Național



**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**

**Arta prozatorilor români / Tudor Vianu, - București:  
Orizonturi, 2010**

ISBN 978 - 973 - 978 - 363 - 7

Vianu, Tudor

Control redacțional: Ioan Enescu

Tehnoredactare: Puiu Enache

Grafică: Dorina Doncu



**TUDOR VIANU**

**ARTA  
PROZATORILOR  
ROMÂNI**

Ediție îngrijită de **GEO ȘERBAN**

Editura **ORIZONTURI**  
București

Textul ediției de față reproduce volumul  
**Tudor Vianu, Arta prozatorilor români,**  
1973 – Editura Eminescu.

Îngrijirea textului a fost făcută de  
prof. univ. dr. **Geo Șerban**

Toate drepturile asupra acestei ediții sunt  
rezervate **EDITURII ORIZONTURI**  
Bd. Libertății nr. , bl. 117, sc. 1, et.7, ap. 20  
Sector 4, cod 040128, București  
Tel. 021 317 76 79, 0744 531 333; fax: 021 317 76 78  
e-mail: [orizonturi@editura-orizonturi.ro](mailto:orizonturi@editura-orizonturi.ro)

## NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Publicată inițial spre finele anului 1941, *Arta prozatorilor români* urma să intre în circuitul editorial de mai multe ori, după dispariția lui Tudor Vianu.

A fost preluată, mai întâi, de Biblioteca pentru Toți, în 1966, după toate exigențele impuse de textologia modernă. Altă colecție de largă accesibilitate – „Biblioteca Eminescu“ – o înscria între titlurile sale de prestigiu, șapte ani mai târziu. În fine, seria mare de *Opere*, inițiată de Editura Minerva în 1971, insera lucrarea la locul cuvenit, în volumul 5. De fiecare dată, s-a folosit textul stabilit pentru ediția colecției Biblioteca pentru Toți, totuși pe parcursul repetatelor procese tipografice s-au produs unele alterări, abateri sau scăpări din vedere (d.p. forma *fantazie*, folosită cu regularitate de autor, a devenit în *Opere*, fără nicio justificare, *fantezie* – altădată în loc de „profuziune“ s-a reprodus eronat „profunzime“), pe care în prezenta restituire le remediem conform cu criteriile luate ca reper în 1966.

Reeditarea de față vine după o absență destul de îndelungată a cărții din librării. Este de presupus că noua ei apariție va întruni o audiență cu nimic mai prejos decât altădată. Diversele categorii ale tinerilor studioși vor găsi în paginile sale captivante deschideri de orizont și, în genere, lectura va reține atenția tuturor celor interesați de o bună călăuză în asimilarea patrimoniului nostru literar. Va fi, totodată, un prilej de a medita, iarăși, asupra personalității lui Tudor Vianu și, de ce nu, asupra implicațiilor actuale ce se pot desprinde din atitudinile adoptate de profesor pe toată întinderea prodigioasei sale activități. Cu gândul la acest din urmă aspect, am crezut util să împlinim profilul prezentei ediții cu o *addenda* finală, rezervată câtorva texte dintre cele rămase prin periodicele timpului fără a mai fi reluate de atunci. Justificarea readucerii lor în circulație ține de preocuparea constantă pentru valorificarea integrală a moștenirii spirituale transmise de Tudor Vianu generațiilor viitoare. Avem în vedere nu numai intervențiile sale de strictă

specialitate, orientate înspre domeniul estetic și de filosofie a artei, ei și nevoia descoperii manifestată de a se pronunța în chestiuni privitoare la ținuta etică individuală și la corelarea acesteia cu răspunderile de ordin civic deduse dintr-o reflecție aplicată constant mersului societății. Orice luare de poziție din partea intelectualului cu vederi profund umaniste, în chestiuni aparent ale aceluși moment, capătă – datorită altitudinii de idei spre care invită – rezonanțe și reverberații apte să mobilizeze energii și să furnizeze stimulente pentru însăși conjunctura tranziției noastre. Astfel, succintele considerații din 1936 în jurul definiției Europei vin, parcă anume, în întâmpinarea propriilor noastre interogații acutizate după abrogarea izolaționismului, nefast simbolizat în regimul cortinei de fier. La rândul-i, micul text omagial, din 1939, inspirat de persoana regelui Carol I, se constituie, de fapt, într-o bine venită apologie a *caracterului*, exact ceea ce lipsește, până la disperare, societății românești dezastruos răvășite de reduționismul ideologiei colectiviste. În sfârșit, sugestii imediate despre cerințele unei civilizații substanțiale, iradiază din considerațiile (puse, oarecum poetic, sub emblema mitului prometeic!) referitoare la rolul primordial al hărniciei și destoiniciei profesionale, în condiții necoercitive, pentru satisfacerea idealului de perfecțiune, comun creației artistice dar și desăvârșirii ființei umane, promovării capacităților propice exprimării ei plene. Fără aparatul crud al explorărilor estetice, asemenea reflecții publicistice cheamă nemijlocit la ieșirea din impasul complacerii larvare într-o existență de turmă. Mai este un argument în favoarea acestor din urmă texte: ele datează exact din perioada când Tudor Vianu elabora *Arta prozatorilor români* și dau imaginea de ansamblu a convingerilor nutrite de autor în postura sa de adversar radical al imposturii și suficienței, pe care înțelegea să le combată, în primul rând, prin exemplul propriu de neobosit truditor. Cuvintele elogioase la adresa „filosofiei muncii” practicate de Bergson se potrivesc de minune chiar tipului de înțelepciune întruchipată de Tudor Vianu.

Pentru înțelegerea traseului complex urmat de marele cărturar, am anexat ediției, o cronologie detaliată, mult îmbogățită față de aceea din colecția Biblioteca pentru Toți.

**Geo Șerban**

## PREFAȚA AUTORULUI LA EDIȚIA I

*Am urmărit în lucrarea de față dezvoltarea prozei literare românești considerată în valorile ei stilistice și în procedeele ei de artă. Expunerea noastră începe cu Ion Heliade-Rădulescu și sfârșește cu acei dintre scriitorii contemporani care, ajungând la expresia definitivă a talentului lor, înfățișează ultimele cuceriri ale artei românești de a povesti, analiza și evoca în proză. Înainte de Heliade-Rădulescu se întinde drumul literaturii istorice și religioase, adică a unei producții a cărei finalitate nu este propriu-zis estetică. După scriitorii în care expunerea de față culminează se deschide domeniul actualității imediate, mobile, a valorilor în devenire. Expunerea noastră consideră unul din terenurile fertilității estetice a literaturii române, având o configurație oarecum încheșată.*

*Deși lucrarea de față studiază prozatorii români, nu numai în caracteristicile lor proprii, dar și în înlănțuirea lor, de-a lungul unui secol întreg, grupându-i după afinități și filiații, ea nu este o încercare de istorie literară. Se opun acestei încadrări anumite puncte de metodă, pe care le putem preciza în legătură cu structura operei literare. Opera unui*

*scriitor se definește, în adevăr, ca un motiv, îmbrățișat dintr-o atitudine sentimentală sau ideologică, prin intermediul unor procedee de grupare a materiei și prin acela al unei certe prelucrări a datelor stilistice ale limbii. Toate aceste elemente ale operei literare aparțin mobilismului istoric. Motivele circulă înăuntrul unei literaturi naționale și de la o literatură la alta. Atitudinile circulă și ele și pulsează în viața mai largă a culturii contemporane. Procedeele de compoziție au și ele un trecut sau marchează etape noi. Cât despre valorile stilistice, adică acele prin care limba devine aptă să exprime variațiile viziunii și sensibilității individuale, ele sunt poate factorii cei mai importanți în evoluția limbajului omenesc. Nu încapă îndoială că toate aceste elemente ale operei literare se găsesc în relație funcțională, motivele și atitudinile comandându-și procedeele de compoziție și valorile stilistice. Cu toate acestea, istoria literară, așa cum s-a constituit prin marile lucrări ale veacului trecut, consideră mai cu seamă gruparea și filiația motivelor și atitudinilor, când nu se limitează la datele biografice ale autorilor și la explicarea operelor prin elementele biografiei. Aspectul propriu-zis artistic, adică acela care este făcut din gruparea materialelor, inexpresive esteticește atâta timp cât artistul nu le-a supus prelucrării lui, ca și din valorile stilistice pe care creatorul le extrage și le dezvoltă din imensul rezervor de virtualități al limbii, alcătuiesc în cel mai bun caz preocuparea minoră, respinsă în anexele lucrărilor de istorie literară. Cele mai prețioase realizări ale disciplinei, atunci când istovesc studiul vieții scriitorilor și al izvoarelor și după ce caracterizează operele prin motive și atitudini, încheie sumar prin indicarea procedeelelor de artă. Încercarea de față rupe cu această tradiție, impunând în primul plan al atenției studiul procedeelelor de artă și al valorilor de stil, reținând din motive și atitudini numai atât cât este necesar pentru luminarea celor dintâi.*

*Desigur, în volumul de față, nu m-am ocupat de toți prozatorii români ai ultimului veac și nici de toate operele lor. Chiar cercetătorii de istorie literară, în accepțiunea*

*devenită tradițională, sunt nevoiți să opereze o selecție în materia trecutului. Căci istoria nu reține din trecutul pe care dorește să-l restabilească, decât faptele asociate cu o valoare și care au avut un viitor. Restul cade în abisul uitării. Aplicând acest principiu, istoria literară este totuși ținută să ridice un inventar mai complet decât acela care ni s-a părut că trebuie să ne oblige pe noi. Invenția în ordinea motivelor, dacă nu și în a atitudinilor, este oricum mai activă decât aceea a procedeeleor de compoziție și a valorilor de stil. Niciodată un autor nu va pregeta să scrie o operă nouă, dacă un motiv relativ inedit i se prezintă, chiar dacă este pe deplin conștient că nu va întrebuința procedee de artă diferite de cele folosite în lucrările anterioare. Pentru cei mai mulți, dacă nu pentru cei mai de seamă scriitori, îndemnul creației provine din posesiunea unui „subiect” nou, nu din a unei formule estetice. Iată de ce istoria literară este obligată la o selecție mai puțin aprigă decât aceea la care ne-am văzut constrânși în prezenta încercare de estetică literară evolutivă. În cercetarea care urmează ne-am ocupat, așadar, numai de operele care ni s-au impus prin contribuția lor în dezvoltarea artei românești de a scrie sau de acele care reprezintă în chip foarte caracteristic un moment estetic.*

*Nu vom insista asupra metodei întrebuințate în acest studiu. Instrumentul metodic își capătă îndreptările lui o dată cu rezultatele pe care se dovedește apt a le câștiga. Dar fiind în cea mai mare parte o lucrare de stilistică, încercarea de față trebuie să-și precizeze situația cel puțin în raport cu stilistica tradițională. În această privință, nu vom avea obișnuitele severități față de vechile discipline care au distins cu ascuțime de spirit și precizie clasele generale de expresie, așa-numitele „figuri de stil”, pe care astăzi încă nu le putem denumi decât cu termenii stabiliți în antichitate. Dacă vrea să depășească simpla impresie individuală și, asociind-o cu un concept general, s-o transforme într-o cunoștință, cercetarea modernă nu poate disprețui marile servicii, pe care stilistica tradițională le-a adus în lucrarea de discriminare, precizare*

și clasificare a formelor generale pe care limbajul scriitorilor, deopotrivă cu al tuturor oamenilor, îl adoptă în vederea expresiunii sentimentului și imaginației. Oricât ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual și ireductibil în fenomenul literar, adică ceea ce, după conștiința noastră estetică, este în el mai caracteristic și mai prețios, ea nu-și va putea ascunde împrejurarea că artistul respectiv întrebuițează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc. Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă. Întrucât oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, când vom fi deosebit în el imagini, comparații și metafore, hiperbole și alegorii? Toți scriitorii întrebuițează astfel de procedee stilistice, nu numai unii din ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuițate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe. Toți scriitorii folosesc imagini; nu toți au însă un stil imagistic. În toți sau în cei mai mulți întâmpinăm alegorii; nu oricine are un stil alegoric. Frecvența unui anumit tip general de expresie, insistența în recursul la serviciile lui, constituie un element însemnat al individualității creatorului. Pe de altă parte, în cadrul general al figurilor de stil, se pot observa variații individuale: imaginile, comparațiile sau metaforele pot fi împrumutate uneia sau alteia dintre domeniile sensibilității, universului apropiat sau al unor regiuni îndepărtate și eteroclite, naturii, artei sau tehnicii. Nu este tot una dacă luna este asemănată cu o vatră de jăratie sau cu un ban vechi. Imaginația scriitorului manifestă în fiecare din aceste cazuri o orientare deosebită, o altă dispoziție. În cadrul figurilor generale de stil, însemnarea variațiilor lor alcătuiește un incontestabil mijloc al cunoașterii literare. În fine, dacă, în principiu, într-o operă anumită pot apărea toate sau aproape toate figurile pe care le-a născocit vreodată



puterea de exprimare a omului, în realitatea vie ele nu apar într-o succesiune indiferentă, ci se grupează într-o configurație organică și semnificativă. Astfel, pentru a lua un singur exemplu, nu vom fi adus vreo contribuție importantă dacă, în paginile lui Hogaș, vom fi subliniat o hiperbolă. Dar dacă vom fi subliniat, în acele pagini, numeroase hiperbole și dacă vom fi surprins legătura lor cu alte figuri ale artei clasice de a scrie, precum epitetul general și imaginea alegorică și, aceasta, într-o epocă în care asemenea mijloace erau în genere părăsite, atunci figura individuală a scriitorului clasicizant, care a fost Calistrat Hogaș, ne va apărea cu oarecare relief. Vom spune deci că vechea stilistică cu distincțiile ei, ne oferă unele elemente ale caracterizării, dar acestea trebuiesc dozate, diferențiate și grupate. Vechea stilistică ne-a dat o nomenclatură, dar aceasta urma să fie transformată într-un limbaj, în limbajul critic.

Lucrarea pe care o înfățișăm astăzi a crescut dintr-o nevoie de exactitate, care neliniștește uneori conștiința criticilor literari. O lungă familiaritate cu operele lor m-au convins că ele rămân adeseori caduce, nu atât din pricina vreunui viciu fundamental al disciplinei, cât din aceea a unei ezitări a atitudinii. Trebuie exprimat cu toată energia adevărul că scopul esențial al lucrării critice este cunoștința. Criticul este și el un om de știință, chiar dacă știința lui, aplicându-se asupra unor fenomene ale creației și, prin urmare, ale vieții, este mai dificilă, mai puțin sigură și menită să rămână mai puțin completă decât aceea care se exercită asupra datelor naturii moarte. Știm bine că, în fața acestei concepții, se ridică înțelegerea care atribuie criticii rolul de a mijloci emoția, pe care cititorul este presupus că n-o poate resimți el singur, fără ajutor străin. Critica ar fi deci o lucrare de artă grefată pe o altă lucrare de artă, o melodie în acompaniament și, în esență, un exercițiu parazitar. Nu vom tăgădui că asemenea reprezentare a produs, către sfârșitul veacului trecut, câteva opere ingenioase și spirituale, dar subalterne și dispensabile. Dacă apoi considerăm, mai de aproape lucrările genului,

*vedem apărând alături de intenția mijlocirii emotive, pe aceea a captării intelectuale a fenomenului literar, a descrierii, încadrării, caracterizării lui, dar cu o conștiință confuză, șovăitoare, timidă. Este ca și cum, sfiindu-se să nu defloreze misterul creației, criticul ar întrebuița jumătăți de măsură, gata să se scuze sau să se refugieze din fața sarcinii ingrate. Lipsa de personalitate a unor astfel de încercări conține în sine toate indicațiile privitoare la valoarea lor. De ce să parcurgem pe jumătate un drum pe care îl putem străbate și mai departe? Prezența iraționalului în lume (și opera de artă face parte din domeniul lui), nu trebuie să demoralizeze inițiativele rațiunii. Faptul că fenomenul literar este poate ireductibil în ultima lui adâncime, nu trebuie să ne împiedice a-l reduce atâta cât putem. Nici biologul nu este în stare să dea seama de întregul mister al vieții, ceea ce nu-l împiedică să-și continue investigația și să strângă din ce în ce mai mult cercul determinărilor sale. Misterul nu justifică indolențele și ezitățile rațiunii. Analizele noastre nu vor putea capta individualitatea scriitorilor, până în punctul cel mai tainic al diferențierii lor? Dar, mai întâi, nu toți scriitorii înfățișează o formulă atât de personală; mulți dintre ei sunt, în primul rând, oameni ai timpului lor, dependenți de procedeele curente ale artei și, în ce-i privește, mijloacele reducăunii raționale sunt operante pentru întregimea fenomenului. Dar chiar pentru scriitorii cei mai originali, operația de încercuire critică poate fi executată astăzi mult mai bine decât ieri, mâine mai complet decât astăzi. Cât timp există puțința unui progres al cercetării, nu cred că dimensiunea criticii este admisibilă.*

*Folosind o astfel de metodă, dezvoltarea prozei literare românești ne-a apărut ca un proces unitar. Prima manifestare a prozatorilor noștri a avut un caracter retoric și, pentru o bună bucată de vreme, problema artistică a literaturii noastre a fost învingerea retorismului. Lucrul a devenit posibil grație îndoitei contribuții a călătorilor romantici și a celor dintâi realiști, prin operele cărora se introduce observația naturii și a omului. Dar și în producția acestora, formele retorismului își*

mai mențin ceva din trecerea lor, încât depășirea definitivă a vechii tehnice literare se produce abia cu scriitorii „Junimii”, care ajung de altfel la o conștiință limpede și programatică a luptei antiretorice. Prin diferenții membri ai grupului junimist, literatura stabilește contactul cu limba vorbită, lirismul și reflecțiunea se introduc în proză, și scrupulul conștiinței artistice înlocuiește ceea ce era diletantic în manifestațiile mai vechi. De aci înainte, două curente își împart scena literară. Pe de o parte, lirismul liric și artistic; pe de alta, curentul intelectualist și estet. Cel dintâi, mult îndatorat inițiativelor „Junimii”, aduce procedee noi de compoziție, dezvoltă cunoașterea omului, mai ales a omului elementar și organizează o artă a peisajului. Grupul esteților intelectualizează și artificializează imaginea lumii, dă o largă folosință neologismului, din care scoate efecte inedite, manifestă îndrăznețe inițiative în primenirea vocabularului, a formelor sintactice și a asociațiilor dintre cuvinte și ajunge la un stil saturat de imagini, de un caracter scriptic, opus stilului oral, preponderent mai înainte sau în alte tabere. În același timp, arta evocărilor tinde să înlocuiască pe aceea a povestirii. Dar narațiunea și analiza reintră în drepturile lor. Noua înflorire a romanului degajează realismul de elementele lirice și de unele din cele artistice ale sintezei anterioare, pregătită sau ajutată în această sarcină de ironiștii și humoriștii epocii. Introduce apoi pictura socialului, a omului ca element de grup și a stărilor de mulțime și creează tehnice noi pentru evocarea vieții sufletești mai adânci sau mai complexe. Literatura zilei este produsul tuturor acestor îndrumări, pe care le continuă sau le variază, fără ca deocamdată să ne aducă și semnul unor începuturi neașteptate. Diferențierile individuale iau loc în aceste cadre generale.

*În Anexele lucrării am adăugat câteva contribuții de amănunt în legătură cu stilistica verbului în operele scriitorilor români.*



## DUBLA INTENȚIE A LIMBAJULUI ȘI PROBLEMA STILULUI

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămân mai tot timpul solidare, nu sunt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altă dată<sup>1</sup> că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gândurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărârile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuintează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică” și „se comunică”. O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv” și „tranzitiv”. Se reflectă în el omul care îl produce și sunt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

---

<sup>1</sup> Cp. *Arta și frumosul*, 1931, p. 20 urm.; apoi *Estetica*, ed. a II-a, p. 25 urm.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cât o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cât crește valoarea ei „tranzitivă“, cu atât scade valoarea ei „reflexivă“, cu atât se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. Generalitatea unei formulări crește prin însuși sacrificiul intimității și adevărului ei subiectiv. O ecuație matematică, o lege mecanică, o formulă chimică sunt fapte lingvistice menite prin structura lor să se împărtășească oricărei inteligențe omenești. Ele nu sunt limitate nici de caracterul național al limbilor, nici de felul particular al tendințelor și sensibilității celui care le înregistrează. Când spun de pildă că „suma unghiurilor unui triunghi este egală cu două unghiuri drepte“ sau când afirm că „corpurile se atrag în raport direct cu masa și în raport indirect cu pătratul distanței lor“ construiesc un fapt de limbă care se poate transmite oricărei inteligențe omenești, dar care nu comunică nimic despre mine însumi. Prin această aserțiune relativă la raportul dintre lucruri nu transpare niciun reflex din intimitatea psihică a vorbitorului.

Oricine vede însă că nu același este cazul unui vers de Eminescu sau de Racine. Valoarea de circulație a unor asemenea fapte de limbă este cu mult mai restrânsă. Răsunetul reținut din intimitatea spirituală care le-a proiectat este însă nemăsurat mai puternic. Tranzitivitatea lor este mărginită; reflexivitatea lor este infinită. Există creații ale poeziei în care privim ca într-un abis fără fund. Citească-se versul lui Eminescu: „*Apele plâng clar izvorând în fântâne*“. Este limpede că intenția reflexivă a acestei manifestări de limbă întrece cu mult intenția ei tranzitivă. Căci nu știrea despre felul cum izvorăsc apele interesează în acest vers, ci acel înțeles emotiv și muzical al lucrurilor, precipitat în intimitatea subiectivă a poetului. Nu toți cititorii acestui vers vor putea realiza intenția lui reflexivă. Tranzitivitatea lui va scădea prin însăși dificultatea de a percepe acea semnificație muzicală a lucrurilor apărută poetului. Poetul își va fi limitat cercul autenticilor lui cititori prin însăși adâncimea și adevărul subiectiv al expresiei sale.

Dar deși cele două amintite intenții ale limbajului sunt deosebite prin caracterul lor, ele se găsesc într-un raport de cooperare care trebuiește precizat. Poate că printre faptele lingvistice, numai ecuațiile matematice și legile științifice sunt acelea în care tranzitivitatea domină în chip absolut. Numai în aceste fapte lingvistice apoi, urma oricărui reflex al vieții interioare este eliminată cu desăvârșire. Am văzut că cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nicio veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întâi aceste formulări sau care le repetă în fața noastră. Reflexivitatea legilor și formulelor științifice este nulă. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întâmpinare și de politețe etc. sunt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva”. Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale reflexul individual provine din ceea ce suntem obicinuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei reflexul urcă din zonele ei mai adânci.

Am arătat că există fapte lingvistice în care reflexivitatea este nulă sau mult atenuată. Există oare fapte lingvistice în care tranzitivitatea lor se găsește în aceeași situație și în care

reflexul interior urcă până la cel mai înalt grad cu putință? Desigur, o expresie lingvistică în care puterea de a se transmite este anulată nu poate fi judecată nici în virtutea ei de a reflecta fondul subiectiv al vorbitorului. Delirul unui nebun nu poate fi apreciat nici ca fapt lingvistic tranzitiv, nici ca fapt reflexiv. Din această pricină, toate manifestările limbii în care tranzitivitatea se apropie de punctul nul nu pot fi judecate decât în raport cu aspirația, cu veleitatea lor. Știm, de pildă, că operele suprarealiștilor moderni sunt însuflețite de năzuința de a transcrie lectura cea mai adâncă a conștiinței în sine însăși. Pentru a obține acest rezultat, suprarealistul nu vrea să rețină nimic, în scrierile sale, din ceea ce se organizează în straturile conștiente și lucide ale sufletului. El refuză chiar lucrarea discriminativă a atenției, adică a atitudinii negative al cărei prim rezultat va fi eliminarea din conștiință a destăinuirilor ei cele mai adânci. Suprarealistul se va opri deci la „dictarea subconștientului“, la „automatismul psihic“ menit să scoată la iveală fondul lui cel mai intim subiectiv. Citească însă cineva oricare din lucrările suprarealiștilor și va constata cum slaba lor tranzitivitate crește din însăși veleitatea adâncimii lor. De altfel, în mod foarte general se poate spune că obscuritatea în literatură este un efect al desocializării expresiei prin concentrarea exclusivă a vorbitorului către procesul său subiectiv. Una din cauzele obscurității în literatură este coborârea în adâncimi care îl lipsește pe vorbitor de puterea de a transmite. Sunt obscure autorii care dorind să se exprime cât mai complet și mai profund nu mai ajung să comunice cu alții. Dimpotrivă, preocuparea scriitorului de a se face înțeles, creșterea intenției sale de a transmite îl împinge adeseori către superficialitate și convenționalism.

Expresia literară este pândită astfel de două primejdii, decurgând din natura însăși a limbajului. Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. Desprind



la întâmplare, dintr-o povestire a lui Mihail Sadoveanu, următorul pasagiu: „*Vremea era pe la toacă, dar căldura era încă în toi și juca rotind ca răsfrângerile unei ape tainice pe deasupra caselor adormite. Ulița ridica, pustie și singuratică, spre strălucirea asfințitului. Clopote începură a bate dulce și trist, de la bisericile târgului. Fetița se opri o vreme în loc, ascultând.*” Analiza poate distinge destul de limpede, în șirul acestor notații, expresiile care au o simplă valoare tranzitivă de acele care adaugă reflexul viziunii și sentimentului intim al scriitorului. „*Vremea era pe la toacă... căldura era în toi... ulița ridica... clopotele începură a bate... fetița se opri...*” sunt comunicări a căror putere de transmitere este nelimitată, dar care nu ne spun nimic despre acel care le face. Aproape fiecare din aceste notații sunt însoțite de un adaos de comunicare, prin care pătrundem în straturi mai adânci ale conștiinței celui care ni le transmite. Peste știrea nudă se adaugă aureola unei ambiante subiective. O lectură atentă a pasagiului de mai sus ne face să simțim din moment în moment cum trecem de la simpla intenție tranzitivă la intenția reflexivă. Privită în totalitatea ei, amintita expresie literară este produsul coadaptării celor două intenții, punerea lor de acord într-un întreg în același timp comprehensibil și expresiv. Citească-se oricare alt pasagiu împrumutat poezilor sau prozatorilor artiști: analiza va putea deosebi destul de limpede câmpul de acțiune al celor două intenții și limitele lor respective.

Ceea ce vom numi „stilul” unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobândește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adaosuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este așadar expresia unei individualități. „*Stilul este întrebuințarea individuală a limbii*”, spune odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. „*Le style est l'homme même*”, spusese Buffon. Vestitul naturalist francez recunoștea prin această sentință caracterul oarecum natural al

stilului. Dacă stilul este omul însuși, nu rezultă oare că orice om are un stil al său, un chip de a întrebuința instrumentul general al limbii capabil de a-l exprima în diferențierea lui individuală? Dacă s-a putut face vreodată această afirmație categorică, lucrul se datorește unui concept incomplet al individualității omenești. Contribuția modernă a științelor sociale ne mijlocește astăzi o altă înțelegere a fenomenului individualității. Oamenii nu sunt realități complete și închise în mijlocul unei societăți care rezultă numai din însumarea lor. Buffon, debitorul liberalismului atomist al secolului al XVIII-lea, putuse crede astfel. Astăzi, știm mai bine că așa-numitele individualități omenești sunt produsele de interferență a mai multor influențe sociale. Prin poarta individualității pătrundem pe căile mai multor feluri generale de a fi. Acestei împrejurări i se datorește faptul că nu numai vorbitorii comuni, dar și scriitorii cei mai de seamă prezintă între ei afinități, ca unii care aparțin anumitor cercuri ale societății și ca unii care sunt mișcați de anumite curente intelectuale, morale și estetice. Pentru cercetătorul de azi există nu numai stilști, dar și stiluri; nu numai scriitori individuali, dar și grupări care îi conțin, curente care îi poartă.

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

**I**  
**SCRITORII**  
**RETORICI**



# 1. ION HELIADE-RĂDULESCU

Prozatorii români în prima jumătate a veacului al XIX-lea întocmesc un grup destul de omogen atât prin tendințele lor sociale și morale, cât și prin particularitățile lor stilistice. Un I. Heliade-Rădulescu, un Nicolae Bălcescu, un Alecu Russo, oricât de deosebite ar fi temperamentele lor individuale, coincid prin acea tendință activă, practică și militantă a scrisului lor, menită să cucerească pentru poporul român și pentru statul în formație bazele unei vieți noi de libertăți naționale și de sporită conștiință de sine. Un astfel de program, mărturisit cu hotărâre sau numai implicat în atitudinile lor scriitoricești, conferă grupului de prozatori din jurul evenimentului de la 1848 un netăgăduit caracter retoric. Prima fază a dezvoltării stilistice care începe în acel moment este o fază retorică. Autorii acestei epoci mai mult vorbesc, decât scriu. Chiar când manevrează condeiul, ei rămân oameni publici, individualități avântate în largul vieții practice și politice pentru care doresc să cucerească noi valori sau pe care doresc s-o îndrumeze către țeluri necunoscute sau părăsite de multă vreme. Cuvântul grăit are, în aceste condiții, o valoare superioară expresiei scrise.

Cât de mult rămâne vorbitor în scrierile sale un Ion Heliade-Rădulescu și, deocamdată, simplu vorbitor familiar,

ne-o dovedesc mai întâi toate acele locuțiuni ale graiului viu, pe care autorul *Echilibrului între antiteze* nu se sfiște a le introduce în cursul expunerilor sale. „*Voi să zic, adică, scrie de pildă Heliade-Rădulescu, că dacă se publică nota excelenței dumatile, ca toate vorbele, tiparul, bine vezi dumneata, se face ca un centru, ba ce zic, ca un soare, de unde ies nenumărate raze.*” Sau în altă parte: „*Apoi pe unde măsori, p-acolo firește te și duci: sau în materie, cu corpul în carne și oase, sau cu mintea, pentru că se trag linii și cu mintea, și mai vârtos prin scrisori și depeși, ce în drumul lor tot prin linii șerpuesc; și cari de la un timp încoa șerpuesc, uite, ca fulgerul prin telegraful electric...*” (*Echilibrul între antiteze*, Minerva, I, p. 20). Expresii ca „bine vezi dumneata“, „ba ce zic“, „uite“ sunt ale vorbirii, mai mult decât ale scrisului. Ele presupun pe convorbitor și apar firesc în atmosfera unei conversații particulare. Ba chiar eliziunea în forma „p-acolo“, pe care abia dacă și-o permite un scriitor stăpânit de solemnitatea oficiului său public, este cu totul naturală în vorbirea nestânjenită, adresată unui cerc intim de ascultători.

S-a vorbit uneori de trivialitatea lui Heliade-Rădulescu, ca una din însușirile mai izbitoare ale scrisului său. Trivială este mai cu seamă satira lui Heliade, sarcasmul care nu se dă înapoi în fața imaginii indecente, a apostrofei sau a jocului de cuvinte hazardat. Va trebui să treacă o generație până când sarcasmul trivial al lui Heliade să facă loc ironiei literare a lui Titu Maiorescu. Deocamdată ceea ce explică, dacă nu ceea ce autorizează licențele lui Heliade, este atitudinea sa de vorbitor, adică de om presupus a se exprima pentru urechile unui cerc restrâns de intimi. În cursul unei expuneri consacrate unei teme atât de abstracte ca aceea a necesității sintezei contrariilor, intervin nu numai digresiuni anecdotice, dar și imaginea lui Nea-Ntr-o Parte, figură alegorică simbolizând unele din dez-echilibrele vremii. „*Într-o parte numai nu e niciodată bine... Cât văd pe cineva într-o parte, să ierte, că cu toată afecția și cu tot respectul, nu pot să-i zic decât «Nea-Ntr-o Parte»*” (p. 19). Nea-Ntr-o Parte este rudă bună cu domnul Sărsăilă

autorul, cealaltă alegoric a resentimentelor lui Heliade, zugrăvită în chipul următor: „*Dumnealui și-a făcut în cap un ideal, dupe cum zice dumnealui, iar noi proștii îi zicem idoloaică. Aceea e drăguța dumnealui, dupe cum zice, un fel de Dulcinee, un fel de Leliță, care nici nu se gândește la dumnealui, nici nu știe de se află vreun Sarsailă sau Sgândărilă pe lume. Acum mai toate scrierile d-lui Sarsailă se îndreptează către Lelița ideală, sau de nu sunt unele d-a-dreptul către dumneaei, cu un sul subțire însă tot dă să priceapă că e înamorat foc, și tot la dumneaei se gândește când scrie*” (Opere, I, ed. D. Popovici, p. 250).

Guez de Balzac<sup>1</sup>, unul din creatorii prozei franceze moderne și legislatorul ei incontestabil în veacul al XVII-lea, a arătat odată care este rolul politeței în literatură: „*Un om care ar apărea în scufie de noapte și în halat, într-o zi de ceremonie, n-ar face o incivilitate mai mare decât acela care ar expune la lumina zilei lucruri care nu sunt bune decât în particular și pe care cineva nu le poate spune decât intimilor sau servitorilor săi.*”<sup>2</sup>. Stilul lui Heliade-Rădulescu este prea adeseori acela al vorbitorului în scufie și halat. De aceea sarcasmul său rămâne trivial, și discuția ideilor nu se constituie în proză științifică sau filozofică.

Adeseori însă în locul vorbitorului familiar și nesupravegheat apare vorbitorul public, oratorul deprins cu cele mai multe din procedeele retorice clasice. El cunoaște de pildă procedeul amplificării: „*Noi, cumpărătorii de niște asemenea cărți și foi publice, noi încurajăm continuarea și înmulțirea lor; noi suntem gazdele de hoți ale acestor furi și tâlhari morali, ce ne batjocoresc părinții și fiii, ce calcă casele spre a fura onorile familiilor, ce vin spre a ne ucide sufletele, ce*

---

<sup>1</sup> Balzac Jean-Louis Guez (1597-1654) – reprezentant de seamă al clasicismului, distingându-se prin erudiție și eleganță stilistică (n. ed.).

<sup>2</sup> Cit., ap. F. Brunetière: *Apologie pour la Rhétorique*, 1890, în vol. *Essais sur la littérature contemporaine*, p. 293. (Lauda retoricii, în vol. *Încercări asupra literaturii contemporane*) (n. ed.).

ca niște sacrilegi intră până în altar, în sfintele sfintelor; ce se cearcă a surpa tronul și drepturile patriei cu lovituri de secure; noi suntem gazde acestor ucigători de suflete, de naționalitate, de cele mai scumpe ale națiunii; noi le încurajăm cutezanța” etc. De aci debitul verbal trece către întrebarea retorică: „Nu vedeți cine sunt cei ce scriu niște asemenea cărți și foi? nu le cunoașteți viața și trecutul? nu vedeți că orice au făcut în viața lor n-au făcut-o decât pentru un interes sordid, și totdeauna pentru bani? Nu vedeți că le scapără ochii după argint, aur și diamante?” (*Echilibrul*, I, p. 317). Nici antiteza retorică nu-i este străină lui Heliade: „Despotul te pedepsește pentru câte ai făcut în contra lui; poporul în anarhie te pedepsește pentru câte ai făcut spre binele lui” (I, p. 6). Enumerările retorice ale lui Heliade sunt adeseori iluzorii, când o mare aglomerare de termeni nu aduce de fapt niciun progres al ideii: „Legea proclamată pe muntele Sinai deveni prima Condiție a României...; aceasta singură putea fi legea lui, după natura lui, după originea lui, după datinile patriarhale, după credințele lui, după aspirațiunile lui” (I, p. 9).

Poate că originalitatea cea mai izbitoare a lui Heliade trebuie căutată, în conformitate cu temperamentul lui, în expresia sentimentelor de indignare și revoltă. „La violență de injurie vom opune violență de cuvânt”, scrie Heliade chiar la începutul *Echilibrului*. Iar în altă parte, vorbind despre „biciul sarcasmului indignațiunii noastre” (*Echilibrul*, II, p. 322), Heliade își caracterizează propria lui manieră. Autorii vremii își atrag o dată fulgerele acestei indignări. „Ia să vadă însă că le aruncați din mâinile voastre cărțile ce ies din sordidele lor butice, din inimele lor și mai spurcate, și din descreieratele lor capete; ia să vă audă că nu mai vreți astfel de marfă... și veți vedea cum se schimbă ” etc. (*Echilibrul*, I, p. 317). Altădată ciocoi, personajii politice dubioase, provoacă un adevărat torent de comparații înjositoare: „Indivizi cu ochi de vulpe, cu gheare de cotoi, dacă nu pot avea de tigru, cu gesturi de momițe (și de suitarii); de au limbă, e ca să mințită, să calomnie; de au inimă, e un fel de tăgârță, unde să-și



ție tezaurul feloniei și perfidiei, ce le face toată forța” etc. (*Echilibrul*, I, p. 79). În cursul acestor revărsări ale indignării și mâniei, se încheagă și câte un portret fizic, în care scriitorul, în genere retoric și abstract, dovedește că ochiul său vede, deși trăsăturile pe care le surprinde sunt oarecum schematice și caricaturale: „*Stigmatizați, dacă nu din naștere, din educație, în școala particulară ce își fac, se cunosc de departe după fizionomie, după port, după umblet, după gesturi; de poartă vestminte largi și ișlic, ei sunt mai gulerați decât toți, lor ișlicul le tremură și li se învârtește în cap; nimeni nu se rățoiește ca dâșii în danț; nimeni ca dâșii nu bosânlă buzele și nările, când fumă; nimeni ca dâșii nu se încoardă și se înțepă, când umblă; de scot tabacherea, de o ofer, de iau de la alții tabac, de apucă lingurița cu dulceață, paharul cu apă sau felegeanul cu cafea, au niște gesturi, niște talâmuri, sau un fel de semne francmasonice particulare ale lor. De salută, de îți surâd, te înfioară; de se înfățișează la cei mai mari sau la curte, le crapă inima ori binișul în spate. La biserică, dacă au vreo biserică, vai de crucea ce își fac, căci parcă ar zbârnâi la o tambură pe piept; la mir să nu le treacă nimeni înainte; și paraua (sau gologanul) îl pun cu pumnul în disc. De vin în casa egalului sau mai vârtos a neavutului, par că ar avea două piepturi unul peste altul; nu-i vezi încă chipul și pieptul îi intră mai înainte d-a intra el pe ușă, căci nasul îi caută în sus...*” (*Echilibrul*, I, p. 79–80). În acumularea atâtor trăsături sunt unele de o savoare particulară. Pentru a zugrăvi impostura generozității sau excesul încrederii în sine, evocarea insului care își depune „cu pumnul” paraua în discul bisericii sau a aceluia care, intrând pe ușă, dă impresia a avea „două piepturi unul peste altul”, sunt viziunile unui scriitor deosebit de înzestrat. Pornirea unui temperament coleric este inspiratoarea acestor portrete, cum se găesc destule în opera lui Heliade. Niciodată pictorul nu-și privește modelul, uitându-se pe sine. Imaginile sale sunt susținute și colorate pe dinăuntru de sentimentul său aprins.

Aceluiași sentiment însă i se datoresc și accentele sale himnice, expresia venerației sau a fervoarei cutremurate, în care propria mânie temperamentală își află oarecum complementul moral. Astfel, *Imnul pentru holeră*, scris în 1831, anunță *Cântarea României* a lui Alecu Russo, cu o accentuare poate încă mai apăsată a celui ton aspru și sublim a cărei origină urcă până la versetele *Vechiului Testament*: „*Prunci suntem, și zâmbirea ta ne adună la picioarele tale și întărește ființa noastră cea slabă; iar în posomorârea ta, groaza și spaima năpădește asupra pământului, și moartea înfige asupra lumii ghearăle și sfâșie făpturile tale, Dumnezeule!*” (*Opere*, I, p. 243). Scriitorul care știe să vestejească și să blesteme sau să râdă cu un sarcasm neîmblânzit se pricepe să și adore, deși dumnezeul căruia i se adresează rugăciunea sa este mai degrabă unul în care mânia răzbuunătoare este oricum mai puternică decât dragostea și iertarea.

## 2. NICOLAE BĂLCESCU

S-a spus deseori ce scriitor de seamă este Nicolae Bălcescu; caracteristicile lui stilistice au fost însă mai puțin remarcate. Când îi străbatem scrierile, după ce le-am parcurs pe ale lui Heliade-Rădulescu, este cu neputință totuși să nu fim izbiți de măsura și distincția tonului său. Prolixitatea vulgară a lui Heliade este uitată într-o singură clipă. În locul omului vecinic mânios pe care îl întâmpinasem în paginile *Echilibrului*, aflăm seninătatea gravă a unui suflet cucernic și pur. În loc să explodeze în afară, toate afectele lui coboară în adâncime și alcătuiesc ceea ce se poate numi o „atmosferă morală“.

Istoricul Bălcescu știe să dea seama de faptele trecutului cu o exactitate a trăsăturii rămasă necunoscută lui Heliade, preocupat totdeauna să găsească sub evenimentele istorice semnificația lor generală. Filozof al istoriei este și Bălcescu în unele din momentele sale, dar față de galimatiasul teoretic al *Echilibrului*, cu cât mai limpede, mai însumate și mai sigure, sunt reflecțiile lui Bălcescu: „*Sunt optsprezece secoli și jumătate de când Christos întreprinse a răsturna lumea veche, civilizația păgână ce reprezenta principiul din afară, obiectiv, al naturei și al silei, substituind în locu-i o altă lume, o altă*

civilizație întemeiată pe principiul din lăuntru, subiectiv; pe dezvoltarea absolută a cugetării și a lucrării omenești în timp și în spațiu și prin identitatea între esența naturii spirituale a omului și esența naturii divine, el descoperi fiecărui individ legea libertății, a demnității, a moralității și a perfectibilității absolute” (*Istoria românilor sub Mihai-Vodă Viteazul*, 1937, Ed. „Cartea Românească“, p. 15).

Scriitor retoric este apoi și Nicolae Bălcescu, dar retorică lui este nobilă; ea este intervenția unui vorbitor plin de demnitate și înălțime, adresându-se cu reculegere națiunii întregi. Începutul *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul* este străbătut de emoția gravă a unei acțiuni rituale și a unei rugăciuni: „*Deschid sfânta carte unde se află scrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei câteva pagine din viața eroică a părinților lor. Voi arăta acele lupte uriașe pentru libertatea și unitatea națională, cu care românii, sub povăța celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVI-lea. Povestirea mea va cuprinde numai opt ani, 1593–1601, dar anii din istoria românilor cei mai avuți în fapte vitejești, în exemple minunate de jertfire către patrie. Timpuri de aducere aminte glorioasă! Timpuri de credință și de jertfire! Când părinții noștri, credincioși, sublimi, îngenunchiau pe câmpul bătăliilor, cerând de la Dumnezeuul armatelor laurii biruinței sau cununa martirilor...*” (*Op. cit.*, p. 33). Uneori expunerea faptelor se întrerupe prin intervenția retorică a povestitorului. Dar chiar când dezamăgirea rupe lanțul faptelor, pentru a face loc oratorului, cuvântul său nu se înstrunează pentru vestejire și pentru blestem, ci pentru mărturisirea sentimentului său îndurerat și singuratic: „*Vai! scriam aceste rânduri în 1846<sup>1</sup>. Cine mi-ar fi zis atunci că abia un an va trece și inima îmi va fi mai crud de durere ispitită. Era în vremea unei frumoase deșteptări naționale, atunci când un popor întreg jurase că va muri pentru Patrie și Libertate. Turcul, vecinicul dușman, se pornise tot de la Giurgiu spre a*

---

<sup>1</sup> În ediția A. Rusu: „în anul 1847” (n. ed.).

ne răpi aceste bunuri scumpe. Mă aflu într-o adunare populară, când sosi vestea că păgânul a tăbărât la Călugăreni călcând cu picior de batjocură sfânta țărână a părinților noștri, glorioși martiri ai libertății naționale. O, amar mare! atâta fu uitată religia suveranilor<sup>1</sup>, atât fu încrederea tuturor în vorbele necredincioșilor sau atâta fu mișelia lor încât această veste îi lăsă reci și în nepăsare. În zadar glasul mi unit cu al unui mic număr strigă «război și răzbunare!» Niciun ecou puternic nu-i răspunse în mulțime. Îmi ascunsei atunci ochii cu mânele mele ca să nu mai văd această umilitoare priveliște și din inima-mi zdrobită scăpară aceste cuvinte: «Zeul părinților noștri ne-a părăsit! Părinții noștri ne-au blestemat!» (Op. cit., p. 95). Poate că astfel de intervenții retorice nu mai corespund gustului actual al cititorilor de scrieri istorice. Oricare din aceștia vor recunoaște însă nu numai forța și sinceritatea sentimentului care le inspiră, dar și incontestabila lui calitate umană.

Întrebarea retorică, adică aceea care impune afirmația sau negația pe care vorbitorul dorește s-o obțină de la ascultătorii săi, este bine cunoscută de Bălcescu. Acesta îi dă însă uneori o întrebuintare specială. Astfel, când ajunge a înfățișa împrejurările în care Mihai se pregătește a întreprinde expediția lui în Ardeal, povestitorul nu uită să amintească și împotrivirile pe care îndrăznețul plan le trezea în sufletele intimilor săi. Printre aceștia, soția însăși a eroului, blânda doamnă Stanca, încearcă să-l abată pe Mihai de la hotărârile care îi puteau deveni, în atâtea chipuri, fatale. Ce-ar mai fi putut face însă Mihai acum? În acest punct al narațiunii, Bălcescu introduce o pagină întregă de întrebări retorice, adresate de erou propriei sale conștiințe și care, prin afirmațiile sau negațiile pe care le implică, ne fac să înțelegem gândurile care îl frământau pe Mihai în ajunul îndrăzneței sale fapte: „Înfocatele și elocvente cuvinte, precum și lacrimile ei (ale doamnei Stanca) fură zadarnice; ele nu putură

---

<sup>1</sup> În ediția A. Rusu: „suvenerilor“ (n. ed.).

*clăti hotărârea soțului său. Și oare s-ar fi căzut ca el tocmai acum, în minutul d-a o îndeplini, să se lase de o idee care de multă vreme frământa inima sa? În ce oare se arăta el nemulțămător? Dacă Sigismund Bathori l-a ajutat întruceva prin creditul său spre a căpăta domnia, el nu i-a răsplătit însutit această mică facere de bine prin câte foloase biruințele sale adusesse Ardealului și sporise gloria lui Sigismund? Trebuia oare să uite la câte umilințe supusese Sigismund pe Mihai și patria lui? Trebuia să uite că pata rușinosului tratat de la 1595 nu era încă ștearsă? Dacă Sigismund a venit să-l ajute împotriva lui Sinan, nu era oare spre a se ajuta pe sineși și Ardealul care era deopotrivă amenințat?” etc., etc. (op. cit., pp. 258–259). Astfel, întrebările pe care și le adresează eroul însuși și răspunsul pe care el și-l dă, împreună cu cititorul care, urmărindu-l, îl aprobă, nu fac decât să sublinieze chipul în care, cumpănând anumite motive, hotărârea lui s-a format. Întrebările retorice dobândesc pe această cale scopul de a evidenția procesul deliberativ al voinței și constituiesc unul din mijloacele cele mai elocvente ale analizei psihologice.*

Nu vom spune că fantazia lui Bălcescu este inferioară fantaziei lui Heliade. Comparația nu se poate face de loc, întrucât în niciun moment Bălcescu nu aspiră către redarea lucrurilor și ființelor văzute, în trăsăturile lor particulare și pitorești. Portretele lui Bălcescu sunt construite mai ales din trăsături interioare, din însușirile de caracter și din deprinderile modelelor lui. Mărginit în acest domeniu, câteva aruncături de penel îi sunt însă suficiente. Iată de pildă portretul rapid al sultanului cu care urma să se măsoare creștinătatea: „*Murat al III-lea<sup>1</sup>, care domnea la 1575, erau un spirit slab și superstițios, un om dulce la grai dar iute la mânie și adesea atunci și la cruzime, dedat cu totul la misticism, la poezie și la voluptate, amator de danț și de muzică, de vorbe cu spirit, ba încă și de mucalitălăcuri, iubind mecanica, ceasornicăria și actele de reprezentație; el trăia înconjurat de tâlmăcitori de*

---

<sup>1</sup> În ediția A. Rusu: „Murad II” (n. ed.).

*vise, de astrologi, de șeici, de poeți, de muieri, de pitici și de nebuni, lăsând domnia în mâna femeilor din sarai*" (op. cit., p. 39). Iată și imaginea lui Rudolf II, împăratul astrolog: „*Pe scaunul cesarilor Germaniei ședea în acea vreme Rudolf al II-lea. Cu un caracter și cu virtuți ce ar fi fost de lăudat într-o poziție mai puțin înaltă, acest prinț era un domnitor nevrednic. El lăsă d-o parte trebile statului spre a se ocupa de științele naturale și de antichități, pentru care își sleise finanțele, iar mai cu seamă de visări astrologice, care umplură mintea sa, din natură posomorâtă și sficioasă, de o mulțime de superstiții de răs și funeste*<sup>1</sup>. *Înconjurat de minerale, de fosile, de medalii, de ochiene, de vase și de instrumente de chimie, el sta închis în laboratorul său, în vreme ce zavistia și revolta în lăuntru și războiul din afară amenințau zdrobirea împărăției lui*" (op. cit., pp. 40–41). În ambele portrete, oamenii sunt evocați prin mediul lor de ființe sau lucruri, expresive pentru acela care, adunându-le în juru-i, se mărturisesc prin ele. Procedeu corespunde ideii realist-naturaliste a mediului, care începând cu Balzac și, de-atunci încoace, din ce în ce mai puternic, avea să cucerească întreaga literatură europeană. Când componenta mediului lipsește, rămân să vorbească numai trăsăturile morale: Filip al II-lea, regele Spaniei, este „*posomorât și crud*"; Sigismund este un om crud, „*fără măsură, necumpătat, nestatornic și neastâmpărat la minte*" etc., etc. Numai despre Mihai ni se spune că era lăudat prin „*frumusețea trupului său*", dar epitetul este atât de general, încât nu poate fi considerat drept o notă sensibilă în portretul omului.

Cititorul lui Bălcescu are adeseori ocazia să noteze justețea adjectivului său. Iată, de pildă, scena în care românul îmbătrânit în serviciul turcului Ali-Gian dorește să-l previe față de amenințarea cu moartea pe care Mihai trebuia în foarte scurt timp s-o realizeze împotriva turcimii din Muntenia:

---

<sup>1</sup> În ediția A. Rusu se intercalează, aici, următoarea frază: „*Preocupat de aceste lucrări nedemne de poziția lui și nencetat spăimântat de proorocii absurde, el se făcu cu totul neapropiat supușilor săi*" (n. ed.).

„*Spre recunoștință de pâinea și sarea ta ce am mâncat, îi spusese românul lui Ali-Gian, voi sta aici până la 3 sau 4 ceasuri după amiază; nu te opri nici la Giurgiu; silește-te să treci de Rusciuk, cât vei putea mai curând*». – «*Dar pentru ce?*» îi răspunse turcul. El însă fără a-i spune mai multe se depărtă, întorcându-și capul și, văzând pe Ali că sta în cumpănă de ceea ce trebuia să facă, îi strigă: «*Ia seama la ce ți-am spus!*»”

Frumoasa scenă, plină de mișcare dramatică în întregul ei, se încheie cu acest succint comentariu al lui Bălcescu: „*Aceasta fu singura indiscreție, cinstită și măsurată, ce se făcu despre tragica scenă care se pregătea*” (op. cit., p. 51). Mai multe comentarii ar fi fost de prisos. Pentru a caracteriza discreția populației față de planul de represiune care interesa pe toți românii, dar și omenia aceluia care datora ceva vechiului său stăpân turc, un cuplu de adjective este suficient: indiscreția românului fusese „*cinstită și măsurată*”. Bălcescu nu este avar cu adjectivele sale. Aproape toate personagiile care apar în scenă și aproape toate evenimentele sunt însoțite de caracterizarea istoricului, care este un drept și cumpătat judecător al oamenilor și al faptelor. Caracterizările acestea se fac prin perechi de adjective, asociate cu naturalețe sau puse într-un anumit contrast. Astfel, Popa Farcaș, vestitul general al lui Mihai, care cucerește cetatea Vidinului, dar cade apoi în chipul cunoscut, este „*mai mult voinic decât norocos*” (p. 146). Sinan-pașa este „*aspru și lacom*” (p. 184). Când sultanul Mahomet, om dedat plăcerilor, înțelege chiar în timpul dezmierdărilor pe care le gustă în brațele unei frumoase roabe, că aceasta din urmă este o unealtă politică în mâinile mamei sale, el o ucide pe loc: ceea ce dovedește, adaugă Bălcescu: „*o inimă mai mult feroasă decât energetică*” (p. 185). Ideea unității naționale, susține istoricul Bălcescu, apăruse de mai multe veacuri, fără ca ea să atingă decât puține capete reprezentative. Acum ea se impunea însă poporului întreg. „*Spre a o realiza ce trebuia oare?*” Răspunsul cade precis și tăios: „*O sabie românească puternică*” (p. 195).



Mare meșter este Bălcescu în întrebuințarea verbului. Mai ales din succesiunea timpurilor, obține el efecte stilistice dintre cele mai interesante. Iată momentul în care ni se povestește sfârșitul crudei domnii moldovene a lui Aron-vodă. Narațiunea este menținută toată vremea la trecut, când intervenția unei reflexiuni de ordin general o aduce la prezent: *„Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezească scoate răsplata unei fapte<sup>1</sup> dintr-însa chiar“* (op. cit., p. 81). Rațiunea acestei varieri a timpurilor stă desigur în faptul că pe când evenimentele istorice fiind prin însăși natura lor perimabile pot fi puse la trecut, adevărul general, valabil totdeauna și, prin urmare, și astăzi, se cuvine a fi enunțat la prezent. Nu s-ar putea vorbi oare de un „prezent etern“ al reflecțiunii în scrierile istoricilor gânditori? Citatul din Bălcescu ar intra în această categorie<sup>2</sup>.

Altă dată intervenția prezentului are rolul de a ne pune față în față cu tabloul, de a înlocui narațiunea cu prezentarea directă, așa cum se întâmplă în pasajul în care este povestită scena execuției neizbutite a lui Mihai, unde după o serie de perfecte simple apare prezentul revelator: *„Sosind în locul unde trebuia să primească moartea, gâdea cu satârul în mână, cu inima crudă, cu ochii sângeroși, se apropie de osândit, dar când aținti privirea asupra jertfei sale, când văzu acel trup mareț, acea căutătură sălbatică și înfiorătoare, un tremur groaznic îl apucă; ridică satârul, voiește a izbi; dar mâna-i cade, puterile-i slăbesc, groaza îl stăpânește și trântind la pământ satârul, fuge printre mulțimea adunată împrejur, strigând în gura mare că el nu îndrăznește a ucide pe acest om“* (op. cit., p. 36).

---

<sup>1</sup> În ediția A. Rusu: „fapte rele“ (n. ed.).

<sup>2</sup> Vd. în *Anexe* studiul asupra *Prezentului etern în narațiunea istorică*.

În sfârșit, în renumitul pasagiu în care povestește bătălia de la Călugăreni, Bălcescu manifestă aceeași iscusință în varierea timpului verbelor. Această bătălie este făcută din mai multe fapte, dintre care unele sunt datorite lui Mihai, altele ajutoarelor sau vrăjmașilor săi. Bălcescu introduce un fel de ierarhie stilistică între aceste acțiuni, punându-le pe acele ale vrăjmașilor și ale ajutoarelor la trecut, situându-le adică în planuri mai îndepărtate, în timp ce faptele lui Mihai sunt povestite la prezentul istoric, adică în planul unei prezentări directe, mai vii. Se obține astfel o avantajare a acțiunilor lui Mihai, o mai vie punere în lumină a lor, care corespunde într-un totu intențiilor istoricului: *„El își preumblă privirea pe câmpul bătăliei, vede mișcările turcilor, și după dânsle își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzând retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfârșit, în capul rezervei sale, el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așază cu ceata de curând sosită la capul podului spre a întâmpina pe Sinan, trimite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atâți cazaci pedestri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așează cele două tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfârșind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descu-  
raja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jertfi ca altă dată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicând ochii către cer, mărinimosul domn chiamă în ajutoru-i protecția mântuitoare a zeului armatelor, smulge o secure ostășească de la un soldat, se aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenință mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotriva, ajunge de Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfioră pe turci de spaimă,*

iar pe creștini îi însufletește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate" (op. cit., pp.101–102). Din acest moment, Sinan trece în primul plan al scenei și Bălcescu începe a nara și faptele lui la prezentul istoric. Până aci însă alternarea trecutului cu prezentul este evidentă. Când este vorba de Sinan sau de ajutoarele lui Mihai întâmpinăm vreuna din formele trecutului: Sinan „luase“ inimă... „vrea“ a-i desface pe români... Albert Kiraly „așeză“ cele două tunuri... Hasan-Pașa cu Mihnea-Vodă „alergau“ prin pădure... Când este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezent: el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște“ etc. Prin această variată folosire a timpurilor verbale, narațiunea capătă o perspectivă, o pluralitate de planuri în adâncime. Faptele simpatice și vrednice de laudă sunt situate în primul plan și inundate de lumină. Faptele secundare sau antagoniste sunt așezate în planuri mai îndepărtate și mai umbrite. Întreaga narațiune ia înfățișarea unui „basorelief“. Exemplul lui Bălcescu ne autorizează a vorbi despre o tehnică a basoreliefului în povestirea istorică.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cp. în *Anexe*, studiul respectiv.



### 3. ALECU RUSSO

Problema stilului nu-i era indiferentă lui Alecu Russo. În *Amintirile sale*, prozatorul care a încercat să se realizeze printre atâtea preocupări ale scurtei sale vieți, acordate altor sarcini decât acele ale literaturii, găsește prilejul să aducă omagiul său frumuseții stilului, „pe care străinii la scriitorii lor o prețuiesc ca pe giuvaierurile scumpe” (*Scrieri*, ed. P.V. Haneș, p. 178.) Dar *Cântarea României*, opera care întemeiază reputația de stilist a lui Russo, înfățișează numai o latură a temperamentului său, stăpân pe mijloace mai variate și mai puțin cunoscute. *Cântarea României* (1855) reprezintă o producție tipică a momentului retoric din jurul anului 1848. Întrebările retorice, antitezele, apostrofele și alegoriile erau cunoscute scriitorilor români din aceeași vreme. Sub pana lui Heliade-Rădulescu am întâmpinat accente care anunță cu peste douăzeci de ani mai înainte versetele *Cântărei României*, al cărui titlu nu va fi apărut fără nicio referință la *Cântarea cântărilor* a regelui David. Infiltrația biblică este ușor de identificat în scrierile romanticilor francezi, ale unui Lamennais sau Edgar Quinet, de unde ea se va fi propagat și în operele discipolilor români. Stilul biblic este o uncaltă în mâinile omului reprezentativ al generației sale, apostol și profet al neamului său.

pe care îl căinează sau pe care încearcă să-l trezească la viață cu mijloacele unui David sau ale unui Ieremia.

Desigur că din rezervele propriului său temperament, dar poate nu cu totul în afară de înrâurirea izvoarelor biblice, apare în *Cântarea României* expresia aceluși sentiment al naturii, a cărui urmă nu o întâmpinăm nici în scrierile lui Heliade, nici în acele ale lui Bălcescu. Complexa personalitate a lui Heliade cuprinde alături de oratorul public și de profet, pe un om de texte, pe un șoarece de bibliotecă trăind cea mai mare parte a vieții lui în traducerea, compulsarea și comentarea marilor autori vechi și moderni, în care o sensibilitate aspirând către sublim, cum este a lui, găsește adevărata societate vrednică de sine. Istoria, nu natura, gigantica aventură a spiritului uman de-a lungul veacurilor este mediul firesc al lui Heliade, cărturar și umanist romantic cum secolul produsese atâția. În operele lui în proză nu pătrunde nici măcar o rază din viața largă a firii, oprită brusc la pragul casei sale de visător navigând pe marile ape ale trecutului, de autor, de tipograf. Cât despre Bălcescu, istoricul cu închipuirea atât de avântată când este vorba să-și reprezinte amănuntele unei învălmășeli războinice, mărturisește, când ajunge a evoca peisaje, fie o mare timiditate a fantaziei, o exactitate seacă a simțului de observație, fie deprinderea unei stilizări retorice al cărei exemplu va lucra de aci înainte multă vreme. Descrierea bogatei văi a Neajlovului, unde trupele lui Mihai s-au întâlnit cu ale lui Sinan, este mai mult a unui topograf decât a unui poet: „*Drumul care mergea de la Giurgiu spre București, scrie Bălcescu, trece printr-o câmpie șeasă și deschisă, afară numai dintr-un loc, două poștii departe de această capitală, unde el se află strâns și închis de niște dealuri păduroase. Între aceste dealuri este o vale largă numai de un pătrat de milă, acoperită de crâng, pe care gârla Neajlovului o îneacă și pâraiele ce se scurg din dealuri o prefac într-o baltă plină de noroi și de mocirlă (Istoria etc., p. 94)*. Altă dată natura este mai mult comentată, decât privită, ca în acea renumită descriere a Ardealului, cu care începe cartea a IV-a a *Istoriei românilor sub Mihai Viteazul*:

„Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați se întinde o țară mândră și binecuvântată între toate țările semănate de Domnul pre pământ. Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, cap d-operă de arhitectură, unde sunt adunate și așezate cu mândrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei, pe care ea ni le aduce aminte. Un brâu de munți ocolește, precum zidul o cetate, toată această țară și dintr-însul, ici-colea, se desfac întinzându-se până în centrul ei ca niște valuri proptitoare, mai multe șiruri de dealuri, toate înalte și frumoase, mărețe pedestaluri înverzite, care varsă urnele lor de zăpadă peste văi și peste lunci. Mai presus de acel brâu muntos se înalță două piramide mari de munți, cu crestele încununate de o vecinică diademă de ninsoare, care ca doi uriași stau la ambele capete ale țării, cătând unul în fața altuia. Păduri stufoase, în care ursul se preumblă în voie ca un domn stăpânitor, umbresc culmea acelor munți. Și nu departe de aceste locuri, care îți aduc aminte natura țărilor de miazănoapte, dai, ca la porțile Romei, peste câmpii arse și văruite, unde bivolul dormitează alene. Astfel, miazănoapte și miazăzi trăiesc într-acest ținut alături una de alta și armonizând împreună. Aci stejarii, brazii și fagii trufași înalță capul lor spre cer; alături te afunzi într-o mare de grâu și porumb, din care nu se mai vede calul și călărețul.” Frumosul pasagiu, desfășurat în largi și mărețe cadențe, înnobilat prin epitetul ornant, prin alegorii și hiperbole, nu cuprinde niciun moment în care natura să ne apară ca o impresie naivă și directă. Imaginat în perspectivă panoramică, monumentalul relief al Ardealului este obiectul unei amplificări retorice, în care ne vorbește mai mult sentimentul scriitorului. Între natură și expresia ei, simțim tot timpul pe comentatorul care recunoaște în ea fie un motiv artistic, un palat, un cap d-operă de arhitectură, fie o sinteză de peisaje tipice, nordul și sudul laolaltă, așa cum ar putea apărea unui geograf sau unui geolog. Dar ca tot ce a ieșit din pana lui Bălcescu, și această descriere plină de elan și cu trăsături de stilizare monumentală, respiră în înălțătoarea atmosferă morală a scrierilor lui.

Altfel stau lucrurile cu Russo. Natura, simpla natură, resimțită de o inimă naivă și nu de un spirit învățat, trezește cântecul său, desprins parcă de pe harfa lui David: „*Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spânzurate de coastele dealurilor; limpede și senin ceriul tău. Munții se înalță trufași în văzduh; râurile, ca brâie pestrițe, ocolesc câmpurile; nopțile tale încântă auzul, ziua farmecă văzduhul... Pentru ce zâmbetul tău e așa de amar, mândra mea țară? ...*” (op. cit., p. 204). Peisagiile lui Russo nu sunt cu toate acestea, cel puțin în această parte a operei lui, evocări concrete și pitorești. Întocmai ca în cântecele psalmistului, dar fără forța obicinuită acestuia, epitetul său este general și ornant, nu particular și sensibil; dealurile sunt „*verzi*”, munții „*trufași*”, nopțile „*încântă auzul*”, abia dacă soarele strălucește „*ca un fecior tânăr*” (op. cit., p. 206). *Cântarea României* ne aduce astfel mai mult dovada sentimentului naturii, decât a viziunii ei. Iar acest sentiment ni se impune mai mult prin însuflețirea generală a discursului decât prin imaginile pe care le găsește spre a se comunica. Pentru a afla dovada unei adevărate fantazii evocative, trebuie să recurgem la alte scrieri ale lui Russo, de pildă *Amintirile* (1855) sale, unde notația delicată și exactă, comparația neașteptată, senzația culeasă din regiunile mai ascunse ale sensibilității, ne amintesc într-un chip surprinzător pe atâți din „*imagiștii*” contemporani.

Iată de pildă un moment de cufundare în amintirile copilăriei. Ce-l mână pe scriitor către acele tărâmurii? „*Vântul primăverii a bătut; peste dealuri, peste văi, peste ani, dorul leagănului mă agiunge; spre codru mi se întorc ochii, și zăresc umbra părului copilăriei mele, care își întinde ramurile ca niște brațe și își scutură florile pe inima mea ca o ploaie răcoroasă*” (op. cit., p. 159). Pentru a obține imaginea



cuibului fraged al copilăriei, comparația cu o „ploiță răco-roasă” asociază peisajului senzația capabilă să insinueze un fior și să introducă viața în descriere. Față de părerea tradițională, moștenită din antichitate, că numai văzul și auzul sunt simțurile cu adevărat artistice, acele care procură materia evocărilor poetice, un Sully Prudhomme printre cei dintâi, un Jean-Marie Guyau mai târziu, au arătat care este contribuția sensoriului inferior, a simțului tactil și termic, a mirosului și gustului, a senzațiilor organice. Russo ar fi putut sprijini prin exemplu său concluziile acestor psihologi. Iată amurgurile de altă dată: „*Dar serile satului meu, când luna se rădica asupra părului, și cumpăna fântânei se părea un cocostârc cu pliscul întins... Ce zări senine<sup>1</sup>! Într-amurgul se apropia cârdurile aducând miroasele câmpurilor cu ele, turmele de oi zbierând cu ciobanii fluierând; focurile se aprindea dinaintea caselor; fumul stuhurilor se împrăstia în văzduh cu mirosul teilor ce venea de la pădure*” (op. cit., p. 160). Tot astfel, în romanul lui Flaubert, când Emma Bovary cu iubitul ei se cufundă în farmecul răcoros al unei nopți de vară, amintirea trecutului cade peste ei și-i copleșește cu parfumul florilor din preajmă: „*La tendresse des anciens jours leur revenait au coeur, abondante et silencieuse comme le rivièrè qui coulait, avec autant de mollesse qu'en apportait le parfum des seringas...*”<sup>2</sup>.

Delicata organizație nervoasă a lui Russo, în care nu este simț să nu vibreze, ne aduce în față imaginea unui om viu și sensibil, pe care gustul modern îl va prefera poate sublimului profet romantic. Imaginația scriitorului va profita de finețea simțurilor sale. Iată întâmplarea Măriuchii, fetița de șaisprezece ani, a cărei cămașă de omăt avea „*altițioare subțiri ca o creastă de rândunică*”. După ce pleacă la oaste băiatul pe care îl îndrăgise, ea așteaptă un an, doi, trei, până când „*clăti*

<sup>1</sup> Corect: „sări sănine” (ed. Geo Șerban, 1959, p. 114) (n. ed.).

<sup>2</sup> „Gingășia zilelor de odinioară le revenea în inimă, deplină și lină ca râul care curgea, cu atâta moliciune încât o umplea cu parfumul de seringă...” (fr.) (n. ed.).

din cap ca o frunzuliță vântuită, se culcă la piciorul părului, cu ochii la drum, și adormi pentru totdeauna!...” (Scrieri, pp. 161–162). Noaptea petrecute la câmp îndreptau privirile copilului de altădată către imaginea lunii incendiate, în care vedea „chip de om rănit, culcat pe un pat frumos de scoarțe și de lăicere, și sângele bolborosind îi pica alături într-un ciubăr spart”. Imagine misterioasă și înspăimântătoare, căreia scriitorul îi adaugă o singură notă, capabilă însă a adânci sentimentul acestei nopți străbătută de mari neliniști: „*Auzeam picătura sângelui*”. Cât de fericite se scurgeau viețile oamenilor de altă dată! „*Viața părinților noștri a trecut lină ca un râu ce cură prin livezi și grădini și se pierde fără vuiet în Siret*” (Cugetări, 1855, în Scrieri, p. 50). Cât despre vesela societate fanariotă, cu ale ei banchete, desfătări și plimbări pe lună, desfășurate în cadrul mizeriei și umilinței populare, scriitorul găsește comparația care exprimă în puține cuvinte cinica rânduială a vremii: „*S-ar putea asemăna acea societate cu o adunătură veselă de oameni din toată lumea, cântând și mâncând pe o corabie frumoasă, ce ar trece pe lângă niște maluri ciumate*” (op. cit., p. 177). Când citim *Amintirile* lui Russo avem dreptul să regretăm că glasul lor a fost atât de mult acoperit, pentru urechile posterității, de harfele și citerele psalmistului, vuind în versetele *Cântării României*.

Russo ni se dovedește totuși în această operă mai renumită a lui posesorul unui „simț muzical”, pe care în același fel și cu aceleași caracteristice, proza românească nu-l manifestase mai înainte. Desigur, perioadele lui Bălcescu cu stufoasa lor arborescență de propoziții, nu sunt lipsite de o armonie majestuoasă. Muzicalitatea lui Russo are însă un alt caracter. El nu urmărește ritmul exterior și numărul în perioade bine echilibrate și încheigate. Desenul grafic și melodic al frazei lui Russo este de-a dreptul estompat. Sfârșitul puternic accentuat al frazelor, acele „*chutes de phrases*” pe care Flaubert, în timp ce compunea romanul său *Madame Bovary*, se felicita a le fi găsit înainte chiar de a fi hotărât detaliile scrierii, nu-l preocupă pe Russo nicidecum. Mulțimea punctelor de suspensie

introduse între coordonate sau subordonate, dovedește că propoziția ca unitate gramaticală și logică se îneacă pentru autorul nostru în fluxul nediferențiat al muzicalității interioare: „Și subț cortul pribegiei, bătrânii ziceau copiilor... colo... în vale... colo... departe...mai departe... unde soarele se vede așa de frumos... unde câmpiile sunt strălucite și pâraiele răcoroase... unde ceriul e dulce, unde pământul e roditor și giuncile sunt albe... copii, acolo e țara! și la aceste cuvinte, voinicii prindeau armele... pruncii tresăreau în leagăn... femeile cântau patria depărtată și durerea pribegiei... cei slabi se îmbărbătau. Și tu erai mândră atunci, o, țară nemângăiată!” (Op. cit., pp. 216–217). Mulțimea conjuncției „și” în *Cântarea României* lucrează ca un *legato* muzical, menit să elimine articulația logică și oarecum spațială a propozițiilor și să sublinieze continuitatea lor melodică. Nimeni mai mult ca Russo n-a folosit în proza noastră acest vechi „și” biblic, procedeu magic și incantatoriu. Pârvan<sup>1</sup>, care-l va relua cu abundență, îl va face să alterneze cu adversativul „ci”, al cărui rol este tocmai să sporească tensiunile interioare și dramatismul frazei.

Muzicalitatea interioară a stilului lui Russo are uneori o funcție imitativă. Astfel, când e vorba să evoce dinamica precipitată a unei lupte, propozițiile simple separate prin puncte de suspensie se urmează cu o iuțelă provenind din însăși scurtimea lor: „Se vede amestecul unei bătălii! Cei ce au năvălit sunt îmbrăcați în fier... săgeata alunecă pe pavăză, și paloșul cu două ascuțișe taie în carne vie... dar piepturile goale stau împotriva... se luptă cu furie... se plec săbiei... inimile slăbesc... fug... țara slobodă a pierit!... Stați... izbânda-i în mâna Domnului...” (op. cit., p. 207). Alteori scriitorul muzician folosește o adevărată alternanță de tempo, ca după un „adagio” grav, un vioi „allegro”. Iată evocarea unor timpuri

---

<sup>1</sup> „Gingășia zilelor de odinioară le revenea în inimă, deplină și lină ca râul care curgea, cu atâta moliciune încât o umplea cu parfumul de seringă...” (fr.) (n. ed.).

de tristețe: „Lumea întreagă are tot o poveste... strămbătatea care se lăcomește la bunul altuia, și sărmanul care sfarmă funia ce-l strânge. Grea e strămbătatea... și răsplata ei cumplită este!... ” Dar tempo se schimbă deodată, și în locul acordurilor sumbre și lente ne întâmpină seninele accente ale buneii amintiri: „Și era viața dulce și pacinică... Sub aripile slobozeniei, legea înflorea... Toți fiii țării trăiau în bine, căci unirea și dragostea domneau cu ei... Bogatul ajuta pe sărman; sărmanul nu pizmuia pe bogat... fiecare om avea dreptul său și era moștean în țara sa... ” Dar tempo se transformă încă o dată: „Vântul de la miazănoapte bate cu furie... Cerul se întunecă... Pământul se cutremură... În patru unghiuri a lumii se văd înălțându-se stâlpi de flacără învăluită în nori de fum ” (op. cit., pp. 211–213). Efectul urmărit este evident, dar și procedeul care îl obține.

O dată cu scriitorii analizați mai sus se încheie o perioadă bine conturată a prozei românești. Câștigurile particulare ale acestei trinități de scriitori vor reapărea pe alocuri, fără ca atitudinea lor să se refacă vreodată în întregime. Într-o intenție din ce în ce mai subliniată, prozatorii români vor dori de aici înainte să prindă viața, să evoce omul și natura, să miște prin povestirea unor întâmplări sau prin vrăjirea unor aspecte ale lumii reale, mai puțin însă să convingă sau să îndrumeze. Desigur, nu orice aspect retoric este eliminat prin proza mai nouă, dar în dozajul general al mijloacelor artistice, elementul retoric scade în mod evident. Ceea ce s-a câștigat trainic până acum va putea să subsiste, încadrându-se însă într-o nouă constelație artistică.

# II

## ÎNCEPUTURILE REALISMULUI



## 1. COSTACHE NEGRUZZI

În timp ce curentul retoric se desfășura cu I. Heliade-Rădulescu, Bălcescu și Russo, cucerind pentru limba literară atâtea valori noi ale stilului, un alt grup de scriitori manifestă o structură artistică deosebită, destinată unei lungi descendențe. Pe când retorica scriitorilor analizați până acum se oprește în fața barajului junimist, începuturile realismului se dezvoltă nestânjenite și, folosind tot ceea ce junimismul va cuceri pentru ele, va determina o parte din producția literară de mai târziu.

În rândul primilor realiști stă Costache Negruzzi, natură cumpătată și discretă, stăpân pe acea disciplină interioară care îl împiedică să se destăinuiească prea abundent și care, în locul expresiei patetice a propriilor sentimente, preferă observația exactă a realității exterioare, însuflețită uneori prin comentariul său ironic. Trăind în afară mai mult decât în sine, Negruzzi observă natura și omul. Dar natura nu este pentru autorul *Păcatelor tinerețelor*, 1857, un loc al reveriei solitare și al amintirii, un receptacol al revărsărilor sentimentale, cum era pentru unii din poezia lirică ai vremii. Înapoindu-se în trecut, dincolo de exemplul romanticilor, el regăsește procedeul clasic al epitetului general, vorbind despre

„bogate fânețe și mănoase semănături”, despre o „răcoroasă pajște” și despre „agerul” pârâu, despre „trândava” apă a Moldovei etc. Ba chiar în acea *Primblare*, din seria *Negru pe alb*, citată mai des pentru a ilustra dorul descriptiv în opera lui Negruzzi, natura este văzută de fapt prin prisma artei, când nu este redusă la micșorătoare dimensiuni umane, grație ironiei amabile a autorului. Iată-l în fața veselei văi a Cracăului. Contemplatorul recunoaște în priveliștea ce i se înfățișează un motiv artistic, vrednic de penelul unui pictor: „*Artistul ar zugrăvi con amore acele sate vesele împregiurate de grădini ce se prelungesc pe ambe malurile lui, și acest întreit șir de munți ce se întind în amfiteatru pe orizon...*” Am întâlnit și sub pana lui Bălcescu un astfel de tablou al naturii transfigurate de artă. Dar în timp ce, îmbrățișând cu o singură privire reliefulurile monumentale ale Ardealului, Bălcescu rămâne un suflet fervent, încremenit de măreția tabloului, amabilul ironist Negruzzi introduce la sfârșitul pasagiului citat o comparație care ne readuce în societatea oamenilor cu deprinderile lor trecătoare. Astfel, munții văzuți din valea Cracăului i se par scriitorului nostru „*tufoși și creți ca freza unei marchize din veacul al XVIII-lea*” (*Păcatele tineretelor*, ed. V. Ghiacoiu, pp. 365–366). Altă dată apa Moldovei ne este înfățișată „*ca o cochetă, (ce) după ce face multe cotituri, în sfârșit, lângă Roman, vine de s-aruncă în brațele Siretului, amorezului ei*” (*ibid.*, p. 360). În aceeași bucată, cântecul privighetoarelor rătăcite în parcurile noastre este evocat cu aceeași atitudine în care ironia se amestecă cu amintirile artei: „*Aici, privind maiestatea naturii, el se inspiră de a cânta amorul și gloria, nu în zgomotul orașelor, unde câte o privighetoare pribeagă, în alee trase cu sfoară, sloboade niște sonuri tânjitoare și regulate ca muzica din Califul din Bagdat*” (*ibid.*, p. 369). Punând între privirile sale și realitate vâlul culturii, Negruzzi regăsește ceea ce în retoricele clasice se numea „comparația nobile”, adică aceea menită să confere și aspectelor actuale și prezente ceva din prestigiul lucrurilor care vin către noi din depărtările legendei sau ale istoriei. Iată ceața serii lăsându-se



peste lașii priviți de pe înălțimea Cetățuei: „*Luat-ai seama atunci la o ceață ce vine și se întinde ca un giulgiu mortuar peste vârful turnurilor și al clopotnițelor, ceață grea ca somnul trădătorului și rece ca mâna soartei; care uneori ca un zmeu se încolăcește împregiurul orașului, sau ca un Briareu își întinde brațele în toate părțile, însemnând feluri de figuri fantastice, precum un mare caleidoscop? Nu ți-ai închipuit oare atunci că acest nor gros este un menitor prevestitor soartei orașului și a țării, și pătruns de ideea aceasta, n-ai fi dorit să vezi pe Asmodeu, dracul șchiop și, de se poate să-l întovărășești de la palatul bogatului ce se vârcolește în patul său, până la coliba seracului ce doarme pe așternutul său de paie? O! negreșit, ai fi descoperit multe crime, multe fărădelegi și poate, ca și Iona, ți-ai fi sfâșiat haina strigând vai! Pe urmă ai fi alergat să te ascunzi în vreun unghiu, unde să nu te ajungă intriga și calomniile, și ai fi plâns precum un filozof, pe ruinele Palmirei, gândind la trecuta mărire a strămoșilor, la ale lor fapte mari de care nu suntem vrednici, noi pigmei degenerați, ce n-am fost creați după măsura lor!... (ibid., pp. 483–484).* Pentru a ne reda atmosfera acelei seri încețoșate, câte amintiri literare sunt folosite: Briareu, eroul mitic, dracul șchiop Asmodeu, din povestirea lui Le Sage, profetul biblic Iona și ruinele Palmirei! Ne întrebăm dacă printr-un vâl atât de des de reminiscențe natura însăși se mai poate vedea. Russo dispunea de senzații cu mult mai fragede și mai directe. Trebuie să remarcăm deci ca o excepție în textele lui Negruzzi, pasajul în care descrierea Huejdului, cu cele șapte verbe ale sale în poziții apropiate și cu vocativul său final, traduce o impresie mai nemijlocită: „*Când Carpații se mânia pe petreni și le trimit nori ca să-și verse ploaie peste târgul lor, Huejdul acesta lin și tignit, râulețul acesta neînsemnat se umflă, prăvale orice îi iasă nainte, și furios sparge, trage, îneacă, și după ce își răzbură de cei ce nu-l băgau în seamă, merge spumegând de se pierde în alte ape, agerul pârâu!*” (Op. cit., pp. 366–367).

Mai directă, mai puțin blocată de amintiri literare, aglomerate după procesul amplificăției retorice, este descrierea

omului în opera lui Negruzzi. Mai întâi a omului fizic. Toată lumea își amintește de portretul lui Daniil Scavinschi<sup>1</sup>, cu statura lui „mai mică decât mică“, ale cărui impunătoare mustăți „ar fi fost de fală celui întâi husar ungar“. Dar poate că imaginea fizică a lui Scavinschi este mai mult o consecință a picturii caracterului său de veleitar literar și hipocondriac, amestec grotesc și înduieșetor pe care nimeni nu-l mai poate uita și căruia fantezia noastră îi acordă și o realitate văzută, după atâtea particularități ale constituției lui morale. Mai bogată în trăsături observate direct este figura boierului „ținutaș“ în *Fiziologia provincialului*: „*Provințialul umblă încotoșmănat într-o grozavă șubă de urs; poartă arnăut în coada droștii înarmat cu un ciubuc încălăfat și lulea ferecată cu argint; șuba de urs, arnăutul și ciubucul sunt cele trei neapărate elemente ale boierului ținutaș; fără ele nu se vede nicăieri. Figura lui este lesne de cunoscut; cele mai adese este gros și gras, are față înflorită, favoriți tufoși și musteți răsucite, dar pre lângă aceste firești podoabe, natura, ca o miloasă mumă, a răspândit asupra-i și un nu știu ce care vorbește mai tare ochilor ispitiți decât orice altă*“ (op. cit., pp. 432-433). Vrednică a fi amintită este și descrierea primului profesor român al lui Negruzzi, despre care ni se spune că „*avea un nas cu totul antiromân, căci las' că era grozav de mare, dar apoi era cârligat, încât semăna mai mult a proboscidă decât a nas*“. Când își punea ochelarii, scriitorul își aduce aminte că avea impresia a privi un „*ture călare pe un armăsar roib*“ (ibid., p. 180, p. 184). Alteori, descrierea nu se oprește în fața fizionomiei stabile, ci trage în cercul ei și redarea expresiei fugitive, prinse cu un mare lux de amănunte în bucata *Cum am învățat românește*, unde mamele, asistând la examenele băieților lor și entuziasmate de neașteptata știință a acestora,

---

<sup>1</sup> Poet român care a trăit în prima jumătate a secolului trecut. A cultivat o poezie de factură romantică, încărcată de sentimente tenebroase, mărturisite fără vigoare și cu o tehnică poetică modestă. Prin educație era mai aproape de clasicismul francez și a tradus din Voltaire și Renard (n. ed.).

sunt descrise suspinând „*sub bonetele înhorbotate. Lacrimi de bucurie izvorau din ochii lor odată frumoși poate, dar acum stinși și împrejmuți de un cere purpuriu; aste lacrimi strecurându-se pe lângă zbârciturile nasului ca pe niște uluce firești, ajungeau sub buza de desubt unde barba întoarsă înăuntru le oprea ca o stavilă*” (ibid., p. 181).

Este în egală măsură Negruzzi și pictor al omului moral? Desigur, el nu este un moralist abstract, investigând complicatele mecanisme ale pasiunilor omenești. Când consideră pe om în realitatea lui internă, el află de obicei ființa socială, produsul și exponentul mediului său, pe boierul din provincie la Iași și pe boierul din Iași în provincie, pe țărani și pe descendenții lor dezrădăcinați, pe proprietari și pe chiriași etc., etc. Iar caracterul tuturor acestora, el nu-l înfățișează prin datele analizei, ci îl prinde intuitiv din întâmplările care îi implică, din chipul lor de a se mișca, învestmânta și vorbi. Când provincialul ajunge în Iași, viața capitalei îl obligă la o modificare a deprinderilor, de care ia cunoștință o dată cu stingheritoarea probă a primului său frac. Iată-l deci „*pe acest flăcău tomnatic îmbrăcat cu un frac fără mânici, abia înseilat, pre care îl scrie calfa pe la toate încheieturile cu cretă*” (ibid., p. 434). Copilul de țăran încredințat boierului de la oraș devine îndată un ins „*c-o livrea frumoasă, c-o jiletcă roșie cu șireturi de fir, cu niște pantaloni galbeni și c-un frac nu știi mai cum, pe bumbii căruia a fi marca stăpânului, ca să se cunoască că-i al lui, cum se cunosc boii din cireadă și caii din herghelie de pre bourul<sup>1</sup> lor*” (ibid., pp. 533–534). Lumânărică, cerșetorul a cărui cucernicie, caritate și simplitate sunt egale cu deplina lui sărăcie, își zugrăvește singur felul, răspunzând aceluia care îl întreabă de unde este: „*Nu știi, răspundea; știu numai că mama când m-a luat mi-a zis: «Niță, dragul meu! să cumperi lumânările și să le împarți pe la bisericile». Atâta știu, atâta fac*” (ibid., p. 461). Lacomul fanariot care dăruiește o vornicie pentru o plăcintă „*era un mare mâncău... Caimac,*

---

<sup>1</sup> Semn cu care se însemnau vitele (n. ed.).

*gogoașe, alivenci, iaurt, sarailii, baclavale, plăcinte, învărtite ș.c.l., se îngropau în stomahul lui ca într-un abis fără fund. În toată dimineața – până a nu face divan – trata cu becerii<sup>1</sup> săi despre felul plăcintelor ce trebuia să aibă la masă” (ibid., p. 512). „Am petrecut multă vreme la țară, am trăit și mai mult în mijlocul orașelor. Aici, precum și acolo, am văzut de aproape oamenii și lucrurile”, scrie o dată C. Negruzzi. Cuprinsul experienței sale văzute este obiectul descrierilor lui Negruzzi. Metoda sa este aceea a unui memorialist. Prin mijlocirea înfățișărilor concrete pătrunde el în realitatea morală a oamenilor. Grație acestui dar devine Negruzzi în *Alexandru Lăpușneamul* primul scriitor epic de seamă al literaturii noastre.*

Ceea ce izbuteste în chip uimitor Negruzzi în *Alexandru Lăpușneamul* este desăvârșita eliminare a propriei sale imagini din povestirea pe care o întreprinde. Căci oricât va fi el, în celelalte scrieri, om al experienței sale, bucuros să dea seama despre lucrurile și oamenii pe care i-a văzut și despre întâmplările la care a luat parte, povestirea sa este statornic subliniată de comentarul omului spiritual și amabil pe care îl ghicim în el. Plăcerea cu care citim amintirile și scrisorile sale este aceea a tovărășiei cu un om pe care buna-creștere și discreția naturală, împiedicându-l să se pună într-o lumină prea vie, cu întreaga expresie patetică a sentimentelor sale, nu-l împiedică să ne ofere cel puțin rodul plăcut al inteligenței sale care observă și judecă, precum și al umorului său. Uneori ar fi înclinat să dea frâu liber patetismului. Când coboară în catacomba Mănăstirii Neamțu, mărturisește a fi fost cuprins de un „sfânt fior... și de n-aș fi fost pregătit pentru o asemenea priveriște sau de eram singur, aș fi căzut în genunchi, umilindu-mă dinaintea lui Dumnezeu, în fața acestei mulțime de morți” (ibid., p. 411). Mărturisire cum nu se poate mai interesantă. Controlul de sine al omului de societate îl abate de la ceea ce poate fi judecat excesiv în manifestarea sentimentelor. Desigur, „aste capete așezate cu simetrie pe poliți, aste oase

---

<sup>1</sup> *Becer* – plăcintar (n. ed.).

puse cu regulă în dulapuri, m-au măhnit și m-au supărat". Căci nu este oare preferabilă „liniștea mormântului... decât astă regulă, unde tidvele noastre figurează ca șipurile în magazinul unui spițer?" (Ibid., p. 412). Astfel, reacțiunea lui de om stăpânit și plin de gust îl face să introducă o notă de umor, acolo unde atâți din contemporanii lui romantici s-ar fi complăcut să apostrofaze moartea sau să se târguiască amarnic la gândul vremelniceii noastre.

În *Alexandru Lăpușneanul* lipsește însă și acest comentariu, mai discret pentru că este al inteligenței și nu al sentimentalismului. Faptele povestite și nu povestitorul faptelor apar în primul plan, încât dacă din toată opera lui Negruzzi n-ar fi rămas decât nuvela *Alexandru Lăpușneanul*, nimeni n-ar fi putut aduce vreo precizare despre particularitățile morale ale omului care a scris-o. Impersonalitatea povestirii a fost punctul principal în estetica realismului și naturalismului. „Scriitorii cei mai mari, un Homer, un Shakespeare, sunt aceia despre care posteritatea crede că n-au existat”, scria odată Flaubert. Ipoteza umană a lui Negruzzi este inutilă când citim pe *Alexandru Lăpușneanul*. Autorul acestei nuvele a realizat cu plinătate norma impersonalității din primul moment în care a dorit să scrie o nuvelă și nu o amintire. Este indiferent a ști dacă, pentru a atinge acest rezultat, Negruzzi a avut unele modele literare. Modelele n-ar fi putut lucra cu succes decât întâmpinate de predispoziția autorului, de caracterul său estetic și moral. Cine vrea să-și explice, așadar, cum a apărut *Alexandru Lăpușneanul* trebuie să-și spună că aci a lucrat alcătuirea firească a autorului, darul său de a privi direct oamenii și evenimentele și virtutea de a-și stăpâni afectele, despre care stă mărturie întreaga-i operă.

În *Alexandru Lăpușneanul*, Negruzzi pune oamenii să vorbească și să se miște, povestește unele evenimente, descrie câteva tablouri și formulează din când în când, dar în termeni succinți și cu multă rezervă, judecăți de valoare asupra personajilor sale și a situațiilor în care se găsesc. Printre toate aceste mijloace, scena dramatică, dialogată, domină ansamblul

compoziției, încât aproape două treimi din numărul ei de pagini sunt ocupate de convorbirea personajilor. Povestirea nu intervine decât pentru a înfățișa evenimentele care prepară și explică scenele dialogate. Un critic francez, d-l Ramon Fernandez<sup>1</sup>, spunea odată că romanul și nuvela modernă au o structură determinată de nevoia de a explicita, adânci și extinde acele elemente ale invenției care într-o dramă sunt abia indicate, cum ar fi de pildă referințele sumare din scenele expositive sau acele, rămase în afară de dialogul dramatic, referitoare la locul acțiunii sau la stările sufletești ale personajilor, așa cum ele pot apărea în gesturile sau intonațiile lor. Dacă lucrul poate fi adevărat pentru o mare parte a romanelor și nuvelilor moderne, el nu este de loc adevărat pentru *Alexandru Lăpușneanul*. Cuprinsul spațiilor interstițiale se reduce în nuvela lui Negruzzi la funcțiunea și dimensiunile pe care le au în dramă. *Alexandru Lăpușneanul*, după cum s-a observat uneori, este propriu-zis o dramă în mai multe acte, în care un conflict primitiv se rezolvă printr-o catastrofă. Povestirea nu apare, în desfășurarea acțiunii menținută tot timpul sub ochii noștri, decât cu rolul și aproape cu dimensiunile pe care le au într-o compoziție dramatică. De aceea, atunci când revenim de la narațiunile scriitorului la scenele dialogate avem impresia de a trece de la auxiliar la esențial, de la articulațiile cu valoare artistică redusă pe planul viu al creației.

Sunt în nuvela lui Negruzzi și câteva tablouri, câteva descrieri, cum ar fi aceea a măcelăririi boierilor. Dar și aici scriitorul nu intervine pentru a „spune“, ci pentru a ne „arăta“, nu pentru a fi „ascultat“, ci pentru a ne face să „vedem“: „Închipuiască-și cineva, ne invită Negruzzi, într-o sală de cinci stânjeni lungă și de patru lată, o sută și mai mulți oameni ucigași și hotărâți spre ucidere, călăi și osândiți, luptându-se unii cu furia deznădejdei și alții cu aprinderea beției. Boierii, neavând nicio grijă, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai

---

<sup>1</sup> Autor (1894-1944) a numeroase studii dintre care, cele mai cunoscute, despre Balzac, Proust, Gide. A scris și romane (n. ed.).

bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor: unii, deși răniți, se înțelețeau cu furie de gâtul ucigașilor; și nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau până îi înăbușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața" (ibid., p. 313). Făcând apel la puterea noastră de a imagina („Închipuiască-și cineva...”), autorul nu lasă nicio îndoială asupra intenției sale de a prezenta și nu de a povesti. Și pentru a-și susține această intenție, întregul pasaj este menținut la imperfectul indicativului, un timp a cărui facultate de a evoca mișcarea a fost adeseori pusă în lumină<sup>1</sup>. Grație acestui timp totul pare a se desfășura înaintea ochilor noștri, chipul cum boierii se luptă, cad, se apără, se înțelețeau și sugrumă pe torționari. Până și moartea, care survine totuși ca o întâmplare instantanee, e înfățișată ca o acțiune durativă: „Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce”. Prezentând totul în mișcare, totul este văzut. Tablourile nu întrerup deci ceea ce doresc să obțină scenele dramatice. Se poate în adevăr spune că în primul plan al nuvelei lui Negruzzi nu se impune nici povestitorul faptelor și nici povestirea lui, ci numai faptele povestirii.

Rămân judecățile de valoare ale autorului, prin care sentimentul și punctul lui de vedere s-ar fi putut introduce în prezentarea dramatică sau narativă făcută cu atâta grijă de obiectivitate. Dar judecățile de valoare caracterizând eroii și evenimentele nu sunt cu totul excluse de stilul realismului impersonal. K. Groos a arătat odată că Flaubert însuși, teoreticianul și apostolul impersonalității artistice, dă un oarecare loc caracterizărilor sufletești ale personajilor, prin judecăți de valoare apropiate.<sup>2</sup> Caracterizările nu compromit deci

<sup>1</sup> Vd. în *Anexe*, studiul respectiv.

<sup>2</sup> K. Groos, *Flauberts Novelle Un coeur simple* în *Zeitschrift für Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft*, XVIII, 1924, I, p. 21, unde se citează mai multe excepții la ceea ce alcătuiește metoda generală a lui Flaubert. (Groos, *Karl* [1861–1946] filozof german, teoretician al aplicării psihologiei la studiul valorilor estetice. A exercitat o oarecare influență și asupra lui Tudor Vianu care l-a avut profesor la Tübingen (n. ed.).

puritatea obiectivității realiste, ci numai numărul, întinderea și felul lor ar putea-o face. Numai mulțimea, dezvoltarea și parțialitatea judecăților de valoare ar putea introduce accentul subiectiv acolo unde așteptăm icoana limpede a obiectului. Acele pe care le putem spicui în cele câteva zeci de pagini ale lui *Alexandru Lăpușneanul* sunt cu totul rare și scurte, ca de pildă atunci când ni se vorbește despre „urâtul caracter” al domnului, despre „deșănțata-i cuvântare”, despre răspunsul lui „oțerit”, despre surprinderea „mișlească” a boierilor, despre „turbarea” și „mânia” cu care suflă domnul muribund. Dar toate aceste caracterizări sunt atât de justificate prin faptele care le pregătesc sau prin limpezimea situațiilor prezente, încât însușirea lor de judecăți de valoare aproape că nu mai este percepută de cititorul care le admite ca pe niște aprecieri constrângătoare, ca acele pe care ni le impune realitatea însăși și nu punctul de vedere al interpretului ei. Rareori un scriitor a uzat mai puțin de dreptul lui de a ține judecată, de a veșteji sau lăuda și chiar numai de a manifesta istețime și pătrundere psihologică, altfel decât prin intuiția directă a chipului în care oamenii se mișcă și vorbesc.



## 2. NICOLAE FILIMON

S-o spunem din capul locului: Nicolae Filimon este un scriitor mult mai puțin artist decât Costache Negruzzi. Sobrietatea și discreția lui Negruzzi, darul de a învia un om sau o situație printr-o singură trăsătură și aptitudinea de a-și comprima sentimentele pentru a lăsa să vorbească realitatea prin aspectele ei văzute, sunt atitudini și mijloace artistice pe care nu putem spune că Filimon nu le cunoaște, dar pe care alte procedee le umbresc adeseori. Din lectura gazetelor, dacă nu din practica profesiei de jurnalist, îi rămăsese lui Filimon o anumită exuberanță polemică pe care el are nedibăcia de a o amesteca în povestirile sale. „*Ciocoiul este totdeauna și în orice țară, scrie el, un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiilor sale*” (*Ciocoi vechi și noi*, ed. G. Baiculescu, 1931, p. 5). Uneori aceste revărsări polemice, el le adresează chiar personajilor sale: „*Unul din cei mai mari desfrânați și risipitori din acei timpi era postelnicul Andronache Tuzluc; el fura ca un tâlhar de codru și cheltuia ca un nebun*” (*ibid.*, p. 121). Dinu Păturică este arătat ca un „șarpe veninos”, instruit în „ipocrizie și intrigă”, plin de „lingușiri” dar și de „finețe”,

un termen care revine foarte deseori sub pana lui Filimon, marcat prin „răutate“ și „lașitate“, capabil de crimele cele mai îngrozitoare, adevărat „monstru“... Este curios că Filimon nu și-a spus niciodată că erupția prea violentă a sentimentului său poate face pe lector neîncrezător în realitatea tablourilor pe care le înfățișează. Satira lui este prea încărcată și nestăpânită, încât cititorul are nevoie să acorde o oarecare umanitate unor personaje care, lipsite cu desăvârșire de această calitate, n-ar avea de ce să-l intereseze prea mult. Nu este în adevăr Dinu Păturică, eroul romanului lui Filimon, în ciuda tuturor mârșăviilor sub care îl copleșește creatorul lui, cel puțin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate? Critica a ajuns uneori la această interpretare, autorizată în totul de ansamblul romanului.<sup>1</sup> Verva polemică a lui Filimon îl oprește însă de la acel echilibru în obiectivitate, din care pictura sa ar fi avut atâta de câștigat.

Deprinderi jurnalistice ne întâmpină ori de câte ori autorul *Ciocoilor vechi și noi* interceptează narațiunea sa prin considerații generale: „*Acest flagel inventat de satan, ca să piardă pe om prin femeie, deși se introdusese în țară la noi de către fanarioți, cu scop de a ne face să pierdem simplitatea și viața cea aspră, ce ne dă tăria de caracter, dar el fiind foarte costisitor, se întinsese numai în clasele cele avute, iar poporul de jos rămăsese neatins*“ (ibid., p. 175). Autorul nu se oprește de altfel aci și, hotărându-se la reflecții de felul acestora, nu face o excepție singulară. Întreaga lui narațiune este mereu întreruptă de considerații asemănătoare celor de mai sus, rezultate desigur din caracterul nehotărât al operei, pe jumătate roman și pe jumătate studiu social, dacă nu memoriu documentar, după cum o dovedesc între altele capitolele consacrate muzicii și coregrafiei în timpul lui Caragea sau teatrului în Țara Românească.

---

<sup>1</sup> Cp. E. Lovinescu, *Critice*, vol. III, ed. 1920, p. 42.-

Analiza distinge în *Ciocoii vechi și noi* două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă și să evoce lucruri și gesturi văzute, aducând contribuția sa cea mai prețioasă noii îndrumări realiste. Primul este un descriptiv analitic, care dă tablourilor sale caracterul unor adevărate inventarii de lucruri folosite altă dată și de termeni care, în momentul în care Filimon scria, încetaseră a mai fi întrebuințați. Astfel, Dinu Păturică ne este descris „*îmbrăcat cu un anteriu de șamalgea rupt în spate, cu caravani de pânză de casă văpsiți cafeniu, încins cu o bucată de pânză cu marginile cusute în gherghef, cu picioarele goale, băgate în niște iminei de saftian, cari fuseseră odată roșii dar își pierduseră culoarea din cauza vechimei, la încingătoare cu niște călimări colosale de alamă, în cap cu cauc de șal a cărui culoare nu se putea distinge din cauza peticelor de diferite materii cu cari era cârpit și purtând ca veștmânt de căpetenie o fermenea de pambriu ca paiul grâului, căptușită cu bosagiu roșu...*” (*ibid.*, p. 11). Astfel de tablouri analitice, în termeni care astăzi ne par vetuști, se ivesc și sub pana lui C. Negruzzi, ca atunci de pildă când descrie pe tânărul din nuvela *Zoe*: „*El purta un anteriu de suvaia alb, era încins cu un șal roș cu flori, din care o poală i se slobozea pe coapsa stângă, iar capetele alcătuiind un fiong dinainte, cădeau apoi peste papucii lui cei galbeni. Pe sub giubeaua de pambriu albastru, blănit cu samur, purta una din acele scurte cațaveici numite fermenele, broderia căreia cu fir și tertel îi acoperea tot pieptul. În cap avea un șlic de o circonferință cel puțin de șapte palme*” (*Păcatele tinerețelor*; p. 200). Zugrăvind acest tablou în nuvela care povestește întâmplări din 1827 și pe care, după propria lui datare, scriitorul o compune în 1829, Negruzzi nu întrebuințează niciun cuvânt pe care epoca să nu-l fi cunoscut. Oamenii timpului purtau încă vestmintele pe care le descrie Negruzzi. Cu toată impresia de asemănare pe care ne-o pot lăsa cele două descrieri, deosebirea dintre

limba uncea și a celeilalte este esențială. Negruzzi scrie limba timpului său. Filimon, compunând *Ciocoii* în 1863<sup>1</sup>, întrebuintează expresiile unei epoci anterioare, a cărei nomenclatură o notează, nu numai cu intenția de a obține culoare istorică, dar și dintr-un vădit interes erudit. Procedeele este reluat de Ion Ghica; dar în șirul *Scrisorilor* sale către V. Alecsandri avem de-a face cu opera unui memorialist.

În lupta dintre vechea manieră retorică și noua îndrumare realistă, poziția lui Filimon rămâne destul de nehotărâtă. Dacă Filimon apare cercetătorului de azi drept unul din primii scriitori realiști, lucrul nu este posibil decât în ciuda numeroaselor elemente retorice ale stilului său. În măsura în care a izbutit să se elibereze de presiunea retorică a vremii intră Filimon în galeria novatorilor prozei românești. Gestul eliberării sale n-a fost însă complet. Retorismul său izbește puternic, și cititorul nu este totdeauna mulțumit a-l recunoaște. În mijlocul povestirii, iată-l întrerupându-se pentru a ne ține un discurs asupra femeilor și a iubirii: „*Natura a făcut din inima femeii, o carte scrisă cu litere cabalistice, pe care înamorații, în vanitatea și egoismul lor, cred că o citesc și o înțeleg; în realitate însă sunt foarte puțini aceia cari pot zice cu drept cuvânt că au descifrat acele ieroglife de la cari atârnă mai adesea fericirea și nenorocirea oamenilor; și acești favoriți ai soartei nu sunt totdeauna cei nobili și avuți, nici cei frumoși sau cu spirit, ci uneori cu totul dincontră*” (*ibid.*, p. 40). Uneori personagiul își vorbește sieși, dar nu în șoaptele conștiinței intime, ci cu toate trâmbițele retorice, cu enumerații, antiteze, întrebări și amplificări: „*Această criză morală ținu câteva momente, iar după aceea fizionomia ciocoiiului se luminează și, cu liniștea ce-i redase încrederea în sine și în dibăcia sa, el exclamă cu bucurie: «Iată-mă, în sfârșit, la ținta dorințelor mele! Am în mâini pe țiuțoarea grecului, patima lui cea mai de căpetenie; în sfârșit, am cheia aceluia strălucit viitor pe care îl visez de*

---

<sup>1</sup> Este vorba de tipărirea în volum, dar romanul era scris în 1862, când apăru în *Revista română* a lui Odobescu (n. ed.).

atâta timp. *Ce fericire, ce neprețuită fericire! ... Aceasta este o cheie cu care cineva deschide chiar porțile raiului... Și de ce nu? ... Eva a scos pe Adam din rai, ca să dea prilej altei femei a i-l deschide mai în urmă. O femeie a făcut pe greci, după cum zic cărțile, să se bată zece ani de-a rândul. Favoritele din harem țin în mână soarta împărăției turcești; chiar aici, la noi, vedem pe domniță întorcând curtea și țara întreagă după plăcerea ei și, dacă ea a făcut pe stăpânul meu din cîhodar, postelnic mare și cămăraș, de ce oare Duduca să nu facă din mine un om puternic, fericit? ...»* (Op. cit., p. 51). În sfârșit, când expunerea evenimentelor încarcă sufletul scriitorului cu indignare și mânie, apostrofa retorică nu întârzie să apară, cu vădite tendințe de a preveni și moraliza: „O, juni! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziunilor juneții voastre! Voi nu știți cu ce monedă vă plătește femeia care a primit să-i sacrificați anii voștri cei mai frumoși, timpul, averea și chiar onoarea voastră. Voi nu știți...” etc. (ibid., p. 64). Apostrofa continuă astfel o pagină și jumătate, până când autorul își adresează singur invitația mișcătoare: „Dar să venim la subiect”.

Printre procedeele retorice, unul din cele întrebuițate cu multă preferință de Filimon este comparația nobile, adică aceea pusă la dispoziție de mitologie, floare de stil lăsată moștenire de clasicism. Mulțumită comparației nobile, lucrurile cele mai hazardate pot fi strecurate sub aparențe grațioase: „Un an întreg, fanariotul nostru făcu domniței tot acele servicii ce făcea odinioară Mercur celui mai mare dintre zeii Olimpului elenic” (ibid., p. 17). Postelnicul Tuzluc vrea să cunoască fiecare mișcare a ușuraticii sale iubite, o pune deci „sub supravegherea unui Argus”. Kir Costea Chiorul era pe lângă toți feciorii de boieri „Mercurul lor fără plată”, Kera Duduca observă frumusețea lui Dinu Păturică, adevărat „Ganymed care ar fi putut atâta gelozia vechilor zei din Olimpul lui Homer”. Uneori o singură comparație nu i se pare suficientă lui Filimon și, punând la contribuție atunci mitologia, istoria și geografia, obține o acumulare de comparații care merg atât

de puțin împreună: „*A fi mare cămăraș al unui principe care are un fiu frumos ca Paris și desfrânat ca Don Juan, și a fi ridicat la această demnitate prin intrigile unei principese frumoasă ca Elena lui Menelau și mai desfrânată decât Frine și decât Cleopatra, este negreșit a poseda cheile minelor de aur ale Californiei*” (ibid., p. 18). A te găsi în același timp în compania lui Paris și a lui Don Juan, a Elenei și a Cleopatrei și a poseda pe deasupra cheile minelor din California este un mod de-a vorbi lipsit de orice măsură și care nu este al unui artist și nici măcar al unui scriitor cumpătat.

Datorită orientării sale retorice apare în romanul lui Filimon mulțimea acelor proverbe cu care se exprimă personagiile sale și autorul însuși: particularitate care face din scrierea sa, înainte de Creangă, un adevărat repertoriu al expresiilor tipice întrebuițate de poporul român. Statornicia vicleniei lui Dinu Păturică îi sugerează scriitorului observația: „*Picătura găurește piatra*”. Grijii lui Tuzluc de a-și supraveghea iubita, i se răspunde: „*Paza bună trece primejdia cea rea*”. Bătrânul Păturică îi scrie fiului trimis să se procopsească: „*Cum îți vei așterne, așa vei dormi, auzitu-m-ai?*” Un binevoitor sfătuiește pe Păturică: „*Ascultă-mă pe mine, că sunt lup bătrân, am dat cu capul de pragul de sus și am văzut pe cel de jos*”. Inima bărbatului îndrăgostit arde ca „*peștele pe cărbuni*”. Amanții imprudenți să ia aminte: „*Răul prin rău se pierde!*” Păturică dorește să obțină de la Kera Duduca mărturisirea limpede a dorințelor comune, „*el voia să prinză șarpele cu mâna altuia*” etc., etc. Astfel, când nu folosește considerațiile generale, romanul lui Filimon întrebuițează zicerile tipice, fără să manifeste totuși în folosirea lor asociația neașteptată, verva pitorească și jovială a lui Creangă.

Sunt însă, în *Ciocoi vechi și noi*, câteva tablouri de natură prinse de un penel dibaci: „*Orele nopții erau înaintate; pe cer se aflau o mulțime de nori mici, cari, împinși de vânt, aci acopereau luna și făceau să cadă pe fața pământului un întuneric adânc, aci iarăși se despărteau și formau o mulțime*

de grupe cari, luminate de palida lumină a lunii, prezintau privirii o panoramă fantastică și răpitoare" (ibid., p. 34). Tabloul are viață și mișcare, și adjectivele care îl încheie, deși nu au o valoare descriptivă, subliniază cu oarecare energie sentimentul lui. Altă dată, tot într-un tablou de noapte, deși epitetul rămâne mereu general și comparația nobilă introduce accentul convenției, amănuntul în care culminează acordă viață și sentiment descrierii: „Era una din acele nopți de vară, în care natura întregă își deschide comorile uimitoarelor sale frumuseți, spre a ne da o idee perfectă de sublimitatea ei; bolta cerului era de un albastru încântător; stelele presărate pe spațiul ei nemărginit, de astădată erau pline de o lumină magică; luna, a cărei palidă și dulce față umple de dor și de ardoare inimile simțitoare, sta aninată printre turlle Mitropoliei și, nemaiputând din acel loc sfânt să-și urmeze înfocatul ei amor cu junele păstor Endymion, amantul ei din vremile păgâne, ea părea a privi cu o nesățioasă bucurie la atâți înamorați ce se dezmierdau cu înfocare sub razele ei amoroase. Suflările cele calde ale vântului de primăvară erau atât de line încât abia frunzele plopului se clătinau alene" (ibid., pp. 65–66). Descrierea naturii va avea desigur să facă progrese în proza românească, prin tot ceea ce îi va aduce contribuția scriitorilor romantici și realismul artistic de mai târziu. Dar chiar de pe acum, într-o operă ca aceea a lui Filimon, consacrată mai cu seamă oamenilor și moravurilor lor, simțim că zugrăvirea naturii se însoțește cu o undă de adevăr și de sensibilitate.

În pictura omului, va precumpâni portretul moral, întregit din termeni abstracți, printre care abia comparația nobilă va introduce ceea ce scriitorului i se părea a fi adaosul obligator al fantaziei literare. Iată portretul Kerei Duduca: „Această Veneră orientală, ieșită din rămășițele spulberate ale populațiunii grece din Fanar, precum odinioară strămoașa sa zeiască ieșise din spumele vânturate ale mării, avea o frumusețe perfectă, o inteligență vie și un spirit fin și iscusit. Viața

cea plină de răsfătări părintești, ce petrecuse din primii ani ai copilăriei sale și lipsa de educație făcuse să se dezvelească într-însa o mulțime de dorinți nepotrivite cu pozițiunea ei socială. Iubea luxul cu deosebire; îi plăcea foarte mult viața zgomotoasă; în fine, toată fericirea ei sta în împlinirea fără întârziere a celor mai mici și extravagante capriții” (ibid., p. 38). Termenii „portret moral, stare morală” revin mereu sub pana lui Filimon, care știa bine ce pictează. Și în căutarea trăsăturii morale, el găsește uneori, în lumina de fulger a unei neașteptate hiperbole, câte un accent cu adevărat energic și adânc caracterizant, ca atunci când ocupându-se de societatea adunată să petreacă în casa postelnicului Tuzluc, pe un timp năprasnic de iarnă, face frumoasa observație: „Era de ajuns pentru dânșii să știe că în casa amicului lor vor găsi prilej a comite trei sau patru din cele șapte păcate de moarte, și aceasta îi făcea să treacă prin ger și zăpadă” (ibid., p. 122).

Oricâtă preferință ar fi arătat omului văzut dinlăuntru, în alcătuirea lui morală și în deprinderile lui, Filimon zărește din când în când și chipul lui fizic. Astfel, Niculăiță, vătaful de curte a Armașului, este pentru scriitorul nostru „un omuleț cu statura scurtă și groasă, cu fața rotundă, întocmai ca o lună plină desemnată pe pereți, cu ochi mici ca de tătar, cu nasul turtit și cu gura largă, armată cu niște dinți mici stricați” ... (ibid., p. 54). Unde însă pictorul omului fizic își arată măestria lui, este atunci când fixează gesturile și atitudinile tipice ale contemporanilor săi, evocând de pildă pe bătrânul boier „îndesându-și caucul peste perii capului” său, pe același mare ban răspunzând salutului mulțimii „printr-un surâs dulce puindu-și mâna dreaptă la barbă și la frunte”, pe servitor „înaintând către stăpânul său, cu mâinile puse pe piept și cu ochii plecați către pământ”, pe Dinu care pregătindu-se să scrie o scrisoare „își scoase călimările de la brâu și (așezându-se) pe un scăunel, (își puse) piciorul drept peste cel



*stâng*”, pe ibovnica postelnicului care primind răvaș „*sărută scrisoarea și o bagă în sân*”, pe lăutarii unui zaiafet cântând, „*punându-și capul pe umărul stâng*” etc. În felul acesta, N. Filimon, care ne-a lăsat un document atât de tipic pentru vremea sa, notând costume, locuțiuni și moravuri, nu uită a înregistra nici felul în care oamenii se mișcă și gesticulează, fixând o metodă literară pentru întreaga dezvoltare ulterioară a realismului.



### 3. ION GHICA

Elementul memorialistic este larg reprezentat în operele lui Costache Negruzzi. Chiar în nuvelele cu un cuprins romantic ale tinereții, în *Zoe* sau în *O alergare de cai*, povestirea se întrețese cu amintiri ale scriitorului din călătoriile sale și din mediile pe care le-a cunoscut. Plăcerea de a povesti se îmbină tot timpul la Negruzzi cu aceea de a-și aminti și de a fixa chipul oamenilor pe care i-a cunoscut și a evenimentelor la care a luat parte. În ce-l privește pe Filimon, deși în *Ciocoi vechi și noi* ni se povestesc întâmplări dinaintea nașterii autorului, metoda sa este tot aceea a memorialistului. Tendința de a înregistra faptul exact și de a depune o mărturie relativă la o epocă puțin mai îndepărtată sau la propriul său timp, alcătuiesc deopotrivă resortul psihologic al unor scrieri ca *Ciocoi vechi și noi* sau *Nenorocirile unui slujnicar*, pentru a nu mai vorbi despre mai puțin cunoscutele jurnale de călătorie pe care Filimon le aduce din colindările sale prin Germania și Italia. Primul realism românesc este astfel un realism memorialistic. Înainte de a obține icoana vie a realului în sinteza imaginației, literatura noastră resimte nevoia a-și menține modelul sub ochi, în scrieri în care fuziunea observației cu închipuirea se realizează cu un succes inegal.

Locul pe care Ion Ghica îl cucerește în literatura estetică, la o dată tardivă a carierei sale, dar cu titluri atât de sigure, este caracterizat prin îndepărtarea oricărui motiv romantic, pentru a nu reține decât elementul neamestecat al amintirii. În *Scrisorile* sale către V. Alecsandri, Ion Ghica nu dorește decât să-și amintească, să fie memorialist. Resortul său psihologic este plăcerea amintirii: „*Cât îmi place în orele mele de izolare, scrie el, să-mi aduc aminte de unii din oamenii cu care am trăit alături, pe care i-am văzut luptând cu abnegațiune și curaj pentru redobândirea drepturilor țării și pentru libertate!*” (*Scrisori către V. Alecsandri, 1879–1886, în Scrieri, vol. III, ed. Minerva, p. 18*). Nevoia de a depune mărturie întru slava marilor figuri ale trecutului, care se aude în această declarație ca un sunet în acompaniament, rămâne neîncetat sub cenzura respectului strict pentru adevăr: „*Țin mult, dar foarte mult, a nu-ți spune decât ceea ce a fost și așa cum a fost...*” (*ibid., p. 61*). Pentru a obține o depoziție nefalsificată, autorul știe că trebuie să asculte de legea memoriei, care nu produce adevărat decât atunci când produce fără constrângere: „*Dacă voiești să-ți scriu câteodată, nu-mi cere te rog șir la vorbă, căci nu sunt în stare a-mi restrânge suvenirile și a le clasa pe date, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine*” (*ibid., p. 237*). Lăsându-se stăpânit de fluxul neregulat al amintirii, oprindu-se mai mult asupra unui episod și alunecând asupra altuia, fără alt criteriu decât buna sa plăcere, sărind peste decenii, revenind în urmă și intercalând neconținut episoade neașteptate, obține Ion Ghica în șirul scrisorilor către V. Alecsandri un document de o vivacitate unică.

Iată-l, de pildă, voind să istorisească ceva despre Theodor Diamant<sup>1</sup>, falansterianul de la Scăeni. Scrisoarea este datată de

---

<sup>1</sup> Economist român (? 1841), popularizator la noi al ideologiei socialismului utopic. A încercat să aplice ideea lucrării pământului în comun, de către oameni liberi, prin crearea falansterului de la Scăeni, dar încercarea lui a eșuat datorită opoziției oficiale. A susținut accesul maselor populare la cultură și necesitatea dezvoltării industriale a țării. Scrierile sale n-au apărut în volum decât în anii puterii populare (n. ed.).

la Brighton în Anglia și începe prin unele considerații asupra moravurilor engleze și a propriei sale indolențe de om plâpând în mijlocul unui popor atât de activ. Neputând lua parte la agitația sportivă din jur, se hotărăște să aștearnă această scrisoare. „*Dar de m-oi pomeni cu scrisoarea mea în Convorbiri?*“ Apar îndoielile pline de autoironie ale scriitorului care vrea să se reprezinte ca un simplu agricultor. Este oare el altceva și mai mult decât atât? Nu cumva se găsește în situația bunului burghez Hiacynthe de la teatrul Vaudeville din Paris care s-a putut crede, într-un moment de deznădejde, ucigașul unei femei asasinate cu cincizeci și trei de ani mai înainte? O impresie asemănătoare a avut citind considerațiile unui jurnalist democrat care îi amintea, printre atâtea alte crime presupuse, originile lui aristocratice. Dar sunt oare numele de seamă și decorațiile atât de puțin pe gustul jurnaliștilor democrați? Întrebarea îl face să evoce pe un oarecare Burlamache, care, devenind nu se știe cum posesorul unui inel de alamă cu inscripția „*Je tiens ferme*”<sup>1</sup>, începe a se crede urmașul lui Ștefan cel Mare, își botează copilul cu numele strămoșului ilustru și nu se mai desparte de medaliile pe care le putuse obține. Noroc că gazetarul cu pricina îl declară „om inteligent”. Ar putea încerca atunci să vorbească despre un ins original, care stârnise interesul unor personalități ca Fourier sau Michel Chevalier<sup>2</sup>. Amintirea îl duce cu gândul în primăvara anului 1828, când, după Convenția de la Cetatea-Albă, stări noi se pregăteau pentru Principatele Române. Dar într-o zi, Tache Ghica, tatăl povestitorului, este chemat la curte. Pleacă întovărit de manaful Hagi-Abdulah, a cărui figură este evocată în treacăt. Curând însă Tache Ghica se întoarce în grabă. Aflase despre invazia muscalilor și bejenia se pornește. În drum, pe când primeau vești despre ocuparea Bucureștilor, observă pe cei doi frați Mehtupciu, paradând în văzul femeilor pline de

---

<sup>1</sup> „Nu mă las” (fr.) (n. ed.).

<sup>2</sup> Economist francez (1806–1879), adept, la începutul activității sale, al ideilor socialismului utopic (n. ed.).

admirație. Unul era Bărbucică, un exemplar slab la minte, care sfârșește mai târziu ca antreprenor de tripou. Celălalt era Theodor, bunul și înțeleptul Theodor Diamant, a cărui biografie începe abia acum, de la debuturile sale ca student la München și la Paris, prin activitatea sa în cercul saintsimonienilor și fourieriștilor, până la organizația de la Scăeni, interzisă de guvern, și până la timpuria lui moarte.

Ghica se apropie astfel fără nicio grabă de obiectul său, nu rezistă niciunea din sugestiile care i se prezintă în drum, transformă detaliul în episod, procedează printr-un lanț de digresiuni. În șirul scrisorilor sale respinge orice metodă, orice procedeu de compoziție care ar putea răci izvorul cald al amintirii. Printr-un instinct foarte sigur, el știe că nu trebuie să altereze în niciun chip spontaneitatea memoriei sale, care curge într-un chip învâlmășit, dar plin de prospețime. În apele neîncătușate ale amintirii, el găsește chipuri de oameni și întâmplări, tezaurul unei experiențe nesecate, trăite de un om luminat și bine dispus, care chiar dacă se oprește din când în când pentru a trage o învățătură, nu devine niciodată un moralist pedant, ținând predici umanității. Gluma nu-i repugnă; dimpotrivă. Totul se rezolvă într-o anecdotă sau un cuvânt de spirit, căci notează Ghica: *„așa e făcut românul, râde de toate și de toți, chiar de necazuri și de nenorociri”* (ibid., p. 292).

Spontaneitatea memoriei și imaginației sale îi prezintă figuri vii de oameni, pe polițistul Bârzof, așa de adânc ciupit de vărsat, încât *„în fiecare gropiță se putea ascunde câte o boabă de mazăre”*, pe paharnicul cu vârful nasului *„ca o cireășă vânătă”*, pe dascălul Chiosea, al cărui cântec spus cu pa, vu, ga, di, *„îi ieșea pe nas cale de-o poștă”*. Iată chipul de groază al lui Mavrogheni, evocat de Băltărețu *„sărind ca o maimuță pe armăsar, parcă-l văz, bată-l Dumnezeu! cu poturi scurți până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci și legat la cap turcește”*. Iată pe „prințipul“ Zamfir, parazit al curții banului Dimitrie Ghica, purtând *„frac cafeniu cu humbi de metal cu pajură împărătească, cravată roșie de*

*pambriu, în care îi intra bărbia cu totul, până la gură, lăsând să iasă d-o palmă două colțuri ascuțite de guler scrobite*". Iată pe Bărbucică Mehtupciu, căruia i se spunea Gămălie, „*căci, în adevăr, modul cum își umfla părul și favoriții îi da aparența unei gămălii de ac*". Iată-l pe loghiatatul Mitilineu „*cu un ochi la făină și cu altul la slănină, cu pălăria în forma tingirii, largă în fund de două ori cât diametrul capului și pusă pe o ureche*".

Când nu vede, scriitorul aude tot atât de bine. Fericită este memoria vie a omului, scrie Ghica, atunci „*când izbutește a face să se vadă cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și când face să se auză cu gândul cuvintele care sunau în urechi!*” (*Ibid.*, p. 288). Nici Negruzzi, nici Filimon nu-l egalează în realismul dialogului. Dialogul introdus în narațiune nu este pentru Ion Ghica un simplu mijloc de a ne face să cunoaștem ideile personajilor sau de a ne prezenta o scenă de acțiune. Ceea ce îl preocupă atunci când face să vorbească pe vreunul din eroii săi este să prindă cu exactitate particularitatea lui lingvistică și oarecum timbrul glasului său. Neâncetat se oprește Ghica cu caracterizările sale asupra felului oamenilor de a vorbi. Ascultați pe primele franțuzite cu al lor „*esche vu parle franse, munsiiu*". După franțuzite, ascultați pe franțuziți: „*Cum vrei să progreseze o țară unde nu este egalitate?* se întreabă unul din franțuziți. *Imagines-toi, mon ami, că sunt de doi ani supleant de tribunal. Cela tue le mérite. Să trăiesc eu cu două sute cincizeci lei pe lună! Ce să mănânci și ce să îmbraci? ... C'este triste, mon ami, il n'y a pas de carrière chez nous*” (*ibid.*, p. 139). Ascultați pe generalul Coletti, macedo-român ajuns la demnități înalte în Grecia și care, remarcând pe Ion Ghica în salonul d-nei de Champy, își dezvăluie cu emoție originea lui: „*Părinții a mei storesc mași armânește și-mi pare ghine că tine la miletea a noastră, him simpatrioți*". Ascultați pe bătrâna boieroaică Elenca Dudescu: „*Vino să te sărut, evghenistul mamei, că eu, când mă gândesc la evghenia familiei noastre, uite, îmi vine amețeală*". Dar capodopera fantaziei

verbale în *Scrisorile* lui Ghica este fără îndoială Manea Nebunul, protejatul banului Ghica, a cărui amintire trece prin mai multe documente ale vremii, și care umplându-și epoca cu tumultul graiului său încărcat de insolențe și blesteme, nu este caracterizat altfel decât prin cuvintele lui: „*Nebun ești tu, mă! păcătosule, îi răspunde Manea lui Zamfir. Ce, adică pentru că-mi zice mie Manea Nebunul! Da nu știi tu, mă! că-mi zice așa, tocmai pentru că nu sunt nebun, mă! cum îți zice și ție prințipul Zamfir, tocmai pentru că nu ești prințip, mă! Banul Ghica să trăiască, mă! Soarele să-mi fie cu bine, iar luna s-o mănânce vârcolacii, mă! Mavrogheni ținea cu turcul, mă! De la turc belșug, iar de la neamț calicie, neamțul umblă tot cu ucigă-l-toaca în buzunar, mă! scoate foc și panglici pe nas, mă! merge cu chinele la patalie călare pe porc, mă! Franțuzul în zbor pe sus ca pasărea, și englezul ca rața pe apă, iar muscalul porcos, cu râtul de-un cot, mă! în toate alea își bagă botul. Voia la dumneata ca la banul Ghica! nu știi tu, mă! că de n-ar fi, nu s-ar povesti, mă!*” (*Ibid.*, p. 298). Improvizație vrednică de unul din bufonii lui Shakespeare, care sub aparența ei incoherentă, strecoară ironia crudă și caracterizarea incisivă.

Niciodată, procedând astfel, nu este vorba de ceva ca „portretele morale“ ale lui N. Filimon. Căci mai apropiat de C. Negruzzi, Ion Ghica nu dorește nici el să-și analizeze oame-nii, ci să-i prezinte în carne și oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele și întâmplările lor mai cu seamă hazlii, gata să părăsească paginile memoriilor pentru a trece în schițele și nuvelele generației următoare sau chiar pentru a se sui pe scenele teatrelor. Câteva din firele realismului de mai târziu, cu aplecarea lui spre caracterizarea pitorească și umoristică, se trag din paginile pe care Ion Ghica le adresa amicului său V. Alecsandri.



**III**  
**CĂLĂTORII**  
**ROMANTICI**



## 1. GR. ALEXANDRESCU ȘI V. ALECSANDRI

Sentimentul naturii apare în proza românească o dată cu Alecu Russo. Descrierea este însă rodul altor contribuții. Puținele înmuguriri descriptive, semnalate în *Amintirile* lui Russo, se continuă sau ajung la o eflorescență mai bogată în operele călătorilor romantici. Aci aflăm ceea ce putea da epoca peste descrierile stilizate, văzute prin prisma artei, ale unui Bălcescu sau Negruzzi și peste rarele icoane smulse de N. Filimon interesului său predominant pentru oameni și moravurile lor.

Cel mai vechi dintre călătorii romantici, Gr. Alexandrescu, în paginile consacrate vizitei sale la mănăstirile oltenești (1842), ne oferă cu toate acestea destul de puțin. Impresiile sale privesc mai degrabă tradițiile istorice ale locurilor pe care le vizitează sau unele particularități ale orânduirii lor actuale. Cadrul natural este abia indicat. Când ajunge la Cozia, o simplă însemnare topografică îi este de ajuns scriitorului: „*Ca la trei ore departe de Râmnic, pe un braț de pământ ce din poalele Carpaților se întinde deasupra Oltului, este zidită Cozia*” (*Memorial de călătorie, în Versuri și proză*, ed. Minerva, p. 238). În fața Mănăstirii Dintr-un Lemn, descrierea

este ceva mai bogată, dar fără elemente sensibile propriu-zise. Autorul descrie o configurație, nu un peisajiu: „Acum n-avem a mai vedea nici munți înalți, nici ape mărețe. Râuri multe, dar mici, cari curg în deosebite direcții, cari aci se împreună, aci se despart și se întâlnesc iară, ca să intre deodată în râul cel mare; dealuri în proporția apelor, dar împodobite de crânguri frumoase” (ibid., p. 244). Peștera de la Polovraci îl impresionează mai mult, dar simțul de observație rămâne, chiar în fața acestui spectacol, inferior fantaziei constructive, căreia i se pare a vedea, în grupul stalactitelor, siluete de copii sau de fantasmagorice ființe combinate din oameni și fiare, dacă nu simple chipuri sălbatice „ca doi tâlhari, care, cu armele gata, așteaptă să atace un trecător”. Abia ultima pagină a Memorialului jertfește esteticii timpului, zugrăvind un motiv tipic, răsărirea lunii deasupra unei păduri: „Seara începuse a da obiectelor o culoare fantastică, dar în fața noastră, spre răsărit, o lumină roșietică vestea apropierea lunii; peste puțin o văzurăm licurind ca o stea depărtată, ca o făclie care se aprinse în deasa întunecime a copacilor ce acoper muntele. Apoi, un glob roșinos se văzu legănându-se prin frunzele desfăcute de vânt; și înălțându-se puțin, aruncă o rază piezișe pe rămășițele unei zidiri ce se vede pe coastă; apoi deodată, arătându-se deasupra stejarilor celor mai înalți, ca pe un pedestal de verdeață, lumină peșterea sfântului, turnurile mănăstirii, potecile tainice și stâncile din față; în vreme ce o parte a pădurei, rămasă în umbră, făcea să se auză un vuiet fioros, asemenea cu zbieretul depărtat al fiarelor sălbatice” (ibid., p. 275). Pagina merită a fi reținută. Este aceea prin care natura, ca obiect al descrierii literare, intră în operele prozatorilor români, sub forma magiei lunare. Scriitorul înțelege ce poate fi dulceag sau convențional în zugrăvirea strălucirii neîntinate a lunii și de aceea întregește tabloul său din contraste, punând alături de lumina selenară, răspândită pe ziduri, pe stânci și poteci, masa întunecată a pădurii rămase în umbră.

Răsărirea lunii la Tismana rămâne oricum o excepție în paginile de proză ale lui Gr. Alexandrescu. În schimb, în acele ale lui V. Alecsandri, aduse din multele și uneori din îndepărtatele lui colindări, descrierile naturii ocupă un loc atât de întins, încât ele sunt acelea care le imprimă caracterul lor cel mai izbitor. Rătăcirea pe drumurile largi, în starea de spirit neîncătușată a călătoriei, pune în gura poetului accente lirice: „*Lumea întreagă atunci era a noastră! Cerul era atât de limpede și de albastru, priveliștea în toate părțile se arăta atât de veselă și măreață, toată firea ne zâmbea cu un farmec atât de dulce! Ce ne păsa nouă!... În ceasul acela nime dintre noi nu și-ar fi dat locul său nici măcar pe un tron...*” (O primblare prin munți, 1844, în *Proză*, ed. Al. Marcu, p. 6). Sufletul scriitorului se deschide aspectelor sublime: „*Din toate părțile tot înălțimi adevărate, care te fac și mai mic decât ești...*” O notație urmată imediat de una care o anulează, după legea potrivit căreia de la sublim la ridicol este un singur pas și pe care ar fi de mirare ca Alecsandri să n-o fi împrumutat din romanul pastoral *Astreea* (aprox. 1610) al lui Honoré d’Urfé<sup>1</sup>, unde ea se găsește de fapt: „*...înălțimi... la care trebuie să te uiți cu capul gol pentru că-ți cade căciula de la sineși*” (op. cit., p. 9). Munții pe care nu-i poți privi decât cu riscul de a-ți pierde căciula alcătuiesc în romanul lui d’Urfé o figură de stil, citată uneori pentru a dovedi insensibilitatea clasicismului pentru aspectele mărețe ale naturii, în timp ce la Alecsandri aceeași figură nu este decât gluma nevinovată a călătorului bine dispus.

Scriitorul nu numai că nu se închide naturii, niciunea din varietățile farmecului și pitorescului ei, dar ochiul lui știe

---

<sup>1</sup> Romanul lui Honoré d’Urfé (1568-1625) este alcătuit din cinci părți, dintre care trei au apărut în timpul vieții autorului (1607, 1610, 1619). S-a bucurat în epocă de un mare succes, și astăzi încă poate să placă pentru grația cu care analizează iubirea aventuroasă a păstorului Celadon pentru Astreea, în desfășurarea căreia planul realității se împletește cu cel al legendei (n. ed.).

să vadă formele și chiar colorile, fixate de el pentru întâia oară. Iată-l privind, de pe vârful Grohotișului, panorama Bistriței cu munții și satele din preajmă: „*Razele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe creștetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică; iar în fundul văilor, unde pâcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriții ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede; și deodată, când soarele s-a ivit pe cer, umplând toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au steclit ca o panoramă, cu râul său răpide pe care se cobora vreo câteva plute, cu munți nalți și tufoși ce o împregiură, cu satele sale, semănate pe costișe ca niște jucării*” (ibid., pp. 20–21). Dar pentru că frumoasa descriere, care notează negura roșiatică a răsăritului și subita sclipire a peisagiului o dată cu ivirea deplină a soarelui, nu i se pare suficientă scriitorului, el adaugă și comentarul său entuziast, dar nu cu totul necesar: „*Nu voi uita niciodată impresia ce am primit la acea minunată priveliște! Admirarea noastră negăsind cuvinte ca să se tălmăcească, s-au răsuflat prin vro două duzini de A! și de O! carele s-au ridicat spre ceriuri ca niște imne de laudă*”.

Când ajunge în fața Ceahlăului, descrierea sa ia pentru un moment forme retorice, folosind vestita comparație nobilă, ca atunci când se evocă, împreună cu tovarășii săi „*șovăind pe la guri de prăpăstii adânci, ca niște umbre rătăcite pe malul Aheronului*” sau manevrând alegoria, ca atunci când Ceahlăul însuși îi apare „*ca un urieș ce și-ar fi întins capul pe deasupra munților ca să privească apusul soarelui...*” Ba chiar, contemplând vârful Panaghiei irumpând din umbră, unul din personagiile sale crede a recunoaște „*oarecare asemănare între (el) și între legea creștinească, care au ieșit din întunecimea păgânismului plină de lumina adevărului...*” Scriitorul respinge însă cu multă conștiință procedeul, făcând din această comparație morală vorba unui simplu orator: „*Stânca se perdu în umbră foarte apropo pentru orator*” (ibid., p. 24).

Călătoria în Spania și Africa, pe care Alecsandri o întreprinde în 1853, solicită puternic darurile vizuale ale scriitorului. Lumina puternică a sudului face să apară pe paleta sa culori vii, notate cu profunzime. Stânca Gibraltarului i se arată „încinsă cu un brâu de nori trandafirii, în vreme ce creștetul ei alb se scaldă în seninul albastru al ceriului, și poalele sale în albăstrimea valurilor” (Călătorii, ed. Al. Marcu, p. 53). În fața panoramei Tangerului, el construiește un adevărat tablou de pictor, alternând suprafețele albe ale locuințelor cu petele de culoare ale caselor consulare și cu alte detalii ale peisagiului: „Albeața păreților și lipsa de ferestre produc o uniformitate care ar osteni vederea dacă acea uniformitate nu ar fi întreruptă prin câțiva copaci, prin coloritul minaretelor și prin locuințele consulilor Europei, vâpsite în galbăn, vânăt, pembé și verde” (ibid., p. 58). În drum spre Tetuan, el admiră „verdeața codrilor, zidurile albe ale Tetuanului, stâncele roșii de pe creștetul dealurilor, albăstrimea cerului și a Mediteranei, toate contopindu-se în focul soarelui” (ibid., p. 114). Când nu notează culoarea, Alecsandri reține efectul de lumină, „jocul luminei focului pe frunzele copacilor și pe figurele pășitorilor noștri” (p. 112), sau grupuri pitorești de contrabandiști, fizionomii patibulare la „lumina unei lampe care răspândește mai mult fum decât raze”, spectacol „de multă originalitate pentru un pictor” (pp. 134–135). În mijlocul orașelor, el notează arhitecturi fastuoase sau furnicarul străzilor din care se desprind scenele unui pitoresc barbar. Astfel, pe piața Tangerului el observă „două rânduri de dughene, adică de vizunii strimte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele crucite și cu metanii de calembec<sup>1</sup> în mână. Arămii la față și uscați la trup, ei apar în umbra boltelor ca niște mumii dezgropate; fizionomia lor păstrează o nemișcare absolută, cât nu trece nimic pe lângă dânșii; dar cum se ivește un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul și gurile lor înarmate cu dinți lungi încep a striga:

---

<sup>1</sup> Santal (n. ed.).

agiaragel, agiaragel<sup>1</sup>. *Setea câștigului învie acele mașini acoperite cu pele zvântată la soare și le însuflă niște mișcări atât de deșănțate, niște gesticulări atât de hrăpitoare, încât îți vine a te crede într-o menagerie de orangutangi*” (ibid., pp. 65–66). Tabloul nu se termină aci. Mai departe este văzută mulțimea indigenilor certându-se în jurul rogojinilor pline cu alimentele locului și ceata monstruoasă a nebunilor care se agită în forfota pieții, santunii care aleargă sărind, tremuriciul care zbiară ca o capră, muzicantul care îndrugă din ghiumbrea<sup>2</sup>. Totul sub soarele Africei „vărsând torente de foc“, într-o confuzie de chipuri și de glasuri, plină de viață și de mișcare. Pagina nu este mai prejos de acele în care Flaubert, în *Salambô*, urma să anexeze literaturii occidentale vastul sector al pitorescului african. Din această lume scoate Alecsandri și descrierea întrecerii pe cai a arabilor, într-o pagină în care scriitorul, bogat de obicei în adjective, renunță în cea mai mare măsură la calificări, folosind numai verbe, cum se potrivește de fapt unei scene de un intens dinamism, ca aceea pe care vrea să ne-o sugereze: „*Arabii, învăluți în burnusuri albe de lână, sunt împărțiți în două cete, care se izbesc una în contra alteia în răpegiunea cailor; se chitesc din fugă cu șușanele lungi, trag, se depărtează, încărcând din nou armele lor, fără a să opri; apoi se întorc de ieu parte la acest simulacru de război. Unii învârtesc șușanele pe deasupra capului, scoțând din gât chiote furioase și dau foc pintre urechile cailor; alții, simulând o goană din partea dușmanilor, se culcă pe coada armasarilor și așa, plecați, împușcă în urma lor; alții, mai dibaci, aruncă armele lor înainte ca niște djeriduri<sup>3</sup>, și aninându-se cu mâna stângă de coamă, se pleacă până la pământ de le culeg de jos...*” (ibid., pp. 117–118). Ce păcat că puternica scenă, articulată din fraze sobre și nervoase, este urmată de comentarul scriitorului, care se simte obligat de a-i tălmăci sentimentul,

---

<sup>1</sup> Ascultă, omule! (Nota lui Alecsandri).

<sup>2</sup> Cobză cu două strune (n. ed.).

<sup>3</sup> Djerid – suliță (n. ed.).



vorbindu-ne de tot ce este în ea „*curios, interesant, bărbătesc, pitoresc, sălbatic și înfiorător*”. Alecsandri adaugă astfel, la sfârșitul pasajului citat, tocmai calificările pe care puternica sa descriere avusese meritul să le înlăture.

Când în timpul călătoriilor sale, prin care exotismul intră în literatura noastră, Alecsandri întoarce privirile de la ceea ce este specific locului, pentru a le orienta către aspectele generale ale naturii, ochiul său vede în genere tot atât de bine. Se găsesc în paginile *Călătoriilor* viziuni ale apusului de soare, cu rămășița ultimelor lui raze pe unde „*ca niște săgeți de aur, cu umbrele (luptându-se) cu lumina și (ridicându-se) pe poalele dealurilor*”, cărora le urmează, ca într-o descriere a lui Chateaubriand, starea morală echivalentă: „*Era acum ceasul tainic când toată natura se pregătește pentru odihna nopții; ceasul în care sufletul se pătrunde de o dulce melancolie și se înalță pe plaiurile cerești de merge să se închine lui Dumnezeu*” (*ibid.*, p. 23). Alteori este noaptea cu stele căzătoare care „*păreau că lunecă ca niște mari brilianturi pe omătul din vârful Pirineilor*”. Călătorul dus de repede diligentă privește „*fanarele trăsurii (aruncând) înaintea lor, pe șosea, o pată lungă de lumină, în care caii se zăreau călcând în picioare umbrele lor ce se încolăceau sub dâșii ca niște balauri negri*” (*ibid.*, p. 24). Apare și amiaza africană, descrisă cu un sentiment foarte just, în observații ca aceasta: „*plantele își beau umbra, și natura întreagă înoată, obosită, într-un ocean de lumină înflăcărată*”. Nemișcarea amiezii trezește gândul eternității. Scriitorul privește deci în față-i masivul Uadras, care îi pare că „*se prăjește la soare de la începutul lumii*” (*ibid.*, p. 104, p. 106). Nu lipsește din această revistă a aspectelor generale ale naturii nici răsăritul lunii, pentru care scriitorul se adresează însă recuzitei de metafore și comparații obicinuite în romantism: „*palida făclie a umbrelor se ridică în orizon cu numerosul său cortegiu de stele, întocmai ca o regină strălucită în mijlocul curței sale de dame elegante*”. O senzație de temperatură introduce oarecare viață în tabloul convențional: „*O dulce răcoreală adie împregiurul nostru și ne îmbată de*

*plăcere, făcând a crede că pe lângă noi fâlfâie aripile nevăzute ale geniiilor de noapte" (ibid., p. 72).*

Ceea ce dorește foarte deseori să pună în lumină V. Alecsandri este felul fantastic în care îi apar peisagiile și aspectele generale ale naturii. Cuvintele „fantastic”, „fantasmă” etc., revin neconținut în scrisul său. Umbrele nopții se zăresc ca „*fantasme din altă lume*”. În timpul călătoriei cu diligența „*tropotul cailor și sunetul zurgălăilor aveau ceva fantastic*”. Autorul are impresia că se găsește în „*împărăția fantasmelor*”. În timpul apusului „*natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică*”. Luna răspândește asupra peisagiului „*un văl luminos și fantastic*”. Atrase de sunetul cornului, din care cântă tovarășul de călătorie Angel, fetele doamnei Ashton apar „*întocmai ca fantasmele care ies din morminte în scena monăstirii din opera lui Meyerbeer, Robert Diabolul*”. Peștera Borsecului, cu „*sălbatica ei frumusețe*”, întruchipează „*un tablou fantastic ce te face să te crezi într-o altă lume*” etc. Această stilizare în fantastic a atâtor din înfățișările pe care le observă dovedește în ce măsură simțul de observație colaborează cu fantazia în descrierile lui Alecsandri. Va fi rolul unei generații mai noi de scriitori să ne prezinte, în opera de evocare a naturii, numai intuiții directe. Stilul descriptiv va face atunci un pas mai departe.

## 2. ION CODRU-DRĂGUȘANU

Importanta contribuție literară a lui Ion Codru-Drăgușanu cuprinsă în *Pelerinul transilvan* rămăsese cu totul necunoscută, îngropată, precum era, în volumul apărut la Sibiu pe la mijlocul veacului trecut, când republicarea cărții în versiunea modernizată a tipografului Constantin Onciu atrase atenția cercurilor literare asupra uneia din lucrările „cele mai interesante, mai bogate în idei, în fantazie, în puncte de vedere originale din câte le are literatura noastră”, după cum se exprimă N. Iorga în prefața care întovărășește noua ediție, inspirată întru totul de el. Dar chiar după republicarea *Pelerinului transilvan* la Vălenii de Munte, în 1910, renumele cărții nu pătrunse în cercurile largi ale publicului, căruia îi rămâne încă s-o asimileze. Ion Codru-Drăgușanu a fost unul din românii cei mai umblați, în epoca premergătoare revoluției din 1848. Scrisorile adresate unui prieten și care alcătuiesc capitolele cărții, datate din 1835–1844, povestesc întâmplările și comunică impresiile unui tânăr ardelean, care, pomind să-și caute norocul în țara românească, petrece câțva timp la Câmpulung, Călărași, Târgoviște și București, de unde pomește în străinătate, în suita domnitorului. Drumurile lui nu mai conțin de-atunci timp de vreo șapte ani de zile.

Vizitează pe rând Austria, Italia, Germania, Franța și Anglia. La Paris se desparte cu ceartă de protectorul său, și câtăva vreme este nevoit să încerce o viață neatârnată, cu mijloace puține. Devine girantul unui cabinet de lectură la Paris, apoi învățator la Puteaux. Se îmbarcă și ajunge la Napoli, cu gândul de a se înapoia acasă. Dar la Napoli se angajează ca secretarul, „currierul“, unui rus bogat pe care îl întovărășește la Petersburg, după ce trece prin Genova și Frankfurt-pe-Main. Rămâne puțină vreme în capitala Rusiei, apoi întovărășind pe un alt notabil rus ce se înapoiază în Apus, reapare în Elveția, apoi din nou la Londra și Paris. În timpul acesta, el transmite amicului său gândurile și impresiile cu care îl răsplătește neliniștea sa, ceea ce el numește „*dorul meu să colind lumea și să-mi adun experiență*“ (*Călătoriile unui român ardelean sau Pelerinul transilvan*, 1910, p. 135).

Ion Codru-Drăgușanu este un om cultivat. Când pleacă de-acasă trecuse prin destulă școală, pentru a fi învățat latinește. Știe destul de bine limba germană și citise pe clasici: „*Încă de tânăr, scrie el, încă fraged, studiul, lectura și meditația în singurătate îmi fuseseră petrecerea obișnuită*“ (p. 3). Trecut în Muntenia, el se mulțumește însă cu servicii subalterne. La Călărașii-Vechi lucrează cu oamenii la câmp. Dar pentru că mâna lui nu e deprinsă cu coasa, este ales econom. Prepară mămăliga de mei și aduce apa în burdufe cu o gloabă de cal. În răstimpuri cântă oamenilor, ca un rapsod, „dezastrele lui Bunăparte“ și le povestește întâmplările împăratului, așa cum le aflase de la căprarul Miclăuș „*care încă se lăuda a-i fi dat un pumn la Waterloo*“. Mai târziu devine țârcovnic, ca Filimon, și practicant la cancelaria administrativă din Călărași. Întovărășind pe boierul Sache la Târgoviște, unde îl surprinde faptul că „*sute de case (sunt) date, cu curți, cu grădini, în stăpânirea cucuvelelor*“, începe a învăța limba franceză în biblioteca patronului său, care i se recunoaște bucuros învățăcel în ale limbii germane. Ajuns la București, „Babilonul României“, se gândește un moment să-și continue studiile și, după ce frecventează câtva timp cursurile Colegiului național

Sf. Sava, directorul Poenaru îl examinează și îl clasifică în a treia clasă de umanități. Insul, care se compară singur cu Gil Blas de Santillana al lui Lesage, nu era însă merit să-și croiască cu metodă un drum liniștit de viață. Patronul lui îl înfățișează lui vodă, cu destule cuvinte de bună recomandare pentru a fi primit în suita princiară, dar și cu adaosul că tânărul este un cinic (?). Diagnoza este primită cu satisfacție de pacient, care întărește: „*Și, în adevăr, is cinic cât se poate, numai studiul mă interesează*” (p. 21). Lăcomia cu care soarbe impresiile în tot timpul călătoriei sale, darul de a reține esențialul, pătrunderea psihologică, umorul său rezistent în fața tuturor încercărilor vieții, fac din I. Codru-Drăgușanu o figură aproape unică în vremea sa și foarte atrăgătoare. Acest Gil Blas român, care are o structură intelectuală amintind luciditatea și ascuțimea lui Julien Sorel, nu poate fi comparat în epoca sa decât cel mult cu Nicolae Filimon. Este un Filimon ardelean, amator înaintea acestuia de călătorii și experiență umană, meloman romantic, urmărind pe-alocuri procesul de disoluție al vechii clase boierești, oferind cu generozitate prietenilor săi podoaba inteligenței și a veseliei lui. Îl cred mai cultivat decât Filimon. Satira lui nu e niciodată atât de încărcată. Preferă să surâdă, decât să pedepsească cu asprime. Sentimentele bune și curate, amintirea mișcată a patriei, iubirea lui Dumnezeu, îl stăpânesc tot timpul, dar filozofia lui mi se pare mai sceptică, așa cum este a tuturor oamenilor în formația cărora a intrat și componenta cosmopolită.

Darurile de scriitor, foarte remarcabile, ale lui Codru-Drăgușanu corespund caracterului și ideilor sale. Nicio urmă din retorica lui Filimon. Obiectul trăiește în sufletul lui Drăgușanu mai puternic decât înclinația lui de a-l cenzura. Scriitorul va fi deci un descriptiv, fără a dispune totuși de paleta vie a lui Alecsandri. Când părăsește Ardealul, el mai privește o dată în urmă și vede cum „*soarele se apropia de apus și, cu razele oblice, aurea vârful de granit prefăcut în shisturi sure prin intemperiiile seculare și milenare în regiunile înalte. Din punctul unde mă aflam, stăpâneam cu vederea*

*Gârbova Veneției și Măgura Cocleana. Grânele verzi pe larga luncă a Oltului ondulau de lina boare a serii, ca apele unui lac întins. Parfumul de sulfină și mii de alte flori inunda aerul ca un balsam răspândit de zefir*” (ibid., p. 2). Sunetul clopotelor de vecernie readuc pe cel ce se pregătea pentru o lungă rătăcire către sine însuși, în intimitatea sufletească unde află „o uimire extraordinară”, „o restriște adâncă”. Altădată descrie sentimentele orășanului în fața naturii, de care el știe câtă nevoie are orânduirea urbană a vieții, și o dată cu aceasta evocă aurora, în rânduri care dacă cuprind și metafore convenționale ca, de pildă, „*carul de foc*” al soarelui și „*unde eterice*” ale văzduhului, conțin și notații mai autentice, cum ar fi acele despre „*mărgăritarele licărind în vârful fiecărui firicel de iarbă*” sau despre „*lina mișcare și întăritoarea răcoare a aerului*”.

În genere însă Codru-Drăgușanu nu este, în felul romanticilor din descendența unui Rousseau și Chateaubriand, un adorator al naturii sălbatice, menită să repare pe om de ostenelele civilizației. Ceea ce caută el este mai degrabă sinteza „naturii” și a „civilizației”, așa cum i se pare a o găsi pe coasta vestică a Pădurii Negre, Baden-Baden (p. 80). Când sinteza aceasta nu i se prezintă, ochiul i se oprește cu încântare asupra marilor monumente, de pildă asupra Domului din Milano, care i se pare „*un munte de marmură albă... tăiat în rețea*” sau încă mai sugestiv: „*un sloi de gheață (căutând spre cer*”. Dar deși ochiul său nu este închis nici pentru natură, nici pentru artă, ceea ce îl interesează îndeosebi este „omul” în nelimitata expansiune a varietăților lui naționale. Putem astfel spune că, dacă prin călătorul romantic Alecsandri s-a introdus în proza românească pitorescul exotic, prin pelerinul transilvan I. Codru-Drăgușanu domeniul nostru literar s-a îmbogățit cu exotismul moral.

Chiar din primul moment al trecerii lui în Muntenia, îl surprinde, spre deosebire de stările de acasă, o civilizație inferioară în latura confortului, cu bordeie „*lipite pe dinăuntru ca oala*”, dar și vioiciunea superioară a oamenilor vorbind

așa de tare, „*ca și când dai cu biciul*” (p. 7). În București este oprit totuși de boierii care „*n-ar face un pas pe jos*” și de tot ce este oriental în atitudinea și deprinderile lor. La Viena îl izbesc „*oamenii suptirei, ca țării... dar și sprinteni, ca tântării*”. Prințul Metternich anunță că va veni să viziteze pe domnitor, și Drăgușanu îl așteapă plin de curiozitate. Impresia excepțională pândită cu emoție nu se constituie însă. Tânărul aghiotant notează cu spirit: „*M-am uitat îndelung la acest om mare, dar samănă cu toți nemții*”. La Milano, lungile lui haine orientale și chelia din creștetul capului îl fac a fi luat drept preot. I se dă locul de frunte la masă și toată lumea îi spune „*signor abbate*”. Impresiile se aglomerează la Paris. Totul îl încântă: frumusețea monumentală a orașului, firea oamenilor, grația femeilor. Asistă la coborârea sarcofagului lui Napoleon în cripta Domului Invalizilor. Ia parte și la balul Operei, dar după „*cancanul*” dansat tot timpul, „*galopul*” care se încinge către dimineață îi prilejuiește o viziune apocaliptică: „*La muzica asurzitoare, să fi văzut trei mii de bezmetici săltând în fuga mare, în jurul orchestrei, ca niște demoni bătuți cu biciul și fripți cu smoală fiartă, mult peste o oară până la încheierea balului*” (p. 121).

De la scenele particulare și oamenii văzuți izolat, caracterizările autorului merg către firea și aspectul general al popoarelor. Cuvinte de o deosebită incisivitate găsește el despre francezi: „*Vița franco-galică constă, în genere, din un soi de oameni mărunței de stat, trunchioși, bruneți la față, expresivi în fizionomie, veseli în purtare, ageri în mișcări și în cuvânt, apoi de mirare îmbuibați de sumeție națională*” (p. 94). Ascultând vorbind pe francezi, el surprinde caracterele graiului lor și ceea ce intră ca influență a culturii literare și retorice chiar în rostirea omului celui mai modest: „*Și bărbații, dar mai ales femeile franceze sunt foarte meștere în arta conversației, dar nici poate fi în lume limbă mai limbută ca acea franceză. Despre lucrurile cele mai copilărești poți să te exprimi cu grație, cu dulceață, cu exactitate și importanță, ca și cum ai trata despre soarta națiilor*” (p. 95). Limba englezilor îi place

mai puțin, deși îi recunoaște calitatea conciziunii, câștigată într-un lung trecut de comandă nautică. Ascultând o reprezentare de operă la Covent-Garden<sup>1</sup>, i se pare că graiul englezilor nu este făcut pentru a fi cântat, căci, spune el: „*armonia cere vocale sonore, limpezi, nu înghițite și strănutate, ca în limba lor*” (p. 105). O vizită în City, cartierul bancar și comercial, îl pune în fața mării bogății a clasei burgheze și a virtuților câștigate în practica profesiunilor negustorești. Caracterizarea strecoară în acompaniament ironia omului atașat idealurilor artistice și umaniste: „*Pe lângă aceea că englezul are bani destui, apoi e și un om de cuvânt și solid ca metalul; te omoară cu exactitatea. El nu e speculant de nevoie, ca alte nații, ci speculant de condiție, și, așa, toate i-s cu puțință. El nu-și schimbă condiția, ci-i rămâne credincios până la moarte*” (p. 106). Alteori el procedează în comparația firii naționale a francezilor și englezilor, la adevărate generalizări de filozofia culturii: francezii îi amintesc pe vechii greci prin inconstanță frivolă, prin tendința spre revoluții, prin lux, spirit și gust; în timp ce prin puterea lor de a fi organizat cultura generală a popoarelor, ei sunt romanii timpului modern. Englezii, la rândul lor, amintesc pe romani prin constanță și pe greci prin spiritul speculației materiale.

Incontestabilul talent psihologic al lui Codru-Drăgușanu îl face a găsi pretutindeni epitetul moral exact și formula concisă și naturală, urcând uneori până la largile vederi ale unui spirit foarte deschis, într-o vreme în care scriitorii dădeau operelor lor un rost practic și o formă mai solemnă.

---

<sup>1</sup> Opera din Londra (n. ed.).



### 3. DIMITRIE BOLINTINEANU

Călătoriile lui Dimitrie Bolintineanu, apărute în deceniul ce urmează anului 1856 și care conțin, în parte, roadele literare ale exilului la care îl sortise acțiunea sa în revoluția de la 1848, nu au nici exuberanța coloristică a lui Alecsandri, nici nu mărturisesc ceva ca penetrația psihologică a lui Codru-Drăgușanu. Bolintineanu uită apoi adeseori că un jurnal de călătorie prețuiește mai ales prin destăinuirea directă, prin impresia nemijlocită și spontană, captată la izvorul însuși al experiențelor trăite. În cursul călătoriilor sale, el se oprește neconștient pentru a ne expune istoria locurilor pe care le străbate sau pentru a ne povesti legende în legătură cu ele. Călătorul acesta dorește să ne instruiască, nu numai să ne comunice viziunile și impresiile sale, ceea ce pentru un cititor de literatură este singurul lucru esențial. Cât despre povestirile romantice, intercalate, după o modă a timpului, în unele momente ale descrierii de călătorie, ele au la Alecsandri funcțiunea de a preciza sau adânci atmosfera locului în care amintirea lor se impune. Ce funcțiune poate avea însă istorisirea doctorului Franț, care ucisese un rival de dragoste la Berlin, făcută unor oameni tremurând de frig în barca de la Cladova? Trebuie să îndepărtăm deci balastul digresiunii romantice sau istorice.

sport încă prin lungi citate erudite din călătorii apuseni, pentru a afla ce este viu în memorialele lui Bolintineanu. Un călător romantic va ieși astfel la iveală, introducând în proza noastră noi provizii de pitoresc, culese din izvorul exotic desfădat mai înainte de Chateaubriand și Volney.

Bolintineanu călătorește în Balcani, trece prin Bosfor și Dardanele, vede Arhipelagul, se oprește mai multă vreme în Palestina și Egipt. Revine apoi la românii din Macedonia și trece pe coastele Asiei Mici. Umblând prin atâtea locuri fecunde și însorite, el nu devine niciodată un pictor al colorii și al luminii, așa cum lucrul îi izbutise atât de bine lui Alecsandri. În insula Samos, în fața munților Caramaniei, la ieșirea din Iaffa, descrierea sa rămâne destul de palidă. Căci „*marea lină și lucioasă ca o oglindă, surfasa de azur a undei, clima (!) senină, verzile dealuri, aleile răpitoare*” nu sunt notațiile unui peisagist înzestrat. Este foarte caracteristic faptul că panoramei unice a Bosforului, călătorul nostru îi acordă abia două rânduri: „*Noaptea se întindea asupra saraiurilor misterioase, pierdute prin arborii grădinelor desfătătoare ale Bosforului*” (Călătorii, ed. P. V. Haneș, I, p. 87). Abia dacă viziunea insulelor Prinkipos palpită cu mai multă sensibilitate în ritmul celor trei componente finale: „*Insulele Principilor: semănate în fața mării, păreau că înoată sub cumunele lor de scântei, în apă, în umbră și în tăcere*”.

Dar cu aceasta atingem culoarea cea mai autentică de pe paleta puțin variată a lui Bolintineanu. Călătorul care nu este un talent solar, cum a fost caracterizat odată Alecsandri, vibrează mai viu la aspectele misterioase sau deznădăjduite, la spectacolele dezolării și ale morții, în care constituția lui afectivă găsește locul capabil să-l adăpostească. Bolintineanu a notat astfel de mai multe ori caracterul funebru, vasta ruină a fostei împărății turcești: „*Ciudat neam, neamul turcesc! tot în Turcia pare în ruină: oameni și lucruri*”. Când ajunge la Cianac-Alesi, pe coasta Asiei Mici, musulmanii adunați la cafeneaua de pe malul mării îi dau impresia unei adunări de morți: „*Aci aflarăm o mulțime de turci, cu chipuri galbene și*

posomorâte. Ei nici se mișcară, nici ridicară ochii să ne vadă, precum fac alții la venirea unor călători. I-ar fi luat cineva, văzându-i, pentru o adunare de morți în mijlocul mormintelor, precum se zice în baladele fantastice ale Occidentului. După ce ne așezarăm pe o bancă și trecură trei minute, ei ne salutară unul după altul, puind mâna la cap" (op. cit., I, p. 94). Pitorescul funebru, afinitatea pentru mormânt îi apare lui Bolintineanu până departe în Palestina, unde în drumul Iordanului, el notează: „Din când în când vedeam, pe marginile drumului, ridicându-se din morminte, câte o ființă omenească, câte un beduin, jumătate gol, cu chipuri palide, zbârcite și sinistre pe cari rătăcea un zâmbet amar ce făcea și mai sinistră fizionomia lor. Aceste fantasme întindeau o mână neagră, ce ai fi crezut transparente, să primească bacșișul, pe când cu cealaltă mână ținea o pușcă" (ibid., p. 179).

Când trece de la oameni la peisagii, tablourile sale se compun din aceleași valori. Peisagiul Iordanului, cu stâncile arse de soare, are o vegetație atât de ezitantă în creșterea ei chinuită, încât „iarba și arborii parcă se cred că se umilesc de a crește". Pictorul depune atunci penelul și poetul liric intervine pentru a-și spune adâncă lui posomoreală: „Pretutindeni prada, dezolația ne aduc aminte de răutatea omului din toate locurile, din toate timpurile! Oare cartea trecutului, scrisă cu lacrimi de sânge, nu vădește că viitorul nu va fi mai fericit? Tristă și dureroasă cugetare! Cât de mult trebuie să sufere omul cel bun la această gândire!... Prezentul se amestecă încă și mărturisește că nu este speranță pentru visele cele dulci ale inimilor nobile și generoase. Amar acelora ce în zborul imaginației lor și-au format o patrie, o societate ideală și frumoasă ca sufletul lor! Vine o zi când tot ce este verde, tot ce este tânăr în inimă îmbătrânește și se usucă" (ibid., p. 180). În latura intervenției lirice în peisaj obține Bolintineanu unele din accentele cele mai energice ale *Călătoriilor*. Astfel, când ajunge pe coastele Mării Moarte, pana să găsește o hiperbolă sublimă: „...Natura aici se pare atâta de degradată, încât și se pare că distrugerea generală a lumii a început

*aici! Sufletul călătorului se despoaie de tinerețe, de iluzii și într-un minut îmbătrânește*” (p. 191). Plutind pe Nil el are o viziune fantomatică: „*O aură lină și plăcută răcorea aerul, malurile Nilului, ce de la un timp începuseră a pierde mai mult cununa lor de verdeață, înotau acum în valuri de umbră și de lumină, în tăcere și în întristare, pale și albe cu satele, cu arborii de curmali, mai rari pe aici. Unele din sate, mai depărtate, apăreau și se pierdeau în fundul umbrei și al deșertului. Departe, printre raze, printre umbrele serii, printre valurile mării de nisip cu mulțime de fețe, văzurăm piramidele*” (op. cit., p. 249). Tabloul este obținut de un penel delicat, care știe să evoce fundurile estompate. Cadența lui armonioasă se desfășoară în simetrii duale: aura este „lină și plăcută”; malurile înotau în valuri de „umbră și lumină”, dar și în „tăcere și întristare”, fiind „pale și albe”, cu ale lor „sate și curmali” etc. Va trebui să-l așteptăm pe Odobescu pentru a regăsi, după Bolintineanu, numărul și cadența oratorică în descrierea peisagiului.

**IV**  
**PROZATORII**  
**„JUNIMEI“**



# 1. TITU MAIORESCU

Însemnătatea contribuției lui Titu Maiorescu în ordinea artei literare nu este cu nimic mai prejos de aceea pe care el a obținut-o în atâtea alte domenii ale culturii naționale. Sunt câteva orientări stilistice care devin imposibile îndată ce, după 1867, Maiorescu publică primele sale studii critice. Este adevărat că aceste studii privesc în primul rând poezia lirică, înjosită în mai multe opere contemporane și a cărei îndrumare i se părea criticului mai urgentă. Cercetătorul de azi este totuși bucuros să afle, în primul volum al *Criticelor*, unele reflecții asupra prozei literare, analoage până la un punct aceluia pe care Maiorescu le consacra liricii timpului său. Nu ne gândim atât la considerațiile închinare prozei în *Direcția nouă*, care se mențin în generalități și se opresc, cu unele probleme de limbă, în vestibulul creației literare. Mai mult oferă Maiorescu în *Beția de cuvinte*, unde ne este indicat cu toată siguranța neajunsul pe care unii din scriitorii timpului, moștenindu-l de la retorismul înaintaș, îl perpetuau în ignorarea noilor cerințe ale momentului. *Beția de cuvinte* este forma epigonică și degenerată a retoricii. Ocupându-se astfel de elucubrațiile

stilistice ale unui Pantazi Ghica<sup>1</sup>, Maiorescu are ocazia să noteze: „În fantazia d-sale cea învăpăiată adjectivele înoată cu grămada, și d-sa pescuiește când pe unul, când pe altul și-l aruncă fără alegere în brațele vreunui substantiv. Folosul acestei procedări literare este că poți petrece timpul cu variații asupra aceleiași teme, cu combinări și permutări în marginea numărului de cuvinte date. Înțelesul rămâne același și uneori fraza câștigă” (*Beția de cuvinte*, 1873, *Critice*, I, p. 235). Procedul semnalat este renumita „amplificare”, punctul principal în tehnica stilistică a retoricii. Altădată, mai târziu, când în *Oratori, retori și limbuți* (1902), criticul caracterizează pe unul din vorbitorii vremii, el își dă bine seama că are de-a face cu o prelungire degenerată a retoricii clasice: „Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulile lui Quintilian cu exordium, narratio propositio, probatio, refutatio, peroratio, și la glasul său puternic se adăuga o frazeologie bogată și cea mai solemnă gesticulare, parcă ar fi rostit o predică de pe amvon” (*Critice*, III, p. 189). În locul acestor manevre oratorice Maiorescu ar fi preferat „exactitatea și sinceritatea discursului” (*ibid.*, p. 191).

Aceste ieșiri critice, oarecum întâmplătoare, definesc bine rolul lui Maiorescu în dezvoltarea prozei literare. Prin el și după el retorismul pașoptist devine o categorie stilistică imposibilă. În răsturnarea de criterii pe care Maiorescu o provoacă se îngroapă reputația literară a lui Heliade. Dar pentru a ne spune tot gândul nostru, Maiorescu nu este, judecat după toată arta lui literară, atât de opus spiritului retoricii clasice. Scriitorul sobru și demn, care a fost și unul din cei mai însemnați vorbitori ai timpului său, nu se ridică atât împotriva retoricii, cât împotriva degenerării ei caricaturale, făcută din

---

<sup>1</sup> Frate mai mic al lui Ion Ghica, participant la evenimentele anului 1848, când a fost secretarul lui N. Bălcescu. Ulterior s-a dedicat gazetăriei. Unicul său roman, *Un boem român* (1860), inspirat după un celebru model francez, nu a izbutit să-l impună ca scriitor. Serisul său a fost grevat de prolixitate jurnalistică. A trăit între anii 1831-1882 (n. ed.).



ostentație și intemperanță verbală. În articolul citat, el se arată plin de admirație pentru figura etică și estetică a oratorului antic, pe care îl definește împreună cu Cicero: „*vir bonus dicendi peritus*”<sup>1</sup>. Astfel, unele din procedeele clasice ale retoricii și, în primul rând, amplificarea observată în forma ei coruptă la un Pantazi Ghica, apare cu măiestrie sub pana sa. Iată, de pildă, în *Progresul adevărului* (1883), amplificarea despre caracterele vorbei pronunțate în contrast cu vorba scrisă: „*Scriem, pentru a ne răspândi gândirea mai departe decât o duce vorba. Vorba nu poate trăi mult nici în timp, nici în spațiu. Rostită acum, ea amuțește apoi; auzită aici, ea se pierde acolo. Uneori o prinde cel ce o aude și își aduce aminte de ea, o poartă chiar din loc în loc. Dar tot nu mai este vorba dintâi; aducerea aminte e necredincioasă; vorba purtată de altul nu e gândul vorbito- rului, ci graiul purtătorului. De aceea sunetul trecător caută a se transforma în literă statornică...*” (*Critice*, II, p. 245). Construcția acestui pasaj este tipic retorică, cu dezvoltările, cu periodizarea ei în termeni duali și contrastanți. Exemplul nu este unic. În același articol, aflăm și o altă dezvoltare retorică, susținută de comparații și înnobilitată de un patos sever. Este momentul în care, urmărind chipul în care se răspândește o idee nouă și fecundă, Maiorescu ajunge a evoca stadiul în care gânditorul, întrecând primele deziluzii, se pregătește pentru noi avânturi: „... *durerea dă acum sufletului său ul- tima consecrațiune și o adâncime până atunci necunoscută. Din ea trebuie să adune puteri nouă și un nou sprijin întru îndeplinirea menirii sale. Cu îndoită concentrare își reîncepe lucrarea, și resignațiunea, ce de-acum înainte apare fără voie în toate manifestările sale, le dă un farmec surprinzător. În curând felurite alte idei vin în ajutorul concepțiunii primitive, dar nu mai năvălesc acum ca ploaia zgomotoasă de vară, ci se așează lin ca fulgii de zăpadă peste lucrarea sa, o acopăr, o ocrotesc și îi dau o nouă înrodire. A venit iarna vieții sale*

---

<sup>1</sup> „Bărbat virtuos care știe să vorbească” - cuvinte atribuite lui Cato cel bătrân, nu lui Cicero (n. ed.).

sufletești, timp de amortire în aparență, dar în realitate timp de neobosită pregătire pentru renașterea primăverii” (ibid., pp. 252–253). Pasajul intervine într-un studiu a cărei temă este „evoluțiunea psihologică în judecățile literare”. După cum se poate însă lesne constata, tema nu este tratată cu uscăciune științifică, ci în maniera somptuoasă și patetică a retoriceii, dar cu măsură și cu demnitate.

În atelierul oratoriei găsește Maiorescu mijloacele sale stilistice de căpetenie. Desigur, Maiorescu nu este un scriitor cu imaginația vie, cu paleta încărcată de culoare, deși pe-alocuri, după cum vom vedea îndată, comparațiile și metafoarele joacă un oarecare rol în scrisul său. Farmecul literar al operelor lui Maiorescu provine din scurtimea sugestivă, din pregnanța formulărilor sale. Maiorescu este în proza românească descoperitorul conciziei lapidare. Scriitorul trecuse prin buna școală a literaturii și limbii latine, în care va lăuda mai târziu „brevitatea lapidară, vigoarea și energia stilului” cioplit parcă în granit (*Critice*, I, p. 282). Caracterul sentențios al prozei maioresciene este incontestabil. Expunerea sa se oprește din când în când pentru a lua forma maximei și apoftegmei. Dar maxime, sentințe, apoftegme nu sunt oare manifestări ale stilului oratoric, momente de concentrare și tensiune ale debitului retoric? Azvârlă o sentință un orator de pe tribună în momentul culminant al expunerii sale și pronunță o apoftegmă un bărbat de stat sau un general în clipa supremă și reprezentativă a însărcinărilor sale publice. Maxima este, la rândul ei, un fruct al conversației între oameni spirituali și comunicativi. Istoriceste vorbind, maxima ca gen literar nu este oare, prin moralistii francezi, un produs al culturii moderne în Franța vechiului regim, al incomparabilei arte de a conversa, care a înflorit în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea francez?<sup>1</sup> Apoftegma, sentința, maxima țintesc către efect: ele

---

<sup>1</sup> Într-un studiu asupra lui la Rochefoucauld, regretatul Paul Zari-fopol a pus bine în lumină relația în care stă maxima cu stilul vorbit și cu elocvența: „Izolată ca zicătoare, sau presărată ca ornament instructiv în discurs sau în conversație, maxima este, mi se pare, un product evident

nu dorese numai să comunice, dar să convingă și să seducă, și dovedesc prin această finalitate a lor netăgăduita lor origine retorică.

Nenumărate sunt sentințele lapidare în scrisul lui Maiorescu. Astfel, vorbind despre lingușirea care înconjoară adeseori operele cele mai mediocre, Maiorescu își concentrează în formulă izbitoare cugetarea sa: „*Corul de apologiști în cantitatea lui stă în proporție inversă cu valoarea dinlăuntru a obiectului lăudat, și soarta prea blândă, fiindcă a rezervat nulițăților desprețul uitării în viitor, le mângâie cu parfumul ieftin al lingușirilor majorității contemporane*” (op. cit., p. 140). Lucrarea intelectuală este legată cu mari amărăciuni pentru autorul ei: „... *nu fără lupte grele poți rupe roadele din pomul cunoștinței, și îndărătul fiecărui adevăr, la care ai ajuns, lași o iluzie pierdută*” (I, p. 141). Cine are vocațiune? „*Acela are vocațiune, care în momentul lucrării se uită pe sine*” (III, p. 246). În ce constă obstacolul care se opune răspândirii adevărului?... „*Adevărata lui piedică nu era ignoranța, ci ignorarea*” (II, p. 253). Care este caracteristica psihologică a tânărului? „*Omul tânăr nu este, ci devine; numai despre omul bătrân se poate întrucâtva zice că este, fiindcă a fost și s-a dovedit*” (II, p. 271). Și în același sens: „*Tinerețea e totdeauna o enigmă, vârsta matură e dezlegarea enigmei*” (II, p. 273). O mare bogăție de maxime se găsește în studiul despre *Oratori, retori și limbuți*: „*Oratorul vorbește pentru a spune ceva, retorul pentru a se auzi vorbind, limbutul pentru a vorbi*” (III, p. 203). Și în varietatea aceleiași idei: „*Pe*

---

*și natural al stilului vorbit. Și este de înțeles că această formă literară a trebuit să piardă tot mai mult din funcțiunea ei estetică, în măsura în care gustul se închina din ce în ce mai puțin aceluși stil. În general se poate zice, cred, că stilul nostru modern este mai mult determinat de meditație, de cugetarea solitară și cât mai personală decât de comunicare și transmitere, în scurt de așa-numita elocvență, în înțelesul ei cel mai larg. Estetica noastră se orientează după impresia intimă, după intuiția primă și individuală, nu după formularea logică, discursivă și socială*” (Pentru arta literară, 1934, p. 239).

orator îl stăpânește scopul, pe retor deșertăciunea, pe guraliv mângâierea de limbă. De aceea oratorul poate avea valoare permanentă, retorul numai una trecătoare, limbutul niciuna” (III, p. 204). Maiorescu a publicat, sub titlul *Aforisme*, o serie de formulări din aceeași categorie, așchii sărite din cioplirea blocului mai mare. Un editor ar putea spori șirul acestor aforisme, cu tot ce le poate adăuga din abundență articolele critice și filozofice.

Am amintit mai sus comparațiile și imaginile care apar pe alocuri sub condeiul lui Maiorescu. Ele nu se ivesc însă, ca să spunem așa, cu o finalitate proprie, adică pentru plăcerea scriitorului de a zugrăvi prin cuvinte și de a evoca realitatea sensibilă. Imaginile maioresciene au totdeauna o funcțiune practică și retorică; ele sunt mijloace în serviciul lucrării de comunicare a ideilor. Ele intervin în anumite momente caracteristice ale vorbirii, pentru a sprijini pe cale intuitivă raționamentul și pentru a smulge și aprobarea acelora pe care expunerea abstractă de până atunci nu i-ar fi convins încă. Astfel, când scriitorul vrea să ne descrie retragerea în sine însuși a gânditorului care a cunoscut primele decepții legate de soarta operei sale printre oameni, o imagine vine să întărească observația sa: *„Nu cu pânzele desfășurate îi plutește vasul spre mare senină, ci pe o luntre de scăpare reintră dinaintea furtunii în vechiul port al meditațiunilor singuratică”* (II, p. 252). Pentru a face mai ușor înțeleasă ideea despre „îngustimea” conștiinței omenești, o imagine care variază renumitul mit platonician al peșterii vine să-și ofere serviciile: *„sufletul omului seamănă unei imense colecții, cu mii și mii de felurite obiecte, ascunsă într-o peșteră întunecoasă, în care n-ai putea pătrunde cu altă lumină decât cu un mic felinar blindat, al cărui focar strâmt ar arunca un mărunchi subțire de raze asupra cel mult șapte obiecte deodată”* (II, p. 264). Îngustimea conștiinței este pricina faptului că mulți oameni de cultură nu ajung niciodată să se exprime deplin. Observația aceasta este oare lipsită de limpezime? O comparație o va lămuri numaidecât: *„Un izvor adânc este ascuns în fiecare om de*

cultură, însă, precum izvorul s-a format picătură cu picătură de la momentul nașterii, tot așa nu clocotește la lumina zilei decât picătură cu picătură până în momentul morții, și cei mai mulți din noi ajung chiar în ultima clipă a existenței lor fără să-și fi putut spune ultimul cuvânt” (II, p. 267). Gândul despre nevoia disciplinei intelectuale, a sistematizării ideilor, găsește această imagine sensibilizatoare: „O mie de boabe stau împrăștiate în diferite locuri, tu îți pierzi vremea ca să le cauți una câte una; dar dacă au fost prinse de un fir comun, cu o singură apucătură a mânei stăpânești totalitatea șiragului” (II, p. 273).

În planul imaginației maioresciene, trebuiesc amintite și acele câteva portrete în care trăsătura fizică sprijină caracterizarea morală. Iată-l pe Leon Negruzzi: „înalț la statură, lat la față și la piept, cu umbletul balansat ca al marinarilor, cu gestul larg și cu râsul zgomotos al temperamentului sanguinic, era mai întâi de toate un om bun la inimă, milos, cinstit și vesel până la ușurință” (III, p. 144). Portretul lui Giorgio Brătianu, personaj politic uitat astăzi, este prezentat în stilizare comică: „Mic de statură... îmbrăcat pururea în negru, și cu părul negru, și cu niște ochi tot negri, a căror lumină scilipea neliniștit ca flacăra hătută de vânt, Giorgio Brătianu își ținea discursurile după regulile lui Quintilian<sup>1</sup> ... Având obiceiul de a trage tabac, avea și batiste mari de mătase roșie, și când își desfășura un asemenea drapel în mijlocul discursului, era lucru știut că de-acum avea să reînceapă vorbirea cu puteri înprospătate” (III, p. 189). Iată-l pe Nicolae Blaremburg<sup>2</sup>: „Înalț la trup, cu spinarea încovoiată, cu hainele prea largi ale omului prea subțire, cu părul răsfirat în puține șuvițe, cu ochii în fundul capului, cu o barbă rară care încadra neregulat o față îngălbenită, Nicolae Blaremburg în relațiile

---

<sup>1</sup> Renumit orator roman (42-120), care a scris un tratat de retorică stabilind principii care au funcționat multă vreme ca legi ale artei de a vorbi în public (n. ed.).

<sup>2</sup> Politician, fost ministru și gazetar (1837-1896) (n. ed.).

sale cu colegii din Cameră se arăta mai întâi de toate de o politeță exagerată – în limbajul său franțuzit, el ar fi numit-o obsequioasă – și sub ea se ascundea permanenta iritare a unei ambiții nemărginite și ura împotriva tuturor oamenilor politici, care se ridicase deasupra lui” (III, p. 191). Portretele care apar în introducerile *Discursurilor parlamentare*, acela al lui Lascăr Catargi<sup>1</sup> (IV, p. 59), al lui G. Panu<sup>2</sup> (V, p. 85 urm.), în cea mai mare parte acela al lui Dimitrie Ghika (V, p. 2 urm.) sunt constituite mai degrabă din trăsături morale și au în genere vigoarea stilului său sentențios și lapidar.

Oricât ar fi funcționat pe-alocuri fantazia lui Maiorescu, darurile lui scriitoricești trebuiesc căutate cu precădere pe alte tărâmurii decât ale imaginii. Una din uneltele artistice pe care le-a mânuit mai bine Maiorescu și aceea care i-a asigurat mai multe succese este, fără îndoială, ironia lui. Să spunem îndată că ironia maioresciană este altceva decât amarnicul sarcasm al lui Heliade, altceva decât umorul mai degrabă blând al lui C. Negruzzi și Ion Ghica. Râsul lui Maiorescu este tăios, dar demn. Este reacția unui om care privește de sus pe adversari, înveselindu-se pe seama lor, dar fără să depășească vreodată nivelul acelei urbanități în care se ghicește preocuparea omului de a se respecta mai întâi pe sine. Cum procedează ironia maioresciană? Speculând mai întâi comicul reducerii la absurd, ca atunci când în *Poezia română* transformă în proză unele din versurile contemporanilor săi, pentru a evidenția mai bine absurditatea hilarantă a imaginilor cuprinse în ele. O astfel de

---

<sup>1</sup> *Catargiu, Lascăr* (1823- 1899) - politician conservator, participant la complotul care a dus la răsturnarea lui Alex. I. Cuza, apoi de mai multe ori ministru și prim-ministru, adept al orientării spre puterile Europei Centrale (n. ed.).

<sup>2</sup> *Panu, Gheorghe* (1848- 1910) - om politic și gazetar, s-a remarcat prin campanii de presă acerbe împotriva monarhiei și a politicianismului ce făcea ravagii în epocă. Fiind într-o vreme membru al cercului „Junimea”, a scris două volume de amintiri despre activitatea acestuia, fără a izbuti însă să păstreze obiectivitatea necesară în zugrăvirea oamenilor pe care îi cunoscuse (n. ed.).

transformare prozaică pune în evidență imagini ca, de pildă, aceea care vorbește despre „o buză pe care joacă coruri de nimfe” sau „inimi înfocate, legate de un imn cu stâlپări de nemurire”, de care au răs atâta contemporanii. Alteori, ironia maioresciană procedează prin micșorare, prin bagatelizare. Criticul observă în proza unui gazetar accente amintind pe ale revoluționarilor teroriști de odinioară. „*Radicalii teroriști din Franța, continuă el, își executau dorințele lor prin sânge, și în contra lor a trebuit să opereze ghilotina; radicalii noștri de astăzi își arată dorințele dumnealor prin cerneală și în contra lor e destul să opereze o foaie de hârtie sugătoare*” (III, p. 48). Alteori întâmpinăm simularea tonului grav și pedant sub care se dezvăluie curând râsul celui ce se înveselește pe seama adversarului. „*Să nu suradă nimeni, cetindu-le*”, își încheia un redactor al foii *Adunarea națională* considerațiile extravagante. „*Acesta trece peste glumă; onorabilă Adunare națională!* exclamă Maiorescu în gravul stil al perorației. *Surâsul cel puțin trebuie să ne fie iertat! Căci una din însușirile cele mai fericite ale neamului omenesc, și care formează un mijloc de apărare în contra multelor greutăți ale vieții sociale și literare, sunt tocmai acele mișcări jumătate trupești, jumătate sufletești, care încep cu simplul surâs și se termină cu izbucnirea de veselie, ce din recunoștință pentru vioiciunea geniului antic ne-am dat a o numi un răs homeric*” (I, p. 129). De fapt, veselia maioresciană nu urcă niciodată până la acest nivel al exuberanței. Ea opune mai degrabă măsura ei exceselor de atâtea feluri ale contemporanilor.





## 2. MIHAI EMINESCU

Poetul Eminescu a pus în umbră pe prozator. *Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis, Cezara, Geniu pustiu* au fost de cele mai multe ori citite cu interesul de a se vedea cum unele din motivele sau mijloacele lirismului eminescian se prepară sau se regăsesc în ele, cu interesul adică pe care l-am încerca pătrunzând în laboratorul unui alchimist. Miracolul eminescian putea fi contemplat aici în schița lui premergătoare și în mecanismul lui demontat. Proza lui Eminescu merită însă a fi citită pentru ea însăși. Câteva din frumusețile cele mai de seamă ale artei românești de-a povesti au căzut din condeiul poetului. Valori noi își află aci începutul drumului lor prin lume.

Eminescu este un povestitor fantastic, căruia i se impune nu observarea realității, ci recompunerea ei vizionară, grea de semnificații adânci. Nimeni înaintea lui Eminescu și nimeni după el n-a reușit mai bine în acea pictură fantastică a realității, care amintește arta unui William Blake. Iată un apus de soare: *„Depart, munții cu fruntea încununată de codri, cu poalele pierdute în văi cu izvoare albe. Nouri mari, rotunzi și plini pare că de vijelie, treceau pe cerul adânc-albastru; prin ei munții ridicau adâncuri și coaste-n risipă, stanuri negre și trunchete*

*despicau pe ici, pe colo negurile, și un brad se înălța singur și detunat pe-un vârf de munte în fața soarelui ce apunea. Când soarele intră în nouri, ei părură roșii și vineți. tivți cu aur ce lumina dinapoia lor. Îngropau în grămezi de arcuiri înalte, de spelunci adânci, suite una peste alta, lumina cerescului împărat, și numai din când în când, sfâșiindu-se, se revărsau prin negrele lor ruine lacuri de purpură” (Sărmanul Dionis, în Scrieri literare, ed. D. Murărașu, p. 50). Caracterul fantastic și vizionar al acestei descripții provine din abundența ei fastuoasă, din arhitectonica ei barocă, din culoarea revărsată peste ea cu profuziune, din simbolurile care îi dau adâncimea unei vieți morale. Alteori elementul acustic se asociază viziunii, ca în această descriere de furtună: „Cerul încărungi de nouri, vântul începu a geme rece și a scutura casa cea mică în toate încheieturile căpriorilor ei. Șerpi roșii rupeau trăsning poala neagră a norilor, apele păreau că latră, numai tunetul cânta adânc ca un prooroc al pierzării” (Făt-Frumos din lacrimă, *ibid.*, p. 11). Scriitorul nu mai are nevoie să adauge descrierii, așa cum făcea Alecsandri, comentarul său moral. Semnificația spirituală a tabloului se desprinde din simbolismul lui. Un puternic elan dinamic însuflețește apoi viziunea. Verbele ocupă un mare loc în aceste descrieri. Totul ne este prezentat în mișcare. Nourii sunt evocați trecând pe cerul albastru. Munții ridică adâncuri ca într-o catastrofă seismică. Vântul scutură casa. Fulgerele rup poala norilor etc. Dinamismul tabloului adâncește viața lui morală. S-ar spune că natura întregă este văzută de Eminescu ca o ființă însuflețită de o putere demonică, înzestrată cu o viață lăuntrică plină de tragism. Pe Alecsandri îl interesa suprafața pitorească a lucrurilor; pe Eminescu, adâncimea lor morală, expresiunea lor.*

Observația este adevărată și pentru portretele eminesciene. Iată-l pe acela al lui Dionis: „Fața era de acea dulceață vânăată, albă ca și marmura în umbră, cam trasă fără a fi

uscată, și ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate, pe care o are catifeaua neagră” (ibid., p. 35). Și mai departe: „Ridicându-și căciula cea mițoasă, vedem o frunte atât de netedă, albă, corect boltită, care coincide pe deplin cu fața într-adevăr plăcută a tânărului meu. Părul numai cam prea lung, curgea în vițe până pe spate, dar uscăciunea neagră și sălbatecă a părului contrasta plăcut cu fața fină, dulce și copilărească a băietanului” (ibid., p. 36). Pictorul expresiunii coboară în adâncimile psihologice ale eroului său unde găsește aplecarea spre voluptatea intensă unită cu inocența copilărească. Vrednic a fi reținut este apoi portretul romantic al lui Toma Nour în *Geniu pustiu*, adevărat „demon” eminescian, personajiu comun liricei și povestirilor poetului.<sup>1</sup> În aceste pagini, pe care Eminescu însuși nu le-a încredințat niciodată tiparului, nu întâmpinăm comparații deopotrivă cu acele care alcătuiesc farmecul portretului lui Dionis, energia caracterizării este prezentă însă și aci: „Era frumos, d-o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină și rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe niște umeri compacti și bine făcuți. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub niște mari sprâncene stufoase și îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de o asprime rară” (ibid., pp. 140–141). Toate liniile acestui tablou au o convergență lăuntrică. Unirea lor reface un caracter și o pasiune.

Pictorul vieții morale găsește unul din mijloacele sale cele mai potrivite în întrebuintărea pe care o dă epitetului. Epitetele eminesciene apar mai întotdeauna în grup de trei și într-un amestec caracteristic al epitetului sensibil cu cel moral, ca și cum ele ar aparține de drept aceluiași plan. Ni se vorbește astfel de o „evlavioasă, gheboasă, fantastică arătare” (p. 45). „Ghebos” și, la rigoare, „fantastic”, sunt

<sup>1</sup> Asupra „demonului eminescian”, v. lucrarea mea *Poezia lui Eminescu*, 1930, cap. I, apoi acela consacrat *Luceafărului*.

însă trăsături văzute; în timp ce „evlavios” este obiectul unei intuiții spirituale. Diferența de planuri nu-l împiedică însă pe Eminescu să asocieze acești termeni. Este o particularitate a stilului său prin care nuanța morală se introduce și în pictura lucrurilor văzute sau auzite. Exemplele epitetului sunt nenumărate în proza lui Eminescu. Iată câteva din ele: „... o rugăciune divină, adâncă, tremurătoare” (p. 47), „... ochii ei... se îndreptară spre el, adânci, mihoși, plutitori” (p. 75) „... ochii... mai dulci, mai întunecoși, mai demonici” (p. 102), „... fantasmă palidă, sceptică, lungă” (p. 162), „... un cioclu arunca încet, nepăsător, melancolic bulgării de pământ” (p. 167), „... glasul ei dulce și moale și încet” (p. 148), „... un valț turbat, înamorat și trist” (p. 178), „... frumos ca o femeie blondă, palidă, interesantă” (p. 219) etc.

Tot ca un mijloc al interiorizării tablourilor și descrierilor apar în proza lui Eminescu comparațiile morale, adică acele care ilustrează și întăresc o trăsătură văzută, printr-una spirituală. Astfel, în *Făt-Frumos din lacrimă*, eroul împreună cu fata răpită „fugeau prin noaptea pustie și rece ca două visuri dragi” (p. 15). Altădată „luna palidă trecea printre nouri suri ca o față limpede prin mijlocul unor vise turburi și seci (p. 22). Un colț de stâncă ivit deodată în calea fugarilor le apare „sur, drept, neclintit, un uriaș împietrit ca spaima” (p. 22). Astfel, prin derogare de la funcțiunea mai generală a comparației, care este aceea de a sensibiliza spiritualul, comparația lui Eminescu spiritualizează sensibilul, în acord cu întreaga tendință a artei lui scriitoricești. Când n-avem de a face cu comparații morale, Eminescu ne oferă unele dintr-o categorie care, departe de a spori gradul de sensibilitate a viziunilor sale, le împuținează mai degrabă consistența lor materială, promovându-le către fantomatic și diafanitate, ca atunci când ne vorbește despre „haina ei albă și lungă (care) părea un nour de raze și umbre” (p. 9), despre „o față mai albă ca argintul crinului” (p. 4), despre „anii vieții lui... ca o frunză pe apă” (p. 37), despre „degetele ei ca din ceară albă” (p. 9) etc. Aci este locul să amintim profunzimea colorilor morții, a „vânătăului” și a

„argintului”, care se amestecă în descrierile lui Eminescu cu o insistență de-a dreptul obsesivă. Astfel, în timp ce norii sunt mai totdeauna vineți, lumina lunii este argintie. Vinete sunt însă și stelele: „*vânăta stea a dimineții*” (p. 41). Un personaj este întrevăzut în „*semi-întunericul vânat al odăii*” (p. 111). Unui altuia i se observă „*buzele strâns lipite, vinete*” (p. 139). Un altul sărută „*ochii cei de foc vânat ai icoanei*” (p. 150). Altă dată ni se vorbește despre „*capul vânat al aceluia amic nefericit*” (p. 155), despre „*paloarea sa mai adâncă, vânăată*” (p. 167), despre „*ochii stinși de vreme (ce) păreau că lucesc ca două flori vinete*” (p. 173), despre chipul unui mort peste care „*curgea spuma cea vânăată a morții*” (p. 204), despre „*pielea cea vânăată de pe fața bătrânului*” (p. 206) despre „*o vânăată și lucie țevă de pușcă*” (p. 220) etc., etc. Mai deasă este notația argintului: „*nourul de argint*” (p. 47), „*sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunii*” (p. 48), munții își aprind „*jăratecul de argint al frunților lor*” (p. 50), rătăcind în timpul nopții, Dan privește „*curțile albe ca argintul*” (p. 56), luna apare „*ca un scut de argint*” (p. 57), „*albă, ca argintul noaptea, trecea Maria...*” (p. 66), râul se limpezește sub soare „*de poți număra în fundu-i toate argintăriile lui*” (p. 66), izvoarele șerpuiesc „*cu argintul lor fluid*” (p. 104), un tufiș nins pare în mijlocul nopții „*o fantasmă de argint pe un câmp de argint*” (p. 173), un crin este „*strălucit ca argintul*” (p. 177) etc., etc. Totul este astfel văzut sub colorile morții sau în strălucire spectrală.

Dar în timp ce scade consistența materială a aspectelor văzute, crește expresia stărilor de intensitate și adâncime morală. Împrejurarea poate fi observată în chiar vocabularul scriitorului, care face un uz neîngrădit de termenii „adânc, adâncime, intensiv”, apăruiți cu această mare frecvență mai întâi în paginile lui. În *Făt-Frumos din lacrimă ...* „*împărăteasa atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adâncul sufletului*

său" (p. 5). Tot acolo... „în piepturile păstorilor încolțea un dor adânc, mai întunecos, mai mare – dorul voiniciei" (p. 6). Altă dată ni se vorbește despre „ochi de o adâncime nespusă" (p. 40). Maestrul Ruben îl întreabă pe Dionis: „Crezi că te-aș fi ales de discipolul meu, de nu te știam vrednic și adânc?" (p. 54). Maestrul revelă învățacelui: „sufletul tău nemuritor, nesfârșit în adâncimea lui" (p. 54). Într-un rând se face observația: *Când națiunea e-n întuneric, ea doarme în adâncimile geniului și a puterilor sale neștiute*" (p. 143). Observând fizionomiile, scriitorul observă: „fața sa devenea din ce în ce mai profundă și mai expresivă" (p. 144) sau „o gândire adâncă părea că o coprinsese" (p. 156). Ea ascultă „o rugăciune divină, adâncă, tremurătoare" (p. 148) etc., etc. Adâncimea este – ca să spunem așa – calitatea afectului eminescian, intensitatea este cantitatea lui. Eminescu este pictorul stărilor răscolitoare, intensive: „Ochii tăiați în forma migdalei erau de acea intensivă voluptate" (p. 35), observă scriitorul vorbind despre Dionis. Și mai departe: „Ochii lui cei moi și străluciți se pierdură în acea intensivă visătorie care stă câteodată atât de bine băieților" (p. 36). Altă dată auzim exclamația: „Câtă intensivă, dureroasă, fără de nume fericire într-o oară de amor!" (p. 73). Despre Cezara ni se spune: „ea iar se lăsă amorului ei cu marea, iar surâdea în fața valurilor cu acea intensivă și dulce voluptate" (p. 131). Nimeni nu s-a oprit în aceeași măsură ca Eminescu pentru a evoca exacerbația voluptății. Scena în care Cezara îl privește, din ascunzișul ei pe Ieronim, aceea a primei lor îmbrățișări sunt, printre altele, de un aprig erotism. De asemenea, în evocarea eroilor săi, pictorul caracterelor și al stărilor de adâncime n-a uitat niciodată să sublinieze în ei structura robustă și aptă pentru voluptate.

Privind lumea, mai cu seamă sub aspectul expresiei ei morale, și pe oameni, în stratul stărilor lor de adâncime și intensitate, Eminescu nu putea fi un pictor al realității. Ceea ce realismul a pierdut în el, a câștigat însă fantazia avântată, meșteră a zugrăvi ficțiunea eterocosmică, peisagiul transcendent. Evocarea lunii în *Sărmanul Dionis*, insula lui Euthanasius în

*Cezara* sunt printre cele mai de seamă și, în tot cazul, primele viziuni paradisiace ale literaturii noastre.<sup>1</sup> Artist neasemănat este apoi Eminescu în zugrăvirea vastelor perspective panoramice, a lucrurilor văzute de departe și de sus. Iată peisagiul lunar, creat de fantazia lui Dionis: „Înzestrat de o închipuire urieșească, el a pus doi sori și trei luni în albastra adâncime a cerului și, dintr-un șir de munți, a zidit demonicul său palat. Colonade, stânci sure, streșine, un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorâte în fundul râpelor, până într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măreț, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrâng în adânc icoanele stelelor, încât uitându-te în el, pari a te uita în cer” (ibid., p. 65). Pasagiul continuă în fastuoasă stilizare de basm, cu flori care cântă, cu frunze îngreuiate de gândaci ca pietre prețioase, cu pânze de păianjen sclipind ca o punte de diamante azvârlite peste ape etc. Prin astfel de stilizări, fantasticul popular trece în literatura cultă, într-un moment în care niciun scriitor nu se gândise încă a-l pune la contribuție.

Legătura care unește pe scriitorii „Junimei” provine nu numai din barajul pe care ei îl opun retorismului mai vechi, dar și din contactul pe care îl stabilesc cu viața, cu limba și cu inspirația populară. Necesitatea acestui contact, afirmată în principiu de Titu Maiorescu, este ilustrată de fiecare din scriitorii „Junimei”, cu diferențe apreciabile. Poate că nu există alt mijloc mai bun de a învedera aceste diferențe, decât înfățișarea modului în care ei tratează materia obștească a unui basm popular. Iată-l, de pildă, pe Eminescu scriind *Făt-Frumos din tei*. Peste materia comună și câteva detalii stilistice ale povestirii, păstrate din arsenalul povestitorului popular, cum sunt de pildă frazele stereotipe revenind ori de câte ori anumite situații analogice se refac, elementele artistice

---

<sup>1</sup> V. și observațiile d-lui Mircea Eliade, în *Insula lui Euthanasius*, în *Revista Fundațiilor*, 1 iulie 1939.

ale povestirii se dilată și cresc mult peste nivelul obicinuit poporului. Intensitatea fastuoasă a colorii deosebește basmul lui Eminescu de modelul lui popular în măsura care separă un banchet princiar de un simplu ospăț țărănesc. Dar există în stilizarea eminesciană a basmului nu numai mai mult aur și argint, mai multe pietre prețioase, nu numai o intensificare a ornamentului fabulos, dar și o atitudine descriptivă, atentă la nuanțele aparenței și ale expresiunii, prin care simțim lămurit că poetul a părăsit terenul propriu-zis al artei populare. Când, de pildă, Eminescu descrie, la curtea împăratului, sala „înaltă, susținută de stâlpi și de arcuri, toate de aur, iar în mijlocul ei stătea o mândră masă, acoperită cu alb, talgerele toate săpate din câte un singur mărgăritar mare” (p. 7), înțelegem că poetul a dezvoltat linia populară, dar nu s-a abătut de pe direcția ei. Când însă Eminescu ne arată, vorbind despre fata babei, „hainele ei umede de ploaie (care) se lipise de membrele dulci și rotunde” sau când notează: „mergeau așa de iute, încât i se părea că pustiul și vălurile mării fug, iar ei stau pe loc”, suntem tot atât de conștienți că ne găsim în fața unei atitudini scriitoricești care, prin preocuparea ei de a nota senzația exactă, părăsește de fapt sfera mijloacelor artistice populare.

Caracterizarea mijloacelor lui Eminescu n-ar fi cât de cât completă, dacă n-am vorbi și despre ironia lui romantică, adică acea aplecare de a lua în răs lucrurile sau gândurile în fața cărora se oprește mai întâi cu gravitate: un joc obicinuit al Demiurgului romantic, care manifestă cu această atitudine libertatea lui neîngrădită, puterea lui suverană în acțiunea de a crea și de a distruge. Pentru ilustrarea ironiei romantice a lui Eminescu, exemplele cele mai bune sunt de căutat în acele pagini ale *Sărmanului Dionis*, unde după adâncile reflecții inițiale asupra idealității spațiului și timpului, urmează două pagini în stil realist, cu descrierea noroioaselor străzi ale orașului, întretăiate de accentele de ironie menite să umilească adâncile gânduri de mai înainte: „*existența ideală a acestor reflecțiuni avea de izvor de emanațiune un cap cu plete de o*



sălbătică neregularitate, înfundat într-o căciulă de miel" (p. 34). Ploaia care cădea cu abundență inundă literalmente pe metafizician: „*Umbra eroului nostru dispărea prin șiroaiele ploii, care deteră capului său aspectul unui berbece plouat și te mirai ce mai rezistă torentelor de ploaie – hainele lui ude – sau metafizica*". Alte umbre umane trec prin tabloul neguros, femeii cu fața acoperită „*asemenea zeilor întunecați din epopeile nordice*" sau bețivi – și deodată fantasticul irumpe cu violență – care „*iși făceau de vorbă cu păreții și cu vântul*" (p. 35) etc. Astfel de accente alcătuiesc în *Sărmanul Dionis*, în *La aniversară*, în *Archaeus* elementul de contrast și de echilibru, în lipsa căroră comparația ar suferi de acea supratensiune, de acea exaltare a tonului de care alte pagini ale lui Eminescu, paginile *Cezarei* de pildă, nu sunt nicidecum scutite.



### 3. ION CREANGĂ

Cititorul lui Creangă este mai întâi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor*, ale *Poveștilor*, ale *Anecdotelor*. Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sunt proverbe sau ziceri tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervoriu al limbii. S-au întocmit glosare ale lui Creangă. S-ar putea alcătui și bogatul inventar al zicerilor sale tipice, cu indicația izvorului lor folcloric și al ariei lor de răspândire, o lucrare prin care ne-am putea da mai exact seama de partea poporului nostru care vorbește prin Creangă, atunci când sub pana sa apar expresiile: *„înmaintat la învățătură până la genunchiul broaștei; s-a dus unde i-a fost scris; tot îs mai aproape dinții decât părinții; îi plin de noroc ca broasca de păr; biserica-i în inima omului; ce ți-i scris în frunte ți-i pus; ne-am pus bine-rău gura la cale; las-o moartă în păpușoi; tot pățitu-i priceput; mă lăsă cu pielea goală în baltă; milă mi-e de tine, dar de mine mi se rupe inima; mi-am ținut cuvântul de joi până mai de-apoi; a fi prieten unghie și carne; a da cinstea pe rușine și pacea pe gâlceavă; ne era a învăța cum nu-i e câinelui a linge sare; na-ți-o bună, că ți-am frânt-o; ne*

*ducem dracului pomană; a prins pe Dumnezeu de-un picior; o noapte nu-i legată de gard; lucrul ieșea gârlă din mâinile lor; mi-a trecut ciolan prin ciolan (de oboseală)*” etc., etc. Cu toate acestea, cine ar vedea în paginile lui Creangă o simplă culegere folclorică sau un medium întâmplător, prin care se rostește fantazia lingvistică a poporului, ar comite una din cele mai grave erori ale judecării literare. Zicerile tipice ale lui Creangă sunt mijloacele unui artist individual. Prin ele ne vorbește un om al poporului, dar nu un exemplar impersonal și anonim. Mulțimea expresiilor tipice în scrisul lui Creangă zugrăvește o natură rustică și jovială, un stilist abundent, folosind formele oralității. Interesul estetic al cazului lui Creangă este că în el colectivitatea populară a devenit artistul individual încântat să plutească pe marile ape ale graiului obștesc. Buna dispoziție cu care folosește, într-o proporție voit exagerată, zicerile comune oamenilor săi din Humulești și de aiurea, dovedește că pentru el limba, cu neseceatele ei posibilități de colorare și umor, a încetat de a mai fi o funcțiune spontană și inconștientă pentru a deveni un mijloc reflectat în serviciul unor scopuri artistice. Ceea ce observatorului superficial îi apare ca folclor, este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

Problema stilistică pe care o impune proza lui Creangă constă din izolarea mijloacelor ei individuale, mai ușor de trecut cu vederea la el, tocmai din pricina numeroaselor elemente generale pe care le folosește. Care sunt aceste mijloace? Toate decurg din însușirea precumpănitoare a artei sale orale, făcută mai mult pentru a fi ascultată, decât absorbită cu ochii în paginile unei cărți. Pentru a ilustra oralitatea artei lui Creangă, analizei i se impun mai întâi formele graiului viu: „Ș-apoi dă, Doamne, bine; și vorba ceea; hăt bine; ei, ei, ce-i de făcut?; scurt și cuprinzător; haidem; de voie, de nevoie; pace bună!” etc., apoi numeroasele onomatopei: „hârști; hai, hai, hai!; zvr; huștiuluc!; foflenchiu; popâc; zbr; durai-vurai; teleap-teleap; horp” etc., rimele și asonanțele strecurate în expunere, foarte numeroase în povestea lui *Harap Alb*: „toate-

mi mergeau după plac, fără leac de supărare; nu-i după cum gândește omul, ci-i după cum vrea Domnul; când sunt zile și noroc, treci prin apă și prin foc; vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primar cu Chiorălă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă; ori din târg de la Să-l-cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați; parcă-i un boț-Chilimboț-boțit; în frunte cu un ochi numai să nu fie de deochi!; taie de unde vrea și cât îi place, tu te uiți și n-ai ce face; feciori de ghindă, fătați în tindă; ce-i păți, cu mine nu-i împărți; omul are un dar și un amar; și unde prisosește darul, nu se mai bagă în seamă amarul; nici la stat, nici la purtat<sup>1</sup>. Prin astfel de mijloace, Creangă restituie povestirea funcțiunii ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

Orală este la Creangă și plăcerea pentru cuvinte, înșirate uneori în lungi enumerări fără alt scop, decât acel artistic al defilării lor cu atâtea fizionomii variate. Iată descrierea casei lui Pavăl Ciubotarul: „Pavăl era holtei și casa lui destul de încăpătoare; lăiți și paturi de jur împrejur; lângă sobă, altul; și toate erau prinse. Iară gazda, robotind zi și noapte, se proslăvea pe cuptor, între șanuri, calupuri, astrăgaciu, bedreag, dichiciu și alte cușturi tăioase, mușchea, piedecă, hască și clin, ace, sule, clește, pilă, ciocan, ghinț, piele, ață, hârbul cu călacan, clei și tot ce trebuie unui ciubotar” (Amintiri din copilărie, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească”, 1938, p. 59). Iată și pe jupân Ștrul din Târgul Neamțului, „negustor de băcan, iruri, ghileală, sulimineală, boia de păr, chiclazuri, piatră vânătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri” (Moș Nichifor

---

<sup>1</sup> Asupra oralității lui Creangă s-au oprit mai toți criticii care au scris despre arta lui, Boutière, Călinescu și acum, în urmă, cu excelențele observații asupra rolului intonației în formulele povestitorului, d-l Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor*, septembrie-noiembrie 1938.

*Cotcariul, ibid., p. 102*). Dar aceste acumulări verbale nu amintesc oare pe acele atât de frecvente ale lui Rabelais, care descrie de pildă costumul călugărilor din mănăstirea Thélème: „*Au dessus de la chemise vestoient la belle vasquine, de quelques beau camelot de soye. Sus icelle vestoient la verdugale, de tafetas blanc, rouge, tanné, gris etc., au dessus, la cotte de tafetas d'argent fait à broderie de fin or, et à l'aiguille entortillé, ou, scelon que bon leur sembloient, et correspondent à la disposition de l'air, de satin, damas, velours orangé, tanné, verd, cendré, bleu, jaune claire, rouge cramoyssi, blanc, drap d'or, toile d'argent, de canetille, de brodure, selon les festes*”<sup>1</sup> etc. (*Gargantua*, I, 56, ed. Garnier, vol. I, p. 147). Rabelais este, de altfel, scriitorul străin asemănător mai mult cu Creangă, nu numai prin fabulația enormă, care face din Oșlobanu, din Gerilă, din Păsări-Lăți-Lungilă tipuri înrudite cu Gargantua și Pantagruel, nu numai prin instinctivitatea acestor personaje, nu numai prin umorul abundent, dar și prin oralitatea stilului, care îl determină și pe el, pe Rabelais, să folosească larg zicerile tipice ale poporului, să cultive onomatopeia și asonanța și să se lase în voia unor adevărate orgii de cuvinte<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> „Peste cămașă îmbrăcau un pieptar-gorget din vreun atlas de alagea. Pe deasupra își puneau turnelul de lăvdan alb, roșu, tutuniu, sein ș.c.l., ce-l acopereau cu o fustă de zarpă cu ceaprazuri de aur scump și împletite cu iglița, sau, după cum aveau chef și corespundea cu vremea, de adamască, suvai, catifea nărămizie, cafenie, labanie, cenușie, mehūt, șofranie, schirlată, cărmizie, albă, de seresir, camobas argintiu, baibafir ori cusută-n gherghef, după sărbătoarea ce-o prăzmuiau” (trad. Romulus Vulpescu, Ed. pt. lit. univ., Buc. 1962, p. 262) (n. ed.).

<sup>2</sup> Apropierea de Rabelais s-a impus de mai multe ori criticii și ea ar putea alcătui obiectul unui interesant studiu de afinități literare, menit să lumineze mai adânc structura artistică a lui Creangă. Astfel, realismul viguros al povestitorului moldovean, în pasaje ca acela consacrat chipului în care seminariștii studiau la Folticeni, i se pare d-lui Jean Boutière (*La viet et l'oeuvre de Creangă*, Paris, 1930, p. 197, 213) că „... amintește în mod singular pe acela al lui Rabelais”. Altă dată, criticul francez remarcă „verva

Orală este, în sfârșit, frumoasa cadență, mai puțin observată, a perioadei crengiste, în care scriitorul ne oferă unul din exemplele cele mai interesante ale artei sale rafinate. Aceste perioade se pot descompune în unități ritmice mai lungi sau mai scurte, a căror alternanță alcătuiește un tablou plin de armonie opulentă și variată. Iată analiza ritmică a unor astfel de perioade, în care membre ale perioadei de 8 – 12 (15) silabe alternează cu membre de 5 (2) – 7 silabe.

8 silabe „*Dragu-mi era satul nostru*  
11        *cu Ozana cea frumos curgătoare*  
8         *și limpede ca cristalul*  
12        *în care se odihnește cu mâhnire*  
6         *Cetatea Neamțului,*  
5         *de-atâtea veacuri!*  
9         *Dragu-mi erau tata și mama,*  
7         *frații și surorile*  
7         *și băieții satului,*  
11        *tovarășii mei din copilărie,*  
12        *cu cari în zilele geroase de iarnă,*  
11        *mă desfătam pe gheață și la săniuș;*  
3         *iar vara*

---

uneori prolixă și cam groasă, dar atât de adevărată, care te face în chip irezistibil a te gândi la verva lui Rabelais”. În lucrarea sa de sinteză, d-l Bazil Munteanu (*Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, 1938, p. 68) caracterizează drept „pantagruellești”, figurile mitologice din *Harap Alb*. În fine, în biografia sa recentă, d-l G. Călinescu (*Viața lui Ion Creangă*, București, 1938, p. 341 urm.) atribuie lui Creangă „un procedeu tipic autorilor cărturărești ca Rabelais, și în linia lui ca Sterne și Anatole France, și amume paralela continuă, dusă până la beție, între actualitate și experiența acumulată” prin intermediul citatului, pe care Creangă îl deține, de altfel, nu din știința cărților, ci din tradiția orală. Greu se poate face totuși o apropiere a zicerilor tipice în Creangă cu citatele umaniste, destinate la Montaigne, de pildă, să sprijine reflecția scriitorului prin mărturii antice sau cu persiflarea citatului umanist în Rabelais. Niciodată nu apare la Creangă ceva apropiat de satira rabelaisiană a erudiției.

11       în zilele frumoase de sărbători  
6           cântând și chiuind,  
15       cutreieram dumbrăvile și luncile umbroase,  
7           prundul și știoalnela,  
8           țarinile cu holdele,  
6           câmpul cu florile  
6           și mândrele dealuri,  
10       de după care-mi zâmbeau zorile,  
12       ân zburdalnica vârstă a tinereții.”

\*

6       „Nu știi alții cum sunt,  
2           dar eu,  
12       când mă gândesc la locul nașterii mele,  
12       la stâlpul hornului unde lega mama  
10       o șfară cu motocel la capăt,  
12       de crăpau mâțele jucându-se cu ei,  
10       la priciul vetrei cel humuit  
11       de care mă țineam când începusem  
6           a merge copăcel,  
11       la cuptorul pe care mă ascundeam,  
12       când ne jucam noi, băieții, de-a mijoarca  
10       și la alte jocuri și jucării  
13       pline de hazul și farmecul copilăresc,  
9       parcă-mi saltă și-acum inima  
5           de bucurie.”

Aceste ample structuri sonore se pot așadar, cu ușurință desface în grupuri de silabe, relativ regulate atât prin numărul lor, cât și prin alternanța accentelor. Unele din unitățile ritmice analizate mai sus sunt versuri fără cusur. Urechea le ascultă cu încântare, chiar când ochiul le citește. O deosebită atenție acordă Creangă și sfârșitului ritmat al frazelor (clausulelor), din care spicuim în *Amintiri*: „în zburdalnica vârstă a tinereții” (p. 77), „parcă-mi saltă și-acum inima de bucurie (p. 35),



„și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului” (p. 37), „până ce nu ne zgâriau și ne stupeau, ca pe noi” (p. 37), „cu un car încărcat cu lodbe de fag” (p. 59), „cumplit meșteșug de tâmpenie, Doamne ferește” (p. 61), „c-o sărutare plină de foc” (p. 67) etc.

Artistul se vedește în Creangă nu numai prin puternicul lui simț muzical care îl făcea să-și citească tare frazele, ca Flaubert altă dată, pentru a le proba în ritmul și sonoritatea lor, dar și prin puterea vie cu care își reprezintă scenele văzute. Darurile muzicale ale lui Creangă, de la oralitatea lui bogată în inflexiuni până la armonia perioadelor sale, a fost de altfel observată mai târziu, ca un efect al transformării conceptului poeziei, centrat acum mai cu seamă în jurul valorilor acustice ale cuvântului. Primii comentatori ai lui Creangă au fost atenți mai mult la puterea lui de a-și reprezenta vizual oamenii și lucrurile observate altă dată, încât într-una din cele mai vechi caracterizări ale povestitorului, N. Iorga (*Pagini de critică din tinerețe*, p. 181) scrie: „... ca și poporul, călăuza și inspiratorul lui unic, el are puține idei abstracte în minte: icoanele, senzațiile predomină. Memoria lui e o memorie de ordine senzațională; el vede admirabil; faptele care trec pe dinaintea ochilor lui glumeți își pun adânc pecetea în masa creierilor lui, scăldați de un sânge îmbelșugat în globule, și urma lăsată nu se mai șterge niciodată. În orice moment, Creangă poate dispune de dânsa; ea, senzația, i se prezintă înainte cu bogăția ei de culori și lămurirea de contururi, gata să ieie trup sub condei.”

Adevărul este însă că Ion Creangă nu este un descriptiv colorat, în felul lui Alecsandri. Peisagiul este ca și inexistent în paginile lui. Abia dacă putem spicui în notațiile *Amintirilor* viziunea Cetății Neamțului „îngrădită cu pustiu, acoperită cu fulger” (p. 55), sau aceea a munților nemțeni, sfârșind în alegorie: „urieșii munți, cu vârfurile ascunse în nouri, de unde purced izvoarele și se revarsă pâraele cu răpejune, șoptind tainic în mersul lor neîncetat, și ducând poate cu sine multe, multe patimi și ahturi omenești, să le înece în

*Dunărea mareață*” (p. 81). Astfel de popasuri contemplative sunt însă rare în opera lui Creangă. Mai ales se oprește el pentru a zugrăvi pe omul fizic, pe Davidică, de pildă, flăcăul de munte al cărui portret însumat din comparații și epitete generale rămâne totuși în amintire, cu a lui „*barbă în furculiță și favorite frumoase; cu pletele crețe și negre ca pana corbului; cu fruntea lată și senină, cu sprincenile tufoase; cu ochii mari, negri ca murele și scânteitori ca fulgerul; cu obrajii rumeni ca doi bujori; nalt la stat, lat în spete, subțire la mijloc, mlădios ca un mesteacăn, ușor ca o căprioară și rușinos ca o fată mare*” (p. 61). Epitetul lui Creangă va fi totdeauna general și valoarea picturilor lui nu trebuie căutată în vrăjirea aspectelor strict individuale ale lucrurilor și oamenilor, cât evocarea scenelor de mișcare, în care fraza musculoasă, bogată în verbe, operează adevărate minuni. În această privință, se pot alege în *Amintiri* sau în *Povești* descrieri dintre cele mai vii, fie că evocă jocul copilului călare pe bățul său „*pe care aleargă cu voie bună, și-l bate cu biciul, și-l strunește cu tot dinadinsul, și răcnește la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de cade jos, crede că l-a trântit calul, și pe băț își descarcă mânia în toată puterea cuvântului...*” (pp. 36–37); fie că învie scena de o mare intensitate dinamică a fugăririi copilului de către mătușa Mărioara, pasaj în care lipsa pe-alocuri a predicatului nu slăbește cu nimic caracterul foarte activ al descrierii: „*și nebuna de mătușa Mărioara, după mine; și eu fuga iepurește prin cânepă și ea pe urma mea, până la gardul din fundul grădinii, pe care neavând vreme să-l sar, o cotigeam înapoi, iar prin cânepă, fugind tot iepurește, și ea după mine până-n dreptul ocolului, pe undemi era iar greu de sărit; pe de laturi iar gard; și hârșita de mătușă nu mă slăbea din fugă nici în ruptul capului! Cât pe ce să puie mâna pe mine. Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga*” etc. (pp. 42–43); fie că în *Harap Alb* evocă pe Gerilă și întreaga înconjurime la apropierea lui, cu o mare putere de diferențiere a unor verbe apropiate ca înțeles: „*Nu era chip să te apropii de dânsul, că așa tremura de tare de parcă-l*

zghihuita dracul. Și dacă ar fi tremurat numai el, ce ți-ar fi fost? Dar toată suflarea și făptura de prin prejur îi țineau hangul; vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se vâlcăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veverițele, găvozdită una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii și plângeau în punni blăstămându-și ceasul în care s-au născut" (p. 230). În aceeași linie plină de viață și de mișcare stă scena încăierării între Pavel și Ion și atâtea altele din *Amintiri* sau din *Povești*, rămase în memorie cu pecetea lucrurilor trăite.

Unic prin geniul lui oral, Creangă apare, prin neasămănată lui putere de a evoca viața, un scriitor din linia realismului lui Negruzzi, rămânând un reprezentant tipic al „Junimii“, prin acea vigoare a conștiinței artistice care îl unește așa de strâns cu Maiorescu și cu Eminescu, bucuroși din primul moment a fi ghicit în el o conștiință înrudită.



## 4. ION SLAVICI

Ion Slavici introduce oralitatea populară în scrierile sale înaintea lui Creangă. În *Popa Tanda*, care apare în 1874, prin urmare cu un an mai înainte de *Soacra cu trei nurori*, prima povestire a lui Creangă, și cu șapte ani mai devreme decât *Amintirile aceluiși*, întâmpinăm formele orale și zicerile tipice care alcătuiesc pecetea stilistică a povestitorului moldovean: „*Pe părintele Trandafir să-l țină Dumnezeu! Este om bun; a învățat multă carte și cântă mai frumos decât chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și când ar citi din carte... Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai iac-așa, mergând și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă... Minunat om ar fi părintele Trandafir, dacă nu l-ar strica un lucru. Este cam greu la vorbă, cam aspru la judecată: prea de-a dreptul, prea verde-fățiș*” (*Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, 1938, pp. 7–8). Pentru desăvârșita stăpânire a acestei unelte stilistice îi lipsește însă lui Slavici jovialitatea și verva lui Creangă. El întrebuițează de altfel oralitatea populară nu ca un mijloc permanent al manifestării sale, ci ca un instrument în vederea picturii mediului rural. Astfel, chiar în cuprinsul nuvelei *Popa Tanda*, când, după ce evocase

împrejurările din Sărăceni, ajunge să împingă în primul plan al povestirii pe preotul însuși, istorisirea continuă din punctul acestuia de vedere și cu mijloacele stilistice ale unei adevărate predice preoțești: „Sfânta Scriptură *ne învață, că întocmai precum plugarul trăiește din rodul muncii sale, și păstorul sufletească, care slujește altarului din slujba sa, de pe altar să trăiască. Și părintele Trandafir și într-asta era credincios către Sfânta Scriptură; el totdeauna a lucrat numai pentru povățuirea sufletească a poporenilor săi, așteptând ca aceștia, drept răsplată, să se îngrijească de traiul lui zilnic*” etc. (*ibid.*, p. 17). Este în această variere a tonului o dovadă de plasticitate pe care trebuie să i-o recunoaștem cu toată hotărârea lui Slavici.

Ceea ce apare nou și fără asemănare în epoca începuturilor lui este analiza psihologică pe care Slavici o practică într-un limbaj abstract: „*Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mângâie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi răs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe*” etc. (*ibid.*, p. 16). Rareori se ridică Slavici peste cenușiul acestui limbaj: „a da ajutor sufletesc celor rătăciți... tainicul înțeles al chemării... momentele grele“ și atâtea alte expresii din aceeași categorie uzată, câte se pot spicui în paginile sale. Dar cu aceste mijloace sărace izbutește Slavici să dea personajilor lui o viață interioară, surprinsă într-o adâncime care nu-l ispitise niciodată pe Creangă. Povestitorul vedea oamenii lui dinlăuntru, în sentimentele sau în crizele lor morale, ba chiar în procesele lor intelectuale, ca în cazul neuitatului Budulea, care descopere înțelesul, mecanismul și foloasele scrisului și ale cititului: „*Budulea asculta cu mare băgare de seamă, deși nu înțelegea nimic. Dar, după ce s-a văzut singur, el a luat plumbul și a început să învețe a-și scrie numele. L-a scris o*

*dată, l-a scris de două, de zece, cu atât mai bine înțelegea că se poate să înțeleagă și altul ceea ce scrie, pentru că de câte ori suna într-un fel el scria aceeași slovă. El a luat apoi caietul lui Huțu și cu mare părere de bine a văzut că slovele pe care le-a scris sunt și în caiet. Acu parcă înțelegea că este cu puțință ca unul să citească ceea ce au scris alții, fiindcă toți cărturarii scriu într-un fel. Dar tocmai pentru aceea iar îl cuprinse amețea. Această înțelegere între un număr nesfârșit de oameni îi părea un lucru mai presus de închipuirea omenească. Era dar cu puțință ca ceea ce a scris unul acum o sută de ani, alții să citească astăzi? La asta nu s-a gândit niciodată. Era cu puțință ca doi oameni care nu se pot înțelege prin grai viu, să se înțeleagă în scris, și dacă ungurul ori neamțul nu știe românește, el nu are decât să scrie, pentru ca să-l înțeleagă ce vrea să zică?” (Ibid., pp. 117–118).*

Când însă moralistul și logicianul privește la spectacolul lumii externe, pana sa devine mai puțin ingenioasă. Descrieri ca acelea care aștern notații, precum: „*nu e însă negură; cerul e senin; vântul se mișcă leneș în răcoarea dimineții*” (p. 49), nu sunt ale unei imaginații înzestrate. Scriitorul reintră, așadar, în sine și mișcarea aceasta este atribuită personagiilor lui, pentru că scriitorul o trăise adeseori el însuși: „*Luna plină grăbea repede spre un nour rătăcit; el o urma cu privirea, iară când luna nu se mai văzu decât în marginile argintate ale nourului, el închise ochii, ca mai bine să vadă icoanele ce se dezveleau din sufletul său, părându-i ca niște vedenii fără trup, care se leagănă în văzduh*”. La drept vorbind însă nu icoane se năzare ochiului său lăuntric, ci șirul gândurilor prinse în latura lor lipsită de amintirea sensibilă: „*Așa se năștea un gând pe altul în sufletul lui; intra tot mai adânc în această lume, până nici nu mai știa dacă se află aici ori colo* (ibid., p. 55).

Imaginația lingvistică a lui Slavici este deopotrivă cu fantazia lui vizuală. Puține cuvinte îi stau la dispoziție, cu toate împrumuturile pe care se întâmplă a le face zicerilor populare. În genere el evită însă cuvântul particular. Nici

provizia de termeni ai regiunii în care copilărise și din care păstra atâtea amintiri, nici îndeletnicirile oamenilor de pe-aco-lo nu îmbogățesc vocabularul lui. Claritatea fiind ținta pe care o urmărește mai adesea, Slavici va întrebuița de preferință cuvântul general, repetându-l ori de câte ori va fi nevoie, chiar înlăuntrul acelorași fraze, fără să se lase stânjenit de ucigă-toarea monotonie care rezultă. Astfel ni se povestește că Huțu voia s-o „prindă” pe Lina, în timp ce toată lumea râdea că nu putea s-o „prindă”, după cum Venturia nu putea s-o „prindă” niciodată, în timp ce pe Mili o „prindea” pe loc (p. 139). Creangă ar fi găsit aci patru cuvinte deosebite sau ar fi variat termenul propriu prin metafora lui. Slavici se mulțumește însă cu un singur termen general. Paginile lui ne prezintă la fie-ce pas exemple de aceeași categorie, pe care modestia conști-ncioasă a scriitorului n-a căutat nicidecum să le înlătore cu prilejul numeroaselor reeditări ale operelor sale.



## 5. I. L. CARAGIALE

Printr-o diferențiere individuală, proprie creației de geniu, realismul povestitorilor români din veacul al XIX-lea atinge neașteptata lui plenitudine în opera lui I. L. Caragiale. Din punctul de vedere al istoriei literare, autorul *Momentelor* se găsește deci în succesiunea unui Costache Negruzzi sau N. Filimon. Pictura mediului contemporan, a omului care îl reprezintă și a chipului în care el se mișcă și vorbește alcătuiesc obiectul artei lui I. L. Caragiale. Desigur, în timpul bogatei sale cariere, Caragiale depășește de câteva ori cadrele realismului. Totuși, pentru fixarea momentului său literar, este necesară raportarea lui la toți acei înaintași care, înaintea lui și cu mijloace pe care abia el trebuia să le desăvârșească, au încercat o artă ancorată în categoria „adevărului”. În vederea împlinirii programului său, Caragiale a înțeles că trebuie să se elibereze de directivele retoricii clasice, care continua să înlănțuiască nu numai pe scriitorii militanți din prima jumătate a veacului, dar și pe unii din scriitorii apreciați ai timpului său. Propriile lui săgeți împotriva retoricii clasice amintesc pe acele azvârlite de Titu Maiorescu; iar supunerea lui la obiect, echilibrul mijloacelor sale, scrupulul conștiinței sale artistice îndreptățesc alăturarea lui de ceilalți scriitori

ai „Junimei“. Ironia însăși era o unealtă mult experimentată de vestita societate literară, pe care o înveselise umorul lui Creangă, dar care acum se exercita cu o armă ascuțită adeseori în propriul ei arsenal.

Antiretorismul lui Caragiale este o atitudine conștientă. În *Câteva păreri* (1896), adevărată artă poetică a marelui scriitor, sunt notate directive și principii în legătură cu esența operei literare și cu fenomenul stilului, pe care un studiu ca al nostru nu le poate trece cu vederea. Întocmai ca Goethe, altădată, Caragiale știe să deosebească între „stil și manieră“. „Între stil și manieră, scrie Caragiale, este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial“ (*Opere*, vol. III, ed. Paul Zarifopol, p. 61). Ilustrarea principiului face necesară comparația dintre *Hernani* al lui Victor Hugo și *Othello* al lui Shakespeare. În opera lui Hugo, „discursuri academice“, „blesteme retorice“ orațiuni kilometrice. Dincolo, la Shakespeare, replica rapidă și plină de miez, dictată cu necesitate de pasiunea momentului. Când Othello crede a fi descoperit vinovata legătură de dragoste dintre Desdemona și Cassio, el nu găsește să spună decât aceste cuvinte: „Cum să-i omor?“ „Căci, din două una, raționează Caragiale, ori (Othello) e în adevăr gelos până la cumplita crimă, și atunci n-are vreme să mai țină discursuri, și mai cu seamă kilometrice, și încă în versuri distilate; ori, dacă le ține, și-a scos tot focul de la inimă, și n-are să se mai potrivească, la urmă, crima de loc. Prin urmare, ori crimă fără discurs, ori discurs fără crimă. Othello, deși «turc stupid», o știe bine aceasta și, fiindcă lui crima îi trebuie, renunță la discurs, și foarte cuminte face“ (*ibid.*, p. 60). Iată ceea ce nu înțelesese Hugo: caracterul manierat al intervenției retorice, adăugată în chip artificial întregului care își pierde astfel spontaneitatea și necesitatea sa de organism viu. Dacă Hugo și, împreună cu el, atâți alți scriitori, mari sau mici, au putut cădea în această eroare, lucrul se datorește străvechei inițieri retorice, propagată prin școalele noastre. „A! sfântă retorică! exclamă Caragiale. Cu multă pietate

*mi-aduc aminte de savantul Cours français de Rhétorique, prima față de la care am supt laptele științei literare” (ibid., p. 64). Într-un astfel de curs se putea afla că stilurile sunt înjghebări fixe și codificate, capabile a fi propuse alegerii noastre, ca orice lucru gata făcut înainte de a apărea noi. Străvechea înțelepciune retorică ne învață că există stiluri clare și concise, pompoase și ușoare, mărețe, simple și sublime, patetice, largi, ornamentate și înflorite. Ar fi destul deci să-ți alegi stilul operei tale pentru a găsi, sub rubrica respectivă, normele care ți-l garantează. Cât despre materialul diverselor stiluri, vechea retorică recomanda de asemeni tropii sau figurile, clase generale de expresie, a căror folosință împrumută neapărat agrement și distincție vorbirii. Față de acest mod de a înțelege fabricatul literar, atins de indelebila marcă a manierismului, conștiința de om modern a lui Caragiale îl face să priceapă ceea ce este absolut individual în fenomenul stilului, ca în oricare altă manifestare a vieții. Nu există, așadar, mai multe feluri de stil și nici formule generale, la care acestea pot fi reduse. Există numai un fel de stil: „stilul potrivit”, haina unică a trupului individual care trebuie investmântat. Unicitatea absolută a stilului, cu neputință de convertit în formulă generală și de întrebuințare obștească, rezultă din aceea că, privit în esența lui, stilul este produsul acordării a două ritmuri, a ritmului în care se desfășoară spectacolul lumii pentru sufletul nostru și a ritmului în care, prin creația de artă, sufletul nostru îi răspunde: „Ritmul – iată esența stilului”. Potrivirea acestor două mișcări este un rezultat extrem de delicat, efectul unui echilibru foarte labil. Scriitorii trecuți prin școala retorică îl strică adeseori, când în loc să asculte mișcarea vieții, pentru a-i potrivi melodia în acompaniament, recurg la vreuna din categoriile generale ale manualelor.*

Caragiale a folosit de câteva ori în chip ironic categoriile retorice clasice. În *Două loturi*, când Eleutheriu Popescu crede a fi găsit biletele de loterie, îndelung și cu deznădejde căutate, autorul intervine patetic: „*Toți zeii! toți au murit! toți mor! numai Norocul trăiește și va trăi alături cu Vremea,*

*nemuritoare ca și el!... sunt aci!... aci biletele!... aci era soarele strălucitor, căutat atâta timp orbește pe-ntuneric!* D. Lefter e liniștit – *acea liniște a mării, care înțelenită, în fine, vrea să se odihnească după zbuciumul unui năprasnic uragan: fața ei este senină, fără creț, pe când în fundu-i zac atâtea sfărâmături de corăbii înghițite pe de-a pururi înainte de a fi putut ajunge la liman*” (Opere, I, p. 160). Procedul, cuprinzând invocația patetică, aluzia mitologică, solemna comparație consacrată, este folosit cu intenție vădită de a-l compromite, prin aplicarea lui la o împrejurare trivială. Saltul din registrul realist în acel retoric este manifestarea atitudinii ironice a scriitorului față de unele din procedeele tradiționale ale literaturii. Și pentru a nu mai lăsa nicio îndoială în această privință, sfârșitul nuvelei notează: „*Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un târziu, cine vizita mănăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrână, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfântă, cu o aluniță mare păroasă d-asupra sprâncenei din stânga și cu privirea extatică...*” Urmează, împreună cu manierata evocare a celor doi eroi ai dramei, aceea a nevinovatelor lor manii. „*Dar... fiindcă nu sunt dintre acei autori, încheie Caragiale, prefer să vă spun drept: după scandalul de la bancher, nu știu ce s-a mai întâmplat cu eroul meu și cu madam Popescu*” (ibid., p. 163). Caragiale declară deci a nu dori să facă parte dintre „*autorii care se respectă și sunt foarte respectați*”. El renunță cu dragă inimă la beneficiile patosului retoric, în fal-durile căruia atâți scriitori ai tradiției clasice se învestmântau ca într-o haină a demnității. Renunțând la patosul retoric, ironistul Caragiale atinge însă un alt patos, pe acel al lucidității și al adevărului, mai vrednic a fi râvnit în noua constelație a realismului european.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pentru folosința ironică și antiretorică a comparației nobile v. și pasajele din *High-Life*: „*S-a petrecut până la șapte dimineața, când aurora cu degetele ei de roză a venit să bată la ușa orizontului și să stingă cu*

Caragiale nu cultivă ceea ce am văzut că se putea numi, sub pana primilor realiști, portretul fizic și moral al omului. În *Câteva păreri*, ironia sa se îndreaptă nu numai împotriva manierismului retoric, dar și împotriva așa-numitei „analize psihologice“ (*Opere*, III, p. 73). Incisivul și, pe alocuri, adâncul psiholog Caragiale crede a se putea dispensa de mijloacele analizei psihologice. Prezentarea faptului nud și a vorbei izvorâte din necesitatea situației i se par scriitorului mijloace literare de o eficacitate superioară. „*Dar atunci, întreabă presupusul contrazicător al lui Caragiale, vrei să reduci nuvela la proporțiile unui simplu fapt divers de ziar, și romanul la forma strictă a unui raport de agent polițienesc!*” „*Ba nicidecum, i se răspunde, dar plimbă-mă pe mare la vreme și cu socoteală. Toate priveliștile mării și toată banala d-tale ingeniozitate de a-mi compara chinul sufletului omenesc cu al talazurilor îți sunt gratuite și mie chiar nule. Eu voi s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul...*” Adevărul este, pentru realist, senzație; în timp ce pentru clasic el era idee. Senzația în locul ideii, prezentarea directă în locul analizei psihologice dau măsura schimbării conștiente de poziție pe care o operează Caragiale.

Renunțând la portretul moral și la despicierea complexelor sufletești, Caragiale nu folosește mai mult nici așa-numitul portret fizic. Rareori întâlnim evocarea aparenței umane, ca în *Păcat*: „*Un băetan voinic – barba de-abia-i mijeste, și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blânzi*” (I, p. 22). În schimb, ceea ce notează Caragiale, cu o insistență care trebuie neapărat reținută, este reacția fiziologică, vaga senzație organică, cenestezia eroilor. Când băietanul din *Păcat* înțelege

---

*privirile ei lumina petroleului, amintind infatigabililor dănțuitori că trebuie, cu regret, să se despartă*” (*Opere*, I, p. 209). „*Aurora cu degetele ei de roză*”... este o imagine homerică, filtrată prin clasicismul francez. Caragiale o întrebuințează cu ironie. Personajul caragealian, Edgar Bostandaki, adept al canoanelor clasice, compară însă cu toată seriozitatea pe frumoasa doamnă Athenaïs Grégoraschko cu *divina Hebe* (*ibid.*, p. 211).

că a fost remarcat de fata din vecini: „*Trupul tânăr se simți furnicat din creștet până-n tălpi de un fior fierbinte... Căldura toată i se urcă la frunte*” (I, p. 23). Iar când imboldul iubirii crește în el: „*Flăcăul își umflă pieptul, întinzându-și brațele amorțite de friguri până-i trosnesc încheeturile*” (I, p. 24). Somnul îl cuprinde târziu: „*Se trânteste pe brânci în pat, își reazimă inima, în care simte o strânsoare nedefinită, pe mâna dreaptă, și pe cea stângă fruntea caldă*” (I, p. 25). Când pătrunde, în fine, în apartamentele iubitei: „*aude urechile cum îi țiuiesc de tare și simte genunchii părăsindu-l*” (I, p. 26). În *O făclie de Paște*, Leiba Zibal adoarme: „*Foarte trudit, omul își încolăcește brațele pe masă și-și așează pe dânsule capul, care-i arde tare. La căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, o moliciune plăcută cuprinse nervii omului*” (I, p. 57). Când teroarea pune stăpânire pe hangiu: „*Buzele lui Leiba, fripte de friguri, urmau machinal gândul tremurând repede. O scuturătură puternică îl apucă dintre spete*” (I, p. 61). Iar când amenințarea devine imediată: „*Leiba simți că i se sting puterile și se așează la loc pe prag*” (I, p. 62). Numeroase sunt notațiile fiziologice în povestirea *În vreme de război*. Teroarea hangifului Stavrache este evocată cu amănunte culese din câmpul modificărilor organice: „*Hangiul deschise gura mare să spună ceva, dar gura fără să scoată un sunet nu se mai putu închide; ochii clipiră de câteva ori foarte iute și apoi rămaseră mari, privind țintă, peste înfățișarea aceea, în depărtări neînchipuite; mâinile voiră să se ridice, dar căzură țepene de-a lungul trupului*” etc. (I, p. 179). Iar când fratele pierdut de mult reapare ca o întrupare a visurilor lui de groază și îi oferă să bea: „*Stavrache luă paharul; îl duse spre gură, dar gura rămase-nclăștată, tremurând și, ca și cum ar fi băut, deșertă paharul peste bărbie pe sân*” (I, p. 180). În povestirea *La conac* ni se prezintă cu ocazia călătorului care întrupează, fără îndoială, ispita diavolească, schița unui portret fizic: „*Călătorul după chip și port e un negustor, vreun orzar ori cirezar, de cari umblă prin sate după daraveri; un roșcovan grăsuliu, cu fața vioaie; cărn și*

*pistrui; dar om plăcut la înfățișare și tovaroș glumeț; numai atâta că e șasiu...*” Dar pentru că simplul portret fizic nu i se pare suficient lui Caragiale, el adaugă îndată notația reacției fiziologice pe care o produce vederea ciudatului călător, ca un element care acordă un mare spor de viață imaginii. Cu privirea sa crucișe, „când se uită drept în ochii tânărului, îi face așa ca o amețală, cu un fel de durere la apropierea sprâncenelor” (I, p. 220). În *La hanul lui Mânjoală*, rătăcirea prin noapte este redată mai cu seamă prin elementele acompaniamentului organic: „Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele. Mergând cu capul plecat ca să nu mă-nece vântul, începui să simt durere la cerbice, la frunte și la tâmples ferbințele și bubuituri în urechi. Am băut prea mult! m-am gândit eu, dându-mi căciula mai pe ceafă și ridicându-mi fruntea spre cer. Dar vârtejul norilor mă amețea; mă ardea sub coastele din stânga. Am sorbit în adânc vântul rece, dar un junghiu m-a fulgerat prin tot coșul pieptului de colo până colo. Am plecat hărâbia. Căciula parcă mă strângea de cap ca o menghinea; am scos-o și am pus-o pe oblânc... Mi-era rău... N-am făcut bine să plec!” (I, p. 144). În *Două loturi*, după prima zi a infructuoasei căutări a biletelor: „D-l Lefter a căzut pe o canapea sfărâmat de oboseală; a simțit că i se taie încheieturile și așa, un fel de slăbiciune la lingurea, parcă-l lua o apă; a moțăit de câteva ori și-a adormit” (I, p. 150). Când coana Lucșița în *La Moși* se întremează, printr-o băutură răcoritoare, din sfârșeala pe care i-o provocase oboseala și căldura anotimpului, Caragiale notează: „În câteva clipe, moașa Lucșița s-a simțit rentremată: sfârșeala și acel sentiment de pierzare, care-i vine omului când simte un gol de haos la lingurea, au dispărut cu desăvârșire” (I, p. 279). Atâtea exemple sunt suficiente pentru a spune că I. L. Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. Nu s-ar putea spune că oamenii lui Caragiale n-au o viață interioară. De câteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gândurile și teoriile lor. În pictura internă a omului,

Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.

Dincoace de senzația organică, mai sus, în planul gândurilor și simțirilor care-i traversează personagiile, Caragiale oprește de asemeni notația sa, fără a întreprinde propriu-zis o disecție psihologică, adică o operație intelectuală care menține distanța dintre scriitor și complexul sufletesc supus scalpelului său. Pătrunzând în actualitatea sufletească a unora din personagiile carageliene, nu suntem obligați să ne reprezentăm pe autorul care o reflectă. Distanța dintre acesta și oamenii pe care-i zugrăvește este suprimată, prin fuziune simpatetică, încât viața interioară a acestora nu este „oglundită“, ci „produsă“. Ideile și sentimentele oamenilor nu ne apar din perspectiva scriitorului, ci din aceea a eroilor. Nu ascultăm pe autor vorbindu-ne, ci „vedem“ oarecum personajele gândind și simțind. Stilul lui Caragiale, în aceste împrejurări, nu este deci „exploziv“, ci „simpatetic“. Iată, de pildă, pe băietanul din *Păcat* consumându-se de dragoste și așteptare: „*Trei nopți de pândă... patru... cinci... și tot atâtea zile mai grele ca nopțile; ceasuri de cursuri și de meditații... zgomotul camarazilor; neputința de a sta singur cu închipuirea lui... și frigurile... și ferestrele tot închise... și perdelele veșnic lăsate*“ (I, p. 25). Stările interioare, notate în discontinuitate, ca tot atâtea creste săltate din obscurul fluid lăuntric, nu sunt interpretări ale autorului. Nu autorul ne grăiește prin el, ci ele grăiesc prin glasul simpatetic al autorului. În *O făclie de Paște*, poate singura nuvelă în care Caragiale a ținut să trateze „un caz“ sufletesc, după maniera naturalismului psihologic, așa-numitele „analize“ sunt atribuite unor personaje secundare. studenți care se întrețin, în fața lui Leiba Zibal, despre împrejurări uluitoare de asemănătoare cu ale lui. Când scriitorul însuși apare în scenă, el n-o face pentru a comenta, ci pentru a transcrie: „*Hangiul, posomorât,*



se puse să rumege în minte tot ce auzise... În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mâna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul câte unul... Țipetele nebune ale copilului retezate de junghiul care-i despică pân-tecele... Gâtul spart de secure, prin deschizătura căruia iese, după fiecă gâlgâitură de sânge, o horcăială surdă... ” etc. (I, p. 61). Și reveria lugubră se continuă după ritmul ei propriu, fără altă amintire a prezenței povestitorului decât felul caracteristic al vocabularului său: „copiii jertfiți unul câte unul... brațele binefăcătorului somn... țipetele nebune” etc. Caragiale transcrie de data aceasta cu propriile lui cuvinte. Când scriitorul este el însuși subiectul activ al povestirii, ca în *Grand Hotel Victoria Română*, notația discontinuă a vieții interioare, în stil simpatetic, se produce, fără ca sentimentul unei divergențe între materia și expresia transcrierii să mai poată apărea: „Zece ceasuri... Să mă culc... Las ferestrele deschise și lumânarea aprinsă și mă așez în pat... Mă doare capul... Băiatul cu prăjitura... Ce ochi! Oare să fi existând deochiul? ... Un neastâmpăr nesuferit îmi furnică din talpă până-n creștet... Insecte! ... Iute jos din pat! ... Iau lumânarea să văd de aproape!...” etc. (I, p. 76). Alteori, în fine, scriitorul transcrie gândurile și sentimentele personajilor, dar nu cu propriile lui cuvinte, ca în exemplul de mai sus, ci cu propriile cuvinte ale personajilor. Apare atunci așa-numitul „stil indirect liber”, efect stilistic foarte răspândit la scriitorii naturaliști ai veacului trecut și pe care Caragiale – pare-se – îl introduce în literatura noastră. Iată, de pildă, în nuvela *Păcat* momentul în care cei doi vechi prieteni, preotul și primarul, stau de vorbă despre lucruri privindu-i de aproape: „Steteau aci față-n față cei doi bătrâni și buni prieteni, dar era atât de nemăsurată depărtarea dintre ei! Și aceasta reduce pentru Cuțiteiu la proporții ce nici nu mai merită socotite, spaimile părintelui. La urma urmelor, ce lucru mare și grozav? ... E ceva să se-ntâmple mai ales și mai lesne?... Ce? Se iubesc doi oameni tineri... Ei! Și-apoi?... Lumea nu e?... ” (I, p. 40).

Autorul povestește cum se desfășoară convorbirea dintre cei doi prieteni, dar, de la un moment dat, propriile cuvinte ale unuia din personajii apar în narațiunea autorului. Cuvintele: „*La urma urmelor, ce lucru mare și grozav?*” etc. nu sunt ale lui Caragiale, ci ale lui Cuțiteiu. Altădată, criza sufletească a Ilenei, personajiu al aceleiași nuvele, nu ne este prezentată în referatul scriitorului, ci în propria vorbire internă a personajului: „*Oricât era de tânără Ileana, înțelesese că taică-său citea în sufletul ei tot așa de bine ca-n cărțile lui de la biserică... Dacă-i așa, care va să zică știe și el... Și-apoi? ... să știe! Cine ce treabă are? ... Frică? ... de cine? ... de ce? ... de Matache? ... tontul? ... cârpa? ... O să-l lase și pace bună: trai cu de-a sila nu se poate*” etc. Când însă monologul interior încetează, referatul evocator al autorului reîntră în drepturile sale: „*Și cu mâinile înfipte în păr, femeia își legăna ca de durere capul frumos într-o parte și-n alta...*” (I, p. 47). În nuvela *În vreme de război*, scriitorul ne înfățișează meditația solitară a hangiului, d-l Stavrache: „*Pe când d-l Stavrache își ridica așa de sus interesanta-i clădire de ipoteze, iacată altă scrisoare: e tot de la Turnu-Măgurele – de astădată însă e slovă străină... Slovă străină!... Ei! lucru dracului!*” (I, p. 170). Cuvintele: „slovă străină” apar de două ori, dar întâia oară ele aparțin autorului, a doua oară personajului său, evocat în chipul caracteristic al vorbirii sale, prin efectul stilului indirect liber.

Stilul simpatetic și cel indirect liber sunt oarecum treptele care conduc în centrul însuși al artei scriitoricești a lui Caragiale. Ele sunt modalitățile tehnice ale unui scriitor care își vede și își aude eroii, care nu poate să scrie despre ei decât privindu-i și ascultându-i, făcându-i să se miște și să grăiască. De aceea toată arta lui Caragiale tinde către prezentarea directă a omului. Dar cum autorul *Momentelor* nu este un descriptiv, un ochi plastic, amator de amănunte concrete și de colori vii, viziunea omului este în proza lui efectul chipului în care omul vorbește și este ascultat. Nimeni înaintea lui, numai Creangă în același timp cu el, destui de puțini după dânșii, au fost

scriitorii care au adus în notarea graiului viu aceeași precizie a auzului, aceeași intuiție exactă a sintaxei vorbite, a vocabularului și a inflexiunilor care ne uimesc în proza lui Caragiale. Recitiți oricare din paginile lui Caragiale, adevărul vorbirii este izvorul încântării mereu reînnoite pe care o sorbim din ele. Omul nu monologhează însă în paginile acestea. Vorbirea lui este o întrebare sau un răspuns. Oamenii lui Caragiale se găsesc totdeauna în acțiune, în acțiunea orală, adică în dialog. Reflectând, ca de atâtea ori, la condițiile artei sale, Caragiale scrie la începutul schiței *Amici*: „*Cititorul mă va erta că nu dau nicio indicație de ton, de acțiune și de gamă temperamentală în tot decursul dialogului – indicație atât de necesară pentru citire caldă – și va suplini însuși cu imaginația această lipsă*” (I, p. 225). Preocuparea de a sprijini textul dialogat, prin indicații asupra tonului, acțiunii, gamei temperamentale, este a dramaturgului. Și Caragiale este poet dramatic până și în cea mai sumară dintre schițele lui. Dar cum perfecțiunea unui text dramatic este să facă inutile indicațiile închise de obicei între paranteze, prin însăși evidența constrângătoare a adevărului vorbirii, Caragiale se poate lipsi, și în schița *Amici* și în oricare din paginile sale, de orice comentariu propriu asupra tonului și acțiunii. Iată o pagină mai puțin cunoscută, smulsă din povestirea cu elemente alegorice *Ion*. Eroul este un nonconformist, un încăpățânat care își susține oricând părerea, împotriva obștei coalizate contra lui:

„– *Ia, ascultă, măi băiete, a zis unul de la masă, are dreptate dumneaei: dacă place la toată lumea, ce te amesteci tu? ... ce-ți pasă ție?*

– *Cum o să placă, nene, săracul de mine? ... măgar! din gură! «Carnavalul de Venezia!» cu variațiuni!!!*

– *Dacă le place, mă! n-auzi?*

– *Ia m-ascultă și pe mine, flăcăule, zice altul mai dârz, pierzându-și răbdarea; de ce ești căpățânos și nu vrei să-nțelegi? ... Dacă ne-o plăcea și nouă, ăstora de aici?*

– *Cum să vă placă, omule?*

– *Ei! uite așa: să ne placă!... Ce? ... nu cumva o să cerem voie de la tine să ne placă? ... Uite, mă!... Cine ești tu?*

– *Nu-i vorbă de cine sunt eu! strigă Ion aprins; e vorba: se poate să placă? ... măgar – din gură, «Carnavalul de Venezia» – cu variațiuni? ... Ai?*

– *Nu zbigera așa la mine, că eu te plesnesc!... Uite-așa! o să ne placă!*

– *Lăsați-l, mă, zice altul; asta e părerea lui... ” etc. (IV, p. 161–162).*

Străbaterea aceste pagini îi dă dreptate lui Caragiale. Indicațiile de ton și acțiune, în acompaniament, sunt inutile.<sup>1</sup> Unicele indicații sumare, în replica a patra și șaptea, ar fi putut lipsi și ele. Cititorul nimereste singur tonul just și se simte transformat oarecum în actor. Am făcut pe mai mulți cititori să recitească cu grai viu această pagină în fața mea. Toți au reprodus aidoma înălțarea tonului în replica penultimă și coborârea lui în cea din urmă. Adevărul dialogului lucrează ca o putere constrângătoare.

Proza lui Caragiale ar putea fi cu mult folos studiată pentru a stabili divergențele stilului oral de acel scriptic. Anacoluta, adică trecerea, în interiorul aceleiași fraze, de la o formă de construcție gramaticală la alta, este unul din procedeele mai des întrebuințate de Caragiale, în transcrierea stilului vorbit. Un exemplu din multele care pot fi spicuite: „*Strigă pomojnicul: «Cine-i!» Hoții cei doi, fugi care-ncotro*” (I, p. 140). Interesant este de urmărit și procedeele vorbirii digresive, care reproduce ideea neselectată prin atenție, cedând oricărei asociații. Iată în această privință un pasagiu din *Art. 214*, unde „cocoana” se prezintă avocatului: „*Mă recomand Tarsița Popeasca, văduva lui priotel Sava de la Caimata, care a dărămat-o Pache, când a făcut bulivardu ăl nou, și fiu-miu, Lache Popescu*”. Referințele povestirii se urmează întretăiate de numeroase digresiuni: „*Să poștească!... Iacă-i vine lui*

---

<sup>1</sup> Pentru folosirea indicațiilor în paranteze, v. totuși schița *Art. 214* (II, p. 78 urm.).

*pofta să meargă unde a-nțărcaț mutuu iapa, tocma colo unde tot spune la Universul că se bate, zice, cu englezii... boierii ăia, ce fel de boieri ai dracului or fi și ăia! încinși cu tei ca la Fefelei” etc. (II, p. 78, p. 80). Alteori digresiunile nu sunt numai acceptate, dar comandate de un interes sentimental care face ca ideile să se înșiruie după o altă ordine decât aceea discriminativă a logicei. Astfel, în schița *Proces-verbal*, care reproduce un text scris, dar unul scris de cineva care rămâne vorbitor și în această situație, dorința redactorului de a înnegri pe proprietar produce următoarea manifestare: „Având în vedere că d. Stavrache Stavrescu, proprietarul imobilului din strada Grațiilor no. 13 bis, lipit în dreapta cu imobilul aceluiași proprietar cu no. 13 simplu, iar în stânga un loc viran tot al aceluiași proprietar neîngrădit depunându-se fel de fel de murdalăcuri de către vecini cum și de trecători, pentru care i s-a făcut în mai multe rânduri proces de contravențiune asupra salubrității publice, iar imobilul respectiv cu no. 13 bis fiind compus dintr-o cameră, o săliță și o bucătărie, toate de cărămidă și o magazie de scânduri de lemne de foc, pe care l-a închiriat cu contract în regulă încă de la Sf. Gheorghe trecut domnișoarei Lucreția Ionescu pe un an, iar acum sub felurite pretexte refuză, nevoind să considere absolut nimic” etc. (I, pp. 189–190). Caragiale a transcris de mai multe ori vorbirea neselectată de atenție sau aceea alcătuită din asociații călăuzite de alte criterii decât cele logice. Comical verbal caragelesc rezultă într-o bună măsură din manevrarea unor astfel de procedee.*

Am spus că I. L. Caragiale nu este un descriptiv, un ochi plastic. Evocarea mediului ocupă totuși un mare loc în arta sa. Dar evocarea mediului nu este aci efectul notării unor lucruri văzute, ci a moravurilor și a vorbirii. Caragiale nu descrie niciodată interioare, rareori și cu zgârcenie aspecte vestimentare, foarte puțin din lucrurile cu care oamenii se înconjoară și pe care ei le mănuiesc. Oamenii lui Caragiale se mișcă într-o lume fără obiecte, dar se mișcă după deprinderile comune timpului și societății lor. Marele lui meșteșug

constă în prezentarea tipului în individ, încât adevărata temă a narațiunilor lui este viața societății românești, mai cu seamă a micii burghezii bucureștene, în cele două sau trei decenii după 1880. Între formele de viață ale acestei societăți un loc întins ocupă modul ei de a grăi, vocabularul, ticurile verbale, expresiile comune, toate acele automatisme ale vorbirii care desenează, peste intenția comunicării individuale, structura obiectivă și autonomă a limbajului omenesc. Chiar atunci când i s-a întâmplat să descrie o societate mai veche și când, după modelul creat în romantism, ispita descriției pitorești putea deveni atât de puternică, Caragiale s-a mărginit la unicul sector al pitorescului lingvistic. O povestire ca *Kir Ianulea*, cu multele ei grecisme și turcisme, este un exemplu edificator în această privință.

Scriitor urban, este firesc ca I. L. Caragiale să nu fi dat un loc prea mare descrierilor de natură. El a resimțit totuși natura într-un chip mai viu decât acela care i se recunoaște de obicei. Dar natura care apare, ici și colo, în povestirile lui Caragiale, ca tot atâtea luminișuri neașteptate, nu este un mediu pitoresc, ci mai degrabă unul trecut printr-o imaginație difluentă, receptat ca sunet și ca senzație organică întovărășitoare, mai puțin ca trăsătură văzută. Contemporanii au vorbit adeseori despre remarcabilele înclinații muzicale ale lui Caragiale, despre melomania lui pasionată, despre prodigioasa memorie care îi ținea oricând la dispoziție toate motivele mai de seamă ale clasicismului muzical. Dar dovada muzicalității lui Caragiale, în afară de cele câteva referințe la unele opere renumite ale marelui repertoriu, pe care oricine le poate spicui în opera sa, stă în felul în care el a evocat natura. Iată, în acest sens, delicatele notații din *Calul Dracului*: „*Nici prea cald, nici prea răcoare; de vânt, nici suflare; pe câmp, așa liniște de toate patru părțile, că se puteau auzi cum țârâiau și forfoteau gângăniile, miș-miș pân pâiș, și apa cum gâlgăia afară din ghizdul fântâniei printre pietricele...*” (II, p. 245). De altfel, povestirea *Calul Dracului*, prin acea imensitate plină de farmec a cadrului nocturn care face să răsune ca un acord

din *Visul unei nopți de vară* a lui Shakespeare, este poate cea mai de seamă inspirație naturistă a lui Caragiale. Altădată, în *Hanul lui Mânjoală*, descrierea, susținută de notații organice și de unele trăsături vizuale, a unui pasagiu scuturat de viscol, se cristalizează într-o puternică pagină: „*Să fi mers o bucată bună de drum. Viforul creștea scuturându-mă de pe șea. În înalt, nori după nori zburau opăciți ca de spaima unei pedepse de mai sus, unii la vale pe dedesupt, alții pe deasupra la deal, perdeluind în clipe largi, când mai gros, când mai subțire, lumina ostentă a sfertului din urmă. Frigul ud mă pătrundea; simțeam că-mi îngheață pulpele și brațele*“ etc. (I, p. 143). Descrierea viscolului irumpând „*în astâmpărul desăvârșit ca-n puterea nopții*“, în care nici „*glas de câine nu se mai auzea*“, reține pe Caragiale și altă dată, în bucata *În vreme de război*. În funcțiune de cadru, natura apare numai uneori la Caragiale, alteori ea intervine pentru a sublinia o stare sufletească, pentru a răspunde cu ecoul ei insidios neliniștilor sau posomorelilor lăuntrice. Iată, astfel, pe jupân Stavrance alunecând sub teroarea amintirii fratelui dispărut, peste a cărui avere s-a înstăpânit cu multe îndoieli asupra drepturilor sale: „*Afară plouă mărunțel, ploaie rece de toamnă, și boabele de apă prelingându-se de pe streșini și picând în clipe ritmate pe fundul unui butoi dogit, lăsat gol într-adins la umezeală, făceau un fel de cântare cu nenumărate și ciudate înțelesuri*“ (I, pp. 173–174). Senzația, notată cu dibăcie, este a unui spirit muzical care știe să asculte glasurile naturii și să călăuzească ecoul lor în adâncime. Simboliștii numeau astfel de efecte de stil „corespondențe“. Caragiale le regăsește pe seama sa, îmbogățind cu o tehnică nouă arta sa precisă și savantă.





**V**  
**SCRIITORII**  
**SAVANȚI**



## 1. B. P. HASDEU

Într-o vreme în care erudiția istorică și filologică lua încă loc printre genurile literare, scriitorii savanți aduc contribuția lor dezvoltării artistice a literaturii. Dar dintre numele de învățați ai timpului, patru sunt acelea care pot pretinde cu mai multe drepturi a fi luate în considerare. Cel dintâi este acela al lui B. P. Hasdeu, în care conștiința artistului n-a încetat niciodată a sprijini pe aceea a savantului. „*Istoricul este un uvrier și un artist totodată*“, scrie el în 1865, în prefața primei ediții a lui *Ioan-vodă cel Cumplit*. Acel interesant text notează principiile artei sale de istoric, atent nu numai la critica documentelor, dar și la compunerea lor în întreguri care să aibă o „perspectivă“ și un „colorit“. Perspectiva cere gradarea episoadelor în așa fel încât din fondul situației generale, abia estompate, să înainteze planurile din ce în ce mai luminoase, în raport cu importanța lor pentru povestire. „*Încât privește coloritul, adaugă Hasdeu, știu atâta, că inima simțea în adâncul său ceea ce scria condeiuil; iar când inima simte, condeiuil devine scurt, laconic, iute ca bătăile pulsului.*“

Adevărul este că istoricul Hasdeu renunță la perioadele ample și bogate, la cadențele oratorice ale lui Bălcescu. Alt ritm domină aci. Povestirea se întrecește din scurte trăsături

contrastante, din antiteze fulgerătoare: „Și cine oare era acel fericit păstor al popoarelor?” se întreabă istoricul. Răspunsul urmează numaidecât: „Fiul marelui Carol V, micul Filip II” (Ioan-vodă cel Cumplit, ed. 1849, p. XII). Sau: „În Franța domnea regele Carol IX. Greșesc: el nu domnea. Domnea mamă-sa, Caterina Medici” etc. Când aceste efecte, sporite prin figuri ca aceea care ni-l arată pe Carol IX „sărutând lanțurile care îl sugrumau”, nu i se par de ajuns, Hasdeu introduce exclamația melodramatică, reflecția generală și patetică, enumerația și întrebarea retorică pentru a completa tabloul unui impenitent stilist romantic, într-o vreme care avea atâta nevoie de influența ponderatoare a lui Maiorescu.

Dar printre atâtea expresii ale unui temperament exploziv, care ne prezintă ideile sale ciocnindu-se sau alăturându-se, numai după ce s-au înfruntat și s-au contrazis, se întregește din când în când câte un cap de caracter. Iată-l pe acela al lui Ioan-vodă: „Eroul nostru, scrie Hasdeu, avea nește ochi mici și negri, în cari se răsfrângeau cu o deosebită energie și răpeziciune toate pasiunile și toate mișcările sufletului: în momente de mulțumire prin espresiunea cea mai simpatică, în momente de mânie se împleau de sânge, fulgerând din umbra unor stufoase sprincene ce se îmbinau, zburlite prin convulsiva acțiune a nervilor” (op. cit., p. 33). Problema portretului îl preocupă mult pe Hasdeu în aceeași vreme. Demonul romantic al analogiei îl face să caute echivalențele dintre exterior și interior și-l aduce să apropie chipul unor oameni atât de deosebiți ca fire și ca rost al vieții, cum a fost Vlad Țepeș, Cesare Borgia și William Shakespeare. În sprijinul intuițiilor sale, el caută temeiul sistematic în disciplinele, întrecute chiar în acel moment, ale fizionomiei și frenologiei. Savantul colaborează încă o dată cu artistul. Dar printre vagile generalități compilate din Lavater<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> Preocupările fizionomice, în legătură cu Lavater, sunt foarte vii în acest moment la Hasdeu, care în *Ursita* (1864, publicată în volum abia în 1910 de Iuliu Dragomirescu), notează odată: „Nu știu dacă toată lumea a observat un lucru, mie unuia mi se pare că nu l-a ghicit nici chiar Lavater: Natura copilului se poate cunoaște când îl vezi plângând. Lăcrămile

sau din frenologul Combe<sup>1</sup>, ceea ce izbutește să ne intereseze cu adevărat este tot intuiția portretistului artist, care ne arată în chipul lui Țepeș-vodă „*aste pleoape atât de masive, aste unghiuri interioare atât de ascuțite în direcțiunea nasului, astă privire atât de țintită ca și când ar voi a străbate în fundul inimilor, aste viclene zbârcituri de la coada ochilor, astă lumină (lumen oculi) atât de umedă și ieșită afară curat ca ochiul șarpelui...*” (*Filozofia portretului lui Țepeș*, în *Scrieri*, ed. Mircea Eliade, vol. II, p. 14).

Scrisul lui Hasdeu a degajat în epoca sa o largă undă de sarcasm, asociat adeseori cu trivialitatea. Nuvelistul din *Duduca Mamuca*, oratorul public, polemistul nu adaugă însă mult peste mijloacele cunoscute ale lui Heliade-Rădulescu. Poate numai vehemența celui dintâi este mai mică; în timp ce licențele lui sunt cu siguranță mai mari. Căci Heliade rămânea un spirit grav chiar în clipele când uita datoriile urbanității scriitoricești. Lui Hasdeu nu-i displace însă nici gluma ușoară și licențioasă, oferită din belșug de *Micuța*, nuvela retipărită de mai multe ori de autor până în anul 1896. Nu vom cita totuși nimic din *Micuța* și nici din *Ursita*, unde se găsesc totuși descriții peisagiste și vestimentare, portrete fizice și interioare, dar fără un deosebit caracter evocator. Pentru a ilustra sarcasmul lui Hasdeu, ne vom referi însă la unele din manifestările lui oratorice. Iată un pasagiu din conferința *Noi și voi*, rostită în 1892: „*Vecina noastră Austria e în poziție.*

---

*ni desfigurează unele fețe copilărești, ba încă le dau oarecare expresime blândă, dulce, simpatică; pe când sunt copiii al căror plâns le strâmbă și le schimonosește astfel trăsăturile feței, încât nu te poți uita la ei fără ca să resimți un dezgust, o aversiune, o depărtare involuntară”* (p. 37). (*Lavater, Johann Caspar* [1741–1801] poet și filozof elvețian, a început să creeze un sistem de determinare a caracterelor după studiul figurilor omenești, în *Arta de a studia fizionomia*, fără o bază riguroasă, științifică [n. ed.]).

<sup>1</sup> *Combe, George* (1788–1858) de origină scoțiană, a scris un *Sistem de frenologie* (1819), care-l situează printre cei mai fervenți adepți ai ideilor lui Gall (1758–1828), medic german care credea că studiul craniului ar putea oferi suficiente date pentru cunoașterea omului (n. ed.).

*În pântecele ei se zvârcolesc o mulțime de embrioni gemeni, între care embrionul unguresc, deși cel mai mititel și cel mai slut, un plod în care nu deosebești încă bine dacă e om, dacă e câine, dacă e pește, stă la mijloc și dă ghionturi la dreapta și la stânga, bătându-și joc de ceilalți, ca și când ar fi cel mai mare și cel mai mândru“ (ibid., vol. II, p. 139). Sarcasmul lui Hasdeu nu pregetă astfel în fața imaginii celei mai crude. Literatura de mai târziu va folosi exemplul, reluat și amplificat, într-o epocă de mari licențe ale scrisului, de către toți acei „polemiști viguroși“ care n-au împrumutat totdeauna modelul și conștiința lui incontestabil superioară.*

## 2. AL. ODOBESCU

Proza lui Al. Odobescu a trecut multă vreme drept punctul culminant al artei românești de a scrie. Școala secundară și chiar generalizările criticii literare au menținut părerea că Odobescu este stilistul prin excelență al literaturii noastre. Și, fără îndoială, Al. Odobescu este un stilist distins, cu certe daruri ale imaginației și cu un incontestabil simț muzical, un scriitor erudit, căruia îi stăteau la îndemână multe modele, mai cu seamă din sfera clasicismului, și un povestitor căruia, în momentele cele mai bune, nu-i lipseau umorul și sfătoșenia.

Reluarea întregului material ne arată însă că în genurile literare pe care le-a abordat, Al. Odobescu n-a atins nivelul pe care l-au stabilit întemeietorii lui în literatura noastră. Căci un povestitor de forță și adevărul lui Creangă n-a fost Odobescu niciodată. Nici în *Tigrul păcălit*, nici în *Jupân Rănică Vulpoiul* nu întâmpinăm nimic care să amintească verva jovială a lui Creangă sau geniul verbal al acestuia. Când i s-a întâmplat să dezvolte motivul unei povestiri populare, ca în basmul bisoceanului, pe care l-a intercalat în *Pseudo-kinegeticos*, el a înecat narațiunea propriu-zisă într-un lirism exagerat și dulceag, alterând stilul însuși al basmului, dându-i adică un caracter artificial și bastard pe care nimeni nu-l poate trece

cu vederea. Astfel, când feciorul de împărat constată, după un somn greu, că Zâna pe care o îndrăgise „a fugit și în păduri s-a năpustit; atunci văzu bine că puica a zburat, s-a dus și pe dânsul l-a răpus. Atunci înlăuntrul lui se făcu adânc întuneric; în piept inima-i zdrobită se încolăcea ca crâmpeie trunchiate de șarpe veninos. Ziua la soare, el se frământa în durere; noaptea la stele, din ochi îi picura izvor de plânsoare, și la tot ceasul, noaptea ca și ziua, ziua ca și noaptea, glasul lui duios răsuna prin codri: – «Doamnă a inimei mele, stăpână a acestor locuri! de ce m-ai părăsit? Unde te-ai dus? Ah, unde? ...»” (Pseudo-kinegeticos, în *Opere complete*, vol. I, ed. Minerva, p. 237). Eminescu a dezvoltat și el momentul liric, în basmele sale, mult peste doza pe care o îngăduie puritatea stilului epic. Dar netăgăduita originalitate și adâncimea lirismului eminescian ne face să-l întâmpinăm și să-l recunoaștem cu bucurie, chiar atunci când nu-l așteptam. Este acesta însă cazul lui Odobescu? Sentimentalele accente stilizate popular, din categoria acelor pe care le-am reprodus, nu întrec nicio dată nivelul convenției și ne lasă mai degrabă reci.

În nuvela istorică, Odobescu a rămas totdeauna sub nivelul atins din primul moment de C. Negruzzi, al cărui exemplu el recunoaște cu toată modestia că l-a călăuzit. În prefața pe care o adaugă, în 1860, micului volum care întrunea sub titlul general *Scene istorice din cronicile românești*, cele două povestiri din trecut ale sale, Odobescu nota, tăgăduindu-și alte merite: „... m-am silit cel puțin să păstrez – pre cât s-a putut – formele și limba Letopisețelor naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vârtos țara Moldovei: să adun datine, numiri și cuvinte bătrânești, spre a colora aceste două episoade culese din cronicile vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoci au totdeauna un interes mai viu când traiul și ideile, obiceiurile și graiul de acolo sau de atunci ne sunt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este, în parte, d-a



ni le arăta; asta este și folosul lor instructiv" (op. cit., vol. I, pp. 23–24). Și, în adevăr, *Mihnea-vodă cel Rău* sau *Doamna Chiajna* sunt încercări de restituție istorică, cuprinzând descrieri de împrejurări, costume și datine în care scriitorul învățat pare a porni mai mult de la cunoștințe decât de la impresie și în care intenția de a instrui acoperă în cea mai mare parte pe aceea de a evoca și de a zgudui. Astfel, notele se adună cu hărnicie și răbdare în descrierea unui alai domnesc, dar tabloul nu se constituie nicidecum: „*În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanții cu gârbace și vânătorii de plai și de Olt cu lungi sănețe; în urma lor veneau roșiorii și verzișorii călări, despărțiți în căpităanii, fiecare cu steagul ei, purtând mintene roșii și verzi; apoi caii domnești, acoperiți cu grele harșale de fir și de mătăsuri; îndată după aceștia, Mihnea însoțit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite în vârf și la mânere, și urmat de boierii de taină, cu vătașii, aprozii, armășeii și lipscanii lor*" etc. (op. cit., vol. I, p. 29). Toată enumerația aceasta rămâne zadarnică: mintea se poate îmbogăți cu unele cunoștințe, dar ochiul nu vede nimic. Tot astfel, în scenele care s-ar fi putut dezvolta cu intensitate dramatică, cum este aceea în care Mihnea servește boierilor săi un pilaf cu mărgăritare pentru a le rupe dinții și a le însângera gurile clevetitoare, lungă intervenție retorică a domnului, menită să explice înțelesul păcălelii pe care o pusese la cale, compromite întregul efect dramatic al episodului. Nu întâmpinăm aci nici viziune, nici mai mult dramatism decât cuprind datele subiectului. Meritele mai de seamă ale lui Odobescu trebuiesc căutate în altă direcție.

Și de fapt ele pot fi găsite fie în latura evocării naturale, fie în fixarea unor senzații pline de adevăr subiectiv. Meritele lui Odobescu, în această direcție, sunt cu atât mai remarcabile cu cât stilistul crescut în școala clasicismului se mulțumește adeseori cu epitetul general, ca atunci când vorbește despre „*vesela și mângâietoarea beție*" sau cu termenul abstract în locul cuvântului concret, ca atunci când istorisindu-ne cufundarea unui convoi în lacul Snagov, el se ferește de a

întrebuința orice expresie sensibilă: „*Deodată, pe la mijlocul căii o groaznică scrâșnitură se auzi, și tot podul sfărmat se cufundă în adâncime cu sarcina-i îngrozită*“ (op. cit., vol. III, p. 20). „Sarcina îngrozită“ pentru convoiul de arestați și soldați, cuprinși de groază, este un mod general de a se exprima, care denunță în Odobescu pe clasicistul academic. Comparația nobilă, aluzia savantă, sunt mijloace aparținând deopotrivă retoricii clasice pe care el le întrebuințează cu umor, atunci când însoțește o notație intimă, cu o referință erudită, arătând „*ce zice Nimrod despre podagra mea*“ sau cât de „*bine trăia Diana la curtea lui Henric de Valois*“. Scriitorii umaniști, de la Rabelais la Anatole France, s-au oprit adeseori la astfel de efecte. Prin derogare de la aceste procedee, destul de larg folosite, preocuparea de a fixa impresia individuală reintră adeseori în drepturile sale. Astfel, în *Câteva ore la Snagov* (1862), frumoasele pagini care prin metoda lor digresivă anunță cu un deceniu și mai bine tratatul *Pseudo-kinegeticos*, înaintarea hurducată a trăsurii de-a lungul și de-a latul șoselei, îi face autorului impresia unei „*coase ascuțite într-un răzor de fânețe*“ (op. cit., III, p. 13). Când pătrunde în adâncimea umedă a pădurii care desparte șoseaua Ploieștilor de apele lacului, paleta sa se îmbogățește deodată și notațiile sale rețin senzațiile cele mai fragede: „*... totul în preajmă era încântător; înalții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în holțile lor răzlețe toată scara fețelor smaraldului, de la frageda verdeață a mugurului până la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea și șoapta frunzelor, ușor clătinate de o lină adiere, se îngâna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș. Prin acele locuri misterioase, scăldate acum de razele amiezii, poștalionul meu înainta pe țacăneală; surugiul, spre a îndemna caii, învârtea uneori biciul alene peste capul lor, și-apoi le adresa, din când în când, cu glas domol, strigătul prelungit de: hai, băieți! Roatele briștei tăiau făgașe subțiri pe iarba plăpândă a pământului jilav, și tot echipajul pășea cu o moale legănătură*“ (op. cit., III, p. 16).

De la Vasile Alecsandri nimeni nu evocase natura și sentimentul omului în mijlocul ei dintr-o apropiere atât de viu resimțită. Dar pe când, pentru Alecsandri, natura este mai cu seamă un tablou văzut, formă și culoare pâlپând în glorie solară, Odobescu resimte mai cu seamă farmecul ei muzical, miile de glasuri care compun armonia ei nedeslușită. Iată renumita descriere a Bărăganului în *Pseudo-kinegeticos*: „*Când soarele se pleacă spre apus, când murgul serei începe a se destinde treptat peste pustii, farmecul tainic al singurătății crește și mai mult în sufletul călătorului. Un susur noptatic se înalță de pre fața pământului; din adierea vântului prin ierburi, din țârâitul greierilor, din mii de sunete ușoare și nedeslușite se naște ca o slabă suspinare eșită din sânul obosit al naturii*“ (op. cit., I, p. 107). Iată și tabloul cu atâtea note muzicale, al unei calde zile de aprilie: „... șezând acuma colea, fără grijă, răsturnat în jețul meu, privind liniștit pe fereastră cum mugurul liliacului se despică și- nverzește subt aburoasele sărutări ale soarelui de aprilie, și ascultând, cu o dulce răpire, cum vrăbiile limbute ciripesc și cum brotăcelul cântă vesel înturnarea zilelor calde, te încredințez că mi-ar place să străbat – fără totuși de a mă mișca din loc – și codrii umbroși, alergând cu gândul în goana cerbilor...“ (op. cit., I, p. 148)

Acestui simț muzical îi datorește Odobescu succesele sale cele mai mari ca scriitor. Căci nemulțumindu-se a primi armoniile naturii, ci dorind a le produce el însuși, simțul său muzical stă la originea largilor cadențe în care și-a scris paginile cele mai bune. Unul din editorii lui Odobescu, d-l Șt. Bezdechi, notând interesante observații stilistice, remarcă ritmul domol al perioadelor odobăștene: un ritm care ar corespunde și felului omului și – desigur – sfătoșeniei debitului său, nezorit să ajungă la un capăt, complăcându-se pe cărările laterale, unde asociația sa neistovită îl atrage tot timpul. D-l Șt. Bezdechi încearcă să justifice tehnic impresia desfășurării liniștite a frazelor lui Odobescu, ritmul lor „andante“ sau chiar „lento“, reținând două procedee tipice: 1) „hiatul“ („pare că, să o primească, le aș afla, să o lăsăm“ etc.) prin care accentele

cuvintelor esențiale îndepărtându-se unele de altele, spațiul interior al frazei crește în consecință, 2) „clausulele masculine“, adică sfârșitul ritmat al frazei printr-o silabă accentuată, o particularitate deseori folosită și grație căreia pare că „după fiecare perioadă, scriitorul nezorit se odihnește ca după o muncă dusă la bun sfârșit“<sup>1</sup>.

Dar armonia lentă a perioadei lui Odobescu provine și din bogăția ei arborescentă, obținută prin încatenarea unui mănunchi de propoziții subordonate pe trunchiul uneia sau a mai multor propoziții principale. Observate în structura lor, perioadele lui Odobescu sunt de două tipuri. Unele prezintă o structură duală, prin dubla lor propoziție principală de al căror trunchi elementele determinative se anină în cupluri succesive: „*A fost fără îndoială un vânător inspirat și a știut să mânuiască bine arcul și săgețile, artistul subt a cărui dalță s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, cea mândră și sprintenă fecioară de marmură, care s-avântă, ageră și ușoară, sub crețurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale și larg-despicată la umeri*“ (op. cit., I, p. 133). Alteori, structura perioadelor este ternară: „*Acela ar clădi cu sfinte miresme, cu smirnă și cu tămâie altarul vânătorilor, povestind cum sălbaticul uriaș al anticelor legende germanice, cum vânătorul afurisit care-și vânduse sufletul către diavol pentru ca să poată lovi tot pe drept, printre brazi și printre stânci, cum acea fantastică ființă a posomorâtelor visuri păgâne, printr-o minune cerească, se prefăcu în blândul și cuviosul episcop și apostol al Ardenelor creștinate!*“ (op. cit., pp. 132–133). Perioada ternară are un aspect deosebit de bine condus, când în succesiunea celor trei propoziții relative care o compun, cea din urmă dobândește o dezvoltare izbitor mai mare decât cele două care îi premerg, producând astfel impresia unei piramide odihnindu-se măreț pe larga ei bază masivă: „*Acela ar lăuda-o cântând imnul elenicei Artemide, zgomotoasa sor-gemene a argintarcatului*

---

<sup>1</sup> Șt. Bezdechi, în *Introducere la Pseudo-kinegeticos*, ed. Tipografiile Române Unite, București, f. a., p. 49.

*Apolon și venerata fecioară care poartă săgeți de aur, bucurându-se de larva vânătoarească; care prin codri umbroși și pe piscuri furtunoase, străpunge cerbii; care întinzându-și auritul arc, azvârlă darde ucigătoare de se cutremură creștetul înalților munți, de răsună pădurile întunecoase sub gemetele fearelor izbite, de se înfiorează pământul și marea cu toți peștii din ea” (op. cit., I, p. 132).* Este probabil că faima de stilist a lui Odobescu se datorește mai cu seamă bogăției bine stăpânite a perioadelor sale, pe care de la Bălcescu nimeni nu știuse a le dezvolta cu un suflu mai larg, cu un mai armonios simț muzical, în întreguri sintactice mai bine articulate. De la Bălcescu, nimeni mai bine ca Odobescu nu reprezentase în proza noastră ceea ce retorica clasică numea „cadența” și „numărul”. Dar pe când la Bălcescu, numărul și cadența sunt mijloace în serviciul elanului și al înflăcăării sale și sunt adaptate la acestea printr-un fel de constrângere internă, ele sunt la Odobescu procedeele preexistente ale unui scriitor savant, ale unui amator de artă, istorie și folclor care le aplică materiei sale prin convenție stilistică academizantă.



### 3. ANGHEL DEMETRIESCU

Printre scriitorii savanți care, la sfârșitul veacului trecut, îmbogățesc proza românească cu tot ceea ce le aduce cultura lor formată în frecventarea clasicismului, trebuie amintit și Anghel Demetriescu, cu atât mai bune motive cu cât publicând destul de puțin în viață și rămas aproape necunoscut pentru posteritate, locul și valoarea lui rămân încă a fi determinate. Temperamentul stilistic al lui Anghel Demetriescu amintește de aproape pe acel al lui Maiorescu, a cărui artă scriitoricească el o descrie o dată cu caracterizări care i s-ar potrivi lui însuși și cu proclamarea unor principii care sunt în orice caz ale sale: *„Acest stil, scrie Anghel Demetriescu, se distinge printr-o transparență cristalină, o eleganță fără pretențiuni și o amploare impozantă a perioadelor. Totul este firesc, însă în același timp îngrijit. D-lui Maiorescu nu-i place amestecul genurilor literare, și de aceea d-sa se ferește de a întrebuița în proză așa-numitul stil poetic, cu imaginile și metaforele sale. Desigur, acele imagini prelungite ce le găsim la unii din prozatorii noștri sunt niște podoabe de un gust îndoios; ele seamănă cu niște haine lungi ce se târăsc până la pământ, și din care ideea se poticnește sau nu se mai vede. Drept vorbind, stilul metaforic este stilul inexact; căci cel ce iese din*

*expresia scurtă și directă, spre a se arunca în dreapta și în stânga în tropi, dovedește că nu are în minte-i ideea limpede, și că, neputând să ne-o dea de-a dreptul, ne arată obiectele cu care ea seamănă. Stilul așa-numit poetic arată mai mult slăbiciunea decât energia intelectuală a scriitorului” (Opere, ed. Ovidiu Papadima, pp. 332–333). Textul acesta este cu atât mai important cu cât el este cel dintâi în care proza de idei ia o limpede cunoștință de sine, de funcțiunea și frumusețile ei proprii, făcute din precizie și energie.*

Un astfel de stil curățat de aportul incongruent al imaginației, dar nedisprețuind comparația măsurată atunci când ideea are să profite din ea, tinzând spre lapidaritate, este deopotrivă al lui Maiorescu, ca și al lui Anghel Demetrescu, care nu o dată în descrierea oamenilor și a operelor lor găsește formula cu adevărat pregnantă. Mai cu seamă în latura portretelor fizice și morale, aflăm, sub pana lui Anghel Demetrescu, reușitele sale scriitoricești cele mai importante. În seria portretelor politice și parlamentare, din care Anghel Demetrescu și-a făcut o specialitate egalată de puțini alți cronicari, arta oratorică a lui Take Ionescu este evocată odată cu multă forță, deși cu folosința destul de accentuată a procedurii amplificării retorice. Portretul parlamentar al lui Maiorescu i se alătură cu aceleași caractere. Ceea ce teoreticienii vechi desemnau ca partea de „acțiune” în arta vorbitorului, ne este înfățișat aci prin comparația susținută cu meșteșugul strategilor și a marilor generali. Cititorul de azi poate judeca aceste portrete prea compuse, prea fastuoase, prin savantele lor comparații sau prin largile lor dezvoltări, uneori în perioade ternare, cu nimic mai prejos decât acele ale lui Odobescu. Acest cititor va prefera deci trăsătura rapidă și tăioasă, ca atunci când va evoca în Kogălniceanu „*un amestec straniu, dar fatal de versatilitate bizantină și brutalitate feudală, de vițiile regimului vechi și de nobilele aspirații ale secolului nostru... un mixtum compositum de tiran și democrat, un Pisistrat care la nevoie devine Perikles*” (p. 311), sau când, pentru a ilustra contrastul dintre Kogălniceanu și Katargi, va imagina grăitorul apolog:



„Dar acest atlet al arenei parlamentare, acest rege al politicei, avea un adversar de care se temea mai presus de toți. Acesta era Barbu Katargiu. Leul se temea și el de cineva; acela era un om” (p. 317). În studiile de literatură și estetică ale lui Anghel Demetriescu, cititorul de azi este de asemeni plăcut surprins să constate cum demnitatea în expresie, echilibrul formulărilor luminoase și al analizelor liniștite au păstrat tinere toate acele pagini în care autorul lor înscrie una din etapele vrednice de luat în considerație ale stilului ideologic.



## 4. NICOLAE IORGA

Puternicul temperament de scriitor al lui Nicolae Iorga a primit în sine și a fructificat mai toate directivele stilistice ale veacului al XIX-lea. Regăsim în operele variate și atât de numeroase ale scriitorului, încât o cuprindere integrală a lor reclamă studii pregătitoare pe care încă nu le avem, atât directiva retorică a scriitorilor militanți dinaintea jumătății veacului trecut, cât și darul caracterizării fizice și morale a primilor realiști, cât și notația plină de culoare a peisagiului și a furnicărului uman din operele călătorilor romantici și ale realismului artistic de mai târziu. Sinteza acestor îndrumări este însă cu totul personală, încât o pagină de-a lui Nicolae Iorga este un lucru absolut individual, imposibil de a fi confundat cu produsul altei pene, dusă, precum este, de valul clocotitor al unei mari tensiuni. Dacă atmosfera morală în care plutește oricare din paginile lui Bălcescu este „cucernicia“, aceea a scrierilor lui Nicolae Iorga este „lupta“. Nu este rând desprins din opera acestuia, nu există vreo expresie a unei păreri sau a unei impresii oricât de particulare, care să nu fie apărută sau câștigată împotriva cuiva. Iată, de pildă, o pagină în care scriitorul povestește amintiri din vremea petrecerii sale ca student la Paris: „*Dumineca, încercam excursii în împrejurimi. Dar atâta*

*lume se arunca asupra tramvaielor, unde se făcea controlul biletelor, și asupra cochetelor bateaux-mouche<sup>1</sup> de pe Sena, încât groaza și dezgustul pe care mi l-a inspirat totdeauna îmbulzeala omenirii nerăbdătoare de a lua cât mai repede un loc cât mai bun mă făcea să mă întorc, adesea, înapoi. N-am cunoscut casa unui coleg francez, burghezia acestei societăți așa de prudente și de econoame ferindu-se, cu dreptate, de orice străin care n-ar fi fost îndelung și cu îngrijire verificat. La profesori nu era obiceiul să se meargă, și încercări făcute naiv mi-au dat lecții usturătoare. Nu știu cum, și prin cine, m-am pomenit însă într-o seară în bogatul apartament al lui Emile Picot, fostul secretar al prințului Carol, cercetătorul literaturii noastre trecute și al cântecului nostru popular... Îmi aduc aminte că, vorbind tot despre lucruri românești care plictiseau vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot, eruditul francez mi-a pomenit cu admirație de Nicolae Mavros, care, spunea el, «era singurul om în stare a vorbi franțuzește ca în secolul al XVIII-lea» (O viață de om, I, 1934, pp. 206–207). Interesanta pagină ne vădește un om luptând. Amintirea excursiilor neizbutite ale studentului apare în forma luptei pentru un loc și a sentimentelor de „groază” și „dezgust”, pe care i le provoca îmbulzeala. Lipsa de acces în casele burgheziei determină atitudinea scriitorului: această societate se ferea „cu dreptate”, de orice străin... Încercarea de a vizita pe profesori dă loc la „lecții usturătoare”. Conversația cu Emile Picot, în timpul unei întrevederi neașteptate, „plictisea însă vizibil pe atunci așa de voinica și de blonda doamnă Picot”. Omul care își amintește în acest chip n-a înregistrat cu pasivitate evenimentele și nu și le reamintește acum din poziția unui contemplator liniștit. El le-a trăit în clipa primei lor percepțiuni și le reînvie acum, în amintire, într-o stare de participare extrem de activă, care îl face să se oprească cu preferință asupra elementelor de luptă și de împotrivire, să fixeze expresia sentimentelor sale reactive și să execute o*

---

<sup>1</sup> Vaporașe (fr.) (n. ed.).

seamă de acte de aprobare și dezaprobare. S-a spus că Nicolae Iorga este un polemist. Și de fapt oamenii și lucrurile nu trăiesc în fantazia sa decât în lumina atitudinii de simpatie sau, mai des, de împotrivire, pe care acestea i-o provoacă. Prin această particularitate, întregul scris al lui Nicolae Iorga trăiește în atmosfera unui vibrant dramatism, care alcătuiește și calitatea lui cu neputință de trecut cu vederea. Din punctul de vedere al istoriei literare, filiația unui astfel de temperament din acel al lui Heliade-Rădulescu, al cărui suflet clocotitor îi colorează atât de caracteristic opera, este un fapt evident, deși ceea ce continuă să-i separe este, alături de o decență superioară în expresia sentimentelor de indignare și revoltă, resursele unui talent netăgăduit superior.

Portretul omului fizic și moral alcătuiește unul din sectoarele cele mai glorioase ale artei scriitoricești a lui N. Iorga. Notarea fizionomiei, a amănuntului plastic, sub care se adună vaste semnificații, reține de multe ori pana scriitorului. Iată-l pe Alexandru Vlahuță: „*liricul cu glas adânc vibrant, cu vorba socotită, care ducea cu sine un trist mister, cu toată momentana viață fericită, și cu ochii adânci, câteodată străbătuți de scânteii, cari răsăreau impresionant din întunecata față, tăiată de multe brazde, asupra căreia se lăsa pe frunte aripa de corb, ruptă parcă din pasărea lui Edgar Poe*” (ibid., p. 196). Cine a privit vreodată chipul lui Alexandru Vlahuță, cu fața lui adânc brăzdată, deasupra căreia odihnea greaua șuviță neagră de păr, tăind în diagonală fruntea, nu poate să nu tresară în fața adevărului acestui portret. Dar cine se oprește, parcurgându-l, la comparația șuviței negre de păr cu pana pasării lui Edgar Poe, corbul fatalității și al regretului mistuitor din renumita viziune a poetului american, simte deodată lărgindu-se perspectivele morale ale portretului, până la stratul acelor tragice predestinări, pe care Vlahuță părea în adevăr a le duce cu sine. Nenumărate sunt, în scrisul lui N. Iorga, aceste rapide fulgerări care luminează și suprafața și adâncimile. În anii neutralității din 1916, intuiția scriitorului reține din apariția de luptător a lui Nicolae Filipescu „*dârza deciziune, ieșind și din*

rotunzii ochi de leu, din aspra față pătrată, din războinicul păr scurt, aspru, drept, din înfățișarea de cărunț general de cavalerie a lui Filipescu, devenit ca o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și sulită" (ibid., vol. II, p. 223). Convergența efectelor în această scurtă viziune este vrednică a fi considerată mai de-aproape. După calificarea morală: „dârză deciziune“, apar intuițiile fizice menite s-o sprijine: „ochii de leu, aspra față pătrată, războinicul cu păr scurt și aspru“, peste care se adaugă îndată comparația revelatoare: „înfațișarea de cărunț general de cavalerie“, însoțită de acea sugestivă prelungire a perspectivelor, atât de caracteristică pentru arta scriitoricească a lui N. Iorga: Filipescu părea „o încorporare a vechii boierimi luptătoare, care cere numai pinteni și sulită“. Altădată, tot despre Alexandru Vlahuță, pe care îl numește „un suflet adânc“, intuiția devinatoare a lui N. Iorga coboară adânc pentru a afla caracterul profund religios, inițiativ, al modelului său: „Dintr-o familie care-și trecea din generație în generație ca o misiune mistică, în legătură cu ceea ce natura cuprinde mai tăinuit și sufletul omenesc ascunde mai cu pază, el avea în figura lui brăzdată adânc, din tinereță încă, plină de umbra propriilor sale gânduri, în ochii de o așa de înțelegătoare lumină tainică, urmărind toate, dar răsfrângând numai izvorul ei neștiut, enigmatic, în glasul potolit, care părea că recitează litanii dintr-o carte pe care nimeni altul n-avea voie s-o deschidă, în sonoritatea religioasă a intonațiilor sale, ca și când, fără poza, care-l scârbea la alții, de la sine ființa-i toată se concentra într-o formulă fulgerător de justă, avea, zic, ceva ocult și sacru. Era în trupul mic, dar vânjos, ușor îndoit de povară, dar capabil totuși s-o sprijine, unul din templele marilor mistere" (Oameni cari au fost, II, p. 466). Măestritul portret, desenat în stil rembrandtian, cu alternări de umbre și lumini, cu reflexe proiectate de un misterios focar lăuntric, se dezvoltă în jurul unei intuiții centrale pe care o aproximează prin mai multe

trăsături succesive: tainica lumină a figurii eroului, glasul său de litanie, sonoritățile lui religioase, acel ceva ocult și sacru al întregii sale înfățișări, până la comparația revelatoare, care se prezintă atunci când tot ce precedase o cerea cu toată puterea: trupul lui Vlahuță, purtătorul acestei sacre vieți spirituale, „era unul din templele marilor mistere“. Recitiți încă portretul lui Spiru C. Haret, unde intuiția, ca să spunem așa, nu mai este spațială, ci temporală, pentru că ea nu cuprinde o fizionomie și un caracter, imobile și monumentalizate prin moarte, ci un destin, o viață de osteneți până la suprema odihnă a somnului de veci: „*Dintre noi pleacă azi un călător foarte obosit. Timp îndelungat, cu nesfârșită râvnă și cu silințele cele mai mari, a străbătut, între prieteni cu alte gânduri și între ajutători care se gândeau înainte de toate la sine, ținuturi în care, lângă bogăția cea mai nemeritată, lângă cultura cea mai zădarnică, lângă cel mai obraznic triumf, se zbuțumă în adânc întunec și în mare sărăcie, ca răsplată pentru toată munca ei fără răgaz și pentru toate jertfele ei fără sfârșit, o întreagă națiune. Și călătorul cel fără odihnă lasă la o parte pe cei ce n-aveau nevoie de altceva decât numai de câștiguri înnoite și de laudă proaspătă, pentru a îngenunchia înaintea celui căzut de greutate și a apropia de buzele lui arse băutura dătătoare de viață. Și a făcut așa an de an, până ce i s-a înălbit părul de muncă, până ce bolile osteneții s-au atins de dânsul și el însuși a căzut în marginea drumului celui greu, așteptând ultima datorie față de dânsul*“ (Oameni cari au fost, II, p. 39). Străvechea intuiție mistică a vieții ca drum revine și în această pagină. Ceea ce ni se evocă este drumul unui samaritean, al unui călător „obosit“, covârșit de „silințele cele mai mari“, mergând „fără odihnă“ către cel îngenunchiat de greutate, mulțimea, căreia Haret i s-a devotat și de ale cărei „buzes arse“ bunul samaritean apropie „băutura dătătoare de viață“. Și pentru că de data aceasta ni se înfățișează nu un caracter imobil, ci o viață, ceva care se dezvoltă în timp, drumul bunului samaritean, profunda intuiție, dar și marea pricepere

a scriitorului, recurge la forma narațiunii epice și biblice, cu frazele debutând prin conjuncția „și”.

Nu numai omul și viața, dar și peisagiul prilejuiesc lui N. Iorga unele din paginile sale cele mai izbutite. Apropierea de Vasile Alecsandri este, în această privință, unul din rezultatele cele mai neașteptate ale analizei literare. Iată această descriere a Ragusei, pe care scriitorul o cunoaște încă din anii tinereții sale<sup>1</sup>: „*Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumnezeiesc oraș al Ragusiei dalmatine, cu ziduri sure înălțându-se parcă din marea de cobalt fără valuri, sub cerul de un nemilostiv albastru ca al Africei uscate: porți întunecoase, străzi de palate în jurul domului bătrân, pretutindenii reminiscențe din vremea republicii, piețe îngrămădite de fructele Sudului, migdale și smochine proaspete; mari case pustii, pline de diplome și de portrete, fine tipuri aristocratice răsărind dintre florile roșii ca sângele ale oleandrilor; și, afară, câmpii din care răsar, ca la noi, prunii ori cireșii, smochini și portocali, buruienile țepoase ale unei vegetații africane; iar, după ziua caldă, lină, grea de splendoare, copleșitoare de frumusețe, în răcoarea serii, pe malul de piatră, de cealaltă parte, de către munte, venind călări, în superbele lor costume roșii, violete, cusute cu aur, țărani slabi și țărăncile palide din Herțegovina, care le întâmpină, străine! cu un dobr vecer, o «bună seara» ca pe vremea patriarhilor. Frumoasă iarăși marea la Cattaro, în golful fără pereche, plin de răsfrângerea razelor soarelui în stânca lucie, unită cu adâncul albastru de pretutindenii, dă golfului o înfățișare absolut fantastică, cu luntrile de formă veche, în care izbucnește roșul aprins al scufiilor pe care le poartă bărbații și femeile sub cerul cu străluciri metalice” (Cinci conferințe despre Veneția, 1926, pp. 8–9). Profunzimea meridională a colorii, ba chiar și accentuarea caracterului „fantastic” al viziunii amintesc peisagiile lui Alecsandri. Mișcarea generală a descrierii, cu introducerea ei retorică („*Dacă marea o voiești, mai du-te la acel dumneze-**

<sup>1</sup> Cp. și pasagiul din *O viață de om*, I, p. 285.



iesc oraș al Ragusei dalmatine”), cu apelul către convorbitor („țărani slabi și țărancele palide din Herțegovina, care te întâmpină, străine!”), dau însă întregului tonul ei propriu și de neconfundat. Vrednică a fi reprodusă este această evocare desprinsă tot din vechile amintiri dalmatine ale autorului: „În ceasurile libere străbăteam acest mal așa de frumos și așa de singuratec. Era ca o coborâre lină în trecutul a cărui taină o căutam pentru studiile mele. Pe drumul spre Gravosa, Gruj al slavilor, întunecații pini maritimi se ridicau din îmbelșugata vegetație pe care soarele o săruta fără s-o îngălbenească. Departe, insula Lacrome ascundea mânăstirea ei tăcută printre copacii deși ai livezilor. Iar în orașul însuși cărări misterioase duceau printre case albe pe care le înfloreau în cerdace oleandri palizi fără mireasmă, și râsete după perdele trase, unde blonde patriciene cu strămoși înainte de cruciate pândeau ce li se năzare, izbucneau clare și zglobii” (*O viață de om*, I, pp. 285–286). Peisagiul este construit din note misterioase, ca și trecutul pe care tânărul studios încerca să-l refacă din mărturiile arhivelor și din acele ale așezărilor omenești. Întunecații pini maritimi apar alături de tăcuta mânăstire a insulei, de cărările misterioase, de vegetația pe care soarele n-o îngălbenește, ca și cum ea ar aparține vecinicii, de oleandri, palizi ca și moartea, și fără miresme, adică fără ceea ce poate apărea ca duhul însuși al vieții. Dar în mijlocul acestui peisagiu care ne ademenește cu adierile lui din eternitate, izbucnesc deodată râsetele vesele și zglobii ale patricienilor aparținând anticei rase a regiunii. Accentul vieții se introduce astfel în pictura locului, ca un element de contrast menit să adâncească solemnitatea imobilă, sustrasă parcă devenirii, a impresiei anterioare. Cu astfel de mijloace, se afirmă în scrisul lui N. Iorga arta unui peisagist romantic, din descendența lui Chateaubriand.

S-a vorbit uneori despre N. Iorga ca despre un talent prin excelență retoric. Și, fără îndoială, atitudinea sa luptătoare, apelul direct la ascultător, mulțimea digresiunilor pe care, fără șovăire, le primește în scrisul său, sunt tot atâtea modalități

de manifestare ale unui temperament literar retoric. Dar dacă tehnica esențială a retoricii este amplificarea, dezvoltarea prin varierea aceluiași motiv, sunt multe cuvinte pentru a situa arta lui N. Iorga în alt sector decât al retoricii tradiționale. Căci ceea ce pare preocuparea statornică a acestui scriitor este mai mult tendința de a sili impresiile să intre într-un spațiu relativ restrâns, decât aceea de a dezvolta. Metoda sa e mai mult sintetică, decât analitică. Chiar cu prilejul portretisticii lui N. Iorga am remarcat rapiditatea elocventă a trăsăturii, marile efecte culese din scăpărarea de fulger a unei singure comparații sau metafore. În genul portretului rapid și al caracterizării morale concise, autorul *Oamenilor cari au fost* a serbat unele din triumfurile sale scriitoricești cele mai de seamă. Dacă acum analizăm structura perioadelor sale, este cu neputință a nu observa, în bogatele lor arborescențe, mai degrabă o preocupare de concentrare decât una de amplificare.

În largile perioade ale lui N. Iorga disting două tipuri. Cel dintâi este al perioadei care își dezvoltă curba ei ideologică între puncte foarte îndepărtate, încât sfârșitul perioadei ajunge la notații neașteptate și oarecum eterogene față de punctul de plecare. Iată o perioadă aparținând acestui tip, culeasă din amintirile studentului de altă dată în capitala Franței: „*Văd încă pe grosul tenor Escalaïs, basc după care se nebunea Parisul, și pe cântărețul cu glasul clar, dur și sec, d-na Melba, spre care atenția parizienilor se îndrepta mai mult pentru că știau legătura ei cu blondul pretendent la tron, ducele de Orléans, care, mai târziu, cumișit, dar nu pentru prea multă vreme, a luat în căsătorie, când eram eu la Viena, pe osoasa nepoată a lui Franz-Joseph, Maria-Doroteia*” (*O viață de om*, I, p. 206). Această caracteristică perioadă pornește, așadar, de la amintirea tenorului basc Escalaïs și poposește la aceea a Mariei-Doroteia, nepoata lui Franz-Joseph. Spațiul interior al acestei construcții gramaticale și stilistice este foarte larg. Dar încercarea de a introduce în aceeași construcție notația unor lucruri atât de deosebite este, fără îndoială, produsul unei tendințe acumulative și concentrative. Al doilea tip al perioadei

iorghiste este acela care anină de firul unei propoziții principale sau al mai multor propoziții principale coordonate, propoziții secundare subordonate, acumulate parcă dintr-o nevoie de a nu lăsa să scape nimic din ceea ce se prezintă fantaziei sau ideaiției scriitorului. Iată, în această privință, perioada în care ni se vorbește de Vasile Bogrea: „*Acest tânăr dorohoian, cu ceva sânge polon în vinele sale, profund latinist, excelent cunoscător al limbii grecești, inițiat în mai multe literaturi, ale căror opere le adunase în odăița nesănătoasă, pe care mulți ani n-a vrut s-o părăsească, a unei căsuțe lăturalnice, era și un filolog eminent, totdeauna nou în studiile sale, la care aducea informații nebănuite, și un poet, nu numai în suflet, dar și în formă, ascunzând versuri scrise în ceasurile sale de absolută intimitate, și un orator de o rară varietate și de o uimitoare siguranță, în stare a însufleți o personalitate și o epocă, atunci când zugrăvea un fermecător film complet înaintea ascultătorilor*” (ibid., II, p. 257). Pe subțirele fir al ideii principale: „Acest tânăr dorohoian era un filolog eminent și un poet și un orator” se angrenează numeroase determinări care îmbogățesc și completează portretul, dându-i înfățișarea unui întreg saturat. A dori să spună numeroase lucruri într-un spațiu relativ limitat și a dori să nu lase nimic afară, din cele ce poate spune, este îndoitul resort al tehnicii periodizante a lui N. Iorga. Acest amestec de sintetism și abundență este poate semnul cel mai izbitor al contribuției sale literare.

\*

Portretul artistic al lui N. Iorga n-ar fi complet dacă n-am considera în el pe moralistul făuritor de sentințe și maxime, în care lapidaritatea maioreșciană obține una din cele mai importante continuări ale sale și aceasta tocmai la acel artist al cuvântului care, în alte aspecte ale operei lui, ne cucerește prin abundență și densitate.

„Moralistii” – în înțelesul franțuzesc al cuvântului – sunt o speță rară în literatura noastră. Temperamentul liric,

caracteristic pentru inspirația românească de până ieri, n-a îngăduit să se dezvolte, în condiții prea favorabile, felul reflexiv și critic, complăcându-se în a asocia termeni disparați ai experienței morale sau a disloca complexe tradiționale și unanim primite, de a reabilita obiectul unei prejudecăți sau de a discredita pe acela al unei stime generale și prea ușor acordate. Gestul acesta de libertate spirituală îl schițează într-o sută de chipuri volumul *Cugetărilor* (Vălenii-de-Munte, 1911), manevrând ironia, degajând un avânt liric, improvizând o scenă dramatică, aprinzând un fulger dintr-o îmbinare de cuvinte, formulând o încheiere cu un ton plin de revoltă sau de dispreț, emoționat sau august. „*O cugetare? o lature de adevăr care scânteie*”. Scânteierea aceasta se produce în nenumărate feluri în colecția *Cugetărilor*. Fiind astfel produsul unei arte a fragmentului și improvizăției, *Cugetările* nu schițează un sistem: șirul lor poate reveni uneori asupra unei idei, pentru a o nuanța sau chiar pentru a o contrazice. Însemnările de față vor încerca totuși să-și găsească poteca lor prin stuful unei gândiri atât de exuberante, reliefând câteva din motivele ei tipice, o dată cu producerea dovezilor unui talent realizându-se în conciziune sugestivă.

Am spus despre *Cugetări* că nu alcătuiesc un sistem, cu atât mai puțin un sistem filozofic. Puțina sa simpatie pentru filozofi și filozofie a manifestat-o N. Iorga în numeroase ocazii. *Cugetările* reiau astfel o temă cunoscută, când definesc pe filozof drept „*omul care și-a făcut o specialitate din ceea ce poate înlocui înțelepciunea la cine nu e înțelept*”. Zădărnicia ocupațiilor filozofice devine evidentă, dacă reflectăm că „*filozoful creează întâi dificultăți pe care apoi le rezolvă – sau nu le rezolvă*”. La ce bun, în fine, străbaterea până la temeiul ultim al lucrurilor, până la absolutul pe care se sprijină lumea experienței concrete, când este știut că „*orbești pentru lume dacă privești numai absolutul*”. Mania filozofilor de a transforma totul în problemă, perplexitatea gândului care iscodește fundamentele realului, depărtarea de singurul contact fecund pentru omenire, acela cu împrejurările particulare ale vieții.

sunt tot atâtea idei pe care *Cugetările* le reiau, le multiplică, le variază, pentru a întări în noi prevenirea împotriva filozofiei. Este aci desigur o rezistență rezultată din îndoita sorginte a unui temperament istoric, orientat către aspectele individuale ale lucrurilor, dar și a unei firi de luptător, dornică să se regăsească printre împrejurările concrete, care opun rezistență, care pot fi mânuite, care pot fi învinse.

Etica ce se organizează în astfel de condiții nu va fi așadar o încercare filozofică de a lămuri cauzele și condițiile vieții morale. O astfel de întreprindere relativizează de altfel viața morală, făcând-o să atârne și să varieze în raport cu ceea ce nu este încă ea. Pe urma reflecției filozofice asupra moralei, apare scepticismul moral. Moralistul nu va dori deci să se găsească în rândul filozofilor care zic: „morală se poate explica, prin urmare ea nu există“. Autorul *Cugetărilor* știe că „*rădăcina convingerilor e experiența*“ și etica pe care va dori să ne-o înfățișeze va fi aceea care se poate însuma din înmiitele lecții ale vieții. Căci spune N. Iorga, cu una din acele formulări care nimeresc tonul proverbului popular: „*Înțelepciunea nu se împrumută cu carul, ci se câștigă cu hobil*“. Sugerată de viață, o astfel de înțelepciune va folosi vieții. Așa, dacă e adevărat că filozofia nu e prea adesea decât „*coașa uscată a înțelepciunii*“, alături ea este una „*în care omenirea poate locui*“ și care știe să „*muncească tăcută un colț de ogor*“. Morala *Cugetărilor* va fi în acest din urmă fel un capitol pragmatic, unul din modurile în care viața încearcă a se instrui pe sine.

Inspirându-se din viață și lucrând pentru ea, propozițiile *Cugetărilor* nu pot recunoaște nicicând o altă autoritate decât a vieții. În cuprinsul vieții și al naturii se găsesc criteriile bune-i judecări, ale dreptei conduite morale și ale fericirii. Dar ridicată la rangul unui principiu suveran, viața autorizează o morală care trebuia să se izbească neapărat de toate acele orientări tradiționale, unde o putere care depășește viața precizează, comandă și opune din afară binele și dreptul. Și de fapt morala ce se poate înfripa din *Cugetări* marchează cele mai

multe contraste față de etica religioasă. Etica religioasă operează în adevăr în numele unei autorități al cărui fel de a lucra asupra conduitei constă într-o constrângere, care compromite caracterul de libertate al oricărei hotărâri morale. Atunci „*moralitatea sprijinită pe religia singură nu merită numele ei; ea e mai totdeauna o tânguială vulgară ori o groază josnică*”. Etica religioasă apoi comandă totdeauna. Ea nu se dezvoltă din spontaneitatea firii omenești. Dacă „*prezentul a cunoscut mai ales religia care poruncește și face opreliști, viitorul va cunoaște fără îndoială pe cele ce fac ca sufletul omenesc să se ridice liber în lumină*”. În sfârșit, în etica religioasă principiul binelui găsindu-se în afară și deasupra vieții, acolo de unde poate comanda și constrânge voința noastră, datoriile pe care ni le impune pot fi în afară de viață și uneori împotriva ei. Iată însă o împrejurare cu care etica vieții nu se poate declara împăcată. Tot ceea ce în etica religioasă înseamnă negație și depășire ascetică a vieții cheamă observația cugetătorului. „*Ciudată idee, ni se spune, aceea de a fi plăcut lui Dumnezeu numai pe cale negativă: nelucrând duminica, nemâncând în posturi, neiubind toată viața, cum fac călugării, netrăind*”. Dacă se spune că în rai fericiții „stau” în fața lui Dumnezeu, lucrul se explică fără îndoială din împrejurarea că „*pentru mulți oameni fericirea e o stare*”. Peste viață, în îmbrățișarea mistică a divinității, religia poate socoti atins scopul pe care și-l propune aspirația spirituală a omului. Dar etica vieții observă că „*fericirea nu poate fi decât în avânt, în faptă și cel mult în beția de mulțămire după fapta săvârșită*”.

Activitatea este în adevăr manifestarea cea mai caracteristică a vieții și morala acesteia se poate dezvolta consecvent într-una a faptei și a vredniciei. Numeroase sunt propozițiile care s-ar putea spicui în *Cugetări*, pentru a ilustra acest neostenit îndemn spre activitate. Câteva indicații în această privință trebuie însă să ne ajungă. În legătură cu ideea de activitate, se precizează cele mai multe noțiuni morale. Dacă se întreabă astfel ce e fericirea, răspunsul vine o dată cu observația: „*leneșul uită că fericirea negativă nu se poate*”.

Dacă întrebarea cade asupra temeiului libertății, răspunsul este „*libertatea e ceva care se merită și se cucerește și nu ceva care se cere cu răgaz*“. Dacă vrem să știm care poate fi fundamentul dreptului, al dreptului de proprietate, de pildă, la afirmația unui Proudhon: „Proprietatea e un furt“, moralistul poate răspunde: „Cea nespornică, da“. Dacă dorim a cunoaște care e limita iertării, e bine a ne aminti că „*cel mai sigur mijloc de a nu greși e a nu lucra*“. Stabilind valoarea morală și criteriul prețuirii ei în legătură cu viața și activitatea, ce va deveni această etică imanentă în fața divinității și a morții, acolo adică unde omul se simte înălțat peste viață și la limita ei? O întrebare nouă își cere acum răspunsul.

*Cugetările*, despre care am văzut câte rezerve esențiale au față de morala întemeiată pe un principiu transcendent, nu sugerează însă niciodată o stare de spirit ireligioasă ci una plină de fervoare. Ele divulgă o dată cu mult spirit libera cugetare, reflectând în același timp cu subtilitate raporturile în care se găsește ea cu religiozitatea pe care o combate, drept „*sluga religiei care s-a îmbătat duminica și nu mai vrea să știe de stăpân*“. Religia, care poate intra în spațiul menținut prin această înlăturare a liberei-cugetări rebele și vulgare, nu e primită însă fără nicio critică. Elementul revelat și mistic pare a fi mai degrabă nesocotit „*Lucruri mai presus de natură, ni se spune, sunt acelea ce stau în afară de partea naturii pe care oamenii au ajuns a o cunoaște și înțelege*“. Oamenii pot deci ajunge odată să cunoască și să înțeleagă chiar ceea ce pare astăzi deasupra firii. În chipul acesta putem prevedea un timp când Dumnezeu însuși va fi restituit naturii, pe care astăzi i-l opunem, înălțându-l deasupra ei. „*Găsim natura nedreaptă fiindcă-i cerem să ni meargă bine, călcându-și legile. De aceea o supunem lui Dumnezeu, desfăcându-l dintr-însa*.“ Dar Dumnezeu, care e problematizat ca persoană deasupra naturii, poate rămânea mai departe o putere activă înlăuntrul ei. Vom vedea îndată cum etica imanentă a vieții se învecinează și în propozițiile *Cugetărilor* cu o religie imanentă, cu un patetism de caracter moral, așa cum se întâmplă de altfel

și în sistemul etic și religios care îi seamănă mai mult, acela al lui Jean-Marie Guyau.

Despărțită deocamdată de elementul mistic, religia ar putea degenera într-un simplu formalism cultic. *Cugetările* previn dificultatea, înfățișând cultul drept acel „*formalism vulgar al celor ce-și interzic, urmându-l, orice nevoie nouă a sufletului lor*”. Alteori însă cultul e prezentat ca agentul care poartă și întreține acțiunea morală a religiei. „*N-a fost o religie care, dispărând, să nu fi lăsat, cu multe prejudecăți și un praf întreg de formalități, omenirea ceva mai bună*”. Alteori, în fine, suntem invitați să recunoaștem în formele cultice și tradiționale ale religiei „*încă una din legăturile solidarității umane*”. Cultul este așadar în *Cugetări* obiectul unei aprecieri împărțite. Valoarea factorului moral în schimb, care împreună cu cel mistic și cu cel cultic întregeste conținutul religiei, este totdeauna recunoscută, deși nu în felul în care el se înfățișează în religiile revelate și transcendente. Am văzut și mai sus cum morala *Cugetărilor* nu vrea să fie aceea a tablelor de legi, decretate și coercitive, ci aceea care rezultă din însăși spontaneitatea creatoare a vieții, singura în acord cu libertatea care conferă prețul și clarificarea faptei morale. Această forță morală dinamică este împodobită apoi cu atributele divinității. Despre Dumnezeu, *Cugetările* nu vorbesc decât ca despre o energie morală creatoare, lucrând panteistic înlăuntrul lumii. Astfel se va putea preciza legătura dintre Dumnezeu și om, nu ca aceea dintre tatăl și fiii săi, așa cum o înfățișează transcendentalismul *Vechiului și Noului Testament*... Dumnezeul-forță morală se continuă mai degrabă în conștiința umană, în puterea ei nesfârșită de creație: „*Suntem nu numai făpturile, ci urmașii lui Dumnezeu, conștiința activă care creează mai departe, individualizându-se, fără a se fărâma*”. Către acest Dumnezeu al puterii morale, pietatea și fervearea omului se adresează nu prin gândul care se desparte de viață, ci prin însăși fapta vieții rodnice și curate: „*Roagă-te lui Dumnezeu cu viața ta!*”



Cum va apărea însă moartea în ochii acestei etice a vieții? *Cugetările* fac un loc mare meditației asupra morții. Adeseori în șirul patetic al acestor gânduri închinată vieții, apare amintirea teribilă, dar rectificatoare a morții. Sunt în această privință unele reflecții care ating cu o rară justete natura sentimentului pe care îl încercăm la gândul sfârșitului obștesc. „*Nu te temi de moarte, ni se spune odată, te temi de frica morții.*” Absurditatea, sofismul profund al fricii de moarte îl înfățișează ciudat observația: „*Durerea cea mare la moarte e că pleci fără a te putea lua pe tine*”. De ce apoi frica de moarte? Moartea e tot o putere a vieții, o reprezentare capabilă să îndrumeze energia înfăptuirilor. „*Gândul morții să-ți fie în urmă, gonind spre faptă, nu în față, oprind.*” Pentru groaza care poate totuși stărui, *Cugetările* știu să recomande sau arta stoică a familiarizării cu moartea, căci e firesc s-o „*primești neconținut în sufletul tău, cum, fără voie, o primești neconținut în trup*” sau mângâierea frumos spusă, că „*prin moartea noastră păstrăm tânără lumea*”.

Această etică a fecundității, a entuziasmului moral, a bărbăției în fața morții nu se întovărășește însă cu un accent deosebit de fericit smuls tovarășiei cu oamenii. Semenul nostru comun nu e pictat în cartea ale cărei linii largi le-am evocat aci, nici generos, nici drept, nici prea isteț, nici lipsit cu totul de orice ridicol. Portretul moral al omului încheșat în *Cugetările* lui N. Iorga, nu poate fi măgulitor pentru nimeni. Vom trece asupra lui. Dar el explică acea pornire spre singurătate și reculegere, care alcătuiește accentul cel mai tulburător al acestui breviar de înțelepciune și îndemn. Astfel dacă trebuie să recunoaștem că e bine să stai singur în durere chemând pe alții numai la bucurie: „*numai așa vei avea tovarăși nefățarnici*”, vom înțelege de ce „*uneori după mult zbucium, te întorci la tine cu înduioșarea cu care întâlnești un vechi prieten*”. Pentru fapta umană creatoare nu există astfel răsplată, ci numai mângâierea singurătății și a regăsirii tale. Dar e poate cea mai înaltă consolare, știința că cine se dăruiește mai larg vieții, mai generos pentru

că niciun preț nu o va plăti, mai nebunește pentru că o va pierde mai ușor, acela o va afla mai întreagă și mai curată pentru sine. E poate aceasta învățătura cea mai întăritoare a *Cugetărilor*, în formele acelei expresii pregnante, care, după Maiorescu, împinge cu un însemnat pas mai departe arta sentenței.

**VI**  
**REALISMUL ARTISTIC**  
**ȘI LIRIC**



## 1. B. DELAVRANCEA

În anul 1885, anul în care apare, în frunte cu *Sultănica*, primul volum de scrieri în proză ale lui Barbu Delavrancea, erau găsite toate elementele generale ale formei nuvelistice care de aci înainte, timp de vreo trei decenii, domină întreaga dezvoltare literară. Negruzzi, Filimon și I. Ghica creaseră instrumentul de observație a realității, în scrieri în care intuițiile fantaziei se unesc cu mărturiile memorialistice. Creangă revelase în vorbirea poporului și în tezaurul lui de ziceri tipice o bogată vână a umorului și un larg câmp de mijloace ale caracterizării literare. Eminescu introdusese reflecția filozofică și lirismul în proză. Slavici crease modelul analizei psihologice. O nouă generație de nuveliști și romancieri grupează toate aceste elemente, sporindu-le cu originalitatea fiecăruia și stabilind structura realismului artistic și liric. Printre meșterii noului curent trebuie să ne oprim în primul rând la Barbu Delavrancea.

Întinsul apel pe care îl face la vorbirea poporului se constituie într-un principiu conștient la acest artist căruia îi plăcea să teoretizeze, atunci când declară în *Românul* din 1887: „*Nicăieri scriitorii, cu sau fără talent, nu sunt mai săraci în cuvinte ca la noi. Nicăieri nu vei găsi o orășenime cultă care*

să cunoască mai puțin numele uneltelor casnice, agricole, industriale, întrebuințate în țara lor, ca la noi. Nicăieri nu vei găsi mai mulți oameni care să cunoască mai puține nume de colori, de flori, de arbori. Și sărăcia de cuvinte cu adevărat românești și vii este dovedită mai ales prin credința cărturarilor de astăzi că o seamă de tineri au început să scrie în limba cronicarilor amestecată cu jargon popular. Ei numesc «cronicărisim» și «jargonism» bogăția și frumusețea limbii, ei numesc «cronicărisim» și «jargonism» ceea ce se aude în gura întregului popor, ceea ce ei nu știu, nu cunosc, n-au auzit, și nu vor înțelege niciodată, căci mintea lor le este amețită încă de copilăreasca revoluție literară de la 48.<sup>1</sup> De fapt, împotriva acelor care vor fi atacat apelul la vorbirea poporului, cu tot ce poate aduce el ca varietate și pitoresc al expresiei<sup>2</sup>, cercul vrăjit fusese sfărâmat de Slavici și Creangă. Delavrancea va păși deci pe urmele acestora, atunci când în *Sultănica*, pune în gura povestitorului, ca mijloace ale caracterizării sale, vorbiri precum: „*De harnică, harnică, n-are cum mai fi. Unde pune mâna, Dumnezeu cu mila. Sare din vârful stogului și cade ca un fulg. În argea nu i se văd mâinile. Când toarce, mănâncă caierul. De cinstită, nu e obraz mai curat*” etc. pentru a nu mai aminti despre limbajul personajelor sale notat cu exactitate: „*E o fudulă, o luată din iele, n-are toate sâmbetele. Când umblă, calcă-n străchini. Numai nevastă ca toate nevestele n-o să fie Sultana aia... Ce are neica de nu i-a primit peșitul? Au nu e voinic? Ori e bețiv, stricător de case, zurbagiu? Au n-are de pe ce bea apă? He, he, fată proastă și țâfnoasă, dă norocului cu piciorul. Da' de, om sărac și cu nasul în sus... Știe Dumnezeu ce face!*” (*Sultănica*, ed. Cultura națională,

<sup>1</sup> Cit. ap. N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, 1934, vol. I, p. 344.

<sup>2</sup> În discursul de recepție la Academia Română (1918), unde se face alăturarea lui Delavrancea de Creangă, Ovid Densusianu se declară încă împotriva „provincialismelor” celui dintâi, în numele unei nevoi de unificare a limbii literare.

1922, p. 13, 14). Ovid Densusianu îi atribuia lui Delavrancea dorința de a deschide porțile cetății literare graiului muntenesc, așa cum Creangă o făcuse pentru vorbirea moldovenilor săi. Precizarea filologică ar putea merge mai departe, stabilind ce datora Delavrancea țărânimii din preajma Bucureștilor sau așezărilor țărănești recente din marginea lui și ce datora el altor părți ale țării, de pildă Câmpulungului muntenesc și întregii regiuni a Muscelului, unde scriitorul pare a fi rătăcit mai mult timp și unde cu multă preferință stabilește cadrul nuvelor sale.

Din vâna populară extrage Delavrancea și unele motive de basm, pe care nu le redă însă în felul neprelucrat al lui Ispirescu, prețuit de el cu multă căldură, ci le stilizează după modelul lui Eminescu și Odobescu, prin dilatarea elementului liric. În *Poveste*, domnița este astfel descrisă: „*Când își încingea talia cu betelie de aur și pornea ușor ca o umbră, la toți ai curții li se făcea frică, ca nu cumva vântul să-i ofilească lumina feții, ori ca mijlocul să se frângă sau ca piciorușele, în conduri de argint, să nu-i scape în crăpăturile pământului. Și când împărăteasa o scâldea, căci nu lăsa nicio altă mână s-o atingă, atât se rumenea fața și cutele apei, că împărăteasa nu-i mai zicea: «ai de te scaldă» ci «ai de fă apa mărgean»*” (*Între vis și viață*, ed. 1928, p. 13). Când Făt-Frumos se apropie, lirismul momentului găsește, pentru a se exprima, mijloace de felul acestora: „*Tim, tam, tim, tam, tam ușor, încet, prelung... o adiere de sunete, o mângâiere dulce, un farmec de pe altă lume... Tim, tam, tim, tam, tam... ca o licărire depărtată care s-apropie, și iar s-afundă, și iar se întoarce... Dar cântecul o gădilă pe obrajii rumeni, și-i furnică din tălpile mititele până în creștetul luminos... Și i se păru c-aude un glas, un glas fericit care cânta și vorbea după tremuratul ușurel al chitării...*” (*ibid.*, p. 17). Puțini au fost prozatorii care au râvnit să scrie mai dulce și să seducă prin asociații mai delectabile.

Din aceste prisosuri lirice ale basmului, trece în scrisul lui Delavrancea, ca un element aproape permanent al artei sale,

ceea ce s-ar putea numi vorbirea frumoasă despre subiecte poetice. Delavrancea este, în literatura noastră, creatorul poemei în proză, pe care el o intercalează neconținut în povestirile sale, mai ales în acele ale unei prime epoci. Iată, de pildă, cuvintele bătrânului pescar Fanta, rostite în cadrul exotic al țărmilor adriatici, un cadru vrednic a fi umplut de o palpitate romantică a sentimentului, ca aceea care se destăinuiește, povestindu-ne: „Într-o zi pluteam spre Triest. Despream marea cu lopețile. Îmi băteam joc de zborul goelanului. Și mă fierbea dorul d-a împărtăși lumii că la umbra dafinilor, pe unde așipeam mângâind pletele Cellei, nu e zi și nu e noapte ca orice zi și orice noapte, ci traiul zâmbet din stele și-o simțire din alte lumi. Aș fi murit de fericire dacă aș fi închis numai în mine aceea ce toate inimile la un loc n-ar fi putut cuprinde. – O! de ce vânturile nu mă deteră rechinelor. Viața n-ar fi murit, căci adormind pe talazuri, ca p-un pat moale, cea din urmă tresărire a dragostei ar fi călătorit veșnic ca o fășie de lumină ce colindă tot infinitul fără să se stingă vrodată”. (Fanta-Cella, *ibid.*, p. 136). Nuvela continuă în același ton până la acordurile muzicale ale finalului.

Când nu asistăm la explozia sentimentului, ni se destăinuiește cugetul involburat al unui gânditor din aceeași clasă romantică cu *Sărmanul Dionis*, în cuvintele în același timp exaltate și sceptice ale *Trubadurului*: „Nimeni pe lume nu va înțelege că o idee adânc înfiptă în mintea ta împreună cu un sentiment al ei este forța fatală care te poate duce la pieire sau te poate face un om mare. Și o idee în așa condițiuni este o realitate pentru om, mai brutală decât un holovan pe care l-ar pipăi cu d-amămintul. Eu poate să pier prada unor iluzii triste, după voi, a unei realități nedrepte, după mine. Deosebirea între noi e că eu vă înțeleg toate cuvintele vieții voastre, iar vouă vi se pare că le înțelegeți pe ale mele. Vă făliți cu pozitivismul vostru... Știința care studiază un creier mort este știința morții. Și nu tăgăduiesc, știința a înțeles pe deplin de ce moare un om și toate prefacerile prin care trece un cadavru, dar n-a înțeles nici pe sfert viața și schimbările



ei. «Cauza unică și inițială» este o taină pe care nu cu algebra voastră o veți înțelege” (Trubadurul, în vol. Sultănica, 1922, pp. 107–108). Delavrancea a rămas mai tot timpul un autor reflexiv. Nu numai în *Liniște*, unde enigmaticul medic povestește lupta sa sfârșimătoare cu moartea care îi răpise ființele iubite și cu știința care nu-l putuse ajuta, dar și în nuvelele de tip realist, ca în *Zobie*, unde ne este descrisă figura unui idiot, prin a cărui noapte adâncă scânteiază lumina iubirii, povestirea faptelor este precedată de cugetările sugerate de splendoarea și bogăția naturii prin care cotește cărarea nefericitului: „Dacă frumusețea naturii deșteaptă închipuirea, bogăția ei năbușește orice tresărire a omului. Când ea nu-și mai stăpânește uriașele minuni, omului îi răpește mintea, îi fură măreția inimii... Deschizându-i belsugul sânelui, îi răpește bogăția minții. Peste ce-a făcut natura mai prăpăstios numai geniul și prostia stăpânesc. Aici pătrunderea fără seamă și negliobia fără pic de înțeles pot pridi. A stăpâni sau a nu înțelege, e singurul mijloc d-a nu suferi. A pricepe tot sau a nu te sinchisi de nimic, aceasta e singura taină a vieții” (op. cit., p. 37). Reflexivitatea eminesciană își găsește astfel un continuator în Delavrancea, bucuros la orice popas să ne încredințeze gândurile minții sale frământate de enigma lucrurilor.

Dar peste tot ce-i dase timpul său și exemplul înaintașilor recentți, Delavrancea rămâne el însuși prin mai multe însușiri ale imaginației sale și printr-o seamă de procedee ale realismului, pe care el le introduce mai întâi în proza noastră. Darul său vizual, adeseori remarcat, este incontestabil. Comparațiile și metaforele sale traduc o viziune totdeauna fragedă. Iată o ninsoare la începutul lui decembrie: „A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită; și cade, cade puzderie mărunță și deasă, ca făina la cernut, vânturată de un crivăț care te orbește. Mușcelele dorm sub zăpadă de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări și de corcoduși” (op. cit., p. 9). Efectele de lumină sunt notate cu multă finețe: „Era o lună nemaipomenit de frumoasă. Lumina ei poleia în argint vișinii înfloriți. În capătul cărării

*soră-mea, subțire și dreaptă, părea o stană de marmură albă, lumina lunii se schimbă în rumeni, în violet și înecă lumea într-un aer albastru*" (op. cit., p. 105). Uneori senzația auditivă se asociază: „*Într-o zi cădea o ploaie caldă. Fulgerele se frângeau aprinse în norii rostogoliți de vânt. Strașinile giuruiau în căldări parcă s-ar fi jucat cineva pe o coardă de chitară*" (op. cit., p. 105). Alteori sunt tablouri dinamice, ca al acestei hore rustice, redată cu o mare bogăție de verbe: „*În fața hanului roșu se încinsese o horă strașnică de săreau scânteii de sub călcâie. În vârtejul jocului salbele de galbeni împărătești și icosari turcești zornăiau la gâtul celor avute. Vâlnecele, cu fluturi sclipitori, zburau când la dreapta, când la stânga. Suratele, împodobite cu flori-domnești, râdeau izbind pământul după hihăitul flăcăilor pletoși, rumeni de zăduf și de sâmurile durdulii. Se mlădiau rotund trupurile, dârdâind pe picioarele lor sprintene, parcă naiba gădila astă tinerime plină de foc și-o arunca în sus ca p-o minge*" (op. cit., p. 31). Alteori întâmpinăm figuri și siluete de un caracteristicism acuzat, al aceluși Zobie, gușat coborât parcă dintr-o pânză a lui Goya: „*Capul lui mare ca o baniță se reazămă p-un gât înfundat în umeri. Picioarele și mâinile-i cată anapoda. Fața, lată și scofâlcită, la fitece pas, se strâmbă. Iar gușele, înflorite ca la un curcan, și le aruncă pe spete, și le mișcă moale și gras în mersul lui șontâcâit pe piciorul drept*" (op. cit., p. 38). Delavrancea nu este astfel numai creatorul poemei în proză, dar și inițiatorul așa-numitului stil colorat, bogat în cuvinte pitorești, în metafore și imagini, în tot ce poate sălta relieful sensibil al expresiei: un stil care sub pana unora dintre scriitorii noștri mai tineri datorește, așadar, atâta exemplului și precedentului său.

În latura artei de a povesti îi datorăm lui Delavrancea mai multe procedee rămase, până la el, necunoscute prozatorilor noștri. În *Irinel* narațiunea ia forma monologului interior. Povestitorul nu asistă la evenimente, nici nu le reînvie din trecut, nici nu le ascultă din gura altora. El le retrăiește din amintire, dar nu ca pe niște fapte desprinse de sine și răcite,

trecute în domeniul obiectivității, ci ca pe niște întâmplări vii, ca pe niște momente ale vieții sale lăuntrice, singuratice și îndurerate. În această întoarcere a omului către sine însuși, un singur cuvânt auzit în amintire își asociază înțelesuri bogate, pe care solitarului îi place să le scormonească printr-o analiză neîndurătoare: „*Tocmai atunci auzii pe unchiu-meu: «Irinel!... Irinel!... Unde ești? ...» Ea dispăru într-o clipă. Mă trântii în pat. Luai Letopiseșile. În loc să citesc începui să mă gândesc. «Irinel! Irinel!» Cel dintâi, repede, aspru, răutăcios – cel deal doilea, mai lung, mai dulce, mângâietor chiar. Desigur a voit s-o dreagă, să mă înșele. Să crez, eu, că nu s-a gândit la nimic. Dar ce a însemnat acel «unde ești?» Am înțeles cum a zis «unde». Aci era tot înțelesul întrebării. Nu că avea să-i spue ceva, dar dorea foarte mult să știe: «unde» e? Adică, nu care cumva e la mine în odaie? Atâta pază e umilitoare pentru un orfan de care a îngrijit o viață întreagă, și i-a îndoit averea, ca să aibă dreptul să-i zică, c-o singură vorbă, c-o singură privire: «așa știi eu să răsplătesc pe un ingrat, pe un tânăr care nu seamănă bătrânilor ce se duc și înmormântează cu ei moravurile sfinte din țara asta!» Acest «unde ești» prea fusese cusut cu ață albă. Ce, nu știa el, unde «era» ea?» (Irinel, în vol. *Hagi-Tudose*, 1903, pp. 73–74). Analiza psihologică a atins la puțini alți autori mai multă precizie, ca în aceste rânduri în care orfanul îndrăgostit de fata tutorelui aude într-o singură întrebare a acestuia toate nuanțele sentimentului împărțit care îl leagă de binefăcătorul său.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> Procedul analizei intențiilor cuprinse într-un cuvânt și într-o intonație reapare mult mai târziu, la romancierii noului realism psihologic. Astfel, în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, bătrânul Tache Gheorghidiu întreabă pe fratele său Nae, politicianul: „– Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu intrați în război?” Și eroul romanului comentează: „N-am înțeles bine dacă prin acest «intrați», în loc de «intrăm», unchiul Pache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune sau folosea persoana a doua, numai pentru că el se și considera mort” (I, p. 33). Tot astfel în *Rusoaica* lui Gib. I. Mihăiescu, în disputa dintre Niculina și Ragaia, femeia înlocuiește la un moment dat

Într-un astfel de monolog interior, meditația dă viață aievea scenelor văzute și auzite, ca în aceea pe care o reproducem mai jos pentru ingeniozitatea cu care scriitorul știe să împletească dialogul cu o obsesiune a timidului. În timp ce replicile lui Irinel și ale lui Iorgu se urmează, acesta din urmă își observă ghetetele și obsesia lui trivială interceptează neconștient scena în care soarta ei se decide. Căsătoria lui Irinel cu un pretendent bogat se hotără într-o odaie vecină, când aceasta vine să-i aducă vestea: „*Ochii ei scânteiau; albastrul lor mi se păru un ocean revoltat, fără fund, fără țărături. Privii în jos, prostit de o spaimă neînțeleasă. Îmi văzui ghetile și mă gândii: azi mi le-a făcut ori nu? Firește că da. Nu mi le face în toate zilele? – Iorgule, știi de ce-a venit bătrânul? – Nu, îi răspunsei eu c-o liniște stupidă. «Mi-a făcut ghetile... ori a fost rouă...» – Iorgule, știi ce mi-a zis tata? – Nu. – Să pui rochia de fulard. – Rochia de fulard? ... A care-mi place mie? ... – Dar știi de ce mă gâtesc? – Firește că da. Ea tresări. Eu continuai, ștergându-mi o gheată cu batista. Firește că știu... Nu este azi o sărbătoare mare? – Ah! îmi răspunse ea trântindu-mi mâna de care mă ținea, nu știi nimic! Ce om indiferent și nepriceput ești! – Indiferent? Înțelesesem tot din privirea și emoțiunea ei, și cu o liniște, care desigur nu era a mea, mă plecai și-mi ștersei și cealaltă gheată” (op. cit., pp. 77–78). În actul ștergerii ghetelor se exprimă o puternică emoție. Inhibiția momentului, liniștea despre care ni se vorbește, ne face să înțelegem că emoția s-a interiorizat și a pus stăpânire pe omul adânc. Împletirea motivului vulgar prin scena de mare interes patetic este un procedeu realist, pe care Delavrancea îl introduce în proza noastră împreună cu atâtea altele ale aceleiași direcții literare.*

În cele mai multe din nuvelele sale, chiar în acele de tip realist, Delavrancea se reprezintă pe sine, narează împrejurări

---

pe obișnuitul „tu” prin „dumneata”, obligând pe cel din urmă să observe: „... cuvântul «dumneata»... reveni în glasul ei, «distant, rece, sarcastic parcă»” (p. 124).

de-ale sale sau încarnează conflicte sufletești proprii. Fondul inspirației sale rămâne deci liric, deși mijloacele sunt adeseori acele ale analizei și ale observației obiective. Chiar când i se întâmplă să pună în picioare o figură cu totul deosebită de sine, el o face din punctul de vedere al valorificărilor personale. În *Sultânica*, în *Zobie*, în *Milogul* participarea înduioșată a scriitorului la soarta eroilor săi creează atmosfera lirică a narațiunii. În *Domnul Vucea*, meschinăria abuzivă a institutorului de altă dată este resimțită din unghiul propriei copilării care a avut să sufere de pe urma ei. Poate o singură dată Delavrancea a ieșit din sine însuși, construindu-și povestirea din date exclusiv obiective, fără amestecul materialelor furnizate de sentimentul și aprecierea sa. În acel moment, Delavrancea și-a scris capodopera: nuvela *Hagi-Tudose*. Caracterul eroului este construit din dialogul personagiilor care au de-a face cu el sau din vorbele și faptele sale. De la *Alexandru Lăpușneanul* al lui C. Negruzzi nimeni nu mai aplicase cu aceeași consecvență norma impersonalității. Dar spre deosebire de Negruzzi și în acord cu noua estetică realistă, Delavrancea își vede personagiile în atitudini individualizate, pe care le descrie cu minuție. Iată pe ctitorii bisericii enumerând frumusețile locașului lor: „*Mă rog, nu au atâtea degete, la amândouă mânele, câte minuni se află în sfântul locaș. Și când se încurcă se fac foc bătrânii troițeni; ba își mușcă degetele la numărătoare, căci iată cum au apucat ei să numere minunile: ridică amândouă mânele în dreptul ochilor, ți le vâră sub nas cu degetele răsfirate, apoi la fiecăare laudă zic «una la mână» și moaie câte un deget în gură. La înfierbințeală, uită că degetele sunt ale lor, și le mușcă, și vorba se preface în supărare, supărarea în ceartă și cearta în gâlceavă. Cum să cază ei la învoială? ... Fiecare vrea să laude și să numere numai cum vrea el, iar nu cum laudă și numără ceilalți”* (op. cit., pp. 3–4). Când ctitorii se retrag și scena rămâne a fi stăpânită exclusiv de hagi, povestitorul se întoarce în trecut pentru a ni-l prezenta pe erou în momentele tipice ale vieții sale, lucrând de data aceasta prin simplificări expresive, ca într-un portret clasic,

prin acumulare de largi trăsături convergente, arătându-ni-l de pildă pe hagi cu reacționează față de nevoia de a se hrăni și de a se încălzi, cum rezolvă problema căsătoriei, cum se comportă în negoțul său, ce atitudine religioasă are etc. Abia după ce portretul se completează prin trăsături pe care i le pune la dispoziție biografia eroului, povestitorul revine la nivelul prezentului și încheie prin nararea agoniei și morții hagiului. Mărturia lucrurilor mute, „mediul“ naturalist, vine să sprijine prezentarea viguroasă a caracterului: *„Păreții sunt cojiți și galbeni; grinzile tavanului, negre și prăfuite; icoanele, cu sfinți șterși; patul de scânduri acoperit cu o pătură lăptoasă, vârgată cu alb și vișiniu. Două perne de paie la perete și una de lână îmbrăcată într-o față soioasă. Pe jos pardoseală de cărămizi reci. Odaie tristă, întunecoasă, un mormânt pe al cărui ochi de geam, ca un sfert de hârtie, Ț-ar fi frică să privești, de frică să nu vezi morții odihnindu-se cu fețele în sus“* (op. cit., p. 23). Totuși pictura lucrurilor nu cade în minuție balzaciană. Omul și conflictele lui domină cu hotărâre în *Hagi-Tudose*, care, în 1903, data când povestirea apare în volum, reprezintă fără îndoială punctul cel mai înaintat al noului realism românesc.

## 2. DUILIU ZAMFIRESCU

Începuturile lui Duiliu Zamfirescu sunt contemporane cu ale lui Barbu Delavrancea. Totuși în 1883, când apare volumul *Fără titlu*, primele nuvele ale autorului *Vieții la țară*, formula lui literară pare mai puțin cristalizată decât aceea a unora din povestirile lui Delavrancea, cum ar fi *Sultănica*, abia cu doi ani mai apropiată de noi. Evoluția lui Duiliu Zamfirescu va avea de străbătut un drum mai întins. Cu toate acestea, chiar în nuvela *Amintiri din vremuri*, cuprinzând un episod din viața poetului Depărățeanu, alături de accente romantice care ne duc cu gândul până la primele manifestări ale lui Costache Negruzzi, alături de exagerarea sentimentelor și, în declarațiile eroilor, de supraîncordarea melodramatică a tonului, se găsesc și unele înmuguriri ale artei viitoare. Romanticul face să răsunе trâmbițele sale, atunci când pune pe unul din personagiile povestirii să declare: „Și eu credeam că nu poate fi ceva mai mare, mai sublim, mai vulturește scris decât Faust... E o suflare de geniu sălbatic, care a produs aceste versuri arzătoare; o lumină scăpărată de creierul unui Dumnezeu, care a venit să aprindă ideile acestui Om-rege; e un fulger de cugetare; o împărăție de vorbe frumoase, care se înlănțuiesc, se strâng, se armonizează ca notele unor glasuri din cer”

(Nuvele, ed. Mariana Zamfirescu-Rarincescu, 1939, p. 19). Alteori revărsarea sentimentală trece dincolo de justa măsură, într-un dialog lipsit de orice naturalețe: „*A, domnule (vorbește eroina), e prea frumos din parte-ți, și-ți sunt datoare multă recunoștință pentru această orbească ascultare ce-mi dai. Te-am oprit... o, da! te-am oprit, căci nu mai puteam! Ah, a iubi și a fi silită să taci... Te-am oprit, Alexandre, dar după aceea ți-am scris să vii, căci acum nu mă mai tem de viitor. Vino și iubește-mă ca altă dată. Spune-mi simțirea ta cu vorbe dulci, cu vorbe de foc; spune-mi că m-ai iubit întotdeauna, că ai cugetat la mine, numai la mine*” etc., etc. (ibid., p. 50) până la mărturisirea finală: eroina era ftizică!

Când însă scriitorul renunță la acest fel de a scrie, caracteristic pentru începuturile sale, el se alătură eforturilor lui Delavrancea în constituirea noului curent al realismului liric și artistic. Duiliu Zamfirescu n-a atins totuși niciodată vioiciunea închipuirii lui Delavrancea în reprezentarea naturii și a omului. Adeseori, în locul imaginii captate la izvorul însuși al impresiunii directe, întâmpinăm amintirea literară, alegoria antichizantă sau imaginea artificioasă, care întrezărește în transparența naturii modelul lucrurilor fabricate de om. Iată, de pildă, o zi de toamnă cu cerul străbătut de cârduri de cocoare: „*În straturile albastrei bolți se cufundau dungi unghiulare de cucoare, atât de sus și de subțiri, că păreau ca niște desene arabe, încrustate într-o imensă piatră de lazurită*” (Locotenentul Sterie, în Nuvele, p. 73). Mult mai desori însă scriitorul, cucerit de farmecul antichității, recurge la lumea de alegorii ale acestei culturi, acolo unde am fi așteptat numai intuiția directă a naturii. Iată viziunea undelor neliniștite ale mării: „*Oglinda golfului s-a spart. Rigle verzi de apă se aleargă, se lovesc sânuri de sânuri, se înalță o clipă în aer și se zdrobesc, resfrângându-se într-o puzderie umedă. E carnavalul... carnavalul himeric al unei lumi de sirene, de tritoni, de nimfe, cărora vântul le taie forme rotunde și brațe molatece din carnea agitată a mării*” (Alessio, ibid., p. 179). Frumoasa Nannina, când o zărește întâia oară, îi apare având



un gât „cum numai închipuirea noastră l-a dat sirenelor”. Un efect de lună este întrevăzut prin vâlul acelorași amintiri mitologice: „Vezi o dâră de lumină? E luna, care bate în oglinda lacului Albano. Tremură nimfele în grote și, dintr-un colț într-altul, își trimet sărutări pe luciul argintiu. Libelulele de apă le prind din fugă și își fac din ele aripi. Și lasă-te, lasă-te farmecului de a dormi, fii libelulă, gustă sărutarea unei nimfe; gura lor e parfumată de nufăr și de sânuri, Afrodita aeneeană le-a însemnat cu câte două flori de migdal” (ibid., p. 206). Tot astfel, într-un adânc de pădure, poetului i se năzarește un joc de nimfe și silvani. Și cu acea preocupare, care nu era străină nici lui Delavrancea, toate tablourile se constituie din note dulci, susținute de curentul unui lirism voluptuos. Parcurgând atâtea din nuvelele lui Duiliu Zamfirescu, din această epocă, simțim lămurit că, în pictura naturii, ceea ce îl interesează pe poet nu este numai viziunea lucrurilor, dar și expresiunea sentimentului său delectabil în legătură cu ele.

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu este însă, în alte împrejurări, destul de deosebit de acel al lui Delavrancea. Nu mai întâmpinăm aci vulcanismul unui temperament în luptă cu destinul, ca la autorul *Paraziților*, ci dezolarea cerebrală la gândul nimicniciei omului și a lumii. În redarea acestor sentimente, Duiliu Zamfirescu folosește, împreună cu toți reprezentanții realismului liric și artistic începător, reflecția filozofică generală, care nu respinge pe alocuri nici termenul tehnic și științific. În *Singurătate*, când din aburii lacului se întruchipează apariția nestabilă a unei nimfe, scriitorul, care nu încetează o clipă de a se analiza, notează: „Eu însă mă uitam la dansa cu puterea tuturor simțurilor concentrate în vedere. Și, cum se întâmplă adesea, în loc s-o văd mai bine, ațintirea îndelungată a privirilor asupra unui singur punct îmi produse afectul dimpotrivă: percepțiunea se slăbi” (op. cit., p. 210). Cititorul tratatelor de filozofie și psihologie, fostul elev și prietenul mai tânăr al lui Maiorescu, urmărește nu numai pulsațiile activității perceptive, dar și întunecarea trecătoare a conștiinței eului cu toate acompaniamentele fiziologice:

„Inima bătea rar, respirarea mi se oprise în gât, o desăvârșită curmare a funcțiunii organelor mă făcu să cred mai pe urmă că o secundă eul meu nu m-a cunoscut. O secundă am lipsit din mine“ (op. cit., p. 212). Când, în sfârșit, după acea noapte populată cu fantome, scriitorul se regăsește în fața măreței văi romane, sentimentul său află, pentru a se exprima, această neașteptată formulare filozofică: „A doua zi, deschizând fereastra pe valea Romei, splendoarea peisajului îmi redete conștiința estetică, pe care o pierdusem“ (op. cit., p. 214). Este, desigur, nu numai o consecință a unor împrejurări locale, cum ar fi elementele de cultură filozofică intrate în formația spirituală a tuturor junimiștilor, dar și o repercusiune a naturalismului contemporan, tendința lui Duiliu Zamfirescu de a studia cazuri patologice, urmărite până în amănuntul lor psihologic și organic. Așa se întâmplă, de pildă, în nuvela *Frica* (1895), unde emoția aceasta este urmărită în toate detaliile desfășurării ei. Paginile consacrate analizei încep printr-o definiție a fricii, drept „ideea unui lucru amenințător, care ar apăsa sentimentul de sine“. Toți oamenii încearcă sentimentul acesta: „Starea aceasta este absolut comună tuturor muritorilor și, în acea minută de neclaritate, în care eul este de-a dreptul amenințat și fără apărare, la toți oamenii le e frică“ (op. cit., p. 240). Tehnicitatea formulărilor dobândește uneori aspecte de tratat științific: „Căpitanul văzuse, mai mult sau mai puțin, totul, și deși impresiile directe de la lucruri erau mai puternice decât impresiile lor intuitive, ajunsese până la harap, fără nimic extraordinar“ (op. cit., p. 240). Impresii „directe“ și impresii „intuitive“ seamănă a distincție de manual. Barbu Delavrancea n-a rătăcit niciodată prin coridoarele atât de sinuoase ale abstracțiunii. Și, dacă n-a făcut-o, împrejurarea se explică nu numai prin intuitivitatea superioară a imaginației sale, dar și prin simțul său lingvistic incontestabil mai viu.

Ceea ce gândea Duiliu Zamfirescu în problema limbii literare, aflăm destul de limpede din prefața de la 1888 a *Nuvelilor* sale, importantă pentru că cuprinde poate prima declarație de principii veriste a literaturii noastre: „arta stă

tocmai în alegerea adevărului". Dar adevărul, pe care dorește Duiliu Zamfirescu să-l fixeze, este acela al clasei de mijloc, mai târziu al marilor proprietari de pământ, pentru care, după cum ni se spune, limba țărănească a lui Slavici sau aceea periferic orășenească a lui Caragiale, ar fi niște unelte lingvistice nepotrivite. Nu vom discuta îndreptățirea excluderii lui Creangă, niciodată pomenit, dintre creatorii mijloacelor lingvistice actuale ale literaturii noastre, nici vederea care recunoaște în limba lui Caragiale „*stratul mahalalelor și al orașelor de provincie*". Vom reține însă expresia aspirației de a crea o nouă limbă literară, adaptată vieții intelectuale și afective a unei clase mai cultivate, care până aci nu fusese exprimată de literatura vremii și nici n-ajunsesese să-și făurească singură propria ei unealtă literară: „*Cred, scrie Duiliu Zamfirescu, că este o năzuință dreaptă de a încerca o formă literară pentru schimbul de gândiri și de simțiri mai alese, care până aci se făceau în limbă străină sau într-o românească pe care literatura cu niciun preț n-o putea primi*" (op. cit., p. 71). Pe drumul acestor înfăptuiri, Costache Negruzzi este singurul înaintaș amintit.

În șirul romanelor de mai târziu, dar mai cu seamă în *Viața la țară*, 1898, în care temperamentul lui stilistic ajunge la formele unui clasicism plin de măsură și claritate, Duiliu Zamfirescu renunță în cea mai mare parte la manierismul trecutului. Analistul naturalist al stărilor sufletești stăruie, ba chiar se dezvoltă în el, fără să mai simtă nevoia apelului la nomenclatura și dialectica științei. Lirismul și reflecția continuă să alimenteze paginile acestei noi perioade, dar fără excesul și abstractismul trecutului. Lirismul capătă o pedală gravă și simplă și reflecția generală aderă parcă mai adânc la impresia directă. Iată pagina în care, îndrăgostit, Matei trăiește farmecul august al unei nopți de vară: „*Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate celea. Întunericul se coborâse din fundul depărtărilor, parcă s-ar fi deschis zăgazurile vremilor trecute, și haosul ar fi inundat lumea. Rar, câte un zgomot din sat venea să turbure pacinica tăcere a câmpului. Un câine lătra în somn,*

înăbușit, or un buhai mugea cu glas adânc; cucovele de baltă țipau câteodată în marginea trestielor, or rânchezatul vreunui mânz venea ascuțit despre pădure. Țârâitul bălărielor părea a face parte el însuși din tăcere" (op. cit., ed. 1898, „Biblioteca pentru toți“, pp. 84–85). După această descriere sprijinită de atâtea elemente concrete, reflecția generală pare a voi să-și recucerească vechile ei drepturi: „O blândă descurajare păru că învăluie sufletul lui Matei, care, cu trupul rămas pe paiete uscate, plutea în văzduh, cu întreaga sa ființă nematerială. Ca la toți oamenii echilibrați, dar cu fantazia caldă, nimicnicia făpturei noastre, față cu natura uriașe, era o cauză satornică de melancolie, iar pe de altă parte scânteia ce arde în noi, facultățile noastre, sufletești, un continuu îndemn de-a trăi. A pricepe că nu poți pricepe și că nu ești în stare de a împiedica împlinirea legilor firei, este deja interesant; dar a pricepe pentru ce nu poți pricepe, e minunat, fiindcă dacă ai putea înlătura pricina pentru care nu poți pricepe și care e parte în tine, dar și afară din tine, ai pricepe totul! Viața e plină de durere și de farmec. Ce somn adânc doarme spațiul dintre stele!“ etc. Dar cum scriitorul, mai experimentat acum, știe că toate aceste reflecții diluiază emoția și slăbesc puterea intuiției directe, revine la elementul concret și salvează prin el impresia singurătății în fața universului: „Între fiecare stropitură de lumină din Calea Lactee sunt milioane de poște de singurătate. Și unde ne ducem noi, după moarte? noi, partea aceasta ce se desprinde din tiparul de acum? Nicăiri. Murim în noi înșine, cum mor făpturile unui vis, în vis. – Un car trecea pe drum, iar căruțașul cânta din fluiet, singur“ (op. cit., pp. 85–86). Imaginea carului și a cântecului singuratic al căruțașului eliberează sentimentul și însuflețește dintr-o dată tabloul acoperit atâtea vreme de meditația cugetătorului.

Numeroase sunt pasagiile *Vieții la țară*, în care amănuntul realist, umoristic sau grațios, dă viață și adevăr tablourilor. Iată pe conul Dinu, meditând în singurătate la acea schimbare a vremurilor care îi îngăduise lui Tănase Scatiu să aspire la mâna fiicei lui: „Șezu jos și fumă mai departe din țigara stinsă,

sărind cu mintea la nepotu-său Damian, care nu mai venea din străinătate, la soră-sa Diamandula, mama lui Damian, care trăia numai prin puterea dorului de fiu-său, la una și la alta, până ce un pisic, care se strecurase sub scaun, îi atrase luarea-aminte, prin îndemânarea cu care se juca cu pana țigaretii lui Tănase Scatiu" (op. cit., p. 17). Iată pe bătrâna Diamandula, al cărei dor statornic pentru băiatul plecat în depărtări se luminează în scăpărarea de fulger al unui amănunt veristic neașteptat, mai bine decât prin cea mai atentă și savantă analiză psihologică: „Legată la cap cu o bocceluță de mătase neagră după moda veche, coana Diamandula își trăgea din când în când ochelarii de pe frunte, legați la spate cu ață, ca să privească, pentru a o suta oară, o scrisoare a fiului său. Bătrână, bolnavă, surdă, ea trăia, spre minunea tuturor, numai prin puterea unei dorințe: aceea de a mai vedea, înainte de a muri, pe unicul ei copil... Câte o rară scrisoare ce venea de la el, era cetită, recetită, învățată pe dinafară de o mie de ori; plicul descusut și pe o parte și pe alta; marca de pe plic studiată până la firele mustăților regelui Humbert – căci scrisorile veneau din Italia" (pp. 19–20). Iată scena agoniiei Diamandulei, în care fulgul urmărit deopotrivă de bătrâna care se stinge și de fiul ei, care o veghează, descătușează în tablou nu numai un curent de adevăr, dar și o emoție simbolică mai generală: „El aștepta, cu capul plecat spre dânsa. După câteva minute o văzu întinzând degetele de la mâna rămasă liberă, către perna de la perete și culegând un mic fulg, pe care îl suflă în aer. În mintea amândurora treceau lucruri ciudate, străine de solemnitatea tristă a momentului. Gândul bătrânei, liberat deocamdată de durerea fizică ce o stăpânea, rămânea plutitor în aer și se anina de fulgul de pe pernă; gândul lui, încremenit de apropierea morții, se destindea prin curiozitate și urmărirea pe acela al mamei-și, ocupat de un fulg" (p. 53).

Întocmai ca mai toți scriitorii realiști români, până când un Alexandru Macedonski cucerește sectoare noi ale artei descriptive, Duiliu Zamfirescu este mai ales un pictor al omului

și al peisagiului, mai mult decât al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui. Remarcabilă este apoi sub pana autorului *Vieții la țară* sau *Tănase Scatiu* pictura stărilor de mulțime, cu atâta vreme înainte ca L. Rebreanu să dezvolte larg posibilitățile acestui motiv. Vrednică de atenție este și evocarea vieții interioare, cu afundări într-o lume de imagini construite după alte legi decât acele ale atenției voluntare: „*Se întoarce de la Florea înapoi, cu un sentiment de descurajare sufletească, de gol, pe care vremea de-afară, cu pomii desfrunziți și cerul împodobit de nori, îl mărea și mai mult. Intră acasă. În odaia lui focul se stinsese. Se așeză într-un fotoliu și rămase astfel cu mâinile duse la gură. Frigul îi șerpuia prin vine, dar parcă nu se simțea în stare să se scoale și să cheme. Își aduse aminte de o cameră rece dintr-un otel de la Pisa și i se păru că vede apa turbure a Arnului curgându-i pe dinainte. Cum trece timpul!... Ce o fi făcând Sașa? ... Începea să se-ntunece... O muscă bâzâi greoaie prin aer și se izbi cu capul în oglindă. El văzu, ca prin vis, un punct negru căzând, dar dincolo de fața oglinzii, și, tot acolo, spațiul din odaie, reprodus în slaba lumină a zilei. Ce departe i se părea un cadru din perete văzut în oglindă! Albul și negrul din el alcătuiau un cap de călugăriță. Dacă închidea ochii mai mult, călugărița se prefăcea într-o biserică gotică; când îi deschidea, biserică redevenea călugăriță... Și așa, un freamăt de memorie îi cânta în minte rugăciunea celor patru popi, în mijlocul câmpului, când cu venirea sfintei. Dar picătura de aghiazmă de pe gâtul Sașei!... Ce încântătoare era Sașa în ziua aceea, așteptându-l... ”* (*Viața la țară*, pp. 209–210). Caracterul atât de modern al procedeeului nu poate scăpa nimănui și el alcătuiește punctul cel mai înaintat al artei de analist a lui Duiliu Zamfirescu, atentă la enigmele vieții sufletești.

### 3. AL. VLAHUȚĂ

Din aceeași generație cu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu și abia cu vreo zece ani mai bătrân decât Brătescu-Voinești, Al. Vlahuță este și el unul din reprezentanții noului realism liric și artistic. Imaginația lui Vlahuță nu egalează însă niciodată pe aceea a emulilor săi și nici puterea lui de a crea caractere omenești și de a învia situații, încât din bogatul material nuvelistic răspândit în seria volumelor care încep să apară încă din 1886, cititorul reține o atmosferă, o atitudine, dar nicio figură despre care să putem vorbi ca despre oameni care au trăit odată, așa cum putem vorbi despre atâția întâlniți în paginile lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești. Îi lipsește lui Al. Vlahuță, pentru a fi atins un astfel de rezultat, puterea de a-și individualiza figurile și pe aceea de a se uita pe sine. Om de idei și natură militantă, cu toată poziția contrarie pe care a crezut că o poate reprezenta într-o celebră corespondență cu I. L. Caragiale<sup>1</sup>, în proza lui Vlahuță tipicul strivește individualul, schemele generale înnăbușesc palpăirea vieții unice, și în aceste scheme și tipuri se concen-

---

<sup>1</sup> Publicată în vol. *Dreptate*, 1914, de Al. Vlahuță, și *Abu-Hasan*, 1915, de I. L. Caragiale.

trează resentimentele scriitorului, revoltele și dorințele lui de mai bine. Al. Vlahuță a simțit desigur limitele înzeestrării lui, atunci când apărându-se împotriva oricui i le-ar fi imputat, în scria lui Iacob Negruzzi cu prilejul trimiterii unei poezii a începuturilor sale: „Între bucățile ce vă trămit e una Scrisoarea unui bătrân care nu pare a fi decât țipătul unei uri personale, și ca atare nevrednică de a figura în bătrâna și serioasa dvs. revistă. În realitate însă nu e așa. Poate că am tras puțin cu coada ochiului pe de lături, însă sâmburele concepției mele, vă mărturisesc cu sinceritate, a fost cu totul abstract, obiectiv, străin de patimele înguste ale zilei” (Torouțiu și Cardaș, *Studii și documente literare*, I, pp. 335–336). Desigur, sinceritatea lui Vlahuță nu poate fi pusă la îndoială: înguste patimi zilnice nu l-au stăpânit niciodată în scrisul său. Dar dacă talentul său literar a fost liber de patimile cele mici, cele mari și nobile, împreună cu tristețea de a le vedea neconținut contrazise, l-au stăpânit totdeauna, și împrejurarea este atât de evidentă, încât niciodată în fața vreuneia din creațiile lui Vlahuță nu întâmpinăm ceea ce ne izbește atât de des în operele lui Caragiale, acel echilibru al sentimentelor cu privire la eroii săi, care ne fac să spunem că autorul *Momentelor* iubește cu adevărat pe oamenii supuși, pe de altă parte, satirei sau ironiei lui. Lirismul fundamental al operei, substructura sentimentelor reactive este însă o trăsătură a întregului curent. Ceea ce îl deosebește pe Vlahuță este, după propria lui mărturisire, „sâmburele abstract al concepției”. Scriitorul nu pare a porni de la intuiția individuală a unui om sau a unor împrejurări, ci de la anumite concepții generale, subliniate afectiv, asupra moravurilor, asupra stărilor noastre sociale, asupra viciilor și păcatelor care ne stăpânesc, clădind în urmă o lume întregă făcută dintr-o orășenime lipsită de scrupule, rea și vulgară, dominând o bună pătură țărănească, adeseori foarte nenorocită. La mijloc stă intelectualul dezadaptat, Dan, prefigurația unora din creațiile lui Brătescu-Voinești, văzut însă tot în latura problemelor sale și prin prisma concepțiilor sociale ale autorului. Poate că Vlahuță raționează în nuvelele sale mai puțin decât



Delavrancea și Duiliu Zamfirescu; procedeele sale nu folosesc în aceeași măsură intercalarea meditației filozofice, semnalată la emulii săi. Intelectuale sunt la Vlahuță nu procedeele, ci temeliile însăși ale lucrării literare.

Povestitorului îi place să nareze direct sau de sub masca unei confesiuni primite de la eroul însuși al povestirii, fapte pe care nu dorește nicidecum să le poetizeze, atât de puternică este deocamdată pentru el norma realismului, pretinzând scriitorului evocarea vieții în formele ei cele mai comune, deznădăjduitor de banale și iremediabil triste. „*În viața mea s-a petrecut mai mult o dramă cerebrală, cum îi ziceți d-voastră* (scrie eroina unei astfel de povestiri), *o dramă de acelea care se prepară și se desfășură încetul cu încetul, fără peri-peții zguduitoare, fără deznodământ tragic, fără foc bengal și tremolo la orchestră, o dramă de acelea care te-nșeală zi cu zi până ce te ostenește, te stoarce și te usucă, de ajungi un moment când te cuprinde spaima și dezgustul de lume, de tine, de propria ta viață*” (*O viață*, în vol. *Clipe de liniște*, 1899, p. 82). Însemnarea este de reținut ca expresia celor mai cutozătoare principii veriste. Dar în căutarea firelor din care este alcătuită o viață ca atâtea altele, scriitorul nu găsește niciodată intuiția revelatoare, ci caracterizarea generală, locul comun al psihologiei curente: „*Eram de optsprezece ani când m-am întors de la Paris* (continuă să se spovedească eroina), *unde timp de șase ani cât am stat în cel mai scump pension, toate au contribuit să facă din mine o păpușă, o ființă... artificială, fără entuziasm, fără voință, fără niciun sentiment omenesc*”. Tânăra fată se găsește între mama ei, descendentă orgolioasă al unui neam aristocratic, dorind pentru fiică o viață cum nu-i fusese hărăzită ei însăși, și tatăl, feciorul unui popă de țară, „*un om puternic, făcut pentru ca să lupte și să biruie, (dar care) era așa de slab și de laș în fața mamei, așa de orbește supus caprițiilor ei, încât el n-avea alt rol în casă decât de a procura bani...*”. Într-un astfel de mediu familiar tinerețea fetei se ofilește, și când, împreună cu dezgustul pe care i-l provoacă întreaga înconjurime, dezamăgirile unei dragoste

pe cale să înflorească o fac să aleagă soarta unei existențe în singurătate, eroina își răspunde întrebării: „*Oare câte vieți am trăit?*” cu formula dictată de cel mai sumbru realism: *Una și proastă!*” (p. 97). Tristețea aceasta fără eliberare, redată prin mijloace sumare, lipsite de orice ingeniozitate și de orice seducție, este aceea a mai tuturor povestirilor lui Vlahuță din aceeași epocă. Realismul este însă la Vlahuță o veleitate. Natura sa adâncă cerea o altă formulă de artă.

Pentru a lămuri mai bine principiile artei literare a lui Vlahuță, în întruparea ei cea mai proprie, scriitorul ne vine el însuși în ajutor, prin conferința *Onestitatea în artă* rostită în 1893 și încorporată mai târziu volumului *File rupte*, 1909. Acest interesant text reia, în ton personal, unele din ideile estetice discutate către finele veacului trecut, printre care Vlahuță alege pe acelea mai potrivite temperamentului său. Era pe-atunci vremea așa-numitei „estetice științifice”, adică al acelei îndrumări teoretice care spera să descifreze taina artei prin studiul condiționărilor biologice și sociale ale creației artistice. Determinismul taine-ist pătrunsese și în literatura noastră prin critica lui Gherea. Vlahuță își va pune și el problema „genezei artistului”. Dar spre deosebire de acei teoreticieni care socotesc problema ușoară și răspunsul la îndemâna oricui, Vlahuță măsoară cu un ochi gânditor nesfârșitul câmp al vieții din care se alege vitalitatea reprezentativă a artistului. Cât de departe trebuie să urci pe linia vieții și de câte cauze, uneori atât de neînsemnate și fortuite, se cuvine să ții seama pentru a descurca toate firele care s-au adunat în acea alcătuire pe care o constituie geniul artistului? Lucrarea este cu mult prea grea și, în faza actuală a cunoștințelor noastre, ea este cu neputință a fi dusă cu succes la capăt. Afară de aceasta, în artist, ca în oricare dintre oameni, se încrucișează un mare număr de factori ereditari, toate temperamentele strămoșilor. Minunea ivirii unui mare artist pe lume stă tocmai în lucrarea de selecție și concentrare a acelor energii binefăcătoare ale omului menite să evoce puterile asemănătoare din propriile suflete ale noastre, admiratorii artistului. Problema genezei artistului se complică

cu una morală. Meditarea chipului în care apare un artist ne dă indicații cu privire la răspunderile lui. „*Cât de important e dar, scrie Vlahuță, ca artistul să se pătrundă de rolul lui mare și de puternica înrâurire, pe care o pot exercita operele lui asupra atâtor generații! Și adâncă înțelegere a acestei înalte chemări va deveni în aparatul de gândire al artistului ca un regulator și ca o forță de discernământ. El se va simți promotorul unui nou curent de idei și de simpatie, creatorul unei vieți, cu mult mai mare și mai însemnată decât propria lui viață, a unei vieți purificate și eterne, pe care el o urmărește cu gândul ca pe o rază de lumină în toate capetele prin care va trece, o prevede cum străbate timpurile viitoare, ducând cu ea în lume fixarea pentru totdeauna a celor mai frumoase și mai alese gândiri ce-au răsărit în existența lui pieritoare. Sub puterea acestei credinți și el se va simți apostolul, preotul unui cult, și, în momentul creării, când va intra să officieze în altarul artei, el se va griji și va lăsa să doarmă la pragul acestui altar toate supărările, toată ura și toate păcatele lui de om. – Asta înțelegeam adineaora prin discolizarea, dispersonalizarea artistului, în crearea operei lui; puterea de pregătire și de purificare a sufletului, puterea de reculegere și concentrare în tot ce are el mai bun, mai umanitar și mai sfânt; darul de a deveni zeu, pentru a putea crea*” (File rupte, ed. 1909, pp. 75–76). Răsună în toate acestea ceva din vitalismul și din estetica simpatiei a lui Guyau, pe care de altfel Vlahuță îl și citează către sfârșitul dizertației sale. Guyau a fost însă, la finele veacului trecut, unul din adversarii cei mai hotărâți ai realismului în întrupările lui mai noi, pe care îl acuză a stăvili prin pictura laturilor negative ale vieții, unda de simpatie umană ce trebuie să se propage din opera oricărui artist adevărat. Ce va deveni deci veleitatea realistă a lui Vlahuță? Desigur, tristele picturi ale nuvelilor sale, obținute printr-o voință de „depoetizare”, care trebuia să dea satisfacție normei contemporane a realismului, se desfăceau pe un fond

de revoltă și dezgust, pe un fond de valorificări etice care conțineau în sine și îndemnul către formele nobile ale vieții. Moralistul este prezent chiar în operele realistului Vlahuță. Din când în când el se afirmă însă singur, și atunci scriitorul așterne paginile sale cele mai bune.

Vlahuță a dăruit poeziei noastre „tonul etic”. Multe din paginile sale plutesc într-o atmosferă de sinceritate cordială, care angajează pe cititor și-l fac să participe la zbuциumul scriitorului. Iată, de pildă, pasagiul din *Bătrâni și tineri*, în care apostrofele, întrebările, exclamațiile se îndreaptă împotriva tuturor acelor bătrâni care nu știu prețului tinerețea: „*Mă gândesc la atâtea ș-atâtea amărăciuni pe cari ni le fabricăm singuri din însăși substanța bucuriilor noastre. Da, da. Din materia primă a celei mai curate fericiri pe care ne-a îngăduit-o Dumnezeu, noi țesem, la războiul Invidiei, pânza blestemată a celei mai urâte suferinți omenești... Nenorocită industrie. Să te chinuiești tu să extragi ură din cel mai sfânt produs al iubirii! – Ce frumos e zborul încrezător al tinereții! O primăvară e tot sufletul ei, încărcat de speranțe, curat și luminos, ca un cireș înflorit. Vis într-aripat e fiecare gând al ei, și cântec fiecare cuvânt, și sărbătoare fiecare clipă... De ce nu te bucuri? N-ai fost și tu odată așa, întocmai așa, posomorâtă și cârtitoare bătrânețe? N-ai visat și tu? N-ai făcut și tu greșeli? De ce nu te uiți cu drag la strălucirea, la freamătul acesta de viață nouă care vine zgomotos în urma ta, năvală de lumină, de sănătate, de veselie și de putere nestăpânită? Bucură-te, cât mai vezi, cât mai auzi, cât mai clipește o scânteie de bunătate și de iubire sub mormanul de cenușă al vieții care-a fost, bucură-te din toată inima ta de viața care vine. Ah, freamătul tinereții, spectacolul tinereții! Cunoști tu pe lume ceva mai fermecător? (La gura sobei, 1928, ed. a IV-a, pp. 14–15). Pasagiul se desfășoară în stilul solilocului, al dezbaterii intime, cu propria subliniere a gândului care mijeste („Da, da”), cu frazarea lirică prin repetarea conjuncției „și” („Vis într-aripat e fiecare gând al ei, și cântec fiecare cuvânt, și sărbătoare fiecare clipă...”), cu imagini alegorice („pânza*

*suferinței... țesută la războiul Invidiei*”), sau cu comparații grațioase, deși oarecum convenționale („*sufletul... ca un cireș înflorit*”), cu multe întrebări retorice, cu propoziții exclamative, cu verbe la modul imperativ („*Bucură-te...*”). Căldura stilului lui Vlahuță este obținută prin toate aceste mijloace.

Deopotrivă cu toți scriitorii realismului liric și artistic, Vlahuță s-a oprit de mai multe ori în fața problemei literare a descrierilor de natură, nu însă în nuvelele sale unde omul este evocat de obicei în singura latură a frământărilor lui intime, fără nicio conexiune cu mediul lui natural. În *România pitorească*, 1901, apoi în *Pictorul Grigorescu*, 1911, tema peisagiului oprește însă îndelung pe Vlahuță, care întrebuintează pentru a o rezolva nu darurile unui ochi de pictor, ci sensibilitatea, de altfel fără forță și noutate, a unui poet. Desigur, Vlahuță grupează cu răbdare în unele din tablourile sale mai multe trăsături văzute, fără să obțină totuși imagini sintetice și revelatoare. După tipul său sufletesc, Vlahuță este mai degrabă un contemplator asociativ, unul din acei admiratori ai naturii pentru care un peisagiu este prilejul unei reverii, imaginea lucrurilor dizolvându-se pentru ei în senzații subiective sau în sentimente cu privire la ele. Iată-l pe Vlahuță urcând muntele Omul: „*Când te vezi aici, întâi te încearcă un fel de neastâmpăr, a dulce neliniște, parc-ai fi gata să zbori. E în cuprins ceva așa de măreț și de sărbătoresc, că uiți deodată și osteneală, și foame, și sete, și nu te mai înduri să stai jos – privești uimit în toate părțile, respiri din adânc aerul acesta proaspăt, răcoros, ce pare că miroase-a zăpadă, ochii tăi sorb cu nesăț depărtările, și nu știi ce sentiment de voieșie, de copilărească semeție te face să-ți ridici fruntea și să cauți falnic în jurul tău, ca și cum ai fi lucrat și tu la așezarea atâtor podoabe, ca și cum, în clipa asta, anume pentru tine, se înalță în slăvi de pretutindeni popoarele de munți...*” (*România pitorească*, ed. Cartea Românească, 1939, pp. 130–131). În loc să observe, scriitorul se observă, și în locul „descrierii”, întâmpinăm o „introspecție”. Dar chiar acolo unde trăsăturile exterioare nu sunt cu totul absente, ca în vederile panoramice notate în

munții Buzăului, descrierea culminează în introspecție, redată de altfel prin epitete convenționale: „*Ne odihnim la capătul podișului, pe una din stâncile ce împrejmuesc încântătorul lac al Siriului. Stă soarele la nămezi. Peste vrăjitul cuprins domnește o liniște dumnezeiască. Uimiți, ne uităm în apa lucie, în adâncul albastru al acestui crâmpei de cer încopcit în stânci, la picioarele noastre. Și o clipă trăim în basme*” (op. cit., p. 146). Descrierea reține aproape numai sentimentele privitorului. Alteori, descrierea este redată printr-o alegorie, ca în această pagină consacrată evocării Jiului, privit în locul unde scapă din trecătoarea Petroșanilor: „*Voinicul, frumosul râu, se smulge din brațele monștrilor și pleacă hăulind de vale. Iată-l tolănit într-un larg boschet de plute. Apa lui, limpede și potolită, pare-o oglindă culcată-n ramă de verdeață. Și-n tăcerea adâncă a codrului, biruitorul doarme – o ațipire de-o clipă, sub grija bățăliilor viitoare. Din când în când îi vin ajutoare; pârae repezi, desfundate din văgăuni întunecoase, gonesc curmăturile munților, și-l caută, îl strigă de departe, și Jiul le aude, le cheamă, și le soarbe lacom în undele lui*” (op. cit., pp. 75–76). Cu preponderența aceluiași procedee asociative sunt obținute și descrierile de tablouri din *Pictorul Grigorescu*. Scriitorul se oprește în fața tabloului, însumează, prin enumerare, trăsăturile lui văzute, dar obține ceva ca impresia vieții abia când notează propriile lui senzații asociate, ceea ce i se pare a fi liniștea și puritatea locului zugrăvit de pictor, cu „*copaci care au stat din freamăt*” sau cu o *atmosferă în care simțul vital al poetului resimte „aerul proaspăt al înălțimilor”*. Lipsind în celelalte lucrări ale sale, peisajul se impune aci ca temă literară și împrejurarea este destul de limpede resimțită de cititor.

## 4. I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

I. Al. Brătescu-Voinești este un scriitor care, prin câteva din elementele artei sale narrative, poate fi grupat, împreună cu Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Al. Vlahuță, în curentul realismului artistic și liric, așa cum acesta s-a constituit din descendența primilor realiști, fructificată de tot ce adusesese contribuția lui Eminescu. Lirismul și reflecția generală, recunoscute ca niște note comune în proza unui Delavrancea și Zamfirescu, apar destul de des în nuvelistica lui Brătescu-Voinești. Adeseori scriitorul își întrerupe povestirea, pentru a intercala reflecții subliniate de sentimentul său. Desigur, astfel de intervenții nu au caracterul tehnic-științific, atât de izbitor sub pana lui Duiliu Zamfirescu. Ele sunt de cele mai multe ori sprijinite de elemente intuitive, care ne fac să uităm că ne găsim în fața operei unui artist. Iată, de pildă, pasagiul intercalat în nuvela *Două surori* (1894), în momentul în care, după tragice peripeții, se leagă din nou firul dragostei dintre Elena și „casier”: *Știuta și străvechea comedie, care ține de când lumea și cât lumea o să ție... Au jucat-o mii și mii de neamuri înainte; și împărații cârmuitori de lumi în palaturi, și robii nemernici în lanțuri, și înțelepții, și nerozii, dar farmecul nu i l-au secăt; a mai rămas câtva*

și pentru bietul casier, care de câteva zile își aduce singur copilul până aproape de casa «Cochii mici». – E dureroasă și ridiculă tot într-o vreme iubirea unui om în toată firea, care a alergat azi orașul întreg, ca să găsească vreo câteva micșunele degerate, pe care acum le trimete prin copil stăpânei gândurilor lui...” (Două surori, în *În lumea dreptății*, 1908, p. 126). Viziunea casierului care își duce de mână copilul, micșunelele degerate etc., înmlădiază abstractismul reflecției generale cu care debutează pasagiul și îl face mai asimilabil pentru contemplatorul literar. Tot astfel în *Până Trăsnea Sfântul*, când eroul primește revelația dragostei pe care Maria nu i-o refuza, după ce ni se înfățișează uimirea și farmecul năvălind dintr-o dată în sufletul lui Pană Trăsnea, autorul intervine din nou pentru a ne anunța adevărurile generale: „Iubirea, adevărata iubire, înduioșează și înmlădie și cea mai tare fire. Și pe recele cercetător cu mintea, și pe aprigul muncitor cu brațul, iubirea-i schimbă și-i face zile întregi să pribegească după o vorbă ori după o privire făgăduitoare. Dar când pătrunde într-o inimă caldă și bună, într-o inimă din fire îndrăgostită numai de lucruri frumoase, o! atunci o doare în ascuns, o răscolește până în adânc; și până în adâncul inimii era îndurerat Pană Trăsnea” (ibid., p. 220). Astfel, și în acest pasagiu, reflecția generală este topită și dusă de valul participării lirice a poetului, care găsește, pentru a se exprima, nu expresia rece și generală a cugetătorului abstract, ci pe aceea intimă și caldă, înmlădiată printr-o șerpuire a frazei plină de naturalețe, a omului în adevăr mișcat.

I. Al. Brătescu-Voinești ne-a îngăduit o privire în laboratorul său de artist, când în *Inspecție* (1893), una din primele sale nuvele, reproduce scrisoarea pe care soldatul bacalaureat Ionescu o trimete prietenului său Genuleanu: „Cum ți-ai putea tu face o idee de cele ce s-au întâmplat azi noapte, dacă celor ce-ți scriu, înșirate și spuse, le lipsește viața și efectul ansamblului. Trebuie să vezi în același timp, dintr-o singură privire, cinci-șase soldați în cămăși



așezându-și efectele pe paturi, în ordinea prescrisă de regulament; alții opt-nouă în deosebite poziții văxuind cizmele; alții măturând îndoși printre paturi” etc. (ibid., p. 160). Estetica bacalaureatului Ionescu este, de fapt, a autorului. „Viața și efectul ansamblului”, scena cuprinsă, „dintr-o singură privire”, alcătuiesc obiectul propriilor preocupări artistice ale lui Brătescu-Voinești. În timp ce în nuvelele primilor realiști sau chiar în acele ale lui Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu, oamenii apar ca figuri individuale sau în puține și neadâncite relații, exteriorizate mai degrabă prin dialog, Brătescu-Voinești excelează în pictura grupurilor, a scenelor animate, învăluite de o caldă și pătrunzătoare atmosferă. Scenele de interior și intimitate din *În lumea dreptății*, acele de birou din *Microbul* sau *Blana lui Isaia*, acele sătești din *Niculăiță Minciună* și atâtea altele reprezintă unul din câștigurile cele mai sigure ale artei narative a lui Brătescu-Voinești față de punctul la care ajunseseră Delavrancea și Duiliu Zamfirescu. Fără îndoială, Brătescu-Voinești nu are imaginația plastică a unui Delavrancea sau Zamfirescu. El nu este niciodată, în aceeași măsură ca aceștia, un pictor al naturii. Viziunea florilor apare destul de des în proza lui, dar evocările peisagistice din *Călătorului îi șade bine cu drumul* rămân o raritate în opera sa. Sentimentul naturii este destul de viu în scrisul lui Brătescu-Voinești, dar omul și conflictele lui îl atrag nemăsurat mai mult decât viziunea naturii. Lucrurile nu vor trăi deci în imaginația scriitorului prin contururile lor individuale. „...*Deși întâlnești, ici și colo, imagini remarcabile prin plasticitatea lor, ce puțină recoltă de imagini ai culege din paginile povestitorului acesta, dacă l-ai compara cu alți scriitori*”, remarcă un critic, d-l D. Caracostea<sup>1</sup>. Dacă totuși, în ciuda puținătății imaginilor, realitatea trăiește ca puternică reprezentare, în scrisul despre care ne ocupăm, lucrul se datorește facultății acestuia de a

<sup>1</sup> *Poetul Brătescu-Voinești*, 1921, p. 208.

cuprinde ansamblurile și de a înfățișa viul schimb de relații care le constituie.

Dar impresia de „viață“, care alcătuiește cealaltă cerință a esteticii lui Brătescu-Voinești, este obținută nu numai prin viziunea scenelor de ansamblu, dar și printr-un mare dar de a nota vorbirea personajilor. Puțini dintre scriitorii noștri, în afară de Creangă și I. L. Caragiale, care au fixat în această privință modelul și norma, l-au întrecut pe Brătescu-Voinești în puterea de a evoca vorbirea plină de adevăr și naturalețe a personajilor sale. Ascultați-l povestind pe Conu Alecu: *„Trebuie să-l fi cunoscut dumneavoastră... Bulgarul ăla, de umbla în mijlocul verii îmbrăcat în haine groase de dimie, legat la gât și-n cap cu o gogeamite bârsană de căciulă fumurie. Dumneata trebuie să-l știi, că ședea lângă dumneata, colo, peste drum de Hanul Roșu. Unul mare-mare, cu mustățile tunse. Când vorbea, te uitai în urma lui să vezi ce copil a vorbit. Nu-ți venea să crezi că vocea aia pișigăiată a eșit din trupul lui. Să iei un trombon d-alea marele de la muzică, să-ți umfli bucele, să sufli cu putere și să sune: piiiii! ca o piculină – așa impresie îți făcea când îl auzai vorbind... E! ăsta era feciorul unuia Glavă, pripășit pe la moșia lui unchi-meu. Era cu vro câțiva ani mai mic ca mine. Țiu minte că-l trimetea unchi-meu la tata cu donicioarele de zmeură; venea cu picioarele goale. De la o vreme nu mai știam de el, îl pierdusem din vedere, când, hăt! peste vreo douăzeci și mai bine de ani, m-am pomenit cu el la mine, ca să-i dau un petic de pădure de pe moșia mea. I l-am dat. D-atunci, om muncitor, i-a mers bine“* etc. (loc. cit., pp. 283-284). Pagina aceasta este o mare reușită a realismului românesc în epoca începutului nostru de veac, prin notarea plină de adevăr a vorbirii. Este cu neputință a citi cu grai viu această pagină, fără a nu nimeri intonația specială cu care a putut fi pronunțată. Chipul în care se înlănțuiesc cuvintele în vorbirea neconstruită, digresiunile amintirii libere, apelul la ascultător, reluarea firului întrerupt al ideății, totul este notat în această pagină de o mare naturalețe. Brătescu-

Voinești a recunoscut odată zelul său în notarea exactă a vorbirii. „*Ghenealoghia cocoanei Leonorii*, citim într-una din nuvelele sale, *trebuie s-o ascuți din gura ei, întâi pentru că spusă de dânsa are un haz care nu se poate da cu condeiu*” (loc cit., p. 194). Și totuși condeiu scriitorului atinge spontaneitatea vorbirii libere, în pasagii în care înlănțuirea cuvintelor evocă nu numai intonația, dar parcă și gesticulația și fizionomia și caracterul particular al personajului, ca acesta în care cocoana Leonora răspunde trecătorilor care o întreabă de sănătate: „*Ce să fac? Ia cu năcazurile, că am pierdut un chiriaș – trebuie să știi – neprețuit, neprețuit! Am mai avut chiriași, de! dumneata trebuie să știi, că ești d-aci – am avut pe colonelul, am avut pe Vasiliadi, am avut pe ăsta... cum îi zice?... care mi se pare că e președinte la Ploiești... care a luat pe fata lu doctoru ăla... ăsta... de are un frate ghegeneral. Și cum îți spui, că încă bietul Nisipeanu întotdeauna îmi zicea: «Ce noroc ai tu, Leonoro, tot de chiriași huni»... Și atunci am stărui eu de dumnealui de am făcut aste două odăițe; dar m-am stins! Că zicea dumnealui: «Ce o să fie? trei-patru sute de lei»... și când colo – trebuie să știi – am cheltuit de m-am stins, că le-am făcut pivniță dedesupt. Să vii numai de-a minune să-ți arăt, să vezi grinzi... ia te uită ici... ia poftim grosime... Și numai stejar adevărat. Că așa am fost învățați, ori faci ori nu faci. Bietul tata când le-a reparat p-ale vechi, cât crezi că a cheltuit?... că acum dumneata trebuie să știi cum eriam noi altădată. Moșu meu Dinu Strâmbeanu...*” (Coana Leonora, 1899, *ibid.*, pp. 197-198). Evocarea omului prin vorbirea lui este aci, și în atâtea alte pagini, unul din procedeele realiste, manevrate cu mai multă măiestrie de Brătescu-Voinești.<sup>1</sup>

De acest dar al intuiției lingvistice, Brătescu-Voinești face să profite nu numai vorbirea personajilor sale, dar și propria lui narațiune. Brătescu-Voinești este unul din

---

<sup>1</sup> V. în această privință, cu folosirea aceluiași citat, și observațiile lui G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente*, 1930, p. 160.

scriitorii noștri care au întrebuițat cu mai mult succes procedeul, foarte răspândit în proza povestitorilor naturaliști, al „stilului indirect liber“, întâlnit și în arsenalul lui I.L. Caragiale. Efectul de stil care consistă în a povesti cu propriile cuvinte ale eroilor, în așa fel încât atitudinea și vorbirea acestora transpare în referatul autorului, poate fi de mai multe ori semnalat în nuvelele lui Brătescu-Voinești. Iată, de pildă, în *Pană Trăsnea Sfântul*, momentul în care eroul povestește avocatului Mitică Moldovanu nefericita întâmplare care făcuse din el un acuzat în fața justiției. Povestirea lui Pană Trăsnea urmează câțva timp în monolog, până când autorul pare să ia el cuvântul, pentru a ne spune: *„Aceasta însă nu-l supărase, căci înțelegând la urmă cu cine avea a face, a ridicat din umeri și s-a întors în casă, fără să mai adaoge vreun cuvânt. Ceea ce însă l-a supărat – și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mâhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plângă și să-și dorească singur rău – erau altele, în privința cărora duminica trecută scrisese prefectului o scrisoare, prin care-i arăta că nu înțelegea cum poate cineva, dintr-un lucru de nimic, să prinză vrăjmășie și să-și răzbune asupra unui copil nevinovat...”* (op.cit., p. 254). Pasagiul aparține povestirii autorului, dar nimeni, citindu-l, nu se poate îndoii de faptul că în cuvintele acestuia sunt topite acele ale personajului său. *„Ceea ce însă l-a supărat – și supărat nu era bine zis, ci mai bine ceea ce l-a mâhnit, l-a îndurerat, l-a făcut să-i vie să plângă și să-și dorească singur rău”* sunt de fapt cuvintele lui Pană Trăsnea, pe care portretistul lui le împrumută din același îndemn de a recurge la vorbirea vie, care este una din metodele sale mai des folosite.

Ca mai toți scriitorii curentului, Brătescu-Voinești nu creează caractere complexe și neașteptate. Oamenii lui au o structură mai degrabă rudimentară, centrată în jurul unui anumit tip de atitudine, așa cum o impun condițiile de existență în mediul provincial sau în modestia birourilor publice, unde orice autonomie morală și orice aspirație mai înaltă în

luptă cu trivialitatea și micimea înconjurării imprimă caracterelor și destinelor stigmatul dureros al veleitarismului. În chipul acesta, oamenii lui Brătescu-Voinești sunt nu numai sumari, dar și asemănători între ei, încât cititorul sedus, cu prilejul prezentării fiecăruia în parte, de incontestabila lor autenticitate, surprinde până la urmă, în lumina comparației, schema lor generală și oarecum tipică.



## 5. SEMĂNĂTORIȘTII

(C. Sandu-Aldea, I. Adam,  
N. Dunăreanu, Em. Gârleanu)

Venind îndată după primii reprezentanți ai realismului liric și în timp ce arta prozatorilor români se pregătea să-și serbeze unul din marile ei triumfuri în Mihail Sadoveanu, pe care îl înconjoară ca un cor în acompaniament, povestitorii care între 1900 și 1910 publică în *Semănătorul* și în celelalte reviste provinciale ale curentului manifestă mai multe tendințe comune, îndreptățind întrunirea lor într-o grupare oarecum omogenă. Din exemplul înaintașilor imediați rămânea povestirea impregnată de sentiment, aplecarea descriptivă, pictura omului comun. Poate numai Delavrancea încearcă, printre primii reprezentanți ai noului realism, pictura unor caractere excepționale, romantice, în timp ce Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești arată o preferință vădită exemplarului obicinuit din clasa burgheză, funcționarului și intelectualului sau figurilor aparținând boierimei provinciale și marilor proprietari de pământ. Spre deosebire de Barbu Delavrancea, căruia îi plăcea să înfățișeze eroi cerebrali și chiar temperamente tumultuoase, noua normă a realismului îl îndeamnă pe Brătescu-Voinești să caute urmele tragicului cotidian, a

nobleței ascunse și a martiriului fără glorie. În pictura exemplarului omenesc comun, semănătoriștii cercetează acum cu un nivel mai jos în structura societății și, în locul omului „mărunt“, descoperă pe omul „elementar“. Noua problemă literară este reflectată oarecum teoretic de Ion Adam, care în schița intitulată așa de caracteristic pentru noul realism țărănesc: *Drame din lumea de jos*, notează: „Într-un cerc de prieteni se vorbea despre dragostea la țărani, în comparație cu iubirea rafinată din lumea mare. Unul de la un colț de masă, susținea că amorul este legat de civilizație, și că e și el o evoluție a sensibilității, ca și celelalte facultăți sufletești. Naturile primitive din straturile populare își reduc toată iubirea numai la satisfacerea instinctelor și nu se pot ridica până la pasiune. Înfierbântându-se la vorbă, el a ridicat în urmă vocea spunând cu toată încredințarea: – Nu vedeți ce simple sunt dramele de iubire dintre țărani? Tot senzaționalul unei întâmplări se poate schița cu trei linii simple: Intriga se reduce la vorbele rele scornite de babe; Răzbunarea, sau geniul cel rău al sufletului omenesc, e o neghioabă pândă la cotitura drumului, iar Crima sau Demonul Roșu se mărginește la o lovitură bună dată cu ciomagul în cap... Unde vedeți în toate acestea pasiunea pornită dintr-o ură sau dragoste superioară, cu alcătuirea unui plan de răzbunare, cu intrigă diabolică, cu surprize și extraordinar? De aceea la noi ar fi și greu să se întemeieze un așa-zis roman românesc, pentru că gama sufletească a majorității poporului e prea cu puține note, iar cei de sus s-au asimilat prin educație celorlalte națiuni civilizate, așa încât nu prezintă nicio originalitate. Cu toate că ascultasem încordați toate cele înșirate, nu ne-am putut opri la urmă să nu bufnim în răs. Un mucalit s-a ridicat atunci cu vorba: – Bravo, ne-ai dat gata neamul, căci suntem condamnați să traducem cât vom trăi foiletoane senzaționale de la străini. Nu vom avea niciodată pe Dumas-ul nostru, nici pe cel tânăr; d-apoi încă pe cel bătrân“ (*Aripi tăiate*, ed. Alcalay, pp. 181–182). Atunci, continuă povestitorul, se ridică Vlaicu și narează o dramă țărănească zguduitoare, căutând să reconstituie, cu



ironie pentru procedeele obștești ale prozei literare, ce ar putea deveni o nuvelă folosind un astfel de material. Momentul este tipic. După cum Duiliu Zamfirescu, altădată, susținea drepturile unui realism burghez și aristocratic, Ion Adam dovedește acum drepturile unui realism țărănesc.

O dată cu primirea noilor puncte de vedere, întreaga configurație a artei literare se schimbă. Am spus-o: în locul omului mărunt, omul elementar, cu ceva mitic în făptura lui. Iată-l pe Sima Baltag al lui C. Sandu-Aldea: „*Românul nostru mergea tăcut în urma plugului, și curăța din când în când cormana cu oticul. Cum era adus de mijloc, jurai că-l trage spre pământ o putere nevăzută. Căci dragostea ogorului îndoiaie de mijloc pe plugari și-i înlănțuie toată viața lor de pământ, amestecându-le sudorile cu țărâna lui. Dar când se oprea să mai răsufle boulenii din jug și se îndrepta de șale, atunci vedeai ce strașnic voinic era Sima Baltag și ce mai sulți de priviri tâșneau din ochii lui mici ca de tătar, vioi, și mai totdeauna ascunși supt streășina căciulii*” (În urma plugului, ed. III, pp. 6–8). Sentimentul pentru expresiile elementare ale vieții sunt puternice în sufletul unui astfel de om: „*Sima se lipise cu tot sufletul de roibulețul lui și toată ziua-l giugiulea, învățându-l să mănânce, cu timpul, din mână. Îi era atât de drag când îl vedea năltuț în picioare, cu fluerele subțiri de cal de soi, crescând la lumina și căldura soarelui binefăcător! Când îl vedea pornind în sărituri ușoare de ogar, se lua cu el la întrecere și atunci mânzul gonea și mai nebun și mai furtunatec. Iar după ce simțea că s-a cam depărtat de Sima, se oprea, se întorcea, se uita la el parcă i-ar fi spus: «Hai iar la-ntrecere!» și pornea apoi spre el, cu capu-n piept, cu co-dița bazoii în vânt, cu nările deschise, roșii, ca ale unui pui de scorpie. Îi era drag ca ochii din cap când îl vedea cum zvârle cu picioarele de dinapoi, parcă s-ar fi bătut c-un haitic de lupi. Și atunci se ducea la el, îl mângâia pe coamă, pe botișor și-l lua-n spinare ca pe un miel*” (op. cit., pp. 13–14). Natura îi vorbește cu putere și fiorii care o străbat, sunetele ei stranii, parfumurile care o amătesc, liniștea ei încremenită, învăluie

sufletul aspru, cu puține gânduri și cu pasiuni simple și violente ale omului trăind în aceste povestiri. Arta lui Sandu-Aldea n-are strălucire. Scriitorul cunoaște însă bine și simte exact lucrurile despre care vorbește. Preciziunea imaginii este darul cel mai de seamă al scriitorului, fie că evocă liniștea bălții ca o înfățișare de la începutul lumii, fie că ne aduce în fața ochilor pădurea îndepărtată, văzută prin jocul tremurat al căldurei, „*ca un nor albăstrui ațipit pe pământ*”, fie că ne vorbește despre mirosurile de tămâioasă ale primăverii care, „*atingându-te pe obraz, parcă-ți adoarme sufletul*”. Alteori sunt, dimpotrivă, înfățișări ale unei naturi dezlănțuite, furtuna pe Dunăre, redată cu simplitate sugestivă, fără comparații și epitete, prin simpla forță a unor verbe onomatopice: „*Când a ajuns la mal, Dunărea era înfuriată, sufla un crivăț aspru ca-n miezul iernei. Valuri verzi, înalte, înspumate în creste, se înlănțuiau, se goneau unele pe altele, se izbeau mânioase în adâncimi, fășâind, gemând, vuind*” (Pe drumul Bărăganului, p.166). Sau mai departe: „*Scormonite până în adâncuri, săltate, împinse, rostogolite, biruite de vânt, apele se ridicau unele peste altele cât luntrea, cât omul, cât casa; se prăbușeau gemând, vuind în adâncimi amețitoare, de unde iar se ridicau mai înalte, mai întunecate, mai furioase, mai năpraznice*”; o evocare plină de un dinamism obicinuit lui Sandu-Aldea, pe care însă, de data aceasta, lungă serie a adjectivelor finale o slăbesc fără îndoială. Peisagiul românesc intră astfel în proza lui Sandu-Aldea în forme nespuse mai individualizate decât în operele primilor reprezentanți ai realismului, pe care îi simțim de altfel că preferă descrierea omului și a problemelor lui. Și dacă în zugrăvirea naturii românești nu s-ar fi produs în aceeași vreme și n-ar fi crescut de-atunci neasemănatul dar descriptiv al lui Sadoveanu, este sigur că Sandu-Aldea ar fi rămas peisagistul cel mai înzestrat al prozei românești mai noi. Spre deosebire de Sadoveanu însă, ceea ce îi lipsește lui Sandu-Aldea este abundența. Impresiile lui sunt exacte, dar nu bogate. Citindu-l, aveam tot timpul conștiința că viziunea lui este sumară și că fuiorul narațiunii lui nu este prea îmbelșugat. Iar ceea ce este

adevărat pentru fiecare din nuvelele și schițele lui Sandu-Aldea se confirmă și pentru întregimea operei lui, isprăvită cu mult înaintea vieții scriitorului, datat de la o vreme studiilor de științe naturale și lucrărilor agronomice. Într-o scrisoare pe care a putut-o adresa unui corespondent real și pe care, sub iscălitură fictivă, o tipărește la sfârșitul volumului *În urma plugului*, Sandu-Aldea critică ignoranța scriitorilor, chiar a celor mai de seamă, a unui Maupassant de pildă, atunci când vorbesc despre lucrurile naturii. Cum a putut oare pretinde Maupassant că negrul Tombouctou, din schița cu același nume, să îmbăta mâncând struguri de la butucul viței? Este doar știut, adaugă Sandu-Aldea cu oarecare nevinovăție că „zeama boabelor de struguri nu poate îmbăta decât după ce a trecut prin fermentație alcoolică, prin fierberea care-i transformă zahărul în alcool”. Nici pentru analizele așa-numitelor romane psihologice n-are Sandu-Aldea mai multă bunăvoință, căci este oare posibil să „se puie într-o ecuație de gradul al II-lea cel mai ascuns colț din sufletul omenesc, ori să figureze printr-o curbă uzuală mersul stărilor sufletești?”. Avea deci dreptate biologul Haeckel când numea toată această literatură psihologică: „maculatură”. Și scriitorul care își închipuia că poezia are aceeași temă cu știința, și că fantazia și intuițiile celei dintâi pot să se rușineze în fața metodelor exacte ale cercetării savante, își ia rămas bun de la literatura pe care a slujit-o cu mijloace prețioase, dar repede istovite.

Dacă sentimentul care scaldă nuvelele unui Brătescu-Voinești este fiorul liric al doinei populare, grupul de scriitori pe care îi studiem acum aduc afecte mai energice, filtrate din cântecul bătrânesc. Lucrul este adevărat nu numai pentru Sandu-Aldea, dar și pentru Emil Gârleanu, un nume de care critica literară leagă de obicei amintirea unui scriitor delicat. Totuși, ca atâți dintre povestitorii momentului dinainte de 1910, Gârleanu a consacrat unele din paginile sale cele mai prețioase evocării omului și naturii elementare. Iată-l de pildă pe Toader Odobac: „E un moșneag înalt, spătos și uscat ca un schivnic; privește ascuțit, vorbește limpede și calcă

apăsat. Când se oprește să se uite la om, își îndreaptă șalele care trosnesc ca un vreasc" (Nucul lui Odobac, 1910, p. 10). Portretul nu este singular în literatura semănătoriștilor. Gârleanu introduce însă o viață deosebită în el prin conciziunea mijloacelor încununată de evocatoarea comparație a finalului. În același chip este construit portretul Rujei, nora lui Odobac: „Ruja era voinică, smeadă, cu obrazul rotund, cu părul, ochii și sprâncenele negre, ca pământul cel bun. Cozile lăsate pe spate se îndoiau pe oblâncul șălii, așa erau de lungi. Gura cu buzele cărnoase, umede și roșii ca miezul piersicei pietroase; printre ele scăpa un zâmbet, care arăta albul dinților, ca pe o rază de lumină ce țâșnea din mijlocul feței smolite. Supt cămeșa strânsă bine pe trup, țâțile i se ridicau, repede în răsuflet, ca două paseri ce se zbăteau în sân" (op. cit., p. 15). Din rezervele acestei afinități pentru tot ceea ce în natură este robust și direct, pentru explozia forțelor iraționale ale naturii, cade într-o zi din pana lui Emil Gârleanu una din paginile lui cele mai bune. Este evocarea nucului lui Odobac, înălțat pe dealul sterp al Arșițenilor, ca un monstru care devorează toată vitalitatea locului: „Satul Arșițeni e așezat într-o văgăună; casele lui mărunțele și albe, ghemuite una-ntr-alta, se văd de pe muchiile dealurilor dimprejur ca niște ouă într-un cuibar. Pământul Arșițenilor e nisipos și sterp; iarba crește atât de rară încât, în loc să îndulcească vederea, pătează, ca o pecingine, fața galbenă a locului. Doi-trei copaci se înalță, istoviți, cu crengile rare, cu frunzele străvezii care aștern pe jos, vara în amează, o umbră destrămată ce mărește și mai mult setea de răcoare. Dar, ca lucru de neînțeles, ca o minune, se ridică pe dealul lutos și sterp dinspre răsărit, un nuc strașnic, bătrân de câteva sute de ani, copac lacom care sugă parcă tot sucule locului dimprejur, prin miile de rădăcini, ale căror vițe nu mai încap supt pământ, și ies, să atârne despletite, ca niște cozi, afară. Din trunchiul, gros să nu-l cuprindă trei oameni, muncit, întors și încremenit ca într-un spasm, se desfac două ramuri vânjoase ce merg încleștate ca niște brațe, până sus, apoi deodată se izbesc una

*de alta în lături, improșcând fiecare sute și mii de crengi ce se unesc într-un frunziș negru, cărnos, ca un aluat de fiere. Și până departe se împrăștie mirosul amar al frunzelor, miros ce ametește pe cutezătorul adăpostit la umbra ce acoperă, ca un vestmânt negru, întreaga coastă de deal” (op. cit., pp. 7–8).*

Remarcabila descriere, constituită pe un contrast puternic, folosește în prima ei parte, acolo unde ni se evocă sterilitatea aparentă a terenului, notația rapidă și enumerativă, în vreme ce în a doua ei parte, unde nucul e vrăjit privirilor noastre, trăsăturile se adună în ample construcții sintactice, deopotrivă cu bogata clădire de ramuri și frunze a nukului. Toate metaforele acestei ultime părți sunt împrumutate dinamicei vieți, încât acolo unde ne-am fi așteptat la evocarea unui „aspect”, primim sugestia unei „lupte”. Nucul „suge lacom” suclocului, rădăcinile lui atârnă „despletite”, ca „niște cozi”, trunchiul lui „muncit, întors” și „încremenit ca într-un spasm, desface” două ramuri, mai întâi „încleștate”, apoi „izbindu-se” în lături și „improșcându-se” cu sute de mii de crengi... Rareori estetica simpatiei ar fi putut găsi un document mai elocvent pentru confirmarea teoriilor ei, ca în această pagină unde lucrurile văzute trăiesc prin clocotul energiilor pe care, trezindu-le în noi, ne provoacă a le revărsa în ele. Și pentru a lumina mai bine caracterul stilistic al unei astfel de descrieri, nu este poate lipsit de interes s-o comparăm cu descrierea altui pasagiu, spicuit de data aceasta în opera lui Al. Macedonski: *„Pădurea Ulmilor, la urmă, se arăta și ea, vestita pădure a ciocoiului din București, cea care se întinde în drumul Târgoviștei pe o lungime de jumătate de poștă, cea în care cântă merla și cînflorul, în care curg pârâurile albe ca laptele, iar unde iarba e de smarald și frunzele de matostat. Cu toate astea, verde, tainică, mângâioasă ca un basm... Călărașul, când o ajunsese, își domoli cârlanul împăciuit de liniștea ce-l ocolea. Susurarea frunzelor, șoaptele apelor, cântecul de paseri, în loc s-o turbure, părea că o măresc. Copacii nu erau groși, dar deși, iar pe sub ei nu se zărea decât o adâncime albastră și verde. Frunzele de an, căzute și moarte, cu fața șamanie,*

*ruginită, așterneau pe sub creci un covor fremătător..."* (Pădurea Ulmilor, în *Cartea de aur*, 1902, pp. 138–139). Natura este tratată aci ca „aspect”. Scriitorul are față de ea atitudinea unui pictor. El notează tonuri coloristice și valori dintr-o depărtare care îl oprește să fuzioneze cu ea și pe care ne-o impune și nouă. Cititorul degustă farmecul lucrurilor. Modalitatea stilistică a unei astfel de descrieri a naturii stă la polul opus procedeului lui Gârleanu, unde artistul și, împreună cu el, cititorul lui, escaladând barierele despărțitoare ale contemplației, proiectează în natură zbuciumul său și ajunge să resimtă voluptatea propriilor energii vitale aduse să clocoțească și să se reverse.

Principiul vieții și acțiunii în arta literară a fost stabilit în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de către Lessing. Dar Lessing nu întrevedea încă estetica simpatiei, descoperită mai târziu de romantici, astfel că pentru a introduce viața în descrierea lucrurilor, el recomanda poezilor evocarea prin povestire. Procedeul fusese descoperit de Homer. Iată-l pe acesta dorind să evoce scepstrul lui Agamemnon. Va enumera el părțile alcătuitoare ale scepstrului, încercând să refacă din amănuntul lor viziunea întregului, așa cum procedau atâți poeți descriptivi ai veacului al XVIII-lea? Natura succesivă a limbajului, incapacitatea ei de a obține, prin imaginile pe care le trezește, viziunea unor lucruri coexistențiale, se opune acestui procedeu. În loc să ne evoce obiectul prin descriere, Homer ni-l vrăjește povestind. Scepstrul lui Agamemnon învie în fața noastră, când eroul ne istorisește venirea lui.

Norma evocării prin povestire operată în descrierea naturii însuflețite, a fost folosită cu multă consecvență de Em. Gârleanu în seria schițelor întrunite sub titlul *Din lumea celor care nu cuvântă*, 1910. Iată de pildă *Musculița*: „În odaie e tăcere. Prin fereastra deschisă soarele scoate sclipiri din sticlăria de pe poliți. În fața iconostasului clipocește candela. Pe masa din mijloc, stă deschis, uitat acolo de către copiii sfinției-sale, un ceaslov vechi, scorojit și unsuros. O musculiță, cât o gămălie, strălucitoare ca un licurici, intră bâzâind să

*caute ceva dulce de gustat. Zboară încolo și-ncoace. Se uită prin strachini, se așează pe marginea unui pahar, se plimbă pe la icoane, ca și cum s-ar închina, ba intră până și-n potcapul cel nou, pe care plodurile îl așezaseră pe pat cu fundul în jos și-l prefăcuseră într-un cuibar de ouă roșii, – căci e Paștele. Nimic... În sfârșit dă Dumnezeu și ajunge și la măsuță, drept deasupra ceaslovului. Se lasă ușoară, zbârnâind mulțumită, pe foaia unsuroasă, pe ale cărei colțuri de sus picăturile de ceară stau ca niște peceți. E doar obișnuită cu cărțile bisericești; nu o dată ieșise sătulă din biserică de peste drum. E atâta hrană pe foile îngroșate parcă de urmele degetelor tăvălite prin grâul dulce al colivelor. Iar aci, pe o margine, a dat tocmai peste ce căuta: o pată, zaharisită proaspăt, arăta că degețelul ce-și lăsase urma avusese grijă să se înmoaie dintru-ntâi în dulceață. Musculița se pune pe ospătat; prăpădenie de lacomă ce-i! Numai din când în când prinde, cu ochișorul, roșul slovei mari din susul foii, un S frumos, încondeiat cu măiestrie, ca și cum ar fi fost țesut la începutul rândului: Slavă ție. Atunci își aduse aminte cum necăjise mai zilele trecute, la o leturghie, pe un dascăl, căruia îi rămăsese pe barbă, lângă buze, un fir de grâu uns cu miere. Până ce n-a gustat din miere nu s-a lăsat; dar bietului om i-a ieșit sufletul alungând-o. Acum s-a săturat; se suie binișor până în mijlocul slovei roșii care o atrage. Își scutură aripioarele, își întinde piciorușele de dinapoi, și le freacă unul de altul ca și cum ar ascuți două cuțite; apoi, leneșă, ațipește” (Din lumea celor care nu cuvântă, ed. a VII-a, pp. 21–22). Dar povestirea nu se oprește aici. Stăpânul casei, părintele, intră mânios în încăpere și, închizând cu o mișcare repede ceaslovul, strivește musculița care tocmai reflecta: „Ce bine e să trăiești și să mori sătul!” În mai multe din bucățile întrunite în volumul *Din lumea celor care nu cuvântă* finalul adaugă astfel descrierii un tâlc, completând și rotunjind povestirea. Accentul principal cade însă asupra evocării, făcute mai totdeauna din unghiul ființei evocate. Povestitorul se comprimă la dimensiunile musculiței pentru a resimți ceara picurată pe colțurile ceaslovului ca pe niște „pereți” sau pentru*

a recunoaște în pata de zahăr rămasă pe una din foi, urma unor degete de copii. Musculița străbate foaia, se oprește în dreptul unei slove roșii și suie până la mijlocul ei. Tot ce poate intra în mintea unei musculițe și tot ce se proiectează din spontaneitatea ei este notat cu sentimentul delicat, și uneori grațios, al amănuntului. „*Ce n-am da să putem privi o singură clipă lumea prin ochiul cu fațete ale muștei sau cu creierul frust al urangutanului*“, exclamă o dată Anatole France. Gârleanu încearcă de mai multe ori această întreprindere și, fără să părăsească formele propriu-zise ale percepției antropomorfe, închipuie universul furnicei și al gândacului, al musculiței și al păianjenului, al greierului și al fluturelui, al cocoșului, al ciocârliei și al bufniței etc. Minuția unor asemenea povestiri nu este însă niciodată fastidioasă, susținută, precum este, de unda de simpatie a umorului, adică de acea veselie gravă în esența ei, provocată de spectacolul tuturor acelor forme subumane ale vieții, în care inima îndurerată a omului recunoaște propria ei condiție. În ampla structură a vitalului, dincolo și mai adânc decât omul „mărunt“ și decât cel „elementar“, Gârleanu găsește o nouă formă a vieții, sprijinind și incluzând pe toate celelalte mai înaintate și mai complexe, forma „umilă“ a vitalității, expresia ei cea mai simplă și cea mai generală. Povestitorul îi îmbrățișează destinul cu pietate panteistă și, înveselindu-se sau vărsând o lacrimă pe seama ei, plânge și râde de sine însuși, de toți oamenii laolaltă și poate chiar de zei. Este aci o atitudine tipică a naturalismului modern, adică al acelei îndrumări literare formate în școala interpretării științifice a vieții, care se călăuzește de convingerea că umanul se rezolvă în biologic și că spiritul nu are alte legi decât acele ale vieții în general. Unitatea vieții permite aflarea tâlcurilor ei generale în acele din formele ei care, fiind mai simple, sunt, în același timp, mai limpezi. Orgoliul omului suferă poate o decapitare atunci când înțelege că suferința lui este deopotrivă cu a musculiței sau a viermelui. Dar aceeași suferință se mângâie, când se concepe în cadrul naturii întregi și, în parte, se învelește, oglindindu-se în formele ei minimalizate. Pe aceste



baze apare apologul zoologic miniaturist. Jules Renard în ale sale *Histoires naturelles*, a străbătut aceleași căi. Maniera lui Renard, caracterizată printr-un metaforism scilicet care face posibilă comparația ei cu arta unui Ionel Teodoreanu, este des-  
tul de deosebită de aceea a lui Gârleanu. Pe drumurile amintitei  
reducțiuni moniste descendente, Gârleanu nu rămâne de altfel  
singur în literatura românească a momentului de la 1910. Ion  
Adam i se alătură de mai multe ori. O dată în schița simbolică  
intitulată *Către lumină*, unde jocul găzelor în jurul unui felinar  
electric este redat cu puternice comparații, într-o descriere  
plină de dinamism: „*Roiul desmățat de sus, care se învârtea  
împrejurul globului, ca într-un foșnet de drapel desfăcut, se  
împestrița la răstimpuri cu bâzâituri mai puternice și atunci  
vedeai apărând în mijlocul danțului sinistru silueta neagră  
a vreunui bondar răzleț, setos și el de lumină. În avântul lui  
orb, se rostogolea nebun și trăgea dungi închise împrejurul  
becului, de l-ai fi luat drept o bucată de cărbune, cu care scria  
o mână nevăzută, însemnând parcă drumul deșertăciunei... Un  
țacănit mai tare de sticlă, și prin aer se vede căzând bondarul  
cel îndrăzneț, care ajunge cu spatele de pământ, răsunând tare  
pe asfalt, ca o castană uscată dezghiocată toamna din pom.  
După prima zăpăceală a căderii, bate din picioare repede  
și cearcă să se ridice pe aripile încordate, înălțându-se de  
șale, cu aceeași trudă și sete de viață, cu care alergase după  
amăgirea lui”* (*Aripi tăiate*, pp. 5–6). Altădată este maimuța  
care, descoperindu-și chipul în oglindă, îl sărută cu bucuria  
de a regăsi ființe deopotrivă cu ea, ca odinioară în pădurile  
tropicale ale copilăriei. Altădată este ipopotama din grădina  
zoologică a Anversului, alergând de la gratiile, pe unde capătă  
hrana, și până la culcușul unde își lăsase puii. „*Când o vedeai  
zhătându-se, scrie Ion Adam, așa mototoală, între foame și  
iubirea de mamă, urcând și coborând același povârniș, te  
gândeai fără să vrei la biata omenire, care robește și ea din  
toate timpurile, între cele două instincte fatale”* (*op. cit.*, p.  
102). Explicându-și simbolurile, într-un fel pe care Gârleanu  
îl socotea de bună seamă zadarnic, Ion Adam manifestă în

aceasta și în atâtea alte pagini uitate astăzi, o imaginație ingenioasă și exactă, de care profită adeseori și artistul peisagist.

Am spus, vorbind mai sus despre proza lui C. Sandu-Aldea, că în operele lui, peisagiul românesc se individualizează cu o putere care întrece cu mult arta peisagistică a povestitorilor mai vechi. La aceștia, la un Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi sau Filimon, natura este redată în efectele ei tipice. Scriitorul își întrerupe din când în când narațiunea pentru a ne zugrăvi un răsărit de soare sau un reflex lunar. Natura românească, în formele ei caracteristice și cu farmecul ei particular, apare în unele din relațiunile de călătorie ale lui Alecsandri, atunci când, ieșind din categoriile constituite ale exotismului romantic, observă și locurile Moldovei lui. Odobescu și Duiliu Zamfirescu notează cu mare putere sugestivă aspectul câmpiei muntenești, cu lanurile ei bogate. Barbu Delavrancea urcă spre regiunea dealurilor înalte ale Muscelului. Din aceeași preocupare, dezvoltată oarecum sistematic, crește *România pitorească* a lui Al. Vlahuță, despre care am vorbit mai sus. Dar grupul de scriitori care se consacră în special acestei teme sunt tocmai semănătoriștii. Alături de evocarea românului, în expresia lui cea mai caracteristică, adică în întruparea lui țărănească, semănătoriștii elaborează geografia poetică a țării. S-ar putea încerca o sistematizare a vastului material nuvelistic aflător în cărțile și revistele semănătoriștilor, pentru a determina sectoarele peisagiului românesc trăind în descrițiile lor. Până când Sadoveanu să împlinească harta peisagistică cea mai întinsă a Daco-României, un Sandu-Aldea ne evocă Bărăganul și balta Dunării, un Gârleanu ne poartă către dealurile Moldovei sau către lunca Siretului, un Ion Adam către malul mării, un N. Dunăreanu către țărmii de pustietate ai lacului Razelm, către stufărișul Deltei, mai târziu către malurile Nistrului. Sunt în operele acestuia din urmă numeroase pagini în care o umanitate chinuită, lumea agricultorilor și pescarilor dobrogeni, prin care trece ca un val din neliniștea slavilor de la nord, sunt evocate împreună cu stihiile dezlănțuite ale locului. Iată o furtună crescând din depărtare și abătându-se

pe apele Deltei și deasupra micilor sate amenințate să fie înghițite: „*Seara cădea. O lumină fumurie de-un albastru deschis se lupta cu cele din urmă lumini... În Deltă începu să sufle un vânt răcoros, ierburile se agitau... Bacânel fugi în Dunăre... Apa mării își schimbă culoarea într-un albastru închis, o răceală sărată începu să vie de pe depărtările valurilor spumoase... Pe sus se auzeau țipete, hau! hau!... Erau larii, pasărea cea mai urâtă de pescari, care venea înaintea furtunei să se înveselească. În depărtare se zăreau bărci de pescari care zoreau spre mal. Furtuna venea. Venea Puriaz să urle, să răstoarne totul în calea lui... La far se aprinse lumina... Ca un nour negru se ivi în depărtare furtuna, apoi mânia vântului începu să urle, să ofteze și să se năpustească peste tot locul. Înc-o jumătate de ceas și Puriaz se desfătă... Pretutindeni nu s-auzea decât un clocot asurzitor neîntrerupt, ca în ceasul pieirei lumii... Sătișorul tremura de groaza mării; nisipul din Deltă se întinsese ca un nour deasupra caselor; noaptea începu să cadă mahnită, tristă, și-n această mahnire se vedeau coamele albe și spumoase ale mării care se înălțau ca munții...” (Răsplata, 1908, pp. 94–96). Trecătorul care, refugiindu-se de mânia vântului, se adăpostește în cârciuma locului, găsește pe eroul povestirii stând cu coatele pe masă și gemând... Fără să dispună de mijloace artistice întinse, dar având o sensibilitate reală, numele lui N. Dunăreanu se leagă temeinic de o anumită regiune a peisagiului și mediului nostru și el merită a fi reținut într-o analiză a progreselor mai noi ale realismului românesc.*



## 6. MIHAIL SADOVEANU

Ideea de a face să culmineze curentul realismului liric și artistic în opera lui Mihail Sadoveanu are nevoie de unele precizări. Desigur, arta lui Sadoveanu prezintă numeroase afinități cu aceea a principalilor reprezentanți ai curentului, cât privește tematica ei, în cuprinsul căreia pictura omului elementar pare a o uni cu grupul semănătoriștilor, apoi preocuparea descriptivă și lirismul povestirii. Deopotrivă cu toți marii artiști, Sadoveanu sparge însă liniile de structură ale formulei generale, încât dincolo de afinitățile amintite, arta lui își croiește drumuri cu totul proprii. Astfel, spre deosebire de cea mai mare parte a povestitorilor contemporani, Sadoveanu nu împărtășește punctul de vedere al realismului. Estetica sa nu se orientează după principiul „adevărului“, așa cum el a fost proclamat de un Duiliu Zamfirescu sau, poate încă mai hotărât, de Al. Vlahuță. Dar pentru că „adevărul“ este o constantă a oricărei estetice, vom spune cel puțin că Mihail Sadoveanu îl înțelege într-un chip deosebit de acela al înaintașilor sau emulilor. „Adevărul“ nu este pentru Sadoveanu produsul unei discriminări în lucrarea de percepere a lumii, a unei „depoetizări“ cum ne face o dată să înțelegem Vlahuță. El nu este nici grupare a datelor percepțiunii într-un fel care

o apropiere de concluziile științei, pe care – după cum am văzut – Sandu-Aldea ajunge s-o prețuiască mai sus decât literatura. Adevărul nu este pentru Sadoveanu nici produsul acelei reducțiuni moniste, care îl făcea pe un Em. Gârleanu sau Ion Adam să intuiască în condițiile generale ale vieții, în biologicul redus la expresiile lui cele mai umile, soarta însăși a omului. Adevărul este pentru Sadoveanu „viziune“. Arta lui este vizionară. Percepția lumii este pătrunsă la el de atâtea valori ale fantaziei, încât lumea care ni se lămurește prin ea nu poate fi aceea a ochiului comun sau a unor priviri călăuzite de obiectivitatea științei. Lumea lui Sadoveanu este văzută în fantazie și dintr-un unghi cu totul subiectiv, prin perdeaua agitată de sentimentul său neliniștit sau prin valurile acelui farmec cu care, în producția lui mai nouă, scriitorul se regăsește printre oameni și lucruri. Prin caracterul vizionar al artei sale, Sadoveanu se înrudește mai degrabă cu Eminescu, la care întâlnim note peisagiste pe care le vom afla și în descriția sadovenistă. Chiar în pictura omului elementar intuiția scriitorului nu este călăuzită de norma penetrației naturaliste, coborând către instincte, către formele simple și generale ale vieții. Omul elementar este în același timp, pentru Sadoveanu, omul „eroic“. El nu încarnează, ca la atâți scriitori ai realismului naturalistic, substructura umanității, ci apoteoza ei. Frații Potcoavă, Cozma Răcoare, Moș Precu, Niță Lepedatu din *Bordeienii*, ciobanul din *Baltagul* și femeia lui, oamenii din *Hanu-Ancuței* sunt naturi elementare în alt înțeles decât acela care poate fi dat atâtoră din figurile create de un Zola cu o vârstă de om mai înainte, de unii din semănătoriști, de Liviu Rebreanu mai târziu. Figurile create de toți aceștia sunt ca ilustrația resorturilor simple care pun în mișcare mecanismul vieții și al societății; în timp ce chipurile lui Sadoveanu exprimă forma supremă a expansiunii vieții și reprezintă, în cadrul de legendă cu care îi înconjoară scriitorul, tipuri de creatori, ființe care își croiesc soarta lor. Pentru această parte a operei lui Sadoveanu s-a întrebuițat epitetul eroico-romantic.

Încadrarea scriitorului în curentul realismului artistic și liric se cuvine a se face, așadar, cu unele rezerve.

Multe greutăți prezintă și încercarea de a extrage caracteristicile de căpetenie ale artei sale. Masivitatea operei lui Sadoveanu și întinderea desfășurării ei în timp reclamă o sistematizare a ei după epoci, pentru care lucrările pregătitoare lipsesc în cea mai mare parte. „*Dumneata, pe cât înțeleg* (îi spunea G. Ibrăileanu lui Sadoveanu) *reia în spațiul unei vieți evoluția literaturii noastre, așa cum individul rezumă evoluția umanității; de la dezlănțuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Când Cozma Răcoare va ajunge un înțelept monah, ciclul dumitale va fi închis*” (Opere, 1940, vol. I, Prefața autorului). Reproducând aceste cuvinte în prefața întâiului volum al operelor complete, Sadoveanu privește cu oare-care detașare primele sale povestiri. Cu toate acestea, ori-care ar fi fost drumul străbătut de-atunci, trebuie să mărturisim că sunt unele elemente ale stilului său, dar mai cu seamă o anumită atmosferă, un anumit fel al viziunii, pe care scriitorul le-a găsit din primul moment. Desigur, retipărirea acelor povestiri ale începutului îi dă prilejul lui Sadoveanu să le pună de acord cu estetica sa actuală, eliminând ceea ce i se părea retoric, adăugând câte un cuvânt care înalță deodată relieful evocărilor, înlocuind uneori termenul abstract printr-altul mai concret și mai expresiv, eliminând puținele neologisme, perfecționând eufoniile textului, temperând nota socială, mai viforoasă în acel moment din jurul anului 1907. Dovada tuturor acestor retușări caracteristice a făcut-o într-un chip cu totul convingător d-l Șerban Cioculescu într-un articol publicat în *Revista Fundațiilor* din 1 mai 1940, cu prilejul amintitei retipăriți. Cititorul poate regăsi în această cercetare, cu producerea unor numeroase exemple, ceea ce noi afirmăm aci în teză generală. Dar deși arta scriitorului s-a rafinat cu timpul, reclamând retușările semnalate, marile ei linii de structură au rămas aceleași. În zeci de variante și de la începutul carierei sale până în stadiul încă atât de fecund al prezentului, obiectul constant al artei lui Sadoveanu este evocarea omului în

mijlocul naturii, reflectarea tuturor legăturilor care îi unesc, astfel încât nu este notare a vreunui sentiment uman care să nu se însoțească cu arpegiile răsunând din orga colosală a naturii. Pentru fixarea metodei literare a lui Sadoveanu alăturarea lui de unii scriitori străini poate aduce bune servicii.

Aleg, pentru comparație, un pasagiu din Maurice Barrès<sup>1</sup>, unul din scriitorii francezi contemporani, în care sentimentul naturii vibrează cu mai multă putere și căruia influența simboliztilor, prin tehnica subtilă a „corespondențelor“, i-a deschis perspective mai adânci în viața misterioasă a firii. Este un pasagiu împrumutat bucății *La musique de perdition* (din vol. *Le Mystère en pleine lumière*, 1926, p.74 urm.), unde ni se povestește călătoria unei tinere prințese chineze, pornită să ademenească pe bătrânul Phing, învingătorul Asiei, printr-un

---

<sup>1</sup> „După câteva etape, într-o zi, către asfințit, caravana ajunsese într-un loc singuratic, la confluența unui râu strălucitor cu un fluviu sinistru. Era un loc înspăimântător. Fermecătorul râu se pierdea, curgând, în meandrele greoaie și solemne ale fluviului, asemeni unui suflet plin de iluzie și de entuziasm, care se azvârle în necunoscut. Tânăra prințesă, fascinată de această forță a pateticului, pe care ar fi vrut să și-o însușească, făcu să se aștearnă peste mal cortinele serii. Curând se înălță luna. Norii alunecând repede alcătuiau un fluviu aerian deasupra fluviului terestru. Și călătoarea, așezată în aerul liber între femeile sale, urmărea cu o privire spăimântată această dublă alunecare de vapori ai cerului și de ape ale pământului. Nemișcată, neliniștită și atât de plâpândă în mijlocul acestei imensități, resimțea cu disperare dificultățile întreprinderii ei. În ce se vârâse? Se ghemuise la pământ ca să nu fie zărită de destin. Către miezul nopții auzi un cântec care nu părea de pe lumea asta și care aluneca prin ierburile înalte, răspândind pretutindeni o tristețe mișcătoare. Își întrebă femeile, dar toate răspunseră că n-au auzit nimic. Atunci, ea îl trezi pe maestrul său de muzică și vrăji, Kyuen: – Un cântec, îi spuse ea, alunecă-n noapte ca o săgeată otrăvită. Este un astfel de cântec cum nu cred că poate fi scos de inima vreunui om. Le-am cercetat pe cele ce mă înconjurau, însă dormeau toate. S-ar părea că țâșnește dintr-un mormânt ori că vine de la un geniu al cerului. Ascultă în locul meu și notează în scris această melodie. Ea intră în cortul său, și maestrul Kyuen rămase toată noaptea afară să asculte jalea acestei singurătăți. El ascultă misterioasa muzică și o notă în scris“ (n. ed.).



cântec cules din toate șoaptele și florii peisagiilor străbătute: „Après quelques étapes, un jour, au crépuscule, la caravane atteint une solitude au confluent d'une rivière brillante et d'un fleuve sinistre. C'était un lieu qui faisait peur. La charmante rivière, en courant s'engloutir dans les méandres lourds et solennels du fleuve, donnait l'idée d'une îme pleine d'illusion et d'enthousiasme qui s'élance dans l'inconnu. La jeune princesse, séduite par cette puissance de pathétique qu'elle eût voulu s'approprier, fit dresser sur cette berge les tentes du soir. Bientôt la lune se leva. Les nuages glissant avec rapidité formaient un fleuve aérien au-dessus du fleuve terrestre. Et la voyageuse, assise en plein air au milieu de ses femmes, suivant d'un regard angoissé ce double glissement des vapeurs du ciel et des eaux de la terre. Immobile, anxieuse et si mince au milieu de cette immensité, elle ressentait avec détresse les difficultés de son entreprise. Dans quoi s'était-elle engagée? Elle se fut serrée contre terre pour n'être pas vue par le destin. Vers minuit, elle entendit un chant qui ne semblait pas de ce monde et qui courait dans les hautes herbes, en répandant partout une exaltante tristesse. Elle interrogea ses femmes, mais toutes répondirent qu'elle n'avaient rien entendu. Alors elle fit réveiller son maître de musique et de sorcellerie, Kyuen: – Il y a, lui dit-elle, un chant qui court dans la nuit comme une flèche empoisonnée. C'est un chant tel que je ne crois pas qu'en puisse exaler le coeur d'aucun homme. J'ai interrogé celles que étaient auprès de moi, mais toutes dormaient. Cela a toute l'apparence de jaillir d'un tombeau ou de venir d'un génie céleste. Ecoutez à ma place et notez par écrit cet air. Elle rentra sous sa tente, et maître Kyuen demeura toute la nuit au dehors à écouter la tristesse de cette solitude. Il entendit la musique mystérieuse et la nota par écrit.”<sup>1</sup> Peisagii nocturne, oarecum asemănătoare cu

---

<sup>1</sup> Autor a numeroase romane, culegeri de articole și eseuri, din care transpare o imaginație colorată, frenetică, dar și cultul unui naționalism rebarbativ (1862–1923).

acesta, sunt numeroase în opera lui Sadoveanu. Desprindem pe acela de la începutul povestirii *Cântecul de dragoste* (*Opere*, I, p. 284) : „În noaptea lină de vară, un susur slab trece prin codrul adormit; numai poiana veghează cu ochiul ei de foc. Câteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mâhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor. În răstimpul de liniște, izvorăște din adâncuri plângerea singuratică și duioasă a buhnei, ca o chemare omenească; apoi o tresărire de-abia simțită, o fâlfâire de aripi, un fior depărtat de frunzișuri. În ierburile umede de la marginea poienii pornește cârâitul înăbușit al unui cristel; după un răstimp, o prepeliță țipă mai departe, alta răspunde aproape de noi; un liliac trece ca un fulger negru, prin roata rumână a luminii. Tăcerea se întinde iar, mai adâncă; greierii țârâie monoton în liniștea mare; îngânarea lor tristă pare că izvorăște din negura vecurilor. Și iar vine o șoaptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrânul codru oftează“.

Ceea ce unește aceste două descriții și face posibilă alăturarea lor este mai întâi faptul că, în ambele, peisagiul este redat mai cu seamă prin echivalentele lui muzicale; apoi acela că natura este resimțită deopotrivă în viața ei morală, în intimitatea ei analoagă cu a omului care îi trăiește farmecul și neliniștile. Un critic, d-l M. Ralea, a distins odată între „natura picturală“ și „natura poetică“<sup>1</sup>. Cea dintâi este a scriitorilor însuflețiți de o rece intenție decorativă. Cea de-a doua, procedând prin raportarea omului la peisagiu, este aceea a lui Sadoveanu. Ea este și a lui Maurice Barrès. Comun celor două descrieri citate este, până la un punct, și sentimentul care le inspiră, cules din registrul grav al sufletului. Dar de-acî înainte câte deosebiri. În tristețea care domină peisagiul barresian se amestecă o neliniște răscolitoare, ucigașe, un afect de o intensitate neobișnuită, desprins de pe claviatura sufletească a omului baroc, a cărei figură, Barrès, scriitorul catolic, evocatorul

---

<sup>1</sup> M. Sadoveanu, în vol. *Atitudini*, 1931, p. 115.

orizonturilor tragice ale Spaniei, apologistul lui El Greco<sup>1</sup>, îl reactualizează în literatura franceză mai nouă. Sentimentul locului seduce pe tânăra prințesă prin puterea pathosului ei. Sfera verbală a descripției este apoi foarte caracteristică. Ea este constituită din termeni apropiați ca înțeles, variantele expresiei aceleiași nuanțe afective: „*regard angoissé, anxi-use détresse, exaltante tristesse*“. O comparație adună toate aceste infiltrații ale sentimentului. Cântecele ascultat în acele pustietăți părea a alerga în noapte „ca o săgeată otrăvită“. O dublă metaforă construită cu folosirea contrastantă a unor simboluri baroce, mormântul și îngerul, face să culmineze pasagiul: cântecele pierzării îi făcea tinerei prințese impresia „că izbucnește dintr-un mormânt sau că descinde de la un geniu ceresc“. Întregul sentiment al bucății nu este atribuit însă peisagiului, ci omului care se găsește în mijlocul lui, tinerei prințese călătoare. Omul și peisagiul se găsesc față în față, și despărțiți, nu fuzionați. Sentimentul locului nu se cristalizează decât atunci când apare și devine conștient în sufletul omului. Pentru a învia peisagiul și pentru a-i atribui profunzimea unei vieți morale, Barrès are deci nevoie de un om pe care să-l așeze în mijlocul lui și care să-l resimtă. Scriitorul procedează ca pictorii așa-numitelor „peisagii eroice“, un Nicolas Poussin, de pildă, care face din singura figură omenească, situată într-o vastă perspectivă a firii, cutia ei de rezonanță, instrumentul în care se concentrează ecurile ei.

Cu totul altul este sentimentul peisagiului lui Sadoveanu și mijloacele redării lui. Tristețea domină și descripția lui Sadoveanu. Ea este acea „mâhnire“ care denumește unul din afectele sadoveniste cele mai tipice. „*Câteodată, prin cununile întunecate de deasupra, vine o șoaptă plină de mâhnire de departe, cine știe de unde, apoi trece înainte, se mistuiește în noaptea frunzișurilor*“. Oriunde am deschide opera lui

---

<sup>1</sup> Lui El Greco, Maurice Barrès i-a dedicat, în 1912, cartea *Greco sau secretul de Toledo*, în care îl situează alături de Goya și Velasquez, cei mai de seamă exponenți ai artei spaniole (n.ed.).

Sadoveanu expresia „mâhnirii“ este prezentă, ca unul din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe scriitor. „Mâhnire, tristețe, întristare“ fac parte din vocabularul lui preferat. Dar această mâhnire nu are nicidecum intensitatea barocă a afectului barresian. O surdină nevăzută atenuază vibrațiile sentimentului și îl reduce la o măsură umană. Sadoveanu nu va recurge deci la simboluri neobicinuite. În plângerea buhnei însăși, el recunoaște ceva „ca o chemare omenească“. Toate sunetele firii îi sunt familiare aceluia care stând îndeobște într-o mare apropiere de natură știe să recunoască țipătul prepeliței, cârâitul cristelului, țârâitul greierilor, acolo unde scriitorul francez ar fi auzit poate voci izbucnind dintr-un mormânt sau coborând din cântarea unui geniu celest. Sentimentul peisagiului lui Barrès este redat prin mijlocirea unor simboluri ale culturii. Sentimentul peisagiului lui Sadoveanu este întregit din date senzoriale, directe. Tabloul nu este însă limitat. Depărtarea în timp și spațiu, alte două categorii statornice ale viziunii lui Sadoveanu, îngânarea greierilor izvorând parcă „din negura veacurilor“ și șoptele care „vin de departe“, deschid perspectivele infinite ale descrierii. Întreaga bucată este acordată muzical, nu numai prin cadența frazării, dar și prin modalitatea compoziției ei. Când motivul inițial al „șoptelor pline de mâhnire“ încetează să mai răsune, în liniștea care îi ia locul se aud glasurile familiare ale naturii, până când motivul șoptelor pline de mâhnire reapare: „Și iar vine o șoptă plină de mâhnire, de departe, pe cununile frunzișurilor, și bătrânul codru oftează“. Pătrunzătorul sentiment al acestei descrieri nu ne este arătat însă trecând mai întâi prin inima omului, pentru a fi atribuit apoi naturii. Șoptele pline de mâhnire par a fi cu adevărat ale codrului. Ceea ce au izbutit foarte rar scriitorii apuseni, evocarea naturii solitare, îi reușește pe deplin lui Sadoveanu. El nu va avea deci nevoie să opună omul peisagiului, înviind pe cel din urmă prin sensibilitatea celui dintâi, pentru că, de fapt, în arta lui Sadoveanu omul și peisagiul se întrepătrund.

Sadoveanu trece, cu drept cuvânt, ca cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre. Cine vorbește însă de descriere și-o reprezintă însă mai cu seamă ca o categorie a vizualității. Un mare descriptiv pare a fi pentru sentimentul comun, un mare vizual. Este uimitor, deci, studiindu-l pe Sadoveanu, să constăți cât de reduse sunt elementele vizualității în proza lui și cum puterea lui evocatoare se sprijină, într-o proporție copleșitoare, pe factorii audiției. Peisagiile văzute de Sadoveanu sunt destul de rare și mijloacele lor, mai cu seamă în povestirile începutului, nu depășesc cu mult pe acele pe care le-am aflat în arta poetică a lui Eminescu. Am arătat în studiul pe care l-am consacrat *Poeziei lui Eminescu*, 1930, locul pe care îl ocupă, în evocările acestuia, senzațiile vizuale difuze, strălucirea, sclipirile naturii, ale soarelui, ale apei. Acest mod al viziunii revine acum și sub pana marelui povestitor, fie că ne vrăjește „*vârtejuri luminoase de colb*” (*Șoimii, Opere, I, p. 11*), fie că ne arată în mâinile vitejilor săi „*palosele și sănețele (care) scânteiau la soare*” (*ibid., p. 12*). Altădată ni se înfățișează „*calea (care) coti pe o costișă, printr-un făgițel tânăr, în care razele se cufundau mai pline de strălucire și de taină*” (*p. 13*) sau „*soarele pătrundea pieziș, aurea frunzișul, păta iarba și presura flori de lumină pe horă*” (*p. 73*). Rareori sunt evocate forme, de cele mai multe ori efecte de lumină, ca în pânza unui impresionist. Vrăjirea aspectelor diafane și fantomatice, cu aceeași întrebuintare a vânătorului și argintiului, întâlnită și în icoanele povestirilor lui Eminescu, ne întâmpină din nou: „*Soarele se stânga în pâclele vinete ale munților depărtați*” (*Șoimii, p. 16*). „*Pescărușii vineți se învârteau țipând*” (*ibid., p. 31*). „*Pe coasta dealului, în fund, plutea fum vânat*” (*ibid., p. 34*). „*Vacile mugesc, câinii zăpăiesc și fumul vânat se ridică de pe curte și de pe sat*” (*ibid., p. 50*). „*Peste dumbravă se întindea o ușoară păclă viorie, abia văzută*” (*ibid., p. 52*). „*Soarele scobora luminos spre munții vineți*” (*ibid., p. 73*). „*Ploaia de toamnă țârâia subțire și vânată*” (*Un țipet, Opere, I, p. 385*). „*Privi un timp spre ceața viorie a depărtărilor*” (*Bordeienii, Opere, II, p. 575*). Culorile acestei palete se

regăsesc până târziu, în operele maturității, unde ni se vorbește despre „*munții-talazuri de cremene subt pâcle albastre*“ (*Hanu-Ancuței*, p. 11) sau despre „*albul vioriu al omătului*“ (*Ochi de urs*, p. 9). Argintul, argintiul, apar și ele, ca în descrierea: „*în depărtare, printre muchi de dealuri, scânteia Moldova ca argintul-viu, printre prunduri, printre pete de verdeață și printre zăvoaie*“ (I, p. 42).

Dar dacă natura văzută i se prezintă lui Sadoveanu aproape numai în aspecte de lumină difuză, în colori fantomatice, în arătări de pâcle și neguri, cuvinte foarte des întrebuințate și acestea, în schimb universul lui sonor prezintă o mare diferențiere a senzațiilor. Poate nici aici registrele nu sunt prea variate, dar câtă minuție a notației în interiorul lor. Murmurul, freământul, susurarea, gâlgâitul apei, ciuruirile îndepărtate de unde, foșnetul zăvoiuului, ecourile prelungite, vuietul slab al unei vijelii îndepărtate, apoi fierberea ei sunt tot atâtea notații pentru care exemplele s-ar putea aduna cu sutele. Mai cu seamă glasurile vântului sunt notate cu o mare putere de a discrimina nuanțele lor cele mai delicate și senzațiile care li se asociază în sinestezii pătrunzătoare. Uneori vântul este „*ușor și umed*“, alteori este „*arzător, amar, scurt și cald*“. Uneori ni se vorbește despre „*vântul răsunător de toamnă*“, alteori despre „*jalea sfâșietoare a vântului*“. S-ar putea spune că vântul este un adevărat personaj viu al povestirilor lui Sadoveanu, din care nu lipsește niciodată. În *Bordeienii*, el este geniul care intervine la un moment dat pentru a precipita catastrofa. Pretutindeni, el apare când oamenii încetează să vorbească, interpretând neliniștile și dorurile lor, aducând zvonuri și măsurând depărtările. El este agentul vieții, al mișcării în toate descrierile povestitorului.

Pentru a măsura chipul în care se dozează viziunea și audiția în arta poetică a lui Sadoveanu, poate nu este exemplu mai sugestiv decât schița *Un țipet* (*Opere*, I, p. 385 urm.), una din cele mai de seamă în epoca din jurul anului 1904: de la fereastra unui han, povestitorul ia parte la drama care se desfășoară între „*baratca*“ unui fierar și locuința lui, unde femeia

necredincioasă este surprinsă, urmărită și ucisă. Întreaga întâmplare este construită din puține date vizuale, câteva scene discontinue la care privitorul ia parte întâmplător, apoi din câteva replici pe care vântul i le aduce la ureche, dar mai cu seamă din sunetele sugestive ale locului și ceasului, interpretând evenimentul nelămurit și înfiorător, așa cum, într-o dramă muzicală, armoniile orchestrei tâlmăcesc psihologia eroilor și desfășurarea destinului lor. Mai întâi, răsună uvertura grea de presentimente, în care senzațiile auditive sunt notate cu aceeași putere de diferențiere, semnalată mai sus: *Stăteam la fereastră, pe gânduri, în odaia întunecoasă și rece. Noaptea cucerise deplin grămada de case. Pâcle grele îmi apăsau și mie sufletul. Sumedenie de gânduri veneau din necunoscut. Câteodată începeam să număr bățile de ciocane; număram pe cele înnăbușite, pe cele care păleau în plin, număram pe cele răsunătoare; număram oftările grele ale foilor. Și, în răstimpurile de liniște, ascultam picușurile streșinii în bălțile de apă, regulate și dulci: parcă picau în pahare de cristal.* “Atenția povestitorului este atrasă de interiorul atelierului fantastic în care fierarul uriaș și ajutorul lui pitic bat fiare înroșite pe nicovală. Povestitorul deschide fereastra printr-un gest menit să-l aducă mai aproape de lucrurile năzărite ochiului său. Dar încercarea de a-și apropia realitatea se rezolvă pentru el în sonorități mai vii: „*Am deschis fereastra. Bățile de ciocane au izbucnit cu putere; roatele de neguri umede m-au învăluit. Auzeam lămurit țârâitul ploii și murmurul cristalin al picușurilor, în bălțile de apă. Noaptea era jilavă și rece; în jilăveala aceasta, târgul părea amorțit; nicio umbră nu trecea prin ulița pustie. Cununa de fân din capătul prăjinii se legăna încet, nu departe de mine. Vuietul fierăriei sfâșia amorteala târgului. Când tăceau ciocanele, liniștea tristă se potrivea mai bine cu pustiul caselor negre, cu țârâitul ploii, cu apăsarea de moarte a negurii. Atunci cei doi salcâmi din coasta de miazănoapte a hanului prindeau să foșnească jalnic, încet, așa cum foșnesc sara copacii de pe morminte.*” Notațiile întregesc ceea ce se numește o „atmosferă“, în adâncirea căreia paginile

următoare aduc contribuția lor. Deodată, un personaj nou apare în scenă. Este un om bărbos și zdrențuit care-i încredințează fierarului o știre neașteptată și de necrezut. Vântul aduce zvonul puținelor cuvinte pe care ei le schimbă. Dar hotărârea fierarului s-a încheiat și, înarmându-se cu ciocanul său, meșterul pornește să pedepsească pe soția necredincioasă. Vântul nu conține să cânte în acompaniament și melodia lui este notată cu mijloacele unor dibace aliterații: „*Vântul venea cu vârtejuri de ploaie și vâjâia prin salcâmi*”. Ce se petrece acum în casă nu putem ghici decât din luminița uneia din ferestre, zbatându-se și alergând prin dreptul tuturor celorlalte geamuri ale casei, îndată ce fierarul pătrunde în ea, ca un simbol al urmăririi cu gânduri de moarte care se desfășoară în taina locuinței. Când, în sfârșit, lumina se stinge și noi înțelegem că drama cumplită s-a consumat, sunetele naturii se fac din nou auzite: „*Casa tot în întuneric rămase, sub ploaia rece și mocnită de toamnă; salcâmi fâșâiau cu jale, cutremurați de durere, ca într-un cimitir*”. Scurta schiță, caracteristică pentru tehnica atmosferei, pentru misterul în care povestitorul găsește unele din primele lui mijloace literare, este în același timp un document al chipului special în care el stabilește contactul cu lumea, al marelui său dar auditiv.

Tot prin caracterul difluent al imaginației sale, se explică întinsa întrebuintare pe care o dă Sadoveanu epitetului și substantivului abstract. Manualele de poetică denunță de obicei în cuvintele abstracte ale limbii un material lipsit de valoare literară, fără plasticitate și putere de sugestie, vrednic mai bine a fi evitat. Proza lui Sadoveanu se însărcinează cu respingerea acestei vechi norme a manualelor. Ea ne dovedește, fără putința unei îndoieli, că, bine folosit, termenul abstract poate deveni un mijloc de valoare sugestivă pentru a evoca nedefinitul în aspectele exterioare și sentimentele fără contur precis, melancoliile și dorurile modelate uneori după vastele configurații ale peisagiului. O fantazie muzicală, cum este aceea a lui Sadoveanu, complăcându-se în asimilarea lumii ca sonoritate și stare de suflet, va găsi tocmai în termenii abstracti,



adică în aceia cari prin lipsa lor de contur precis devin apți a adăposti impresia și afectul nelămurit, unul din principalele sale mijloace literare. Exemplele, în această privință, nu sunt decât prea numeroase și ele pot fi spicuite din opere aparținând tuturor epocilor scriitorului. Uneori atât substantivul, cât și atributul care îl însoțește sunt deopotrivă cuvinte abstracte. Alteori numai substantivul; alteori numai epitetul care i se adaugă. Iată, de pildă, pe voinicii care călătoresc în *Șoimii*: „*Și se lăsară la vale, prin tăcerea măreață a asfințitului*“ (*Opere*, I, p. 16). Nici „tăcerea“, nici „măreață“ nu denumesc impresii concrete, asimilate prin simțuri. Răsunetul poetic al acestor cuvinte este însă cert în descripția lui Sadoveanu. Epitetele „măreț, mare, întins“ sunt foarte iubite de povestitorul nostru: „*Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară*“ (*Șoimii*, *Opere*, I, p. 16). Adjectivul „întins“ nu este atribuit de data aceasta unei impresii exterioare, ci unei stări de suflet, „melancoliei“, devenită un element al peisagiului prin proiecție simpatetică. Din aceeași categorie face parte notația: „*Pădurea vibra ca o orgă a mării întristări*“ (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 174). Alteori impresii directe, concrete, găsesc pentru a se exprima tot substantivul abstract, ca în această mai lungă descriere: „*Asta-i vremea înfricoșată a muntenilor; în vremea iernii cresc singurătățile până în cer și pân' la capătul lumii. Căzute pentru totdeauna par amintirile soarelui. Un zeu dușman a mânat cu harapnic de furtună turmele de veacuri în prăpastia sfârșiturilor și ne ducem și noi după ele, cei din urmă*“ (*Ochi de urs*, p. 75). „Singurătăți, sfârșituri“ sunt, în această descriere, termeni abstracți cu adânc ecou. Ele contribuie să constituie impresia de infinit, de haos, de gol, care pe Sadoveanu îl urmărește întocmai ca și pe Eminescu. Bogată întrebuințare dă substantivului abstract povestirea *Bordeienii*, din epoca mijlocie a scriitorului și nu numai ca un element în pictura peisagiului, dar și ca un mijloc al caracterizării morale: „*Ce-am vrut eu să spun? ne întrebă ciobanul, zâmbind din depărtare și singurătate*“ (*Opere*, II, p. 535). „*În colțul acela de lume,*

*împresurat de toate părțile de tăcerea depărtărilor și de un ocean de întuneric, glasurile acestea moi aveau ceva blând și prietenesc*" (ibid., p. 509). „*Glasul iute se stângea, și liniștea cucerea întinderile*" (ibid., p. 519). „*După-amiaza de toamnă era foarte blândă și o liniște nesfârșită întrista întinderile*" (ibid., p. 525). „*Bordeiul se umplu de întristarea amurgului, și ploaia neîntreruptă suna ușor afară*" (ibid., p. 529). „*Fluierul lui Gheorghe Barbă începu a fierbe în bordei, așa de trist, așa de dulce, parcă deodată se deschideau câmpiile Prutului într-o lumină de toamnă, și picura de pretutindeni cântarea nemărginirii*" (ibid., p. 538). „*Pe ușa larg deschisă în două părți se vedeau depărtările nedeslușite și fumurii*" (ibid., p. 541). „*Țiganul privi în depărtări pe ușa deschisă*" (ibid., p. 542). „*Păcat numai că-și petrece tinerețea prin așa singurătăți*" (ibid., p. 542). „*Părintele și dascălul plecară pe caii lor, pe întinderea albă de omăt*" (ibid., p. 564). „*N-avea somn, și-n juru-i fierbeau vecinătățile*" (ibid., p. 569). „*Vântul răzbea în câteva locuri cu pulberea mărunță a omătului, și pe deasupra tot mai des se abăteau învăluirile*" (ibid., p. 570) și altele multe. Pe lângă substantivul și epitetul abstract, întâlnim uneori și verbul abstract, prin semnificația lui cu mult mai largă față de acțiunea pe care o denumește. Astfel în *Hanu-Ancuței* se notează în legătură cu un personaj, ale cărui cuvinte sunt reproduse: „*Frații mei! a început cu mare putere comisul Ioniță, și s-a desfășurat în picioare, cât era de nalt și de uscat*" (p. 41). În loc să ne spună că Ioniță comisul s-a ridicat în picioare sau că s-a sculat de jos, povestitorul ni-l arată „desfășurându-se" și, în felul acesta, ne provoacă impresia mai vie a înălțimii personajului și dă, în același timp, un relief ironic-eroic expresiei sale. Din categoria aceluiași verbe mai generale, înlocuind cuvântul precis cu un conținut mai limitat, este și verbul „învăluit" în următoarea notație, spicuită tot din *Hanu-Ancuței*: „*Deci am ascultat pe părintele Gherman, care iar s-a învăluit întru întristarea sa și tace*" (p. 43). În sfârșit, mai rar, epitetul abstract este folosit în vederea constituirii unei impresii de umor, ca atunci când ni se vorbește despre

„o bucată nestatornică de șerbet“ (*Dumbrava minunată*, p. 13). „Șerbetul nestatornic“ asociind o noțiune materială și trivială cu un epitet întrebuițat de obicei pentru a desemna realități morale determină contrastul și tensiunea pe care o rezolvă râsul.

Meșter priceput este Sadoveanu când este vorba să învie o figură sau o situație printr-o trăsătură unică, o imagine sau o comparație. Descrieri mai întinse, cu acumulare de note văzute, nu lipsesc în opera atât de întinsă a povestitorului, în care oamenii sunt evocați uneori în fizionomia sau în portul lor. Totuși, Sadoveanu pare a prefera viziunea fulgurantă, luminată în scăpărarea unei scânteii, a „gestului“ rapid și elocvent. Iată pe ducele Valentin, gentilom al lumii vechi, vorbind negustorilor poposiți pe lângă carele lor: „*Domnul duce Valentin și-a plecat spre noi coiful cu pană, mulțumindu-ne*“ (*Măria-sa Puiul Pădurii*, p. 24). Viziunea este construită din perspectiva negustorilor, a căror naivitate este izbită de podoba cavaleriească a ducelui, coiful lui cu pană. Altădată femeile din Brabant sunt evocate „(bătând) *pavajul de cărămidă cu saboții lor de lemn și (râzând) din toată ființa, ca un lapte care se umflă*“ (*ibid.*, p. 41). Puținele însemnări ale acestei observații învie o întregă lume: pavajul de cărămidă al îngrijitelor așezări omenești din Brabant, saboții portului caracteristic al locului, cunoscuta jovialitate a poporului care îl locuiește. Comparația finală, „*râsul ca un lapte care se umflă*“, este aleasă din sfera de îndeletniciri a aceluiași oameni... O lume întregă, un întreg decor, în câteva cuvinte! În *Hanu-Ancuței* ia cuvântul la un moment dat zodierul, trezind din visările sale pe părintele Gherman, pe care povestitorul ni-l aduce viu în fața ochilor, cu un singur cuvânt: „*Toți ne-am întors pe dată către zodier, și s-a ridicat și părintele Gherman din barba sa*“ (p. 44). Ridicându-se din barbă, ca dintr-un uriaș caier în care s-ar fi găsit cufundat în întregime, figura părintelui Gherman dobândește un deosebit relief. Iată pe oaspeții Hanului-Ancuței ciocnind ulcelele cu vin: „*Noi am făcut iar mare znoavă, grămădind ulcelele spre barba cinstului negustor*“ (*ibid.*,

p. 176). De o rară putere este, în *Hanu-Ancuței*, evocarea orbului adus să povestească lungile sale rătăcirii în țările credinței pravoslavnice: „*Femeia venea înainte, omul ceva mai îndărăt, cu capul puțin înălțat și părând a asculta cu mare luare-aminte zvoana și glasurile de la focul nostru*“ (p. 181). Rigiditatea atitudinii orbilor este redată aci printr-o singură trăsătură de penel. Când orbul se găsește, în sfârșit, în mijlocul oaspeților, povestitorul nu găsește necesară decât această sumară notație: „*El se opri și lumina îi bătea obrazul neclintit împresurat de barbă albă*“ (p. 182). „*Obrazul neclintit*“ ne vrăjește cu putere aparența hieratică a orbului. Când, în sfârșit, orbul, recucerit de amintirile lui, își întrerupse pentru o clipă povestirea, scriitorul adaugă: „*Apoi obrazul i se întoarce iar spre noi și zâmbi în noaptea-i prelungă*“ (p. 188). Aceeași economie a mijloacelor, cu aceeași putere sugestivă, ne întâmpină în evocarea aspectelor de natură. Iată sunetele fără ecou în mijlocul pădurii iernatice: „*Zadarnic ar da glas, zadarnic ar detuna cu carabina. Sunetele cad la o sută de metri, ca niște vreascuri*“ (*Ochi de urs*, p. 41). Vântul pornește: „*Un fior de vânt sosi între noi din valea Moldovei*“ (*Hanu-Ancuței*, p. 101). Scriitorul nu ne spune nici că fiorul de vânt „vine“, nici că el „ajunge“. El ne spune că „sosește“, adică ajunge la o destinație pe care și-ar fi propus-o mai dinainte, a venit purtând o veste pe care trebuie s-o comunice. Impresia singurătății unei așezări vii altădată, în mijlocul unei naturi care nu împărtășește soarta de vremelnicie a oamenilor, ne este redată cu măreție în scurta însemnare: „*Am ajuns, nu în târzie vreme, aicea, la Hanu-Ancuței celei de-atunci. Era închis și se afla numai cu luna în singurătate.*“

În primele sale epoci, scriitorul povestește din unghiul personajilor sau le face pe acestea să povestească. Este o caracteristică a creației sale mai noi, metoda povestirii din propriul unghi de om cult, interpretând cu noțiunile sale oamenii, întâmplările și locurile, privindu-le dintr-o perspectivă superioară, uneori cu o superioritate ironică. O dată cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui

Sadoveanu într-o intenție deliberată și cu o frecvență pe care creația anterioară n-o cunoscuse. Semnificativă, din acest punct de vedere, este bucata 24 iunie, în volumul *Ochi de urs*, 1938. „Acum un an (își începe povestirea Sadoveanu), după ce a trecut primăvara, mi-am pregătit undița de păstrăv și m-am dus la munte. Entuziasmul meu pentru petrecerea ce-mi făgăduiam era în raport direct cu explozia de lumină și căldură a împrejurimilor bucureștene. Ajuns însă sus, dincolo de o mie de metri altitudine, am fost silit să constat din nou că înțelepciunea bătrânilor noștri rămâne valabilă până la istovirea timpurilor; deci mi-am tras din sac cizmele și hainele groase”. Vremea rece îl gonește pe povestitor către bălțile Dunării. Așezările nomade, din partea locului, îi dau impresia stranie a unei continuități neîntrerupte din adâncimile vremurilor preistorice: o impresie pe care scriitorul n-o fixează numai prin împrejurările povestirii, dar și prin comentarul său. Mai întâi, cântecele rudarilor, care, cu multele lor expresii crude, păstrau amintirea unor străvechi culturi magice. Scriitorul notează: „Versurile cuprindeau unele vorbe crude, pe care, în alte împrejurări, le-aș fi socotit cu totul lipsite de cuviință. Copiii aceștia continuau, însă, cu nevinovăție un ritual al generațiilor.” Dar chiar în vorbirea lor curentă se amestecă „vocabule dintre cele mai curioase”, care pe Gâdea, întovărășitorul, „îl amuzau enorm” și care contrasta cu graiul muntenilor, păstrând „o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale”. În vorbirea rudarilor, „arta se confunda cu ignominia”, adaugă povestitorul. Iar când imprecategoriile țigăncii Raruca se revarsă, scriitorul se oprește pentru a reintroduce comentarul său, care, în folosirea bine cumpănită a neologismului, află un mijloc al caracterizării ironice: „Sunt nevoit să mă opresc, scrie Sadoveanu, căci imprecategoriile acestea, după toate formele retorice, curgea repede și dulce-cântat, într-o creștere neliniștitoare. Vocabularul rudarilor pe care mă sfiesc să-l reproduc, însă nu mă sfiam să-l ascult, revenea cu amploare și c-o artă de o sumbră și antică măreție. Când ființa elegantă pe care o comparasem cu Nitacrit ajunse la

*intimitățile cele mai ascunse ale rudarului nevăzut, dându-le destinații uluitoare, barca noastră ieși în lumină*“ (op. cit., p. 188). Niciodată Sadoveanu n-ar fi scris așa în trecut. Transformarea nu privește numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare și povestitorul se întregește cu gânditorul și cu criticul. Acestei schimbări a atitudinii i se datorește și locul mai întins pe care Sadoveanu îl rezervă acum comentariului ușor ironic, întovărășind povestirea, într-un fel care îl apropie de unii din scriitorii apuseni, de un Anatole France sau de un Thomas Mann.

Sadoveanu a notat cu multă precizie limba poporului, mai cu seamă pe aceea a moldovenilor săi și, în această privință, numele lui poate fi alăturat de acel al marelui înaintaș, Ion Creangă. Totuși, spre deosebire de Creangă și, mai cu seamă, în epoca lui mai nouă, ceea ce îl preocupă, din punct de vedere lingvistic, nu este redarea realistă a vorbirii curente, ci stilizarea ei, înălțarea ei artistică la un nivel care-i dă nu știu ce timbru grav și sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor. Cine străbate seria povestirilor pe care le debitează diversele personaje din *Hanu-Ancuței* înțelege numaidecât că vorbirea nu este împrumutată mijloacelor limbajului curent, ci unui mod al expresiei elaborat într-o veche cultură, în care formele curteniei și simțul nuanțelor este atât de dezvoltat, încât împrumutându-le oamenilor săi scriitorul îi înalță într-un plan cu mult deasupra realității. În *Creanga de aur*, 1933, scriitorul ne spune că episcopul Platon, dorind să nu-l jignească și să nu-l întristeze pe fratele Kesarion, „*crezu că foarte potrivit este să-i spui o vorbă înflorită și dulce*“ (p. 55). Vorba înflorită și dulce, onctuositatea savantă, este a multora din personagiile acestei epoci și, nu numai a episcopului Platon, dar și a lui Kesarion, care, vorbind precum urmează și amintind, în două rânduri, de dulceața exprimării, ne dă un document caracteristic pentru stilizările mai noi ale povestirii sadoveniste: „*Preaînțelepte părinte Platon, zâmbi străinul, această otravă tare pe care ți-am înfățișat-o știu că nu pot s-o dau unui om de rând; spiritului domniei-tale însă*

știu că-i prierște. Putem să vorbim deci cu dulceață de ceea ce este al nostru, lăsând pe oamenii neluminați să se certe pentru vorbe. Eu socot, preaițelepte și preaiubite părinte Platon, că nu trebuie să te grăbești prea tare cătră Nikeea, unde ți-a hotărât cale mărita Vasilisă. Ai timp să găsești adunarea. Fii încredințat că împărăteasa a îndulcit limbile de mai înainte și se va face acolo bună lucrare pentru credință, pentru că rânduiala este temeiul înțelepciunii semințiilor; în afară de asta stăpânul trebuie să aibă totdeauna dreptate“ (p. 56). Exprimări de același fel, cu forme preventivoare ale curteniei, cu aluzii subtile, cu maxime intercalate în vorbire, întâmpinăm peste tot locul în *Creanga de aur*, sau în *Divanul persian* și ele întregesc timbrul special al acestor scrieri. Comparația cu arta umanistă a lui Anatole France se impune și în acest punct. Numai că umanismului occidental și păgân al lui Anatole France, format în școala poezilor clasici și a filozofilor epicurieni și stoici, i se alătură aci un umanism oriental și bizantin, extras și purificat din vechile cărți ale tradiției poporane și din întinsa literatură teologică a ortodoxiei, într-un fel pentru care Sadoveanu stabilește – pare-mi-se – cel dintâi exemplu al literaturii noastre.





**VII**  
**INTELECTUALIȘTI**  
**ȘI ESTEȚI**



# 1. ALEXANDRU MACEDONSKI

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski, coborând în timp înainte de 1880<sup>1</sup> și desfășurându-se, de-atunci, pe un interval de peste patru decenii, prezintă numeroase și variate aspecte. Ca în întreaga figurație literară a acestui scriitor, există în opera sa descriptivă și narativă manifestări prin care el se leagă cu trecutul și altele care, deschizând drumuri noi și mult cutreierate de la dânsul încoace, dau figurii sale aerul unui îndrăzneț precursor. Prin seria bucăților pe care le-a întrunit în 1902, în *Cartea de aur*, sub titlul special *Năluci din vechime*, Macedonski continuă linia primului realism memorialistic, încât din acest punct de vedere numele său poate fi asociat cu al înaintașilor Costache Negruzzi și Nicolae Filimon. Pe de altă parte însă și mai cu seamă în producția lui ulterioară, ne întâmpină un scriitor modernist, o conștiință estetică și intelectuală, în care impresiile se întrepătrund uneori cu idei, alteleori se îmbină în configurații pur decorative și în imagini artificioase, chiar atunci când ele sunt provocate de aspectele naturii vii, într-o limbă care cultivă neologismul

---

<sup>1</sup> Una din primele sale schițe, *Cârjaliul*, apare în *Stindardul*, 1876, pp. 12-14.

sau recurge la formații lexicale noi, pe care gustul estetic nu le poate totdeauna ratifica. Pe liniile schițate de Macedonski, cu un succes personal variabil, în descrieri abundente sau în evocarea unor caractere excentrice, ca de pildă Stambulache din nuvela *Între cotețe* sau Nicu Dereanu din povestirea cu același titlu, până la *Thalassa*, versiunea românească a romanului scris mai întâi în limba franceză<sup>1</sup>, a proliferat un întreg curent literar, culminând în proza lui Tudor Arghezi. Un sector întreg al artei prozatorilor români mai noi nu poate fi explicat în geneza lui dacă nu ne referim la îndrăznețele procedee stilistice ale lui Macedonski, practicate într-o operă rămasă aproape necunoscută marelui public și căreia nici critica și istoria literară nu i-au dat până acum locul pe care îl merită cu atâtea titluri.

Alexandru Macedonski a fost, în primul rând, un descriptiv. În toată opera sa de prozator nu există o singură bucată care să se susție prin singurul interes al povestirii. Chiar atunci când narează, puținele fapte alcătuiesc niște punți azvârlite peste intervalul dintre două „tablouri“, încât arta sa pare de fapt aceea a unui pictor. Printre aceste tablouri, există unele construite în stil dinamic, ca de pildă descrierea Bucureștilor văzuți într-o noapte de vară, către finele veacului trecut: *„Înecat încă de întunerec, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrâncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe*

---

<sup>1</sup> *Le calvaire de feu*, 1906.

care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pământului” (*Între cotețe*, în ultima versiune, *Literatorul*, 1918, pp. 18–19<sup>1</sup>). Aci și în alte părți ale operei sale, Macedonski ne apare ca primul peisagist urban, sensibil la poezia măreață și misterioasă a întinselor aglomerări umane. Din acest punct de vedere, bucată *Între cotețe* (publicată într-o primă formă în *Stindardul țării*, 1888, pp. 2–6), cu vastele ei perspective urbane, cu scenele de stradă și de răzmeriță populară, cu evocarea unui incendiu uriaș, alcătuiește o producție cu totul neașteptată a momentului ei literar, orientat mai degrabă, prin arta unui Barbu Delavrancea și a atâtor alți contemporani, asupra constituirii primelor peisagii rurale. Descrieri, ca aceea reprodusă mai sus, în care lucrurile, chiar cele neînsuflețite, par a fi târâte de un puternic curent de viață, sunt destul de dese în opera lui Macedonski. Totuși, alături de peisagistul dinamic, întâmpinăm pe acela static, tratând natura ca pe un motiv decorativ, preocupat, precum este, să noteze culoarea exactă, în notații ca d[e] p[ildă]: „Dintre geamurile casei, cele care priveau spre răsărit, se sângerău. Cerul într-acolo lua foc; dintre nori, izbucneau vântori galbene și roșii. Cei a căror înfățișare se schimbă de la o clipă la alta se tîgheleau cu pembe. Dar cei care urcau către culmile cerului și se lăsau apoi în jos se subțiau până a nu mai fi decât niște ușoare rețele albe ce se încrețeau pe nemărginirile văzduhului” (*Între cotețe*, *ibid.*). Peisagiul natural se impune și altă dată ochiului atent la contrastul colorilor, la palpitațiile luminii: „Jos de tot, sub coastă, licărește oglinda de argint a unei bălți. Pe fața apelor ei nemișcate, o lume de frunze căzute îi întunecă, pe lângă maluri, limpeziciunea. Cerul însă, îi albăstrește partea de la mijloc, pe când mai spre luncă ea se prelungește ca un gât, și intră sub întunecatul frunzelor, sângerat de moșurile roșii ale trestiiilor” (*Zi de august*, 1886, forma ultimă în *Literatorul*, 1918, p. 9<sup>2</sup>). Din această aplecare de-a nota aparența exactă,

---

<sup>1</sup> În *Opere*, ed. Tudor Vianu, vol. III, p. 48 (n.ed.).

<sup>2</sup> *Loc. cit.*, p. 4 (n. ed.).

dintr-o depărtare contemplativă care nu exclude farmecul, a devenit Macedonski un pictor al naturilor moarte, primul pictor din această categorie al literaturii noastre. Încă din 1883, începe Macedonski să publice seria bucăților pe care le intitulează „nuvele fără oameni“. Una din acestea, *Casa cu no. 10 (Literatorul, 1883, p. 5)* a devenit, prin desele ei republicări cea mai cunoscută. Casa cu no. 10 din strada Nerva Traian, vechea locuință boierească, în jurul căreia vibrează atmosfera plină de încântare a vechei Capitale, este evocată mai întâi în înfățișarea ei exterioară, cu un lirism discret care nu împăienjenește ochiul pictorului: „...*Cât de veselă era sub vechiul ei coperiș de șindrilă înnegrită, în susul ei cu un cer albastru muiat în soare ca un smălț de aceeași față peste care s-ar trece un strat subțire de aur topit! Cu două caturi, rândul de jos era întocmit din beciuri, căm umede, cam întunecoase, dar curate. Jos, nu avea decât o singură ușă de intrare, în dreapta. Foarte groasă, ea era lucrată din mai multe rânduri de scânduri de stejar, așa încât ele formau pe dinafară o serie de patrate vopsite pe margini cu albastru și în mijloc cu roșu. Acea ușă singură era o poemă a trecutului, un cântec bătrânesc, o doină mișcătoare făcută din câteva scânduri de stejar și din puțină vopsea*“. Descrierea se mută apoi între zidurile locuinței, întruchipând o pictură de interior, deopotrivă cu aceea a unui maestru nordic care s-ar fi oprit să contemple decorul oriental al vechilor noastre locuințe: „*Peschire, frumos lucrate cu borangic și cu flori de matase în fețe, atârdate în piroane, dau ocol odăilor; perdelele de la fiece fereastră sunt de tibet cu o parte albastră și cu alta conabie sau roșie, marea modă de pe la 1816 până la 1830. Iar pe măscioara lucrată în sedefuri, alături cu Vestitorul Țării românești, se mai află pe o tăviță verde, înfățișând în poleieli și în fețe, ducerea la geamie a sultanului Mahmud, o mică ceașcă într-un zarf de argint din care iese aromaticul abur al unei cafele pe care rar o mai putem bea astăzi. Și rezemat de meșcioară, tradiționalul ciubuc de iasomie, terminat la*

*partea superioară printr-o colosală imomea<sup>1</sup> de chihlibar legată în aur și înconjurată cu peruzele și safire, așteaptă, aproape stins, buzele menite să-l reînsufletească, și să împle odaia cu nori albaștri*” (în *Cartea de aur*, 1902, p. 222 urm.). Pictor al naturilor moarte, liric al lucrurilor și al scenelor mute de interior, Macedonski a creat o categorie nouă a prozei noastre descriptive. D. Anghel în *Sunt lacrymae rerum*, I.A. Bassarabescu și Tudor Arghezi în numeroase rânduri au pășit pe drumul deschis de Macedonski.

Din lunga întovărire cu lucrurile necuvântătoare, pe care le-a observat ca un pictor și le-a simțit ca un poet, se introduce în proza lui Macedonski acel metaforism artificial care constituie una din caracteristicile de căpetenie ale întregului curent. Ovid Densusianu a observat o dată pentru Barbu Delavrancea și ar fi putut-o face și pentru alți scriitori, aplecarea de a-și căuta elementele comparațiilor și metaforelor în cercul apropiat al lumii rurale, printre obiectele sau îndeletnicirile țaranului. În acest sens, am subliniat și noi mai sus, sub condeiul lui Mihail Sadoveanu, comparația: „*sunetele cădeau la o sută de metri, ca niște vreascuri*”, unde reliefașorul sonorității iernii prin asociere cu acele ale unor vreascuri uscate, menține imaginația scriitorului într-o arie puțin întinsă. Spre deosebire de un Delavrancea sau Sadoveanu, Macedonski își alege termenii săi de comparație nu numai din sfere cu totul eterogene față de aspectele pe care vrea să le sensibilizeze, dar și din aceea a unor lucruri rare sau datorite industriei omului. Natura văzută prin analogie cu lucrurile, alcătuiește unul din procedeele cele mai izbitoare ale prozei lui Macedonski. Astfel, în *Zi de august*, sunetul pe care-l scoate gândacul numit boul-bălții este asemănător cu scârțâitul unui „*diamant pe care o mână ageră l-ar trece pe fața unui geam*”. Altă dată, în același loc, ni se vorbește despre „*trandafirii de mătase rourați cu sticlă pisată*”. În nuvela *Între cotețe*, printr-un efect de lumină „*geamurile de la sute de ferestre păreau plăci de topaz*”. În

---

<sup>1</sup> Corect: *imamea* (n.ed.).

O noapte în Sulina (Cartea de aur), se face observația: „Nu trecu însă mult și cerul lua și de acea parte înfățișarea verzuie a peruzelelor ce îmbătrânesc și mor“. În Masca (ibid.) ni se vorbește despre „Satana cu ochi electrici“. În Nicu Dereanu eroul „trăia clipe în care i se părea că stelele coboară până la dânsul, ori că, dimpotrivă, se urca el singur până la acea spuză de aur și de pietre scumpe“. Iar în Thalassa (Flacăra, 1916), ni se vorbește despre „marmura pentelică a unui gât atenian“, despre „miresmele leșinătoare ale verdeței și florilor strivite (ce) se ridicau și-l înfășurau cu o blândețe dulceagă de cloroform“ sau despre întinderea luminoasă a mării, care părea un „brocart cusut cu fir, și înflorit cu diamante, catifea de-a lungul căreia se deșirau perle.“ Prin artificiozitatea imaginilor sale se introduce în proza lui Macedonski profuziunea de pietre prețioase și metale nobile, reprezentate cu aceeași abundență în literatura simboliştilor contemporani: „talazurile de smarald și de aur ale grâului și ale rapiței“ (Zi de august), apoi în nenumărate combinații imagistice, topazul, peruzeaua, agata, jaspul, onixul, smaraldul, diamantul, rubinele, ba chiar și feldspatul, chrisocalul și aventurina.

O modalitate curioasă a metaforei lui Macedonski este aceea construită printr-un verb derivat dintr-altă parte de cuvânt. Astfel în bucata *Între cotețe* citim că cineva „o răzni la fugă valvârtejindu-se devale“. Adverbul metaforic uzat: „valvârtej“ este împrăștiat prin trecerea lui în forma unui verb. Din categoria acelorși invenții lexicale face parte, în *Bucureștii lalelelor și al trandafirilor* (Albine de aur, postum., f.a.), notația: „neașteptata întrandafirare a preafericitei surpări de deal“, unde expresia nouă „întrandafirare“ concentrează și învie printr-un infinitiv o impresie vizuală. Alteori astfel de formații verbale sunt mai puțin fericite, ca d[e] p[ildă] în numeroasele exemple ce pot fi spicuite în *Thalassa*, unde imaginea unor scânteieri de lumină asemănate cu niște artificii, produce o dată metafora redată prin verb: „*ici-colo artificiau jocuri de schinteieri sticloase*“, în care „artificiau“ este desigur mai puțin fericit. Formații lexicale noi, în verbele „cavalcadă,



nămețea, spiraliza, mărgărita” apar și în acestelalte metafore ale *Thalassei*: „*valurile cavalcadau sălbatică către scopul lor necunoscut*” sau „*lumina nămețea geamurile*” sau „*strofele se spiralizau neîncetat spre înălțime*” sau „*soarele ... îmbrățișându-i chipul, i-l mărgărita cu o sudoare trandafirică*” etc. Originalul procedeu al metaforei printr-un verb derivat este însă discutabil, nu numai de la caz la caz, prin felul mai mult sau mai puțin fericit al invenției lexice, dar și în bloc, prin folo sința cu mult prea insistentă care i se dă.

Prozator estetic, amator de lucruri frumoase pe care, în armonia lor decorativă, se complace a le regăsi până și în aspectele naturii, Macedonski este în același timp un scriitor intelectual, adică unul la care impresiile sensibile se asociază cu idei, ca d[e] p[ildă] atunci când vorbește despre „*norii antropomorfi*”, de „*consonantele asiatice ale comandantilor*”, de „*oboseala plastică a corpului său de spartiat*” etc. Alteori intelectualizarea impresiei produce, în *Masca*, următoarea notație exagerată: „*Zgomotul nehotărât la început câștiga temei, pătrundea în odaie cu afirmările brutale ale unor sfărămări de scânduri, stridentă voce a lemnului violat în echilibrul afinității lui moleculare*” (*Cartea de aur*, p. 143). Analizele *Thalassei*, „*marea epopee*”, cum o numea autorul cu speculațiile ei care nu se opresc nici în fața concluziilor celui mai îndrăzneț individualism, ajung adeseori, pe această cale, până la abstruzitate. Prin tendința de a-și intelectualiza impresia, pătrund în proza lui Macedonski marele număr al neologismelor lui pe care, folosindu-i exemplul, scriitorii curentului estetic și intelectualist îl vor cultiva de-acum înainte cu o deosebită fervoare.



## 2. ȘTEFAN PETICĂ

Proza lui Ștefan Petică, readusă de curând în actualitate prin ediția d-lui N. Davidescu (*Opere*, 1938), nu interesează atât prin procedeele noi pe care el le-ar fi introdus în circulația generală, cât prin ecoul cu care răspunde inițiativelor lui Macedonski, ca un document al realității curentului la un moment dat. În seria poemelor în proză care apar în *România Jună* din 1900 și în puține alte publicații din jurul aceluiași an, se vedește aceeași aplecare către comparația artificioasă, împrumutată uneori lucrurilor, ca atunci când ni se vorbește despre „*bolta albastră (ce) se întinde nesfârșită ca o imensă mantie regală aruncată din înălțimi peste clara amiază de vară*” (*Opere*, p. 279, cp. și p. 252) sau despre luna care arunca „*pe întinsurile albastre ale cerului mărgăritarele surâsurilor sale*” (p. 345). Mai deseori însă termenii comparațiilor lui Petică aparțin sferei artistice, în notații precum: „*turnurile orașului se estompează nedeslușite ca într-o gravură germană medievală*” (*ibid.*, p. 243); „*șirurile copacilor se întind înainte în linie dreaptă; un mic Trianon, un Trianon aproape asiatic*” (p. 244); „*o notă suavă se înalță lină ca o față de madonă melancolică într-un templu curios*” (p. 209), pentru a nu mai vorbi despre cântecele care îi amintesc scriitorului

melopeele arabe târăgănite sub cerul Africei sau despre soarele care strălucește ca într-o pânză de Veronese. Natura comparată cu arta este un procedeu mai vechi al prozei românești: l-am întâlnit de câteva ori în paginile lui Negruzzi sau Bălcescu. Aici, la Petică, el aparține însă unei alte constelații spirituale. Artificiozitatea imaginilor lui Petică este manifestarea unei conștiințe de estet, urmărită de senzații de artă, pe care îi place să le regăsească chiar în chipurile și strălucirile naturii. Maestrul ascultat nu este aci Negruzzi sau Bălcescu, ci Macedonski. Prețiozitatea lexicală cu adjective ca „diamantine, stelate, ambrosiacă, paradiziac“ etc. provine din același izvor. Tot de-acolo și înmugurirea de poezie urbană, în evocarea Tecuciului, a cărui imagine este însă stilizată, conform nuanței proprii a sufletului său, stăpânit de nevroza poetului modernist, ca o apariție „*fantasmagorică, sinistră și dezolată*“. Scurta lui carieră literară l-a împiedicat pe Ștefan Petică să dezvolte atitudinile estetismului său. Dar și puținele pagini pe care ni le-a lăsat pot servi ca un document dintre cele mai instructive în legătură cu un anumit curent al prozei românești în epoca din jurul anului 1900.

### 3. DIMITRIE ANGHEL

I-a fost dat lui Dimitrie Anghel să ducă mai departe atâtea din îndrăznețele inițiative ale lui Macedonski și ceea ce a rămas neîmplinit la Ștefan Petică. Până la Galaction și Arghezi, D. Anghel ne oferă sinteza cea mai rotunjită a curentului estetic și intelectualist. Sunt mulți ani de când am afirmat înrudirea temperamentului stilistic al lui Anghel cu acela al lui Macedonski.<sup>1</sup> Cercetarea ulterioară m-a întărit în această convingere. Deși, din punctul de vedere al istoriei literare, va fi greu să se stabilească legături personale între influentul membru al grupului semănătorist și autorul *Cărții de aur*, afinitățile lor de structură nu sunt contestabile, încât nu este orientare a prozei lui Macedonski care să nu revină, uneori cu două și cu trei decenii mai târziu, la rafinatul stilist care, de la 1911 până la moartea sa, în 1914, a publicat mai multe volume de scrieri în proză, reunite parțial în volumul postum din 1924. Regăsim aci evocarea patriarhalelor figuri de altădată, ca în *Nălucile din vechime* ale lui Macedonski, aplecarea asupra interioarelor și naturii moarte, cu descrierea „dulcilor

---

<sup>1</sup> În articolul scris la moartea lui Macedonski, în *Sburătorul* din 1920, republicat în *Studii și portrete literare, Ramuri*, 1939.

*intimități (ce) se desprind dintr-o gospodărie veche*", în care lucrurile stau nemișcate și vremea trece peste ele, nimic nu le schimbă, soarele poate pătrunde ici-colo „și le mai pălește fața cu sărutările lui fierbinți, o mărgea poate dintr-o perină se desprinde, o fotografie dintr-o ramă se acopere de-o ușoară negură” (Proză, p.3). După norma internă a curentului, natura este văzută și aci prin analogie cu lucrurile, astfel că scriitorului i se poate părea odată că „în rama ferestrelor, cerul se decolora peste arborii mari” (p. 7), așa cum s-ar putea întâmpla cu o bucată de stofă sau de pânză. Imaginea artificială a estetului devalorizează natura, elimină patosul ei tradițional, încât luna însăși poate apărea ca „o podoabă animată, așa, într-o doară, de cineva fără gust și fără simțământ artistic. – Se vedea cât de colo, continuă estetul sceptic, că-și dădea seama că ieșise din convenționalul lucrurilor existente și indignată parcă la fapta mea nebună, își trase un nor peste față și se acoperi, și așa – întunecat, peisajul rămase și mai straniu” (Un vis simbolic<sup>1</sup>, pp. 9–10). Nu lipsesc din recuzita estetismului nici pietrele și alte materiale prețioase, „smaraldul și chihlimbarul” cu care sunt asemănați frunzele primăverii și ale toamnei, apoi „safirele” limpezi ale ochilor, strugurii ca niște boabe de „rubin” ș.a. Dacă adăugăm obsesiunea sentimentelor stranii, care trecuse ca o undă și prin sufletul lui Petică, obținem în figura literară a lui D. Anghel o imagine dintre cele mai asemănătoare chipului lui Al. Macedonski. Ceea ce continuă să-i despartă este, la Anghel, puținătatea înzestrării sale vizuale. Imaginile lui Anghel, destul de rare, sunt mai degrabă schematice, atunci când i se pare a recunoaște în ochii compozitorului Verdi, zărit odată la Roma, „două puncte negre neclintite, ca două note pline ce i-ar fi adormit în ochi” (p. 39), sau în ochelarii fostului său profesor de limba germană, d-l Hube, „două nule, ce i s-ar fi urcat din catalog pe nas” (p. 79). „Poetul florilor” sacrifică și în

---

<sup>1</sup> Sub titlul *Oglinda fermecată*, în volumul la fel intitulat, apărut în Flacăra, 1911.

proza sa vechiului cult, dar pana sa se mulțumește să noteze „*florile albe și galbene ale salcâmlor, petele viorii de umbră, lumea multicoloră de tufare*” (p. 57). Nimic asemănător deci cu exuberanța coloristică a lui Macedonski, cu plăcerea sa nesecată de a reține tonurile și valorile.

Caracterizările lui Anghel aparțin rareori datelor sensibile. Ele sunt susținute de obicei prin mijloace intelectuale, prin asociații din domeniul științelor, al istoriei, al politicii, pentru care echivalențele în limbă sunt totdeauna neologistice. Anghel este, după Macedonski, primul scriitor care a îndrăznit să întrebuițeze limba unui român instruit din ziua de azi, trecut prin școli și prin lecturi variate, cunoscând o limbă străină, gândind cu noțiunile abstracte ale culturii lui. Talentul cu care el a întrebuițat neologismul, proscris de poetica tradițională, conferă cazului său literar însemnătatea unei pietre de hotar în dezvoltarea stilistică a prozei mai noi. Căci Macedonski, prin asociațiile sale intelectuale și prin neologismele care le exprimă, întrece uneori măsura bunului-gust. Astfel, reluând exemplul înfățișat mai sus, când, pentru a ne descrie zgomotele produse de sfărâmarea unei uși, autorul *Cărții de aur* ne vorbește despre „*stridentă voce a lemnului violat în afinitățile lui moleculare*”, simțim hotărât că este prea mult. Nu este nevoie de atâta știință pentru a auzi cum se sfărâmă o ușă. Intelectualizarea impresiei atinge aci pedanteria. Cât despre expresia „*norii antropomorfi*”, amintită de asemeni, nu putem admite că este mai fericită. Căci dacă Macedonski vrea să ne spună că norii aveau forme omenești, expresia „*antropomorfi*” nu era de loc potrivită. Limbajul filozofilor amintește uneori despre credințe sau concepții antropomorfice, adică despre acelea care atribuie naturii sau divinității intenții sau o personalitate deopotrivă cu a omului. Niciodată adjectivul „*antropomorfic*” nu este legat, în întrebuițarea care i se dă cuvântului, de reprezentarea unui lucru particular și concret. Dacă Macedonski folosește totuși expresia și în astfel de conexiuni, el o face prin nesocotirea nuanțelor celor mai evidente ale sentimentului lingvistic. Niciodată Anghel

nu cade în astfel de erori. Manevrarea neologismului este la el mult mai sigură și mai firească. Intelectualismul lui nu ia niciodată forma supărătoare a pedanteriei.

Anghel recurge la cuvinte neologice, în anumite împrejurări precise, a căror delimitare poate alcătui ca un început al unei estetice consacrate acestei categorii lexicale. Mai întâi, atunci când dorește să înfățișeze idei de proveniență savantă pentru care vechiul fond al limbii nu poate oferi echivalențele juste. Iată, de pildă, începutul bucății *Arca lui Noe*: „*Trăind în turbure vremi<sup>1</sup> și neștiind ce poate să aducă ziua de mâine, cum nu știa Noe înainte de a fi înștiințat printr-o misivă divină, am privit cu bunăvoință pe toți cei ce mă înconjoară, crezându-i pe toți de esență eternă, ca unii ce erau făptura lui Dumnezeu. Toți semenii mei, după scripturile învățate, înfățișau însăși făptura și prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar, creatorul însă, în naivitatea lui primitivă, nu putea ști nici bănuși de teoriile viitoare, de adaptările ce fiecare dintre jucăriile fantaziei lui uriașe, măturate cu un gest plictisit de pe masa lui se sculptor în infinit, trebuiau să le îndure într-un mod fatal*” (Proză, p.67). Multe din expresiile pe care cititorul le va fi subliniat în această mostră stilistică, „esența eternă, prototipul supremului creator, reflexul magicei lui oglinzi, gemenii uniformi ai aceluiași tipar”, ne introduc într-o lume de reprezentări mistic-platonice, în care raportul dintre creator și creatură este acela al unui prototip cu reflexele sale. Vorbind despre lucruri atât de înalte, scriitorul se apropie de ele din mai multe perspective, le aproximează din unghiuri deosebite, încât alături de vocabularul împrumutat misticei platonice, el găsește și pe acela neaoș, transmis prin învățătura tradițională a credinței strămoșești, „scripturile învățate”.

---

<sup>1</sup> Inversiunea poetică (adjectivul înaintea substantivului), des întrebuințată de Anghel în scrierile pe care le analizăm aci, impresionează ca un efect de manierism poetic, prin care prozatorul continuă să sacrifice pe altarul formelor lirice ale exprimării.



potrivit cărora urma să se vorbească despre „semenii noștri“, despre „Dumnezeu“, despre „făptura“ lui. Scriitorul pare a nu fi un relativist și un sceptic, și conștiința lui găsește, pentru a se exprima, mijloace de un mare interes artistic, atunci când stilizează pasagiul citat prin două serii de termeni, derivați din două obârșii felurite, dintr-una savantă și mai nouă și dintr-alta populară și tradițională. Și pentru a nu mai lăsa nicio îndoială în această privință, sfârșitul pasagiului adaugă a treia aproximare a realității supreme, vorbind despre „teoriile“ mai noi cu privire la ea, „adaptările“ invocate de biologia modernă pentru a-și explica mulțimea și varietatea formelor vieții. Cine încearcă atâtea ipoteze, nu aderă cu adâncimile lui la niciuna din ele, încât eliminând solemnitățile credinței, poate înfățișa totul drept „jucăriile unei fantazii uriașe“, ceea ce legitimează expresia neologistică finală, jurnalistică și trivială; creaturile trebuiau să ajungă la adaptări variate, „într-un mod fatal“. Abia acum ni se lămurește întreaga semnificație stilistică a pasagiului considerat în întregimea lui. Pendularea între registre stilistice deosebite este atitudinea unui sceptic care încearcă să se salveze prin umor din melancoliile care îl bânuie. O atitudine care explică îndeajuns expresia din primele rânduri ale pasagiului: „misiva divină“ care alcătuieste desigur un mod glumeț de a vorbi. Întreaga bucată, evocând soarta variată a creaturilor și, printre ele, a sârmanului poet, este menținută într-o atmosferă de umor subliniat de melancolie.

Dar cu aceasta atingem principala funcțiune a stilului neologistic în proza lui D. Anghel. Manevrarea neologismului este pentru Anghel un mijloc al umorului său. Iată, în continuarea bucății *Arca lui Noe*, prelucrarea umoristică a vechiului motiv biblic: „Și astfel, Noe, întâiul armator al vremurilor, primi comanda unui titanic steamer ce avea să înfrunte surplusul imenselor rezervorii de lichiduri neîntrebuințate pe care le deținea cel înalt și cu care se hotărâse să dușeze patruzeci de zile și patruzeci de nopți biata omenire“. Prezentarea lui Noe ca un „armator“, a corabiei lui ca un „titanic steamer“, a potopului ca un „duș“, asociind arhaicul cu modernul, miticul

cu realul, sublimul cu trivialul, creează sistemul de contraste care alcătuiește baza psihologică a surâsului impus în cele din urmă cititorului. Iată și evocarea animalelor îmbarcate de Noe în corabia lui: „*Ce era, se întreabă scriitorul, această quintesență de bestii, purtând marca aceluiași concesionar, spre care țel mergea internaționala aceasta ce nu putea fi pusă la același diapazon, ce era acest tamazlâc de ginte eteroclite, dinte și corn, copită și unghie, gură și ventuză, gheară și periferii catifelate, glas și răget, instinct și inteligență, candoare și brutalitate...?*” Procedeu semnalat mai sus se repetă și aci. Noe este un „concesionar”; adunarea animalelor o „internațională” și, pentru a da mai mult relief neologismului savant, asocierea lui cu un cuvânt din fondul mai vechi al turcismelor limbii produce îmbinarea contrastantă și înveselitoare prin sine însăși: „un tamazlâc de ginte eteroclite”. Altădată, ni se vorbește despre un doctor care nu era văzut decât într-o trăsură, trasă de doi cai bătrâni și condusă de un vizitiu din altă vreme, un grup vetust și melancolic al micului oraș de provincie. „*Era deci un doctor plus toate derivatele lui*”, ne spune scriitorul. Existența lor nu putea fi concepută decât ca o „pluralitate”. „Derivate”, „pluralitate” alcătuiesc un mod pretențios de a vorbi, pe care scriitorul îl voiește pentru a sublinia mai energic modestia tristă a aparenței evocate prin el. În Grădina Plantelor din Paris, scriitorul vede „*împrejurul unui lac minuscul, ca o piscină, ibiși cu piciorul de mărgean, cuprinși de un etern narcisism... cocori degenerați și fumurii... și într-un bazin în care ai spune că și-au spălat copacii chlorofilul, câțiva crocodili beți ca niște lazaroni*” (op. cit., p. 113). Aluzia mitologică, preciziunea științifică sunt manifestările unei atitudini savante și lucide care se înveselește pe propria-i socoteală în fața naturii odihnind în inconștiență primitivă.

O altă valoare a neologismului, așa cum îl întrebuințează Anghel, provine din facultatea lui de a varia expresia aceluiași lucru, ca unele care pot proveni din izvoarele cele mai deosebite ale culturii. Iată, în această privință, interesantul pasagiu

din bucata *În Grădina Plantelor*: „În straturi, toate florile primăverii. Pajiștile verzi, ca niște covoare bine îngrijite, mărginesc drumurile la soare, mai încolo norodul florilor străine, un babel de neamuri și de culori, o enciclopedie de nume bizare, un țințirim plin de epitafe medicinale, o internațională de miresme.“ Tabloul este construit în discretă amplificare retorică și pentru a obține variația în expresia aceleiași noțiuni colective: „norod“, scriitorul se adresează legendei, științei și politicii, în tezaurul lexical al cărora găsește pe rând, „babel, enciclopedie, epitafe medicinale, internațională“. O vorbire cu preocupări de purism n-ar fi dat atâtea echivalențe, cu asociații secundare atât de felurite. Graiul neologistic face mai bine acest serviciu, corectând impresia de monotonie a repetiției, prin percepția unei varietăți caleidoscopale. În sfârșit, neologismul face uneori posibilă exprimarea sentimentelor de indignare. Iată, în bucata *Agora modernă*, descrierea șoaptelor veninoase, strecurate de boemii cafenelei literare în urechea emulului mai bătrân: „*la semnalul dat de marele lor maestru, își destupă miclele lor istorioare, captatele lor zvonuri, fermentatele lor știri, ignobilele lor cancanuri, ca să le verse în confidențialul suflet al marelui preot ce face artă cu ele*“ (op. cit., p. 32). Înlocuiți în „fermentatele, ignobilele știri“ adjectivul neologistic printr-unul neaoș, lucrurile ar fi fost mai greu de spus fără sugerarea impresiei de dezgust, pe care scriitorul delicat o evită. „Confidențialul suflet“ este apoi o formulă a ironiei care strecoară, sub expresia amabilă, intenția usturătoare. Nimeni, în aceeași măsură cu Anghel, n-a scos din folosința neologismului mai multe valori ale fineței stilistice. Însemnătatea contribuției lui literare trebuie căutată în această direcție.



## 4. GALA GALACTION

Publicul literar a intuit de la început în autorul volumului *Bisericuța din răzoare*, 1914, un reprezentant al curentului modernist. Dacă, prin referință la tematica sa, au putut fi puse în lumină numeroase elemente tradiționaliste, împrejurarea nu trebuie să ne ascundă adevărul că, din punctul de vedere al procedeelelor artistice, literatura lui Gala Galaction se situează pe linia care coboară din Alexandru Macedonski. Afinitatea lui cu întemeietorul curentului, cu Anghel, cu Arghezi, nu provine numai din întinsa folosință pe care el o dă neologismului, o deprindere care a deschis porțile scrisului literar chiar unora din expresiile compromise în întrebuințarea jurnalistică a limbii, dar mai cu seamă prin tot ceea ce un astfel de grai dovedește ca atitudine în creație. Scriitorul care folosește neologismul, în aceeași largă măsură ca Gala Galaction, dovedește că își sprijină impresiile prin elementele culturii lui și că, în receptarea imaginii lumii, a trecut dincolo de naivitatea impresiei, în sfera reflecției. Stilul neologic este un stil intelectual. Observația poate fi făcută mai întâi în legătură cu acele pagini pe care, reluând o expresie a lui Barrès, le-am putea numi „ideologii pasionate”, pagini în care, pornind de la o impresie particulară, scriitorul se lasă în stăpânirea unei efuzii lirice,

pătrunsă de numeroase valori ale gândirii. Iată, de pildă, în bucata *Trandafirii*, amintirea momentului în care, o dată cu buchetul de roze primit din mâinile unei colege, băiatul de altădată dobândește, în miresmele lui, revelația turburătoare a iubirii: „*Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conștiința mea, cu insinuarea fină și aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine și rău, dintre dorit și nepermis, dintre veghe sănătoasă și reverie culpabilă, dintre bărbătesc și feminin*“ (*Biserița din răzoare*, p. 27). Scriitorul nu se restrânge la impresie. El coboară în adâncimea ei, până la stratul semnificațiilor ei generale. În senzitiv se trezește moralistul, teologul, și inima simțitoare a băiatului de altădată ni se dovedește a fi devenit conștiința încărcată de gânduri a scriitorului intelectual de astăzi. În intelectualizarea impresiei sale, scriitorul se folosește de numeroși termeni neologistici, pe care el îi asociază de altfel cu alții împrumutați vorbirii pure. Și aci întâmpinăm caracteristica cea mai izbitoare a stilului lui Gala Galaction. Căci nu numai larga folosință a neologismului, ci alternarea acestora cu expresii culese din fondul mai vechi și permanent al limbii, întregește aspectul propriu al stilului de care ne ocupăm. Cuplurile contrastante: „imaterial-miresme, dorit-nepermis, veghe sănătoasă-reverie culpabilă, bărbătesc-feminin“, alcătuiesc tensiunea proprie stilului lui Galaction. În aceste asociații, care dau scrisului său nu știu ce mișcare dramatică, neologismul, prin faptul alăturării lui de cuvinte culese din alte sectoare ale limbii, învie și capătă virtuți expresive, necunoscute întrebuințării lui în alte contexte. Cine ar dori să refacă procesul stilului neologistic al lui Gala Galaction, început acum vreun sfert de veac de doi critici literari<sup>1</sup>, trebuie să ție seama, cu ocazia fiecărui neologism în parte, de locul lui în context, de vecinătățile lui. Poate că, în felul acesta, multe din expresiile izbitoare, câtă vreme le-am considera separat, ar dobândi noi și necunoscute justificări.

---

<sup>1</sup> D-nii E. Lovinescu și D. Caracostea, în *Flacăra*, august-septembrie 1915.

Când comentarul liric și intelectual al autorului nu mai constituie un gen literar pe seama sa, ci este introdus în povestire și sprijină expunerea împrejurărilor concrete, neologismele îl însoțesc de asemeni. Iată momentul în care tânărul magistrat din nuvela *În drumul spre păcat* cunoaște în bărbatul Clarei pe omul care trebuia să joace un rol de seamă în destinul său: „*Un om înalt și subțiratic, îmbrăcat într-o haină cenușie și cu o față de Crist bolnav, mi-a întins mâinile cu discretă amabilitate. Dintr-o dată, am știut cu cine am de-a face. Sunt suflete a căror tainică substanță este omogenă – fie ele bune ori perverse – și cunoașterea lor o sorbi cu ochii, fără greș, de la prima întâlnire. Sunt alte suflete, însă, a căror taină e complexă și fugară*“ (*Biserița din răzoare*, p. 66). Într-un asemenea context, „discretă amabilitate“ este un mod de a vorbi care interpretează realist aparența omului înalt și subțiratic, cu figura lui de Crist bolnav. Fără această precizare, figura judecătorului, bărbatul Clarei, ar fi rămas prea depărtată de noi, prea hieratică. Prin interpretarea gestului său, în stilul conversațiilor uzuale, figura aceasta este coborâtă între noi, redusă la o măsură oarecum comună. Expresia neologică lucrează aci ca un mijloc al caracterizării realiste. Cât despre formula privitoare la „sufletele a căror tainică substanță e omogenă“ sau la acele „a căror taină e complexă și fugară“ ele sunt modurile de exprimare ale unui moralist, tinzând către concizie lapidară. Făurite în lucrările abstracte ale științei și filozofiei, neologismele au adeseori precizii ale înțelesului, de care moralistul lapidar nu se poate lipsi. Cu această funcțiune au intrat, în proza lui Gala Galaction, o mare parte din neologismele ei.

Scriitor intelectual, imaginile lui Galaction sunt rareori împrumutate experienței naive a simțurilor. Comparațiile sale aleg termeni îndepărtați, din experiența lucrurilor. Este vorba, de pildă, de chipul femeii care nu se dezlipește nicio clipă de conștiința obsedată a îndrăgostitului: „*În toate călătoriile extraordinare, la care fantazia mea aprinsă o asocie* (notează povestitorul), *Clara participa, cum s-ar zice, numai în efigie,*

ca un suveran pe o monedă înnodată în batista unui aventurier" (op. cit., p. 72). În *Gloria Constantini*, bunele hotărâri ale soldatului Constantin Fierăscu sunt dezorganizate de întâlnirea cu locotenentul Mușat, fostul camarad de teatru devenit acum șeful lui prea indulgent: „*Nefericita-i întâlnire cu Mușat (ni se spune) ...echivala cu o bruscă decapturare de vapori, pentru cilindrul unei locomotive în mers*" (op. cit., p. 109). Iată și pe Popa Tonea, eroul nuvelei *De la noi la Cladova*, trecând Dunărea vijelioasă pentru a regăsi pe Borivoje cea îndrăgită în luptă cu conștiința-i neînvingătoare: „*Cugetul lui Popa Tonea, care suspenda dureros și nehotărât deasupra Dunărei, ca și cum ar fi voit să-i înțeleagă gândul, se ridică în luminoasă și nobilă columnă*" (op. cit., p. 183). Chiar în zugrăvirea naturii, imaginile lui Galaction caută analogii intelectuale. În *De la noi la Cladova*, un întuneric adânc pune stăpânire pe fața pământului: „*Întunerec nepătruns stăpânește pretutindeni și rostogolea, ca în aceeași taină minerală, și cerul și pământul*" (op. cit., p. 168). „Taina minerală“ nu este o reprezentare a fantaziei, ci o idee emotivă a cugetării. Pe-alocuri, scriitorul înzestrat cu un viu sentiment al naturii izbutește notarea justă a unei senzații, în comparații care se mențin pe terenul simțurilor. În povestirea *În pădurea Cotoșmanei* un foc de armă răscolește toate ecourile pădurii. „*Pădurea se dădu peste cap și clocoti ca un ulcior care plesnește în foc*" (*Clopotele din Mănăstirea Neamțu*, 1916, p. 62). Totuși, scriitorul rămâne rareori pe acest teren, încât chiar în descrierile mai largi de natură, cum este aceea pe care o împrumutăm bucății *Sub nouri*, asociația intelectuală reintră în drepturile ei: *Eram între nouri și pământ, și de jur împrejur, pe variația înfinită a imensei perspective, se risipeau umbrele nourilor și strălucirea soarelui. Numai într-o parte, o culme, cu nume neștiut, intra de-a dreptul în nouri și făcea un fel de țâțână uriașă a acestui dublu pergament, scris deasupra cu nouri cerului și dedesupt cu revărsarea munților*" (op. cit., p. 143). Vasta perspectivă panoramică asemănată cu un pergament scris cu



nouri și stânci este o imagine care se încadrează de minune în artificiozitatea generală a curentului.

Poate nu este figură poetică cultivată cu mai multă stăruință de stilul lui Galaction ca „alegoria“, adică aceea care sensibilizează o idee printr-o imagine. Alegoriile sunt figurile de stil mai mult întrebuințate de retorica creștină și, desigur că formației sale de teolog i se datorește în opera lui Galaction lungă în lăntuire, din care spicuim numai în *Biserica din războare*: „cisterna trecutului“, „cerul de cărbune al nelegiuirii“ „tiriziile descumpănite ale conștiinței“, „acele persuasiuni“, „cheia milostivirilor cerești“, „pășunile cucerniciei“, „roua îndurărilor“, „plugul spintecător al păcatului“, „holda nelegiuirii“, „focul amarelor căințe“, „secera pocăinței“, „miriștea patimei“, „lepra iubirii stricăcioase“, „iarna cugetelor rele“, „telegarii închipuirii“, „vadurile sângelui“, „cununa biruinței“ etc., etc. Marei mulțimi a figurilor din această categorie i se datorește una din caracteristicile mai izbitoare ale prozei lui Galaction, prin care, independent de variația temelor ei, circulă accentul retorice edificatoare a bisericii.

Scriitor cu multe mijloace intelectuale, Gala Galaction este în același timp un analist al pasiunilor intense. Toate mișcările sufletești pe care le notează până să sunt cuprinse în momentul dezlănțuirii lor maxime. Ceea ce el reține sunt totdeauna stările de vehemență internă. De aceea, printre mijloacele stilizării artistice, acela pe care Galaction îl folosește cu precădere este „potențarea“. Împrejurarea poate fi urmărită în observarea adjectivelor sale, culese de obicei din registrul lor paroxistic. Iată însemnarea despre impresiile cu care se leagă pentru scriitor parfumatele efluvii ale trandafirilor: „*Ani de-a rândul nevinovații și suavii trandafiri mi-au fost inamici, m-au prigonit, m-au torturat, ca un semn sinistru, ca o amintire remușcătoare*“. Epitetul „sinistru“ asociat cu parfumul rozelor alcătuiește o asociație dintre cele mai caracteristice pentru stilul paroxistic al lui Gala Galaction. Altădată, în *Copca rădvanului*, „*vioara începea să sune o poveste dureroasă și de necrezut*“. Altădată ni se vorbește despre o

„soartă năprasnică și de necrezut“, despre „iadul voluptăților neiertate“, despre „scormonitoarele rugăciuni ale cuminecării“, despre „înfruntatele și zguduitorile frumuseți din iunie“, despre predica unui pastor „strălucită și constrângătoare“, despre „părul inextricabil împletit“, despre „combinările istovitoare“ ale închipuirii unui personaj, despre „chinuitoarea preciziune“, despre „cetele sordide“ și despre alte multe lucruri „false, sterpe, monstruoase, vehemente, nefaste“ etc. Adjectivul nu este nicidecum economisit în proza lui Gala Galaction. Nu există un alt scriitor care să-l fi folosit cu mai multă înclinare și niciun altul care să-l fi cules cu mai multă preferință din sectorul nuanțelor intense. O violentă creștere a reliefurilor expresiei, un anumit baroc al stilului, este trăsătura care completează fizionomia prozei lui Galaction.

## 5. TUDOR ARGHEZI

Pentru conștiința literară a epocii pe care o străbatem, proza lui Tudor Arghezi ocupă, fără îndoială, un loc privilegiat. Situația pe care o deținea, în generația anterioară, Alexandru Odobescu, o însumează acum Arghezi. Întocmai ca autorul lui *Pseudokinegheticos*, Tudor Arghezi trece astăzi, dacă nu în ochii marelui public, cel puțin în aceia ai cunoscătorilor și pentru cea mai mare parte a criticii literare, drept cel mai de seamă artist contemporan al cuvântului, drept acela care a dus procedeele artistice ale prozei românești la un nivel niciodată atins în trecut. Obiecțiile pe care le-a stârnit în unele cercuri s-au adresat rareori artistului. Au putut fi atacate atitudinile sau temele scriitorului, nu mijloacele sale de artă. Dacă uneori a displicut ce scrie Arghezi, rareori a fost contestat chipul *cum* scrie. Și, de fapt, chiar în dezvoltarea motivelor celor mai riscate, pe care i le impun mizantropia, revolta sau rara sa facultate de a disprețui, niște atitudini care se învecinează de altfel, după cum este drept să observăm, cu gingășia și cu umorul, Arghezi rămâne un artist prodigios, al cărui scris posedă mari însușiri de forță și precizie, stăpân pe o imaginație ingenioasă, un meșter suveran al limbii, adusă să vibreze sub pana sa, cu accente necunoscute până la dânsul.

Rareori a existat un scriitor la care actul artistic al scrisului să fi sugerat mai puternic impresia libertății creatoare. Foarte deseori regulile sintaxei, ordinea topică a cuvintelor, înțelesul propriu al cuvintelor sunt deopotrivă călcate, fără ca scrisul lui Arghezi să trezească sentimentul unei limbi false. S-ar spune că scriitorul își creează singur dificultăți, pe care se complăce să le rezolve cu ușurința și siguranța unui artist de o neobicinuită abilitate. Virtuozitatea stilistică este însușirea care uimește neconținut pe cititorii prozei lui Tudor Arghezi. Artistul pare că se joacă, ori de câte ori renunțând la regulile obștești ale întrebuintării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare. Limba devine plastică în mâinile sale și plăcerea pe care o resimțim față de succesul unui astfel de exercițiu riscat face parte din ordinea satisfacțiilor pe care ni le procură jocul și virtuozitatea. Scriitorului i-a plăcut adeseori să se înfățișeze pe sine însuși ca un meșter abil al cuvântului, un artizan care nu vrea să-și atribuie alte merite decât acele ale îndemânării și hărniciei meșteșugărești. În bucata *Slovele*, el pune în gura copilului său cuvinte pe care le adresează de fapt singur: „*Tare-mi place în odaia ta, în care stai și-ți chel-tuiești luminile ochilor la lumina lămpii. Ce faci tu? Când mă culc și când mă scol, tu ții o surcea neagră în mână și o duci pe o hârtie albă. E tot ce-i mai negru în casa noastră, și tot ce-i mai alb. Mă uit cum iei în ciocul condeiului o picătură de cerneală și cum mergi cu ea o bucată de vreme, pe foaia de hârtie. Slove faci? Așa mi-ai spus. De ce-i fi făcând slove? Și pentru cine le faci? Mai ai tu o fetiță pe care nu o știi, un băiat? Nu-i adevărat. Tu faci slove pentru tine, fiindcă ești cu toate mustățile tale și cu toată vocea ta groasă, un copil bătrân. Tu nu ești serios*” (*Ce-ai cu mine, vântule?*, 1937, p. 88). S-ar putea spune că, o dată cu Tudor Arghezi, pătrunde sau revine în literatura noastră conștiința artistului meșteșugar, „*poeta faber*”, a cărui figură un alt meșter al cuvântului, Paul Valéry, a propus-o contemporanilor și conaționalilor săi.

Dar cu toată impresia de noutate pe care ne-o sugerează scrisul lui Arghezi, el nu alcătuiește o apariție meteorică a

literaturii noastre. Câțiva scriitori s-au silit înaintea lui într-o direcție pe care îi era dat lui s-o perfecționeze. Un Macedonski, un Anghel se găsesc la începuturile liniei pe care o continuă Arghezi. Ne aflăm aci în fața unei serii istorice pe care nici critica, nici istoriografia literară nu știu s-o fi remarcat, dar a cărei degajare este cu totul necesară, nu numai pentru a completa rețeaua de filiații care alcătuiește tabloul momentului nostru literar, dar și pentru a ne explica apariția fenomenului arghezian. Uimirea cu care a fost uneori primită proza lui Arghezi a fost provocată de prezența unor procedee, nu atât inedite, cât mai ales perfecționate sau izbutite într-o măsură superioară înaintașilor. Multe din mijloacele rămase rudimentare sau stângace la Macedonski se valorifică abia acum în întregime. Poate numai în direcția libertăților sintactice, inițiativele lui Arghezi ne apar mai puțin pregătite. Altfel, folosința neologismului savant și intelectualizarea impresiilor, care îi reușiseră atât de bine și lui Anghel, artificiozitatea imaginilor, pictura naturilor moarte, miniaturismul, deprinderea de a crea cuvinte noi, sunt tot atâtea laturi ale tehnicii artistice prin care Tudor Arghezi se încadrează temeinic în curentul intelectualiștilor și esteților care au schimbat fizionomia prozei românești în ultimele decenii.

Imaginația lui Arghezi se mișcă pe un întins registru, de la libera asociație vizionară până la notația exactă și minuțioasă a lucrurilor percepute prin simțuri. Uneori, aspectul văzut sau auzit nu-l constrânge. Fantazia entuziastă a artistului adună în jurul lui asociații neașteptate, evocate din domeniile cele mai eterogene. Iată cântecul lăutarului Mitică, figură impură a închisorii: „*Mătăsurii moi se deapănă dintr-însa, furtuni de stele se iscă, dansuri de fluturi și icoane cerești se învârtesc în jurul magului, care le farmecă și le stăpânește*” (*Poarta neagră*, f.a.<sup>1</sup>, p. 178). Alteori, preaplinul acestei fantazii vizionare se grefează pe aspecte observate cu exactitate miniaturistică. De mai multe ori a fost descrisă, cu astfel de mijloace, acea

---

<sup>1</sup> Volum apărut în 1930 (n. ed.).

lume gingașă a insectelor, a căror structură minusculă și foarte diferențiată oferă estetului prilejul să considere aspectele vieții ca pe niște lucruri ale artei: *„Insectele zboară și ies, orișicum, din întunericul care le fabrică și le dă drumul ca unor imense valuri de sămânță de mister. Din tiparele lor până în lampa mea arzătoare, în a căreia dogoare aripile impalpabile, de pulbere dantelată diafană, se topesc în scrumuri de aur, ele s-au țesut din cele mai fine și mai provizorii materiale din câte a descoperit natura și fiecare e lucrată ca o bijuterie de geniu. Smalțului verzui și transparent, catifelei cărămizii, pieilor ce le alcătuiesc, unse cu lacul capricios al pensulei aeriene, artistul din întuneric le-a adaus câte un corset de mătase, câteva fire nervoase ale picioarelor și elitrelor și în toate aceste compoziții microscopice a pus esența și mai ușoară și mai tainică, a unui suflet de sine stătător, care le îngăduie să se înalțe, să se miște, să se poarte dintr-un loc într-altul, să-și aleagă flacăra ce le va mistui“* (op. cit., pp. 239–240). Stilizarea artificioasă și miniaturistică ajunge uneori la preciziuni geometrice. Iată în aceeași bucată din *Poarta neagră* evocarea unor fluturi: *„Trei fluturi de aceeași mărime, tăiați cu foarfeca după un patron identic într-un atlas de o culoare necunoscută, stau ca trei triunghiuri echilaterale pe perețele meu. Capul lor e o minune. În puful palid mărunț și bogat ce-l acoperă, sticlește ca două rubine, focul sumbru, cu amintiri de metal, al ochilor desinați în orbita lor auriferă cu preciziunea și amănunțimea florilor de câmp. Cei trei fluturi stau ca niște echere. Câte trei dungi brune și în zigzag le acoperă transversal aripile, largi la bază, iar stofa lor poartă în țesutul ei linii de relief imperceptibil, sute de raze geometrice întâlnite în punctul ascuțit ce ascunde capul, ca un vârful“* (op. cit., p. 240). Termeni proprii, comparații și metafore sunt împrumutate, deopotrivă, în această descriere, vocabularului geometric. Artistul vorbește despre triunghiuri echilaterale și echere, despre dungi care acoperă transversal aripile, despre linii de relief etc., amănunțind aparența vie, așa cum

un matematician ar analiza o figură geometrică. Evocarea ar ajunge la schematism, dacă asemănarea ochilor cu florile de câmp n-ar reintroduce în ansamblu accentul naturii și al vieții. S-ar putea spune că insectele și fluturii alcătuiesc motive adaptate în special tratării miniaturistice și artificioase. Dar s-ar putea răspunde că o astfel de atitudine stilistică cheamă în special motivul insectelor și al fluturilor. Procedul este de altfel mult mai general în proza lui Arghezi. Când nu întâmpinăm zugrăvirea vieții, care face din Arghezi cel mai de seamă pictor animalier al literaturii noastre, avem de-a face cu descrierea lucrurilor, întreprinsă cu exactitate tehnică: „*Ca și ciorile, deținuții se pregătesc de noapte, încercându-și ferestrele, prin ciurciuveaua cărora înfige vântul săbii. Geamurile joacă-n ramă. Multe din ele sunt improvizate din bucăți de sticlă, spânzurate unele de altele prin câte un cârlig de tinichea, strecurat ca un S între cioburi*” (Poarta neagră, p. 51). Rareori însă Arghezi se mărginește la astfel de precizuni uscate. În pictura interioarelor, alt capitol de seamă al artei descriptive a lui Arghezi, fantazia vizionară reapare, reliefând de pildă o trăsătură lugubră în imaginea unei camere părăsite, în care patul „*cu așternuturile răsturnate se târăște în odaia mare, pe cearșafuri până la uși, ca un catafalc alb, din care s-a sculat un mort și a plecat. El poate că bâjbăie prin pădure. Într-o cană de cristal stăruiesc măceșii uscați ai unui buchet*” (Ce-ai cu mine, vântule?, 1937, p. 33). Și în aceeași bucată, poezia misterioasă a lucrurilor se spiritualizează într-o atmosferă de o rară forță poetică, amintind atmosfera intimistă din *Casa cu no. 10* a lui Macedonski, a cărei replică perfecționată poate fi oarecum surprinsă aci, după mai bine de o jumătate de veac. „*În odăi, pulberea electrică a singurătății se urzește punct în punct cu praful umbrei, cernut prin lumină și țărâna timpului, dulce la gust și nesimțită la pipăit, le târăște neturburat în neant. Grinzile de stejar, zidurile de piatră, covoarele, jilțurile și cărțile ard fără văpaie și cu scrumuri mobile, în focul rece al topirii de sine. De toate ușile coridorului s-a prins un sol al tăcerii, cu degetul pe buze, desinat*

cu cărbune, și prin geamurile lor, în odăi, se zărește mișcându-se vâlul moale al uitării. " Nimeni n-a descris ca Arghezi îmbătrânirea lucrurilor, recea lor combustie, „arderea fără văpaie“, surprinsă de data aceasta nu cu ochiul exact al unui pictor, ci cu sensibilitatea unui poet.

Poetul se afirmă de asemeni, ori de câte ori lucrurile și ființele sunt evocate, nu prin însumarea laborioasă de trăsături exacte a pictorului miniaturist, ci prin scânteierea intuitivă a unei imagini, a unei comparații sau metafore, în cea mai prodigioasă floră imagistică a literaturii noastre. Exemplele pot fi spicuite aci cu sutele. Vom alege numai câteva. Mai întâi plantele. Iată bradul: „*Vârful pomului nou căuta cu sfârșul în sus, și ramurile lui din zeci de umeri se răzimbau pe piatră, ca o pajură cu sute de aripi de fier*“ (Cartea cu jucării, p. 43). Caișii: „*Le-am găsit dimineața furcile ramurilor cu totul albe, ca și cum ar fi fost înmuiate în lăpturile groase ale nopții și ar fi înghețat pe ele varul de argint al lunei și de sidef*“ (ibid., p. 69). Iată liliacul: „*...au înflorit spumele violete ale liliacului, purtate pe vârfuri de ramuri subțiri, ca niște pământufuri de fulgi pentru scuturatul oglinzilor soarelui de sus*“ (ibid., p. 70). Iată cartofii: „*cârțițe încremenite*“ (Ce-ai cu mine, vântule?, p. 135). Lângă plante, animalele. Rândunelele: „*De câteva ori, stolurile s-au ridicat, au voit să plece și s-au întors, prinse pe firele telegrafului șoselii, ca niște cravate și funți*“ (Cartea cu jucării, p. 124). Cobaiul: „*...acest brânzoi cu ochi fierbinți*“ (Ce-ai cu mine, vântule?, p. 8). Pisica, adeseori evocată: „*A venit la mine pisica de catifea, ca o fantomă de fum, călcând pe puf și surâzând din pupilele de alamă și chilimbar. Gurița ei trandafirie a șoptit ceva. S-a întins pe spate ca un sfînx elastic, somnoros, și m-a chemat, cum cheamă marea întunericul din stele, ca să se legene împreună*“ (ibid., p. 8). Și pe linia aceleiași proiectări cosmice, pentru tot ce este misterios în ființa felinei, iată torsul pisicii: „*Toarce ca fusul, murmură ca moara, cântă ca vântul, șuieră ca grâul. Așa bocește pădurea, așa curge apa, așa geme salcia și bombăne furtuna. În somnul ei, cu auzul la pământ, mâța ascultă*



*lăuta lumii, care cântă pretutindeni, în cele de sus și-n cele de jos, în prăpastie și-n piscuri și-n creasta tăriei, și visul ei se aude ca un ecou al viorilor din ape"* (ibid., pp.86–87). Iată păsările domestice pe rând. Cocoșii: *„Zugrăviți cu flăcări de paradă și moțați cu creste, cocoșii în mare ținută fac pasul teafăr, măsurat pe căderea muzicii unei fanfare de alămuri, al cărei sunet de grindini îl aude numai urechea lor nevăzută"*. Găinile: *„Cucoanele găini, în șaluri și scurteici de catifea, schițează metanii, sărutând pământul"*. Gâștele: *„Gâștele purced în papuci, ca spre un arhondaric și o stăreție"*. Rațele: *„Rața leșească, neagră, cu ochiul alb și pătat în roșu, ca de o furie violentă, poartă masca de mărgean cu plisc"*. Curcanul: *„Se ivește în șalvari balonați, curcanul, ca un pașă gras după ce ar fi tăiat o sută de arnăuți"*. Curca: *„Nimic nu surâde în curci; pleoapa, linia, culoarea, spălăcită ca pe cânepă, ciocul, privirea, eternizează în gospodăria fermei o mizerie mică de dactilografă anemiată, care și-a pierdut slujba, ghiozdanul și umbrela și ține mâinile ca și cum le-ar mai avea"* (ibid., p. 14 urm.). Aspecte ale naturii. Ceața, toamna: *„Ceață fragedă, ca o lumină nouă, acoperă cu o sită de flanelă farul"* (ibid., p. 42). Pădurea de molifiți: *„Zece mii de cruciați au îngenunchiat, unul în spatele altuia, pe piatră, ca să se roage cu frunțile aplecate, lângă steagurile înfășurate și lângă suliiți"* (ibid., p. 66). Seara: *„... beciul serii scoboară turlele în pământ"* (ibid., p. 67). Umbra: *„...câine sur cu tălpile de catifea"* (ibid., p. 75), și altele multe, dintr-o serie neistovită și din rezervele unei imaginații care știe să substituie deopotrivă imaginii rele analogia ei suavă și delicată sau comică și grotescă.

Aspectul uman este și el adeseori evocat, dar mai cu seamă pentru a-l înjosi, pentru a denunța prin el un viciu sau o nemernicie. Mizantropia scriitorului însuflețește mai întâi penelul artistului descriptiv. Printre pensionarii închisorii, zugrăviți în *Poarta neagră*, există și un individ care cumulează suferințele privațiunii de libertate cu acele ale bolii. Este un tuberculos, *„hoitul lui va aparține în curând, pe vecie, curții marțiale care l-a depus"*, reflectează scriitorul. În legătură

cu acest nenorocit, ni se prezintă următoarea descripție: „*E o caricatură înaltă, despre care nu se mai poate spune înaltă; un imens manechin, cu o distanță între ghețe și șapcă, acoperită de malțul unui corp de mai mulți metri dubli*” (*Poarta neagră*, p. 285). Un admirator vine să-l viziteze pe scriitor în închisoare: „*Și miercuri o vizită cumplită. Un tânăr cu pleoapele înnodate de o ușoară conjunctivită, care-i pune în jurul ochilor două cercuri de jumări*” (*ibid.*, p. 249). Atrocele portret, din care nu cităm decât începutul, face parte dintr-o serie întreagă construită în disprețul senzațiilor de dezgust, pe care nici reprezentanții celui mai crud naturalism nu le-au folosit în aceeași măsură, cu un sentiment mai îndârjit în acțiunea de demascare a ceea ce li se părea a fi hidoșenia fizică sau morală. Este în toată această parte a artei lui Arghezi expresia unei revolte violente și, poate, a unei rele dispoziții față de oameni, care nu se manifestă atât prin explozia sentimentului propriu, mărturisit de altfel și el uneori, cât mai ales prin zugrăvirea imaginilor năzărite fantaziei sale. Scriitorul satiric devine un pictor al urâtului, un caricaturist ingenios. Arta caracteristicului, aceea care izolează o trăsătură și-o sporește până la un nivel monstruos, n-a fost nicăieri mai insistent cultivată decât în această parte a operei lui Arghezi. Nicăieri în literatura noastră și rareori în literatura universală. Analogiile ar putea fi găsite la unii polemisti francezi, un Léon Bloy<sup>1</sup>, un Laurent Tailhade<sup>2</sup>, un Léon Daudet<sup>3</sup>, unde verva satirică este sprijinită de o fantazie caricaturală asemănătoare.

Artist al imaginii, Arghezi este în aceeași măsură artist al cuvântului. Puterea sa de a se exprima ocolește uneori prin

---

<sup>1</sup> Romancier și eseist (1846–1917), nutrivând o violentă aversiune față de conformismul englez, adept zgomotos al spiritelor nerecunoscute în timpul său (Barbey d'Aureville) și uzurpator al reputațiilor oficiale (Bourget) (n.ed.).

<sup>2</sup> Poet și prozator francez, care a desfășurat și o vastă activitate gazetărească, participând la diferite campanii politice (1854–1919) (n.ed.).

<sup>3</sup> Fiu al celebrului Alphonse Daudet, s-a ilustrat mai ales ca jurnalist înzestrat cu o deosebită vervă polemică (1867–1942) (n.ed.).

imaginea închipuirii. Alteori, ea alege mijlocul deosebit al asociației neașteptate de cuvinte. Scânteia caracterizării scapără atunci din ciocnirea unor termeni puși rareori laolaltă. Proza lui Arghezi dă o largă întrebuințare epitetului rar, neuzitat: Un prevenit în justiție pretextează un ulcer stomacal pentru a-și îndulci regimul într-un sanatoriu. Scriitorul va vorbi despre un „ulcer teoretic“ (*Poarta neagră*, p. 56), o expresie în care epitetul este destul de neașteptat. În același fel ni se va vorbi despre un „Pierrot jigărit“, despre un „surâs caramel“, despre „bliduri concave, imnuri în putrefacție, electricitate covăsită, imensitate chircită, bale textile“ ș.a.m.d. Epitetele sunt uneori nu numai rare, dar și contradictorii. Tensiunea stilistică, impresia de neașteptat și uimitor, violența caracterizării sporesc atunci în consecință. Astfel, în *Icoane de lemn*, ușa unui paraclis, sculptată după un model corect și banal, ni se spune că este împodobită cu „ornamente frumoase și slute“ (p. 59). Rareori aceste două calități au putut fi afirmate despre același lucru. Evocând Efemera, „zeița verzuie a libelulelor nocturne“, ni se vorbește despre „ființa ei de neființă“, cu referire desigur la transparența aeriană a materiei ei. O melodie a tinereții, răsunând deodată dintr-o veche flașnetă hodorogită, este „un cântec foarte vechi tineresc“. Epitetul contradictoriu este alteori un mijloc al polemistului, o armă în mâna impulsivității lui. Astfel, în *Poarta neagră*, un deținut simandicos, în jurul căruia se desfășoară solitudinile mamei sale, devine „fiul adorat, licheaua strălucită a pântecului ei“. În sfârșit, alteori cuvintele nu sunt asociate nici măcar după raporturi de contradicție. Termeni incoordonabili sunt puși alături, cu sfidarea logicei, dar cu o certă funcțiune stilistică. Astfel, despre darul muzical al lui Mitică Lăutarul, ni se vorbește ca despre „inconștiența lui artistică de vișel și de copac“. În același loc, sporul de pâine pe care îl cerșește Țiganul, cu melodiile lui, este „trebuincios animalului său înfometat și elastic“. Un alt pensionar al închisorii este desemnat ca „un ins cu ochelari și moletiere“. Iar cu privire la răstimpul primăvăratc al unei povestiri, ni se spune: „trecuseră două

*luni de zile și de flori*" (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 24). Prin incoordonarea termenilor, spațiul interior al frazei se lărgește fabulos, impresia se potențează în raport cu distanța care separă cuvintele care o exprimă și ceva ca farmecul unui delir poetic învăluiește întregul.

Un alt efect stilistic care poate fi bine urmărit în proza lui Arghezi este deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte, făcută cu scopul de a le accentua mai puternic, de a spori – ceea ce am putea numi – încărcătura lor sentimentală. Iată un prim exemplu: „*Ochiul a redevenit obraznic, ca în societatea defunctului frate, și semeț*” (*Poarta neagră*, p. 59). Este vorba de momentul în care un deținut recăpătându-și libertatea, vechea lui semeție reapare. În loc să ni se spună că ochiul aceluia a redevenit „obraznic și semeț”, al doilea complement de mod este separat de cel dintâi, printr-o incidentală, și astfel împins la sfârșitul frazei, dobândește un relief deosebit. Alteori, este deplasat atributul, ca în exemplul: „*Procedând într-altfel, magistratul care a intrat în carieră cu o doză de visuri și cu o conștiință neștirbită de amestecul în politică prematur, se vede mutat din locul lui*” (*Poarta neagră*, p. 182). Atributul „prematuro” care, în topica curentă, ar fi trebuit să urmeze nemijlocit substantivului „amestecul”, este împins mai departe și pus astfel într-o lumină mai vie. Alteori, deplasarea este executată în sens invers; în loc ca unul din elementele propoziției să fie deplasat mai departe, este așezat mai înainte de locul lui firesc. Iată un exemplu pentru antepoziționarea atributului: „*În mers, învățită, coada atinge jumătatea spinării*” (*Cartea cu jucării*, p. 86). Atributul „învățită” pus înaintea substantivului „coadă”, căruia îi aparține, devine obiectul unei reprezentări mai vii, constituie imagine. Iată și un exemplu de deplasarea unui cuplu de atribute genetivale: „*Ochiul lui arzător de sărăcie și de speranță, așteaptă ațintit clipa în care se vor fi rărit trecătorii și umbra de sus până jos, a plopului și a zidului lung, se va fi încheșat*” (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 70). Ochiul interior vede parcă mai bine „plopul și zidul lung”, dizlocați astfel din poziția lor normală și parcă

încadrați, ca într-o ramă, de cele două virgule care îi limitează. Alteori, în fine, o întreagă propoziție secundară, de pildă o propoziție relativă, este mutată din locul ei firesc și dăruită astfel cu un relief superior, ca în următorul exemplu: „*E un joc și ei nu vor să-l joace, care totuși îi atrage, o activitate falsă în definitiv dar agreabilă*” (*Ce-ai cu mine, vântule?*, p. 144). Relativa: „care totuși îi atrage” apare mai târziu decât locul în care ar fi putut să fie așteptată și, în chipul acesta, se impune mai puternic atenției.

Nu putem istovi aci studiul tuturor inovațiilor sintactice ale lui Arghezi. Puținele indicații de mai sus trebuie să ne ajungă. Ele completează, împreună cu celelalte particularități relevate, imaginea unui „stil scriptic”. Aproape toți prozatorii români până la Arghezi și, în primul rând, cei mai de seamă dintre ei, un Creangă, un Caragiale, un Iorga, un Sadoveanu au fost mari artiști ai stilului oral, talente sprijinite de intuiția vie a limbii vorbite, autori ai unor opere pe care cititorul era obligat să și le reprezinte acustic, pentru a le învia în tot farmecul lor. Nu știu dacă Arghezi este cel dintâi, dar în tot cazul el este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic. Căci abundența imagistică a unui text cere ochiului să întârzie asupra lui pentru a o sesiza. De asemeni, asociațiile neașteptate de cuvinte, termenii incoordonați, epitetele rare și contradictorii, apoi deplasările sintactice de diferite categorii reclamă deopotrivă răstimpul reflecției. Urechea poate scăpa unele din cele mai caracteristice efecte stilistice ale prozei lui Arghezi. Ochiul le va observa mai ușor. Prin această însușire a scrisului său, Arghezi ne apare ca artistul reprezentativ al unui moment mult îndepărtat de originile orale ale oricărei literaturi. Narațiunea și evocarea au devenit la el activități autonome, practicate de un artist care întrebunțează alte mijloace decât acele ale graiului comun. În timp ce la Creangă sau la Caragiale, admirăm cum literatura prelungește și dezvoltă virtualitățile limbii vii, Arghezi ne dă impresia că făurește o altă limbă, făcută pentru

a fi citită. Această schimbare de atitudine este răspunzătoare desigur de acel sentiment al artificialității, de lucru voit și produs, care urmărește pe toți cititorii lui Arghezi, chiar pe admiratorii săi cei mai entuziaști.

**VIII**  
**IRONIȘTI**  
**ȘI HUMORIȘTI**





**C. HOGAȘ, I. A. BASSARABESCU,  
D. D. PĂTRĂȘCANU, AL. CAZABAN,  
GH. BRĂESCU, G. TOPÂRCEANU,  
AL. O. TEODOREANU**

Ironia și humorul sunt filoane dintre cele mai bogate ale artei prozatorilor români. Numeroși scriitori de seamă ai unei epoci mai vechi sau ai momentului literar contemporan, Negruzzi, Filimon și Ion Ghica, Brătescu-Voinești și Sadoveanu, Anghel și Arghezi, au alimentat o parte a operei lor din vâna tradițională a humorului și ironiei. Dar printre aceștia și, deasupra tuturor, Creangă și Caragiale alcătuiesc un contrast oarecum tipic, în lumina căruia poate fi interpretată întreaga dezvoltare ulterioară a sectorului comic. Creangă râde dinlăuntrul societății sale, ca un element profund înrădăcinat al ei. Râsul său nu este critic. El este mai întâi un râs organic, temperamental, prima formă a veseliei omenești. Lucrurile de care el se înveselește nu sunt apoi neajunsuri sau diformități sociale, ci defecte general omenești. Caragiale râde însă din marginea societății, pe care nu o mai poate urma în toate formele ei de viață, cu un ochi critic pentru toate scăderile ei. Între Creangă și Caragiale se întinde astfel un drum ca între două

momente ale conștiinței umane. Căci au răs oamenii totdeauna, dar cu un accent special în acele timpuri de individualism mai înaintat, când râsul devenea o formă a protestului. În epoci mai bine încadrate, mai solid constituite, oamenii nu ignorau râsul, dar acesta se îndrepta mai mult asupra unora din felurile lor generale de-a fi, decât asupra neajunsurilor societății. Poetii comici încarnază și la acest nivel al culturii primele conștiințe individualiste, dar râsul lor lasă neatins aspectele coexistenței omenești, riguros păzită de tradiții puternice, de norme implacabile. Când societatea se apără în felul acesta de acidul criticii, viciile obștești ale omului apar mai viu în lumină. Comicul de caracter, învăluit de prestigiul clasicismului și impus de el în primul rând al prețurii noastre, este rodul unor astfel de timpuri. Fără ca puțină lui cultură să-l fi pus în vreo legătură oarecare cu poetica altui clasicism decât acel al poporului, în basmele și snoavele lui, Creangă realizează formula comicului de caracter, în toate paginile sale, unde nu așezările sociale descătușează imensa lui veselie, ci lăcomia, nerozia, șiretenia omului de totdeauna. Față de Creangă, Caragiale reprezintă al doilea moment în dezvoltarea omului care râde, acel al ființei dezintegrate, critice, îndreptând o privire lucidă și neîndurătoare asupra multelor scăderi ale vremii și societății lui. Cine râde apoi de oameni în general, o poate face cu oarecare simpatie pentru ceea ce, aparținând condiției umane, aderă și cu persoana celui ce se înveselește. Nu știu dacă așa apare humorul în lume. În tot cazul, comicul de caracter ajunge rareori la violența ironiei sociale. Unda de simpatie a humorului i se asociază în chip mai natural. Contrastul dintre Creangă și Caragiale este și în această privință tipic. El este unul din cadrele în care se mișcă producția humoriștilor și ironiștilor de mai târziu. Succesiunea lui Creangă va fi mai puțin împărțită. Autorii comici ai epocii vor urma mai degrabă drumurile lui Caragiale și, prin dialog și observație, prin luciditățile ironiei, prin eliminarea lirismului din formula realistă înaintașă, vor aduce contribuția lor la progresele realismului.

Printre scriitorii care, în dezvoltarea mai nouă a prozei românești, alcătuiesc grupul ironiștilor și humoriștilor, Calistrat Hogaș este fără îndoială una din personalitățile cele mai viguroase. Cu toate acestea, dacă atitudinea sa de poet comic este inedită și intens subliniată, procedeele sale artistice sunt mai vechi; ele aparțin unui alt moment decât acela în care scrisul său a cucerit notorietatea literară. Mare iubitor de drumuri îndelungi, prin natura cea mai sălbatică, Hogaș aduce în peregrinările lui sufletul unui civilizat. Hogaș nu aparține naturii. El o descoperă, dar nu cu jalea sau cu melancolia unei conștiințe care s-ar simți separată pentru totdeauna de bunurile naturii, ci cu bucuria cordială a unei regăsiri. Oaspete al mânăstirilor și al schiturilor pierdute în pustietăți, tovarăș al călugărilor, el este un adversar al monahismului, în care nu odată veștejește vinovata sau fățarnica îndepărtare de natură. Dacă totuși humorul lui atrage până la urmă, în cercul simpatiei sale, și ființa închinătorului din schimnicii, el o face pentru motivul că sub înșelătoarea lui aparență află pe omul naturii, înzestrat cu instincte puternice, din categoria acelor pe care, în alte împrejurări, i-a caracterizat drept „*oameni turnați dintr-o bucată pe calupuri gigantice*” (*Cuconul Ioniță Hrisanti*, postum, 1938, p. 46). Un astfel de om i s-a părut lui Hogaș a fi el însuși, ori de câte ori s-a evocat printre tovarășii cu care îl unea o comună poftă de a petrece, cu apetituri imense, cu râsete zguduitoare. Această veselie organică, temperamentală, nu este totuși deopotrivă cu a lui Creangă. În distanța care îi separă s-a introdus cultura, pe care el o folosește ca elementul unui contrast humoristic, rezolvat de-a pururi în sensul firii biruitoare. Hogaș este un Creangă trecut prin cultură. Întreaga tehnică artistică a lui Calistrat Hogaș se desface din unghiul acestei atitudini.

Călătorul Hogaș este un clasicist, un academizant. Ne-o spune el însuși. După ce, înaintând spre Sihla, scriitorul se compară cu Aeneas pătrunzând în Infern el adaugă: „*Cu câtă părere de rău, însă, nu mă trezii eu din această fantazie clasică*” (*Pe drumuri de munte*, 1914, p. 20). Iar când, după un mers obositor, în tovarășia dascălului Alecu, la care

laudă „păgânismul lui fără ascunzișuri”, călătorii se așază să ospăteze, scriitorul notează: „Ne așezarăm, deci, în mod antic, pe iarba moale și înflorită și începurăm strălucitul nostru ospăț”. Reminiscența clasică se instalează și în relatarea frugalei colațiunii care urmează: „Dascălul Alecu era mai mândru decât un rege și mă așteptam să-mi spună, că Lucullus<sup>1</sup> era un calic și Labdacus un bucătar prost...”. Dar adaugă scriitorul, trăgând din știința sa clasică o satisfacție de amor propriu pe care avem dreptul s-o declarăm prefăcută, de vreme ce ea nu-l duce la un rezultat decât la hulpava devorare a pâinii și cepei împărțite cu dascălul Alecu: „se vede că în Arghir ori Tilu-Buhogлиндă, care, precum spune el însuși, formase toată educația lui literară, nu se zicea nimic despre aceste vestite fețe ale antichității. Oricum însă, pânea până la cea din urmă fărâmatură și ceapa până la cea din urmă foaie verde fură desființate: ospătasem” (op. cit., p. 32). Nenumărate sunt reminiscențele clasice în proza lui Hogaș: desagii goliți de hrana conținută mai înainte, devin „ușori ca și sacul lui Esop”. Înconjurat de tinerele femei și fete de pe valea Ozanei, scriitorul își face impresia unui „Apollone înconjurat de un cerc de grații”. Tovarășului de drum i se adresează cu apelația: „Junele și grațiosul meu faun!” Iar când pe același tovarăș îl contemplă dormind zgribulit în târla părăsită de pe Seș tina: „Cine ar crede, se întreabă scriitorul clasicizant, că sub porcoiul acesta de poclăzi vărgate își doarme somnul său de veci vlăstarul cel mai gingaș din vița blondului Apollone? Tot așa îmi închipui că trebuie să se fi întâmplat și cu divinul tău strămoș, sub ploile Arcadiei, când se tocmise văcar la regele Admet” (op. cit., p. 123). Reminiscența clasică, folosită cu humor, nu mai era un procedeu nou în 1883, când Hogaș începe să publice seria *Amintirilor* sale în revista *Asachi* din

---

<sup>1</sup> Licinius Lucullus (106-57 î.e.n.) - om politic roman, a cărui biografie o descrie Plutarh, vorbind despre plăcerea acestuia împinsă până la vanitate de a oferi ospățuri somptuoase (n. ed.).

Piatra Neamț<sup>1</sup>. O folosise Al. Odobescu în *Pseudokinegeticos* cu un deceniu mai înainte, adică într-o vreme de când datează și debuturile versificate ale autorului nostru.

Toate celelalte mijloace literare ale lui Hogaș fac parte din recuzita aceluiași clasicism academizant. Întocmai ca C. Negruzzi altădată, el folosește epitetul general, vorbind de pildă despre „munții înalți“, despre „văile tănuite și adânci“, despre „fânețele dese, înalte și înflorite“, despre „aerul îmbălsămat“, ca și despre „dulcea melancolie“. Alegoria i se asociază. Când vântul suflă cu furie pe sălbatica Sihlă, autorul face să funcționeze vechile canoane ale clasicismului, cunoscute tuturor scriitorilor înaintași: „*S-ar zice că Iuliu se schimbă aici în fratele mai tânăr al lui Decembrie; aceeași ochi, aceeași privire aspră, același glas, aceleași sprâncene încruntate! Numai cărunteța îi lipsește spre a se îndeplini asemănarea*“ (op. cit., p. 22). Notația este vrednică de un Negruzzi, de un Alecsandri, numai că la acesta epitetul general și alegoria alternează – după cum am văzut – cu imagini individualizatoare, cu profunzimea colorii picturale, tot atâtea mijloace pe care viitorul urma să le reia. În stilul lui Hogaș nu aflăm însă niciuna din particularitățile scrisului modern. Procedeele sale sunt împrumutate în întregime poeticei clasice. Când nu este epitetul general sau alegoria, întâmpinăm hiperbola sau comparația hiperbolică, procedee cărora Hogaș le dă o întinsă întrebuințare. Mătura femeii care îl întâmpină la Agapia este „*colosalul măturoi*“. În același loc, o bătrână călugăriță are o „*raghilă de dinți galbeni, rari și ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra și ieși, în goană, o turmă de herbeci*“ (p. 44). Mantaua cu care călătorește i se pare imensă: „*cu ea aș fi putut acoperi întregul nostru emisfer*“ (p. 175). În nuvela *Floricea*, d-l Georges devoră mămăliguța cu brânză și o face să dispară în pântecul său, „*întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adâncă a unui cutremur*

---

<sup>1</sup> Asupra cronologiei operelor lui Hogaș, vd. articolul d-lui Vladimir Streinu, în *Revista Fundațiilor* din 1 martie 1941.

*de pământ*“ (p. 195). Iar propria foame a autorului devine „*furia flămândă a dinților mei*“ (p. 243) etc. Humorul lui Hogaș se constituie într-o largă măsură din manevrarea unor astfel de mijloace. Stilistul clasic cunoaște apoi comparația homerică, dezvoltată: hribii pe care îi mănâncă în tovărășia părintelui Ghermănuță sunt risipiți pe imensul prosop, întins pentru ospățare, încât ei fac scriitorului impresia „*unei turme de oi obosite, în popas de odihnă, pe drumul gălbui și plin de colb; și, după cum lâna oilor se acață, în treacăt, de curnuții și scaii pârloagelor, tot așa se acățaseră cărbunii stânși ai focului de spetele hribilor mei* (pp. 258–259). Se înțelege că mișcându-se pe terenul poetice clasice, Hogaș nu va individualiza peisagiul. Problema aceasta va fi aceea a unor scriitori aparținând altor curente și formați sub alte influențe. Am văzut că individualizarea peisagiului este de fapt problema realismului artistic. În ce-l privește pe Hogaș, el se limitează, deopotrivă cu scriitorii primului realism, un Negruzzi, un Filimon, la ceea ce am numit peisagiul general, descriind, de pildă, un adânc de pădure, o culme muntoasă, răsăritul lunii, sau scăpătatul soarelui, ca în această bucată, caracteristică pentru întreaga lui manieră: „*Soarele cumpănise acum după dealuri și nu mai poleia, cu cele din urmă raze ale sale, decât piscurile munților din răsăritul ce se întindea la spatele nostru. Pe nesimțite, însă, își stânse și apusul lumina sa și liniștea amurgului cuprinse nemărginitul ocean de munți, ce ne înconjura din toate părțile*“ (p. 103).

Scriitor viguros, inspirat de un humor sănătos și comunicativ, Hogaș nu introduce însă niciun procedeu nou în dezvoltarea stilistică a prozei românești. S-ar putea spune că originalitatea sa a provenit din curajul de a persevera în formele stilistice mai vechi, de a se menține în sfera de mijloace a clasicismului academic, într-o vreme care, prin realism artistic și liric, prin estetism și intelectualism, producea o radicală schimbare a vechei arte de a scrie. Succesul de care s-a bucurat, în cercuri de altfel restrânse, era făcut mai cu seamă din surpriza pe care o produce vetustatea bine întreținută,

bătrânețea veche. Emulul lui Negruzzi și Odobescu aducea cu sine o undă din parfumul aceluia clasicism care, încetând să mai stăpânească epoca, putea fi prețuit cu plăcere în această manifestare excepțională a lui.

Hogaș este un autor stăpân pe o incontestabilă putere verbală. Abundența cuvintelor, plăcerea pe care o produce varietatea lor caleidoscopolă, este la Hogaș, ca și la Creangă, unul din resorturile sale stilistice cele mai evidente. Ajungând la Văratice, el admiră pe drumurile mânăstirii cum se încrucișează „*moda lumească cu uniforma bisericească; rochia cu rasa, comanacul cu pălăria, mâna goală cu mănuașă, mătăniile cu evantaliul, umilitul papuc pe talpă cu îndrăznețul călcâi «Louis Quinze», negrul posomorât cu toate culorile din lume, găitanul cu dantelele, smerenia cu îndrăzneala și, în urma tuturor, ipocrizia cu sufletul fără ascunsuri!...*” (p. 15). Altădată, în timpul somnului agitat pe Hălăuca, i se pare că vede în vis: „*zgriptori cu ghiară colosale, grifoni înaripați, basilisci cu ochii de jăratice, crocodili cu râțul de porc și cu pumnale în loc de dinți; apoi, un furnicar mișuitor de ființe mici, cu ochii în trei colțuri, cu boturi lungi, cu trei picioare, cu labe de mătă, cu nasuri sucite, cu coarne urieșe, cu ghimpți, cu păr, cu pene, cu catalige...*” (p. 70). În astfel de acumulări enumerative simțim lămurit că dictează nu numai necesitățile viziunii, dar și plăcerea de a descătușa șuvoiul viu al cuvintelor. Din același motiv psihologic al încântării verbale provine și epitetul rar, de proveniență cultă, în expresii ca „*fripturi anahoretice, covrig fosil, oștețe viteliane, lumină ogivală*” etc., un procedeu prin care Hogaș se înrudește cu scriitorii curentului intelectualist și estet.

Autor savant, drapat în marile atitudini ale clasicismului, ingenios talent verbal, Hogaș se găsește la un pol opus mai tuturor celorlalți ironiști și humorști ai epocii de după 1900, în care realismul triumfător câștigă noi aderenți. În timp ce Hogaș stilizează, potențează, idealizează realitatea, ca toți scriitorii clasici, un I. A. Bassarabescu, un D. D. Pătrășcanu caută să surprindă realitatea în expresiile umile sau triviale, supunând

stilul literar unui proces de regresivitate către formele generale ale limbii, către locul comun, către expresia consacrată. Nu ne vom ocupa mai de aproape nici de motivele literare, nici de atitudinea acestor doi autori. Bassarabescu își găsește motivele în lumea micii burghezii, o lume făcută din funcționari, proprietari mărunți, fete bătrâne, văduve procesive, provinciale nefericite, pensionari, oameni împovărați cu câte o familie grea, o întreagă umanitate mărunță, osificată în câte o manie, suspinând sub o povară umilă, nutrind cu timiditate dorul evaziunii. Atitudinea sa este a unui humorist delicat, care nu-și permite să râdă de eroii lui, decât pentru că în taină le dăruiește iubirea și compătimirea sa. Pătrășcanu se mișcă în lumea politicianistă, atunci când nu povestește simple anecdote, fără o semnificație mai adâncă. Atitudinea lui este apoi înțepătoare, ironică, lipsită de pedala afectivă a lui Bassarabescu. Ambii aduc noi contribuții realismului prin notarea vorbirii curente, prin specularea ironică a locului comun.

Comparată cu proza lui Pătrășcanu, aceea a lui Bassarabescu manifestă o valoare artistică superioară. Scriitorul este uneori un descriptiv al naturii lor moarte, al interioarelor domestice, într-un moment în care – după cum am văzut – nuvela și chiar romanul realist rezervau un loc cu totul neînsemnat acestor categorii literare. Spița sa se trage, în această privință, din „nuvelele fără oameni“ ale lui Al. Macedonski. Oamenii lipsesc și din naturile moarte ale lui Bassarabescu, în schițe precum *Cât ține liturghia*, *Acasă*, *În vacanță*, *Noi și vechi*, dar existența, deprinderile, destinul oamenilor este refăcut din mărturia mută a lucrurilor. Iată pe acelea ale cucoanei de mahala, din schița *Cât ține liturghia*, cochetă matură, superstițioasă și visătoare, al cărei fel de a fi se impune din sugestia zecilor de lucruri care o înconjoară, din obiectele ei de toaletă, din acele ale menajului ei deteriorat, din cartea de ghicit care pare că o așteaptă și din atâtea alte detalii, descrise fără exuberanța coloristică sau verbală a unui Macedonski sau Arghezi, dar cu nu știu ce atmosferă seducătoare, cu o caldă participare la viața pe care oamenii o



imprimă lucrurilor: „*Răcoare ca într-o chilie; și nicio muscă, abia una mai înnegrește într-un punct olanul văruit al sobei. Afară stă să plouă; s-a întunecat; toate în casă tac de frica furtunii. Ce de lucruri pe scrin! Un neceser cu oglinda spartă; parcă l-a furat somnul lângă pernița cu nisip ce-i stă de straie albăstruie, ieșită la soare, cu mătasea destrămată, plină de ace, gata să muște. La rând, un fier de frizat, un pieptene mare de os îngălbenit; lângă el, un mototol de păr castaniu, strâns, înnodat; apoi un borcan cu alifie vânătă, pe jumătate plin, păstrează pe buze urme de degete. Fel de fel de lucrătoare; un șoricel de piatră fără bot, un maimuțoi de janilie fără un picior; două baletiste învechite, cu brațele rupte; o bucățică din Universul, o cutie cu pudră și mai multe cărți de cântece. Peste tot praf și sămânță de cânepă. De sus, din colivie, sticletele plouă mereu la coji*” (Nuvele, 1903, apoi *Opere complete*, I, p.13).

Când oamenii apar în scenă, humorul lui Bassarabescu se aplică să noteze vorbirea lor caracteristică, particularitățile lor lingvistice. Dar mai presus de aceste mijloace, așa de răspândite printre prozatorii români, de când Caragiale a stabilit exemplul, comentarul autorului obține efecte sigure prin tipizarea situațiilor, grație traducerii lor printr-una din expresiile consacrate ale limbajului curent. Astfel, Polixenia, fata bătrână din *Vulturii* (1907) adusă la vibrații discrete și târzii de tânărul telegrafist Ovanez, începe să ia lecții de pian „*cu una Madam Silberstein și făcea progrese uimitoare*”. Fratele mult iubit și strașnic ocrotit al Polixeniei este mutat într-un post îndepărtat, tocmai la Huși: „*Ar fi mers cu el, dar tocmai atunci stau mai rău ca oricând cu banii*”, explică autorul. În nuvela *Pe drezină*, cucoana Sultana nu bănuiește trădarea pe care o pune la cale soțul ei, șeful de stație Popovici. Disprețul îi ascundea realitatea: „*Atât de jos își socotea bărbatul pe lângă ea, și ca origine și ca poziție, și ca creștere și ca tot în fine*”, comentează scriitorul, reproducând cuvintele eroinei. Funcționarul Perseanu, unul din cei șase slujbași de la biroul mandatelor, era un om de mare omenie: „*Blajin și politicos*

la culme, Perseanu era bine cu toți". În nuvela *Un plagiat*, compusă în forma unei scrisori în care o prietenă comunică vestea logodnei ei, semnatara anunță în același timp că fratele Virgil „a terminat pictura la Paris anul ăsta și s-a întors definitiv în țară“. Familia urma să se ducă la Sinaia, dar a preferat Slănicul, căci Virgil „are de luat niște poziții, pentru un peisaj la care lucrează“. Prefectul Mișu Georgian, din nuvela *La vreme* își compromitea situația în capitala lui de județ: „Opoziția locală începuse să murmure“ etc. Prin astfel de expresii, împrumutate limbajului curent, Bassarabescu își situează oamenii în atmosfera lor și îi reduce la o măsură mărunță, de care humorul scriitorului poate să se înveselească și să se înduioșeze în aceeași vreme.

Mijloacele lui Bassarabescu sunt deci mai mult verbale. Scriitorul aparține unei perioade anterioare abundenței imagistice de azi. Din când în când totuși o imagine, o comparație înveselitoare, aduce ca o lumină în text. Astfel, în interiorul domestic al unui ofițer, un tablou grupând pe toți camarazii, în poze înconjurate de câte un chenar oval, spânzură pe perete: „S-au strâns ca muștele în jurul colonelului“ (*Opere*, I, p. 38). Funcționarul Perseanu scrie cu greutate în registrul său: „Mâna dreaptă, grasă și mare, turtită pe registru, se mișca pe hârtia liniată, greoi, ca o broască amorțită“ (I, p. 266). Conu Costache își supraveghează odrasla din pridvorul casei. Când copilul se întrece cu nebuniile, bătrânul „se sprijinea de gardul pridvorului, ca un orator la tribună, și striga la el de acolo spre maidan“ (II, p.6). Masinca, sora telegrafistului Domițian, are un nas vulturesc: „văzută în profil, părea că îndreaptă cu triumf spre ceruri o imensă cheie de sol greșită“ (II, p. 224). Când Mișu Georgian primește, din mâinile bunei și iubitoarei lui soții, scrisoarea conținând dovada necredinței lui, el o citește cu nepăsare, apoi „rupse hârtia în bucățele și o azvârli pe pământul negru dintr-un ghiveci, care se albi ca de o lumină“ (I, p.336). Imaginile lui Bassarabescu sunt prețioase tocmai prin relativa lor raritate. Nesolicitând fantazia

cititorului tot timpul, el o pune mai viu în mișcare atunci când se întâmplă să i se adreseze.

Mijloacele literare ale lui D. D. Pătrășcanu sunt puțin numeroase. Scriitorul compune o mare parte din nuvelele sale dintr-un schimb de replici, în care vorbirea personajilor este redată cu exactitate, uneori cu relevarea caracterului vag incoherent al exprimării oamenilor necultivați: „*Doamnă, se adresează deputatul, femeii venită să-i ceară favoarea unei intervenții, acestea sunt amănunte care, nu mă-ndoiesc, au mare importanță în viața d-voastră, dar nu văd ce amestec pot avea eu*“. La care femeia răspunde: „*Veți vedea îndată... Copilul acesta, al ofițerului... că e al lui... v-asigur... el zice că-i al altuia... tot un ofițer... și la minister nu-mi dă voie... măcar că-i al lui. Am fost la maiorul Carabăț... foarte gentil... am fost la căpitanul Ciocârlan... foarte gentil... și acum...*“ (Ce cere publicul de la un deputat, în *Schițe și amintiri*, 1909, ed. a II-a, p. 71). Modelul unor astfel de notații, ca și dizolvarea povestirii în dialog, a fost stabilit de Caragiale. Tot de-acolo provine și stilizarea ironică, făcută dintr-un fel de a vorbi care urmează a fi interpretat într-un sens contrariu lucrurilor pe care le exprimă sau din expresia voit solemnă sau prefăcut pedantă a unor realități triviale sau neînsemnate. Când deputatul își amintește că a doua zi după alegere grupuri numeroase de oameni se adunau în curtea caselor lui, el înțelege că „*chiar de atunci am început să urc un calvar, la capătul căruia n-am ajuns încă, și din nefericire nu voi ajunge decât atunci când...*“ *horribile dictu... adversarii mei naturali vor fi chemați de încrederea poporului, să pună mâna pe frânele conducătoare de la carul statului...*“ (ibid., pp. 58–59). De fapt, întâmplările comice care au urmat n-au fost propriu-zis un „calvar“, exclamația „*horribile dictu*“ este scoasă cu prefăcută oroare și vechile locuri comune ale retoricii politice: „*adversarii naturali, încrederea poporului, frânele statului*“ sunt pronunțate cu o simulată gravitate, sub care trebuie să citim disprețul sau lipsa unei reale îngrijorări. În același fel numește autorul, cu voită pedanterie, purtarea

lui în triumf pe umerii alegătorilor fanatizați, „*un gen de locomoțiune pe care nu-l mai practicasem niciodată*”, un „*sport al biruinței*”, după cum vestmintele albe ieșite la iveală în timpul acestui exercițiu, devin „*lenjerie subalternă*”. Procedeele acestea ne sunt cunoscute mai demult și ele sunt generale în momentul în care Pătrășcanu le folosește. Poate că singura contribuție mai personală, dar cu totul minoră, a lui Pătrășcanu trebuie căutată în direcția comicului bufon. Pățania cetățeanului Vartolomei care, în agitația pe care i-o provoacă încercarea zadarnică de a compune un discurs politic, este cât pe-aci să-și dea foc casei și trece un moment drept nebun (*Decorația lui Vartolomei*) ; insomnia profesorului Caranfil care căutând, în timpul unei nopți întregi, numele învingătorului lui Napoleon, al lui Wellington, face demersurile cele mai extravagante pentru a-l găsi, până când micul *Larousse* i-l readuce în minte și-i dăruiește odihna (*Învingătorul lui Napoleon*); tovărășia de-o noapte, în timpul unei călătorii cu trenul, cu niște ofițeri cari sforăie etc., sunt motivele unei veselii ușoare, fără semnificație. În ordinea traducerii lor în expresie, reapar pe-alocuri cunoscutele mijloace ale timpului: sforăiturile tovarășului de drum sunt „*niște triluri subțiri, în surdină, niște inflecțiuni fine, perlate, executate în ton minor, ceva subtil și melancolic...*” (*Simfonia wagneriană, op. cit.*, p. 145). Neologismul humoristic al esteților, al lui D. Anghel de pildă, apare și la acest discipol al lui Caragiale, folosind în alte împrejurări tocmai tehnica realismului.

Lipsite de seducție stilistică, schițele lui Al. Cazaban, grupate în mai multe volume, începând din 1903, în cele mai bune momente ale lor au meritul unei observații care, interzicându-și orice iluzie, surprinde în oameni, mai cu seamă în țărănime, defectele care pot apărea unui mizantrop, avariția, superstiția, șiretenia. În *Oameni cumsecade*, 1911, un titlu care trebuie înțeles prin antifrază, apare o întregă galerie de chipuri triste și respingătoare, pe care le mișcă dinlăuntru când instinctul obscur, când viclenia căreia adesea cad victimă ele însele. Plecând, altădată, să vâneze rațe sălbatice în Bărăgan,

autorul cere oamenilor adunați în cârciumă informații asupra bălților locului și pare a se hotărî pentru stufărișurile Revigei, când un băutor, un om mic și gros, se amestecă în vorbă, recomandându-i mai bine să vâneze pe Sărățuica, unde l-ar putea conduce cu barca lui:

„– *Reviga e o scursoare acolo (îi spune omul)... Nu găsești nimic... Da! Sărățuica e baltă... nu glumă... Întrebați oamenii... Nu-i așa, mă?*

*Oamenii încuviințară:*

– *Da e mare.. mare de tot!*

*Căruțașul intră cu biciul în mână. Țintindu-l cu privirea pe bondoc, îl întrebă:*

– *Cum, mă, e mai mare Sărățuica decât Reviga?...*

*Reviga e scursoare?*

– *Nu... nu!... Cum să fie scursoare? Se poate! ... Da știi, dumnealui spunea că-i mai lată Sărățuica, răspunse liniștit bondocu fără să se uite la mine.*

*Mă amestecai iarăși:*

– *Cum rămâne atunci?... Care-i mai lată: Reviga sau Sărățuica?*

*Din ce în ce mai senin, bondocu mă încurcă mai rău:*

– *Apoi îs late amândouă...*

– *Parcă adinioare spuneai că-i mai lată Sărățuica?*

– *Da, da, e mai lată... ” etc. (Povestiri vânătoarești, p.*

*170).*

Reaua-credință rezultă astfel aproape numai din datele dialogului. Cazaban se oprește de altfel în mod mai general de la comentariul ironic și tocmai împrejurarea aceasta conferă multora dintre schițele lui caracterul unor bucăți de viață smulse dintr-un întreg mai mare și pe care artistul n-a dorit să le rotunjească și să le încadreze. Rarele lui imagini sunt apoi lipsite de orice strălucire și chiar de orice putere evocatoare. Și ca temperament, și ca artă literară, scriitorul se găsește la antipodul realismului liric și artistic cu care îl întrunește comunitatea epocii și aceea a temelor. Puținele descrieri de natură, pe care le găsim amestecate în povestirile vânătorului

din bălți și din păduri, pălesc în comparație cu acele ale semănătoriștilor, emulii lui. Niciodată ceva mai mult peste relatarea faptului nud, topit în dialog sau în notațiile rapide, scuturate de orice podoabă, ale unui om căruia nu-i place să vorbească abundant și ale unui spirit în revoltă față de tendința de a poetiza a contemporanilor. Atitudinea ironică devine astfel un factor de disoluție a realismului liric. Împrejurarea merită a fi semnalată. Într-o altă parte a operei sale, în care încearcă satira politică, scriitorul procedează prin trăsături îngroșate, alunecând spre pamflet.

Poate cel mai înzestrat temperament de ironist în generația ajunsă astăzi la expresia ei definitivă este acela a lui Gh. Brăescu, ale cărui prime nuvele și schițe datează din 1918. Întinsa lui operă nu este însă totdeauna egală cu sine. Lângă pagini de o semnificație mai largă, întâmpinăm improvizația ușoară, degenerând în trivialitate. În momentele lui cele mai bune, în acele consacrate vieții militare, poate nu cu totul străine de modelul francez al unui Courteline în *Scènes de la vie militaire* și în acele consacrate țărănimii, pe care o consideră cu o lipsă de iluzii deopotrivă cu a lui Cazaban, dar cu o bună dispoziție comunicativă, care îl separă de acest autor, Brăescu folosește tot scena dialogată, ca mai toți ironiștii și humoriiștii epocii. „Obiectivitatea“ în evocarea oamenilor și a situațiilor, prin eliminarea comentariului ironic, din care s-a făcut principala caracteristică a artei lui Brăescu, nu este, după cele arătate mai sus, o trăsătură pe care el n-ar împărți-o cu niciunul din autorii vremii. Arta lui Brăescu face parte din epoca consolidării, nu a pregătirii noului realism. Contemporan al lui Rebreanu, dar scriind după primele schițe țărănești ale acestuia, despre care vom vorbi în curând, scriind după Cazaban, nu se poate spune că Brăescu se găsește la începutul unui drum. Nu s-ar putea spune nici că ironia lui Brăescu, rezultând în întregime numai din faptele narate, ar fi fost un agent de disoluție al vechiului realism țărănesc, deoarece procesul se consumase în momentul în care scriitorul, ajuns târziu la cariera literară, începuse să-și noteze impresiile culese dintr-o

viață desfășurată în mai multe medii. Meritul netăgăduit al lui Brăescu nu trebuie căutat atât în originalitatea procedeeleor, cât în exactitatea notațiilor comice, în efectele care nu ratează niciodată. Fără să se ridice până la creația de tipuri, adică la nivelul unui Caragiale, în așa fel încât să putem vorbi despre personagiile lui ca despre oamenii care au trăit sau continuă să trăiască printre noi, practicând mai degrabă satira discretă a moravurilor sau simplul comic de situații, Brăescu o face însă cu o desăvârșită siguranță, în dialoguri în care nicio replică nu este falsă, în notarea unor reacții al căror adevăr, chiar când este neașteptat, ne convinge numaidecât.

În *Amintirile sale* (1937) Brăescu anexează și un sector nou al moravurilor, raporturile dintre stăpâni și slugi într-o anumită lume moldovenească spre sfârșitul veacului trecut, amestec de patriarhalism și abuzivitate medievală, în care sluga stângace, răpită mediului rural, suportă cu zel și resemnare destinul pe care i-l impune arbitrariul stăpânului închis în conștiința lui exclusivistă. Scena educației Rolei, ființă greoaie supusă la multe munci, pe care ea nu le îndeplinea niciodată spre mulțumirea stăpânilor; aceea a bățăilor aplicate dădăcii de către zbirul polițienesc, chemat pentru treaba acestei execuții, până când, excedată, stăpâna casei, întrerupe: *Destul, mersi... nu mai da mata*"; aceea a furiei agresive în care intră stăpâna, când i se prezintă, spre a se angaja, o servitoare purtând pălăria și umbreluța care nu i se cuveneau categoriei ei etc., toate acestea fac parte dintr-o sferă de motive, pe care nimeni înaintea lui Brăescu n-o tratase. Dar Brăescu nu este un autor înclinat a scoate de aci o filozofie socială. În sufletul lui de om trecut prin multele experiențe ale vieții, în care a avut să se convingă mai întâi de propriile lui slăbiciuni, păcatele străine sunt privite cu indulgență, cu un scepticism amuzat, care ne câștigă și pe noi. În afară de ineditul unora din motive, ceea ce aduce cu sine, în ordinea mijloacelor literare *Amintirile*, operă mai nouă, adaptată poeticei timpului, este, dincolo de întrebuintărea abilă a dialogului, evocarea prin imaginea comică, într-o măsură care întrece pe aceea a

lui Bassarabescu. Astfel, când greoaia Rola este gonită din fața musafirilor, după una din poznele ei, servitoarea pleca *„cutremurând obrajii, sticlele după dulapuri și cristalele lămpii din bagdadie“* (p. 23). În salonul patriarhal al familiei, printre musafirii obicinuiți, nu lipseau niciodată coana Elencu și coana Mărioara, *„două surori, care îmbătrâneau alături, îngălbenind ca niște gutui care se usucă încetinel, pe dulap“* (p. 27). Copilul lua aminte și la un alt musafir, un domn ale cărui intenții sentimentale în casa mătușilor nu-i apăreau încă limpede și care *„vorbea într-una, mânca mult și când bea vin, nodul gâtului i se ridica și scobora în scobitura gulerului larg, ca o jucărică pe sârmă“* (p. 55). Servitoarea aducea cafeaua din bucătăria așezată tocmai în fundul curții *„târându-se ca o insectă schilodită de teamă să n-o verse“* (p. 57). Copilul privea încremenit la somnul bădiei Ionică. Dormind, *„bădia Ionică sufla ca într-o ciorbă fierbinte“* (p. 87). Când familia pleca în vacanță, după multele trăsuri încărcate cu cele trebuincioase petrecerii pe timpul verii, *„în urma noastră, într-un cotingar ce huruia asurzitor, venea la distanță respectuoasă, dădaca, cocotată și ea pe saci cu așternuturi, ca un pompier în foișorul de foc“* (p. 95) etc. Se manifestă în toate acestea preocuparea modernă de a ne face să vedem, înclinația de a constitui imagine, prin care Brăescu se alătură celor mai mulți dintre scriitorii timpului său.

Cu G. Topârceanu, umorul reia unele din armele panopliciei lui Anghel, ca de pildă întrebuintarea înveselitoare a neologismului, un mijloc pe care și poetul în versuri l-a pus adeseori la contribuție. În *Scrisori fără adresă* întâmpinăm mici cronici fantaziste, printre care se strecoară și evocări de natură pline de humor și gingășie: *„Toamna e cel mai galben anotimp al anului. Dar galbenul ei nu e monoton ca verdele din timpuri normale, ci e cald și variat ca-n delirul cromatic al unui prinț indian care s-ar ocupa cu pictura... Și fiecare pom și fiecare copac primește Toamna după ritualul lui moștenit din veacuri. Plopilor lungi îi trimit întru întâmpinare roiuri mărunte de fluturi, stejarii îi sună în cale din foi de tinichea*



ruginită, pe când arțarii din cimitire îi depun cu evlavie la picioare stele mari de aur. Rourusca și perii se aprind la față de nerăbdare... Apoi toate se potolesc. Nouri grei de ciment cresc deasupra zărilor; toamna devine hidraulică și cenușie“ (pp. 129–131). Altădată, ca în bucata *Mens sana in corpore sano*, sunt variații pe tema unei obsesii, ca la D. D. Pătrășcanu. Altădată resentimentul scriitorului marchează figuri din viața literară, dar fără violență polemică, în maniera compromiterii prin bagatelizare. Nici partișă istorică nu-i este străină lui Topârceanu, ca în bucata *Domnia lui Ciubăr-vodă* unde autorul, îndatorat mai multor formule contemporane ale humorului, se apropie de Al. O. Teodoreanu. În povestirea episoadelor de la Turtucaia și ale captivității la bulgari (*Pirin-Planina*, f.a.), autorul se salvează interior prin aceeași sensibilitate în fața naturii colorată de atitudinea, întâmpinată și la Anghel, de a asocia sublimul cu trivialul: „Luna se înălța tot mai sus, tremurând parcă deasupra munților, în pustietatea azurului înalt. Și era atât de strălucitoare, că dacă te uitai fix la ea un minut, îți venea să strănuți“ (p. 106), prin unele jocuri lingvistice, cum ar fi de pildă trecerea în formă comparativă a unui adjectiv care nu admite comparația: „...peștele de Macedonia e cel mai vertebrat animal din lume“ (p. 104)<sup>1</sup>, sau prin anacronismul și anatopismul voit, ca atunci când după mai multe referințe la biografia lui Euripid, conchide: „... Euripide a rămas și în conștiința veacurilor viitoare numai ca poet tragic, deși se poate spune despre el că a fost, fără să știe, primul humorist englez – apărut pe pământul Helladei, în antichitate“ (p. 146).

Al. O. Teodoreanu cultivă ritmurile domoale ale povestirii. Opera sa cea mai de seamă, *Hronicul măscăriciului Vălătuc*, 1927, aduce narațiuni dintr-o lume încă medievală, în care lungile petreceri ale îmbelșugării, arbitrarul și „panașul“ născocesc farse enorme. Mijloacele stilistice ale acestui

---

<sup>1</sup> Procedeeul e reluat în *Scrisori fără adresă*, unde ni se spune că o capră „...era mai mamiferă decât oricare alt animal domestic“ (p. 110).

humor, într-o anumită legătură de filiație cu acela al unui Anatole France din *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*<sup>1</sup>, este făcut din adoptarea unei vorbiri arhaice care, cu multele ei grave asociații cronicărești și patriarhale, înveselesc atunci când sunt puse să exprime ușurătatea: „*Toate bune, gândea Iancu* (personaj care avea motive să se îndoiască de cinstea femeii lui), *dar eu bani de dat nu prea am. De unde atâtea mătăsurii, pălării, sulimanuri și alte asemenea? Și rugatu-s-au Iancu de preasfântul episcop Sofronie s-o spovedească pre ea și să-i spuie: de-l înșală să știe și el. Ce i-o fi spus episcopul Iancului nu v-oi putea spune.. dar după acea spovedanie și-o cumpărat Aglăița casă-n Beilic și rădvan cu patru suri și vezeteu în fireturi, că tot târgu' urla. Și când o auzit Iancu așa batjocură s-o făcut a nimic nu ști și s-o trântit la pat, scoțând vorbă că trage de moarte*” etc. (p. 12). În altă parte, vorbirea personajilor se desfășoară cu un fast stilistic, în care humorul amestecă amintirile clasicismului și ale pietății, ale culturii profane și sacre, ca în predicile pe care boierul Toader Zipa, mare băutor de vin și cunoscător iscusit și savant al spețelor lui, le ține fiului său, manifestări ale unei abundente elocințe din succesiunea umanismului care râde. Metoda lui Al. O. Teodorea-nu este, așadar, aceea a pastişei istorice, puse în serviciul unei veselii robuste, peste care nu trece niciodată umbra și scăderea de temperatură a vreunei melancolii personale.

O singură coardă a instrumentului comic lipsește ironiștilor și humoriștilor mai noi: sarcasmul, satira amarnică. Râsul lui Heliade și Hasdeu n-a avut urmași. Humorul senin al lui Hogaș, acela duios al lui Bassarabescu, maliția lui Pătrășcanu, mizantropia lui Cazaban, ironia sceptică a lui Brăescu sunt reacțiunile unor naturi lucide, râzând în numele bunului-simț și al măsurii umane, nu în acela al unor idealuri îndepărtate, a căror lipsă ofensează conștiința și o fac să privească cu

---

<sup>1</sup> *Birtul la Regina Pédauque* (fr.) roman de Anatole France, apărut în 1893, încărcat de același umanism livresc, de blândă ironie, care străbate din mai toate creațiile scriitorului francez (n.ed.).

durere și dispreț către această lume a neîmplinirii. Satira unui Voltaire sau Swift nu are nimic corespunzător în operele autorilor amintiți aci. Din implicațiile operei acestora, nu se desface niciodată ceva care ar putea echivala cu modelul unei alte lumi. Această caracteristică a artei comice mai noi a scriitorilor noștri alcătuiește limita, dar și farmecul ei mai degrabă senin.



**IX**  
**PORTRETIȘTI**  
**ȘI ESEIȘTI**



**O. GOGA, I. PETROVICI,  
E. LOVINESCU, PAUL ZARIFOPOL,  
NICHIFOR CRAINIC, L. BLAGA,  
M. RALEA, PERPESSICIUS**

Arta portretului moral, apărută o dată cu primii realiști și continuată în operele scriitorilor savanți, a făcut loc cu timpul analizelor din nuvelele și romanele realismului liric și artistic. Cine urmărește însă dezvoltarea literaturii psihologice nu poate să nu se oprească și în fața unora din paginile eseștilor și criticilor mai noi, în care portretistica morală reînvie, cu folosința unor procedee de compoziție și a unor valori stilistice în parte inedite. Printre eseștii momentului<sup>1</sup>, Octavian Goga rezervă un loc întins, alături de viguroase ieșiri polemice, portretului moral, în pagini care au întemeiat reputația sa de prozator, egală cu aceea a poetului. Aparținând, prin toată formația lui, unui moment de moderație imagistică, Goga va

---

<sup>1</sup> Pentru istoricul termenilor „esești“, „eseu“, introdus de curând în nomenclatura literară, este de semnalat că, în 1924, O. Goga anunța în colecția „Cartea vremii“ un volum intitulat *Eseuri*, rămas nepublicat și al cărei conținut este probabil că a intrat mai târziu în *Precursorii*, 1930.

asocia rar și cu discreție evocarea psihologică cu impresia fizică resimțită totuși viu de scriitorul care nu face abuz imagistic. În portretul paralel consacrat lui Șt. O. Iosif și Ilarie Chendi, abia dacă ni se vorbește despre „ochii mari ai lui Iosif și pupilele neastâmpărate ale lui Ilarie” (*Precursorii*, 1930, p. 137) sau despre „sfiala ochilor” poetului, „care priveau cu atâta timiditate împrejur”, despre „strălucirea vie, mefistofelică, a profilului frumos tăiat” al criticului, despre aparența lui de „șef de guerilă”. În portretul vajnicului luptător, părintele Lucaci, personagiul ne este înfățișat „mândru ca un senator roman, frumos ca un cardinal de pe vremea Renașterii”. Caracterul personagiului este refăcut însă mai mult din împrejurările vieții lui, povestite într-un stil vorbit, care ar aminti pe-al lui Vlahuță, dacă atitudinea lui Goga n-ar fi mai degajată, mai înclinată spre humor, respingând solemnitatea, într-o rostire plină de naturalețe și familiaritate. Când un prieten îi povestește odată despre „inventatorul” Vlaicu, amintirea fostului coleg de școală nu i se prezintă de la început, dar deodată imaginea uitată se impune: „Stai... stai! Eu îl cunosc pe inventatorul ăsta, pe Vlaicu! – Mi-au înviat în pripă conturile unei fețe cunoscute. Un vechi coleg de școală, cam în urma mea cu vreo doi ani la gimnaziul din Sibiu... Cum să nu-l știu? Vlaicu care construisese o turbină, de-a pus în uimire pe profesorul de fizică și a lucrat-o la fabrica lui Rieger... Îl văd ca acum, înalt, subțirel, oacheș, cu ochii negri scrutători. Ne duceam la el acasă, ca la panoramă. În chiliuța lui, unde sta la un croitor, avea un atelier de tâmplărie și fierărie. Pe polițe, ceasornice în toată mărimea, chei, roțițe, clește și pe părete lumină electrică furată din conductul de la stradă. Avea și sonerie făcută de el – era o comedie întreagă” (*Drumul unui cuceritor*, op. cit., pp. 234–235). Amintirea personagiului revine astfel cu vioiciunea tinerească a momentului în care a fost înregistrată. Scriitorul nu ne povestește nouă, ci își vorbește sieși. El nu construiește o imagine pentru noi, ci se confruntă cu propria imagine, prinsă din unda vie a amintirii. Deopotrivă cu cei mai de seamă scriitori români, Goga manifestă darul de a nota



graiul viu și este unul din interesele portretelor sale, acela de a ne fi făcut să-l auzim pe Caragiale, imitând, amestecând reflecția serioasă cu gluma și anecdota, lăsându-se câștigat de duioșie și scuturându-se, cu toată vigoarea naturii sale romantice și ironice, de valul cotropitor al sentimentului. Când îl surprinde cu vizita sa la închisoarea din Seghedin, după ce îl îmbrățișează, nenea Iancu se adresează povestitorului: „*Am venit, băiete, am venit să văd cum o duci aici la pension... Nu ți-am spus eu să te astâmperi... Ai?... Și privind-mă pe sub ochelari mă cerceta de sus până jos. Ian ridică mâinile să văd urmele lanțurilor... Săracu de tine... Uite, ți-am adus niște merinde și două sticle de șampanie să le bem noi laolaltă aici în Kecskemét, la magyar kiralyi államfogház, mă rog frumos...*” (op. cit., p. 124). În timpul acestor revărsări ale vervei sale se producea în mintea lui Caragiale misterul creației. Goga fixează momentul: „*Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strângeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa când din creierul lui Caragiale răsărea un fulger nou... Universul devenea mai bogat cu o minune...*” (op. cit., pp.125–126). Frumoasa extindere patetică a impresiei: „Universul devenea mai bogat cu o minune“, face parte din seria unor mijloace întrebuințate de mai multe ori de Goga. Când, în *Drumul unui cuceritor*, portretistul și politicianul reflectează la atâtea talente populare, deopotrivă cu al lui Vlaicu, pe care stăpânirea maghiară le oprea să iasă la lumină, opresorii vinovați devin „*tâlhari ai evoluției universale*“. Când vestea morții lui Caragiale îi ajunge, autorului i se pare că „*s-a deschis o prăpastie, s-a făcut un gol în natură, ca de-o perturbație cosmică*“. În discursurile politice ale lui Goga, nestrânse încă în volum, procedeul poate fi semnalat de mai multe ori.

Vrednice de remarcat sunt portretele lui I. Petrovici. În *Amintiri universitare*, 1920, figurile profesorilor care au format generația sa sunt prinse în trăsături expresive, pe care

le susține căldura oratorului. Iată pe Titu Maiorescu vorbind și sugerând acea impresie muzicală, pe care niciunul din ascultătorii lui n-a notat-o mai bine: „*N-aveai înaintea un profesor care explică, ci mai mult un preot care oficiază. Nu era numai mintea care culegea idei, era tot sufletul care, prins în mreje nevăzute, se simțea tot mai aproape de albastrul cerului. Era un fel de călătorie ușoară spre ținuturi transcendente, în scâpărări de facle și cântece de harpă. Mai ales de pe la a doua jumătate a lecțiunii glasul magistrului devenise atâta de muzical, încât parcă îți venea să-ți clatini capul ca în tactul unei melodii...*” (p. 11). Rectificând opinia curentă, gândirea lui Maiorescu se arată a fi fost străbătută de emoția metafizică, pe care artistul muzician părea a o culege din toate sonoritățile lumii: „*Urechea lui fină deslușea în clocotul lumii înconjurătoare sunetele care veneau de aiurea, dintr-o lume nevăzută*”. Alt tip de oratorie aducea în aceeași vreme tânărul profesor N. Iorga, o dată cu obligația în care puneă pe auditorii săi să limiteze formula prestigioasă a elocinței solemne și oarecum artificiale a maestrului rămas mult timp indiscutabil: „*...totul era îmbrăcat într-un vestmânt sclipitor de caracterizări lapidare, icoane neașteptate, biciuiri usturătoare. Și de peste tot se desfăcea un suflu de primăvară, o senzație de proaspăt, un cântec de viață intensă. Simțeam totodată ceva care deranjează domnia maioresciană, ca acea lumină a zorilor de ziuă care turbură, în saloane, candelabrul cel mai strălucitor*” (p. 27). Cât despre amabilul sceptic și filozof materialist C. Dumitrescu-Iași, impresia pe care el o putea face era mai vie în cercul convorbirilor intime, unde finețea și mobilitatea lui îi sugera neapărat sentimentul limitelor proprii: „*Nu te reducea la tăcere cu acel autoritarism pretențios de care uzează alții, incomodându-te și răpindu-ți orice plăcere adevărată. Mijloacele sale erau cu totul altele: o vioiciune, o viteză de a-ți prinde gândul, care făcea de prisos să mai continui fraza până la capăt, o vervă plină de scânteiere și de haz, o dialectică abilă, un talent de-a aprecia oamenii și lucrurile cu absolută lipsă de pedantism și de pornire, în sfârșit o așa*

de copioasă povestire, încât nu-ți rămânea în fața ei decât să retragi sfios în desagă merindele sărăciei tale..." (p. 35)<sup>1</sup>. Goga pune la baza portretelor sale sentimentul prezenței vii a oamenilor. Petrovici îi caracterizează mai cu seamă prin sentimentele și reflecțiile pe care acești oameni le trezeau în el, dar și prin comparația sau metafora care conchide evocator, un procedeu de care oratorul și eseistul au uzat adese, în cursul unei opere variate.

Alături de Goga și Petrovici, dar reprezentând o altă atitudine și alte mijloace, scriitorul care cultivă mai insistent portretul moral, dându-i o largă notorietate în epoca noastră, este E. Lovinescu. În cele trei volume ale *Memoriilor*, după ce fusese practică de atâtea ori în lunga serie a volumelor de *Critice*, portretistica morală se constituie la E. Lovinescu ca un gen cu o structură bine determinată, statică. Modelul acestei producții este portretul clasic, construit pe o axă unică, o însușire, pozitivă sau negativă, prezentată cu un relief voit exagerat, pe firul căreia se prind diferite împrejurări din viața modelelor, povestite cu vervă anecdotică și menite să confirme intuiția centrală a caracterului zugrăvit. După arta portretistică a lui Lovinescu, oamenii ar fi structuri simple, mișcate de un singur resort, fără trăsături întregitoare în dependență. Caracterele acestea, reduse în cea mai mare parte la automatismele lor, sunt gata din primul moment, nu evoluează sub ochii noștri, încât împrejurările povestite cu privire la ele nu apar pentru a le extinde sau a le dezvolta, ci pentru a le confirma în tendința și, aș putea zice, în mania lor singulară. S-a pus în legătură metoda portretistică a lui Lovinescu cu aceea critică a lui Taine<sup>2</sup>. Trăsătura unică, despre care vorbim, ar fi

---

<sup>1</sup> Pentru caracterizarea oratorilor generației trecute, P. P. Carp, Delavrancea, Take Ionescu, Al. Marghiloman, V. Bogrea, cu observații incisive, vd. și celălalt volum de portrete al lui I. Petrovici, *Figuri dispărute*, 1937.

<sup>2</sup> Taine, *Hippolyte* (1828–1893) – istoric, filozof și critic francez, care a căutat să asigure studiului creației artistice o bază riguroasă prin reliefarea factorilor obiectivi, determinanți. După el, marile spirite creatoare

ceva deopotrivă, cu „*la faculté maîtresse*” a criticului francez. Apropierea (confirmată de Lovinescu, *Memorii*, II, p. 21) se poate face, desigur, deși la scriitorul român, portretul primește adeseori retușele ironiei sale și nu o dată trăsătura unică tinde să ia o dezvoltare caricaturală. Ceea ce deosebește portretele morale ale lui Lovinescu de acele ale clasicismului este vioiciunea impresiei fizice pe care scriitorul modern, trăind în epoca imagismului, nu omite niciodată s-o fixeze în fundamentul construcției sale. Oamenii sunt în adevăr văzuți, înregistrați în caracterul aparte al aparenței lor, din care particularitatea morală se desprinde firesc, așa cum căldura se desface din lumină. Iată, de pildă, pe Em. Gârleanu, „*fostul ofițer cu chip de negustor armean din bazarul Stambulului, cu ochi mari languroși de odaliscă, cu fața smolită, cu mustețile răsucite, subțiate, înfășurat într-o nelipsită și largă vestă de flanelă*” (*Memorii*, I, 1930, p. 189). Intuiția generatoare aproape s-a format. Restul portretului nu multiplică trăsăturile, ci le reia, le variază ușor, adâncindu-le în planul psihologic. Aparența moale a orientalului, cu „*ochii galeși de vădană obosită*”, este a unui veleitar indolent, făuritor de planuri veșnic nerealizate. Reprezentant al unei anumite boeme scriitoricești, „*Gârleanu se arăta neîntrecut făcând și desfăcând reviste, organizând șezători și societăți, scoțând ziare sau calendare, totul debitat cu un glas cald și molatec, lipsit de convingere, sub protecția unei priviri visătoare și obosite, totul «pe onoarea mea, dragă, chiar mâine pornim»*” (*op. cit.*, p. 190). Când nereușita, la împlinirea scadențelor, îi era amintită, „*entuziasmul pornea de la început, spumos și inoperant*”. Generalizarea criticului completează în fine pe a portretistului: „*talentul lui era real, dar feminin și minor*”. Aceeași metodă este aplicată și în portretul celorlalți scriitori prezentați în *Memorii*. Iată pe D. Anghel: „*mic, cu extremitățile fine, denotând o altă rasă*

---

sunt călăuzite de o „*facultate dominantă*” („*la faculté maîtresse*”), asupra căreia își exercită înrăurirea condițiile de mediu, de loc și de timp. N-a greșit văzând în artă expresia evoluției spirituale a societății (n. ed.).

și, în orice caz, un alt punct de origine decât cel obișnuit al scriitorului român, rural prin definiție, cu un cap piriform terminat printr-o bărbuță, cu obrazul prematur brăzdat de cute adânci, cu o chelie aproape totală, cu o voce guturală și răgușită, spontan și impulsiv, Anghel aducea cu dânsul o notă de distincție, de rafinement, de cavalerism, de altfel repede deviat în violență și agresivitate; avea «un punct de onoare», pe care ținea să și-l apere prin redacții, la nevoie chiar cu revolverul aruncat pe masă” (op. cit., p. 198). După viziunea fizică a omului, axa unică a structurii lui morale este găsită: „punctul de onoare”. Restul portretului reia această trăsătură și o aplică. Iată portretul lui Iosif: „Nimic nu poate fixa imaginea de bunătate, de blândețe, de resemnare inspirată de acest om, de altfel, viguros construit, cu ochi bulbucați, dar adormiți sub pleoape roșii, cu păr negru ca pana corbului, căzând în jos, precum cădea întreaga lui ființă de salcie plângătoare... Iosif – era însăși expresia vieții vegetative, lipsită de reacțiune în fața oricărei nedreptăți și a oricărei situații, părănd că nu trăiește, ci doarme somnul lung al castelelor fermecate de vrăjitorii hasmelor. Funcția poetică învinsese în el vigoarea rasei...” (op. cit., p. 204). Pe viziunea centrală a poetului ca o salcie plângătoare, în care darul poetic dobândise preponderența asupra celorlalte funcțiuni ale vieții, se grefează restul amănunțelor tabloului, cu amintirea tragicelor lui decepții, până la derivarea atât de neașteptată într-un cântec războinic și până la moartea pe care și-a dat-o singur. Tot astfel în Ilarie Chendi ni se prezintă „polemistul”, în D. Nanu cu imaginea lui de „candoare speriată” ni se înfățișează „distratul”, în Cincinat Pavelescu, scriitorul „cu masca lascivă și spirituală”, este văzută natura lui trubadurescă și imaginativă, în Caton Theodorian, „egoismul elementar” etc. Totul în perioade echilibrate, într-un stil care nu economisește neologismul, cu o vădită tendință spre conciziune după cum o dovedesc multe construcții debutând cu propoziția secundară: „Scop ultim al oricărei literaturi memorialistice, interesul documentar își găsește o limitare în însăși limitarea personalității sociale a

scriitorului". Sau: „Scoasă dintr-o experiență strictă, ea nu poate acoperi decât o arie restrânsă de cunoaștere sau de raporturi...“ Sau: „Suprapusă strâns pe realitate, memorialistica se configurează, așadar, pe fapte și experiențe fatal reduse...“ Sau: „Practicată în mărcinișurile spinoase și focurile încrucișate ale unor emotivități cu antenele întinse tuturor adierilor, e de la sine înțeles că memorialistica“ etc. Sau: „Reale și fără puțință de a fi ocolite, nu-i rămâne memorialistului decât de a recunoaște primejdiile ca inevitabile“ etc. (*Memorii*, I, pp. 7–9). Grație acestui procedeu, legăturile cu funcțiune pur gramaticală, inexpressive, dintre membrele frazei, sunt eliminate și întregul câștigă în concentrare. În total un stil scriptic, poate acela care prezintă mai izbitor acest caracter alături de stilul lui Arghezi, elaborat de un om care nu se ascultă vorbind, ci compune cu foaia de hârtie sub ochi, pentru oameni care urmează a-l citi.<sup>1</sup>

Portretul moral nu este constituit totdeauna din imaginea unui om văzut al cărui caracter este refăcut din impresii directe. Există și speța portretului moral generalizator, așa cum l-a practicat Teofrast în vechime, La Bruyère în timpul clasicismului francez. În acest din urmă înțeles, într-o revistă a portretisticii morale mai noi, trebuie amintit Paul Zarifopol, scriitor ager și subtil, care zugrăvind „tipul politic“, „sentimentalii“, „clasicii“, „intelectualul“, „geniul organizator“, „geniile agitate“ etc., aduce o contribuție de seamă, într-un domeniu pe care nimeni altcineva nu-l reprezintă în generația sa. Paul Zarifopol este un critic al culturii, dar defectele, contradicțiile de atitudine, formulele pe care prezentul le moștenește fără control de la trecut, sunt observate de obicei înlăuntrul structurii unui anumit tip omenesc, pe care el îl despică, îl urmărește în jocul motivelor lui, îl demască cu persiflajul

---

<sup>1</sup> Vd. și propriile caracterizări stilistice ale autorului, *Memorii*, I, p. 158, urm., în care se remarcă „evitarea pulsației vieții“, ca o notă a unei trepte mai noi în evoluția sa; apoi, cu aplicație la metoda și stilul critic, rămase în afară de cercetarea de față, *Memorii*, II, p. 12. urm.

său. Zarifopol este un om de formulă burgheză și liberală, un intelectual care dorește între oameni raporturi bazate pe sinceritate și luciditate, un promotor al omului „tehnic“, adică al insului orientat către creația socială, prin urmare și al artistului și al cercetătorului științific, pe care el îi opune tipurilor arhaice, crescute din instincte și pasiuni obscure. În materie literară, nu se sfiște să preconizeze o literatură „distractivă“, împotriva tuturor convențiilor gustului și în special al convenției clasice.<sup>1</sup> Cunoscător erudit al mai multor literaturi vechi și moderne, Zarifopol va denunța ceea ce i se pare a fi prejudecata clasică, cu o libertate de spirit și, uneori, cu un elan iconoclast, care egalează libertățile criticii sale sociale. Din unghiul acestei atitudini trebuiesc înțelese toate particularitățile stilistice ale scrisului lui Zarifopol. Criticul acerb, mare prieten al lui Caragiale, va manevra arma ironiei, vorbind cu patos simulat și cu prefăcut respect despre lucruri pe care în realitate le disprețuiește. În seria eseurilor și portretelor sale morale, pe care începe a le publica încă din 1915 în *Cronica* lui Tudor Arghezi, cu ale cărui intempestivități ale vocabularului maniera sa prezintă unele înrudiri, Zarifopol va folosi adjectivul tare, când indignarea sa nu se stăpânește sau pe acela familiar și insinuant, atunci când se ascunde sub masca ironiei. Astfel, el va divulga „năzbâtiile crude, viclene ori brutale ale creaturii politice“ (*Din registrul ideilor gingașe*, 1926, p. 26) sau „voluptatea, arogantă și leneșă de a porunci“ (p. 69). Altădată el va remarca cu aceeași folosință a termenului tare și a asociației neașteptate, într-o anumită literatură a timpului „stupidități sentimentale și mofturi patetice“ (p. 45). Îndoindu-se de realitatea unor sentimente, cum este prietenia, nu se va sfi să remarce că termenul acesta face parte din „repertoriul bleg al substantivelor patetice“, adăugând că înclinarea de a descoperi virtuți poate să nu fie decât o „pioasă nerozie“ sau o „grosolană strâmbătură“. Dar se va pronunța cu familiaritate admirativă despre invențiile

---

<sup>1</sup> Cp. și *Pentru arta literară*, 1934.

tehnicei, pe care le va numi „*drăcii profunde și curioase*”, (p. 26) sau cu ironie gravă despre „*ciudata ruină*”, care ar fi vechea iubire romantică a trubadurilor, când nu va vorbi despre „*lirismele venerice și obstretice*” ale romanelor lui Zola (p. 57). Criticul nu pregetă să întrebuițeze aceeași manieră și în tratarea marilor nume ale literaturii sau ale filozofiei, surprinzând respectul sau indiferența cu care sunt privite de obicei. Renumiții făuritori ai clasicismului francez, Malherbe<sup>1</sup>, Vaugelas<sup>2</sup> și Boileau devin astfel, deodată, cu familiaritate, „*oameni serioși, cuminți și cumsecade*”, dar mai apoi „*vrednici jandarmi literari*” (p. 93). Despre preocuparea lui Kant de a distinge între postulatele rațiunii teoretice și practice ni se spune că este „*o grije care cam bate la ochi*”, o „*naivitate șireată*” (p. 136). Voltaire devine „*patriarhul iritabil și satiric*” (p. 219). Goethe însuși ne este înfățișat ca un „*impecabil poseur*”, ca „*prelat optimist panteist, pus să blagoslovească regulat universul*” (p. 136). Apare în toate acestea un stil disociativ, obținând pretutindeni negativul locului comun, folosind epitetul împotriva asociațiilor prestabilite ale limbii, încercând să devalorizeze gloriile consacrate, lucrurile sau situațiile, prin transpunerea lor într-o expresie, în care libertățile neîngrădite ale spiritului asociază noțiunile sau numele cele mai respectabile cu adjective compromițătoare sau cel puțin micșorătoare pentru ele. Este metoda unui polemist ideologic, cu afinități în timpul său. S-ar putea spune că stilul lui Zarifopol este echivalentul arghezianismului în portretistica morală și în literatura de idei.

---

<sup>1</sup> Malherbe, François de (1555-1628) – poet lipsit de fantezie, a suplinit noutatea inspirației printr-o extremă rigoare a formei. În materie de limbă a preconizat purificarea limbajului poetic de termenii străini, susținând necesitatea valorificării izvoarelor populare și naționale (n.ed.).

<sup>2</sup> Vaugelas, Claude Favre (1585–1650) – unul dintre primii legislatori ai regulilor limbii franceze expuse la *Observații asupra limbii franceze de folos celor ce vor să vorbească și să scrie bine*, apărute în 1647 și devenite un cod gramatical clasic (n.ed.).



Scrisul lui Zarifopol ne duce în centrul literaturii de idei, care în ultimele decenii a făcut atâtea progrese, încât ea singură ar merita o cercetare separată. Dar cum în lucrarea de față ne-am propus a analiza proza românească, în întreita funcțiune a povestirii, analizei și evocării, este firesc să nu reținem din scrisul gânditorilor decât acele laturi care prezintă o legătură mai strânsă cu literatura frumoasă. În acest domeniu limitat, alături de portretistica morală, se cuvine a rezerva un loc eseului evocator, ajuns acum la o formă oarecum încheată, printr-o multiplă contribuție, din care vom desprinde mai întâi pe aceea a lui Nichifor Crainic.

Nichifor Crainic este un polemist ideologic, un scriitor care nu ia condeiul în mână decât pentru a impune un punct de vedere sau pentru a doborî un adversar. Metoda sa nu este însă retorică și cu toate că, prin atitudini, el amintește uneori pe N. Iorga, arta sa scriitoricească se călăuzește de alte principii. Nimic din debitul învălmășit al lui Iorga, din fulgerarea care evocă chipuri omenești scaldate în lumina astrală a unor vaste semnificații. Nici densitatea de impresii, nici veșnica agresiune a scriitorului oarecum sufocat de abundența naturii sale pasionate. Nichifor Crainic este un scriitor la care pasiunea nu respinge claritatea și ordinea ideilor, grupate în succesiunea strânsă a argumentării, în luminoase și temeinice structuri. Oricine străbate unul din eseurile lui Crainic, trăiește, la sfârșitul lui, impresia unui lucru bine articulat în toate încheieturile lui, limpede determinat în spațiu, un adevărat organism autonom, din care este greu să clinești vreunul din elementele alcătuitoare. Impresiile sale particulare sunt mai puțin vii, fantazia sa ne provoacă mai puține uimiri, dar simțul său pentru unitate, puterea sa ordonatoare și constructivă este incontestabil superioară.

În latura evocativă, Crainic folosește marile simboluri ale culturii, din care se pricepe a extrage toată solemnitățile patosului lor. Iată procesul dintre păgânism și creștinism, pe

care gânditorul și militantul ortodox îl învie odată, împreună cu Max Klinger, pictorul marei pânze de compoziție *Isus în Olimp*: „Pe muntele pe care l-a cântat Omer și l-a adorat poporul grec, zeii sunt adunați în jurul lui Joe ca pentru cea din urmă dată când se mai văd între ei. Sunt zei, sunt zeițe și e Jupiter tonans care încă mai șade pe tronul împărătesc de odinioară. Dar chipurile lor nu mai zâmbesc senine și armonioase, de tinerețe și de frumusețe eternă, cum le plăsmuise simetria limpede a fantaziei mitologice. Sunt parcă fantomele celor cari au fost. Zeus însuși, cel cu fruntea maestuoasă din care țâșnise Minerva, înțelepciunea lumii, arată îmbătrânit, gârbov și slăbănog, tremurând din încheieturi și abia ținându-se în jilț. Mâna care strânsese cândva fulgerul cade goală și uscățivă pe genunchi; în cealaltă mână, sceptrul puterii supreme e abia un toiag în care se razimă neputința bătrâneții. Chiar jilțul, de aur, marmură și ivoriu altădată, arată ca din lemn putrezit de carii vremii și parcă, dacă l-ai atinge, ar scârțâi și s-ar face praf. O grea mizerie a prăpădit Olimpul, a îmbătrânit pe zei, a desfigurat pe zeițe. În ochii fericiților, cari și-au hohotit râsul de aur peste veacurile culturii eline, lăcrimează tristețea paraginii și a morții. Ceva s-a petrecut în lume, mai presus de ei, ceva ce nu-l înțeleg, dar îl simt ca pe un semnal al sfârșitului. Ananghia e stăpâna oamenilor, dar Ananghia nu iartă nici pe zei. Undeva ceasul ei a bătut inexorabil... Și ochii tuturor, triști de moarte, ținesc o apariție străină, pe care n-au mai văzut-o, n-o cunosc și care înaintează plutitor, simplu, imaterial, pe creștetul Olimpului: Isus înaintează, și din făptura lui se desface o putere care veștejește întreaga frumusețe a Olimpului. O putere care, dacă înseamnă moartea zeilor, înseamnă totdeodată viața nouă a omenirii. Nedumeriți se uită zeii și într-o clipă se simt schilozi și muribunzi. Iată numai că din grupul corpurilor acelora goale și sluțite de urâtenia sfârșitului, o femeie se desprinde, una singură și iluminată la față. Ea cade în ardoare la picioarele lui Isus. E Psyhe, zeița sufletului, sufletul însuși al omenirii. Viața, care rotunjea cu viul ei superbe forme olimpice, se

retrage din ele, se concentrează toată în Psyche, iar Psyche o azvârle, convertită la picioarele Mântuitorului lumii. În clipa aceea, zeii Olimpului asfințesc, goi de sens – ca pieile de care se despoaie șarpele primăvara... Cu ei odată moare, pentru creștinism, sensul ultim al artei grecești (în *Gândirea*). Sublimitatea viziunii găsește expresii puternice, cutremurătoare prin înălțimea semnificației morale. Patosul este extras din idee, și cititorul este cucerit, nu prin ochi și prin nervi, ci prin conștiința lui, căreia i se luminează un punct de răscruce a marilor drumuri umane.

Altădată este vorba a se lumina colaborarea geniului cult cu cel popular, convergența de energii care se găsesc de fapt și trebuie să rămână la temelia întregii noastre literaturi. Simbolul folosit este acela al prieteniei lui Eminescu cu Creangă, rătăcirile, petrecerile și nesfârșitele lor convorbiri, în care se elabora destinul literaturii române. Paginile din *Gândirea* ni-l aduce în față: „*Pe dealurile ondulate ale Iașului, umblau razna odinioară, în ceasurile lor de repaus doi prieteni. Unul roșcovan și rotofei, bărbos dar răspopit, argint viu la minte și vorbăreț ca un copil, iar vorba lui plină de drăcovenii pipărate și de înțelepciuni glumețe; celălalt – obraz palid, frunte boltită ce lumina ca un crâmpei de cer printre norii de păcură ai pletelor, mai mult tăcea, asculta pe flecar și, ascultându-l, părea un zimbru ce soarbe din izvor. Arar, când deschidea el gura, vorbărețul se oprea. Și-n mintea celui ce n-avea un orizont mai larg ca vatra unde se născuse, vorbele rare ale palidului prieten deschideau cercuri de lumină: cât roata zărilor, cât roata Daciei, cât roata pământului, cât roata cerului cu stele. Erau vorbe culese de prin cele străinătăți pe care cel simplu, uimit, nici nu le bănuia, căzute apoi în adânc de suflet, coapte acolo ca într-un cuptor, îndelung, mărite și rotunde ca pâinile dospite... Câteodată se opreau la vreo cârciumă de margine, ascultau lăutari bătrâni, beau vin și se ospătau cu pui fripți și mămligă caldă. Roșcovanul, înflorit de mulțumirea vieții, scotea apoi o poveste, nou meșteșugită, și i-o cetea «lui Mihai». Iar Mihai îi spunea în*

urmă, târăgănat, Doina: «Tot românul plânsu-mi-s-a...» Ion Creangă cel năzdrăvan plângea ca un copil. Tot așa precum râdea. Eminescu își regăsea în ele pe vechiul lui prieten, sufletul popular, folclorul, haosul spusit de stele, din care a desprins cea mai frumoasă poezie românească: Luceafărul. Prietenia lor e prietenia literaturilor românești cu poporul românesc“. Creangă ascultând pe Eminescu, comparat cu un „zimbru care soarbe din izvor“, folclorul, inspirația poporului, asemănată cu un „haos spusit de stele“ sunt numai câteva amănunte în aceste pagini, în care alături de imaginea patetică și de evocarea romantică a lui Eminescu, văzut oarecum ca în *Sărmanul Dionis* sau în *Geniu pustiu*, prezența lui Creangă provoacă imaginea realistă și tonul familiar, într-un întreg de un frumos echilibru artistic. Dar marile simboluri ale culturii revin încă o dată în evocarea copilului Parsifal, întrupare a geniului popular, invocat de teoreticianul tradiționalist, ca o necesitate permanentă a literaturii noastre: „În munții de miazănoapte ai Spaniei gotice stă castelul Montsalvat – burgul Gralului – unde se petrece uriașa dramă liturgică a lui Wagner“, începe Crainic în stil de povestire, până când apariția lui Parsifal, pornit să salveze sfântul Potir, actualizează povestirea și-i dă caracterul unei scene dramatice. „*Persifal*, «der reine Tor» – (sancta simplicitas, i-ar corespunde, ca sens) – e întruparea puterii elementare, nedespăcată încă de conștiința binelui și răului, informă, neconturată încă de cunoașterea de sine. Apare din negura străveche a pădurii jucându-se, adică săgetând o lebedă sacră.

– Cum ai putut să faci păcatul acesta?

– N-am știut.

– Unde ești tu, aici?

– Nu știu.

– Cine te-a trimis pe drumul acesta?

– Nu știu.

– Cum te cheamă?

– Multe nume am avut, dar nu mai știu niciunul.

*E copilul naiv al naturii. Omul fără istorie pe care democrația îl ridică din adâncuri. În fața lui stă: deoparte cetatea sfântului Potir în primejdie, de cealaltă grădinile fermecate ale lui Klingsor – civilizația occidentală. Mulți cavaleri am pierdut, mistuiți de patima strălucitoarelor grădini.*

*Va ști el să biruie, să mântuie, să creeze?*

*Răspunsul mocnește în vitalitatea lui.*

*Și-n taina sorții”.*

Sugestiva scenă se încheie astfel cu notația eliptică a autorului care simbolizează la rândul-i gândirea închizându-se în cercul tainic al marilor așteptări. Mijloacele lui Crainic sunt însă mai variate. Când nu este simbolul sublim, avem disertația de idei, în care precizările gândirii sunt duse de valul unei comunicativități calde. În importanta mișcare a eseului contemporan, Nichifor Crainic aduce simțul construcțiilor solide, un patos extras din contemplarea marilor simboluri ale culturii, căldura expunerii ideologice. Multe din eseurile scrise în ultimele două decenii s-au orientat după modelul lui.

Împreună cu numele lui Nichifor Crainic se pronunță acela al lui Lucian Blaga. Rareori a existat însă o deosebire de temperament atât de mare între doi scriitori, ca aceea dintre Crainic și Blaga. Unul este un ideolog militant, ancorat în mari categorii obștești, tradiția, etnosul, biserica, celălalt un cugetător fără ascuțiș practic, ținând să accentueze nota sa personală. Lucian Blaga este un om de știință, preocupat să distingă, să clasifice, să ordoneze o materie intelectuală de care se apropie cu minuțiile unui analist. De aci mulțimea schemelor, a tabelelor sinoptice și clasificatorii care interceptează expunerea lui. De aci mulțimea termenilor tehnici creați pentru nevoile demonstrației și acele articulații didactice ale frazei, care afirmă ceva într-o anumită „*ordine de idei*”, într-o „*primă aproximație*”, după care își propune să facă „*un pas înainte*” sau să adâncească „*problema și perspectivele potrivit teoriei*” sale etc. Blaga este însă un om de știință romantică și, pentru a-l înțelege în particularitățile structurii sale, ar trebui să-i căutăm prototipul printre speculativii romantici,

un Schelling și discipolii săi, spirite convinse că adevărurile naturii și ale culturii trebuiesc descifrate din simboluri adânci, din ceea ce el numește cu o expresie atât de caracteristică pentru sine, „*chiromanția ascunselor fundaluri*“ (*Spațiul mioritic*, 1936, p. 12). „*Știința romantică e adeseori împletită cu anecdota cosmică*“, scria Blaga altădată (*Fetele unui veac*, 1925, p. 24) și această anecdotă cosmică, tălmăcită din simbolismul lucrurilor, prin vălul cărora conștiința omului poate intui realitățile ultime, oprite a se destăinui direct, constituie materia cercetării sale. Acestea fiind pozițiile lui Blaga, arta sa scriitoricească va excela în interpretarea formelor simbolice ale culturii, printr-un efort neegalat de altcineva de a se transpune simpatetic în interiorul lor și de a găsi analogiile grăitoare. Până a ajunge astfel să interpreteze simbolismul doinei noastre, iată, în *Spațiul mioritic*, pe acel al cântecelor intonate de locuitorii germani ai munților Alpi: „...*Să ascultăm un cântec alpin, cu acele gâlgâituri ca de cataracte, cu acele ecouri suprapuse, strigate ca din guri de văgăuni, cu acel duh vânjos, și înalt, și teluric, zgrunțuros ca stânca și pur ca ghețarii. Presimțim și în dosul cântecelor alpine un orizont spațial propriu lor și numai lor: spațiul înalt și abrupt ca profilul unui fulger, al marelui munte*“. După cântecul alpin, iată pe cel argentinian: „*S-a întrupat, în ritm și-n învăluiele de sunet, și în aceste cântece de acordeon o melancolie, o melancolie fierbinte a cărnii, stârnită solar în omul ce așteaptă dezlegarea de o tensiune interioară în mijlocul pampelor sud-americane, fără nădejde, tensiunea fiind așa de mare că nimic n-o poate rezolva*“. Și, după aceste relații stabilite în spiritul romantic al analogiilor, iată și doina românească, în care scriitorul aude „*ploile pânzișe și singurătatea stelară a plaiului*“ (p. 23), „*ritmică legănare, ce trece de-a lungul poeziei ca un vânt*“ (p. 28). După analiza simpatetică a cântului, iată pe aceea a arhitecturii populare, unde în contrast cu „*frontul înlănțuit, dârz și compact*“ al puternicei organizări colective a satului sășesc, scânteiază albele case românești, despărțite prin „*intervalul verde al ogrăzilor și grădinilor*“, puse „*ca niște*

*silabe neaccentuate între case*" (p. 26). Arhitectura bisericii bizantine interpretează sentimentul nostru religios, prin a ei „*lumină neterestră... invadând de sus în jos lăcașul... în fâșii de lumină pe care le poți tăia cu spada*" și care sunt „*ca niște drepte cascade*" (p. 89). Semnificația morală a pietății bizantine care a ridicat aceste locașuri de rugăciune se lămurește mai bine dacă o comparăm cu aceea a omului gotic: „*Omul gotic spiritualizându-se de jos în sus are în catedralele sale sentimentul unei pierderi în obscuritatea transcendentă; omul bizantin, așteptând în bisericile sale revelația de sus în jos, se pierde în viziunea unei lumini întezite*" (p. 90). Originalitatea contribuției scriitoricești a lui Blaga cred că trebuie căutată în expresia acestor analogii și tâlcuri, obținute prin finețea sentimentului intuitiv.

Poate nu există un mijloc mai bun de a sesiza originalitatea lui Blaga decât acela al comparației cu Mihai D. Ralea, după cum încercarea de a prinde nota stilistică a acestuia din urmă găsește un bun sprijin în alăturarea lui de Blaga. Căci pe când arta analogistică a lui Blaga surprinde tâlcul metafizic al formelor culturii și afinitățile acestora cu natura în care ele se înrădăcinează, ca o plantă în peisagiul ei, Mihai D. Ralea, scriitor care și-a plimbat viața lui curiozitate prin fața multor aspecte ale naturii și ale culturii, numeroase peisagii și opere ale literaturii și artei, intuiește în toate socialul și psihologicul, cu un fin simț al apropiierilor, în care s-ar putea vedea forma laicizată a analogiilor romantice. Pe de altă parte, pe când, la Blaga, natura, cultura și semnificația metafizică alcătuiesc o unitate statică, structurală, care ne permite să trecem de la una la alta ca prin sălile unui palat, aceste aspecte sunt la Ralea momentele unui proces, termenii unui raport cauzal. Când în *Memorialul* său (1930), Ralea ajunge să povestească rătăcirile sale prin Sтамbul, îl oprește deodată asemănarea cu unele aspecte românești, ale căror determinări genetice îi apar abia acum cu toată claritatea: „*Peisagiu misterios și feeric, lucrat în bună parte din istoria noastră, Sтамbulul ne oferă cheia cu care ne înțelegem bine o parte din particularitățile istoriei*

patriei. *Retrăiesc cu intensitate pagini de trecut românesc, în acest haos musulman. Despart cu grijă ceea ce e al nostru din această îngrămădire de seminții și neamuri, și înțeleg concret și direct atâtea lucruri nelămurite din viața noastră zbuciumată. Mă recunosc puțin turc, după cum în atâtea obiceiuri și oameni de aici întrezăresc câte ceva românesc*" (pp. 31–32).

Când poposește la Barcelona, este drept că marea catedrală a orașului este caracterizată, la început, prin tendința mistică pe care o exprimă, prin ingenioase asocieri cu aspecte ale naturii, dar în cele din urmă prin notarea răsunetului afectiv al construcției, care nu mai lasă nicio îndoială asupra faptului că omul care se exprimă aci nu este un metafizician în căutarea tâlcurilor transcendente, ci un psiholog și un amator de stări de suflet: *„Biserica de aici se întinde, se împrăștie în suprafață, nu se avântă cătră cer, în dimensiune verticală, cu săgeata îmbătată de azur, fără conștiință de piedică și de materie. Dar interiorul, cu acel nedeslușit haos de sumbru, care are în el, în același timp, umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fântână, caracteristic catedralelor gotice, te înfășură, te spiritualizează și te nimicește, fără-mițându-te, presărându-te pretutindeni și nicăieri*" (p. 80).

Alteori, sub înfățișările artei sunt intuite stările psihologice și sociale care le-au produs, ca în descrierea Escorialului, enorma construcție *„în același timp o cazarmă și o mănăstire*", expresie a ascezei castilane, dar și a reprezentantului ei, Filip al II-lea, suflet *„întunecat, taciturn, bănuitor, mistic, perfid și fanatic*", care, în casa menită să-l adăpostească, *„și-a oferit cea mai perfectă nuditate, din ascetism*". Căci, adaugă Ralea în stilul generalizator al moraliștilor, ascetismul este câteodată *„o formă a ambiției și a orgoliului nemăsurat*". Escorialul este apoi monumentul indigenței: *„El reprezintă ideea de opulență a unui popor sărac pe un sol de piatră. Căci săracul, când gândește bogăția, a vede tot sub aspectul sărăciei, numai cu mult mai mare. Sub stâncile goale ale Sierrei, masivul de piatră al acestui somnambulic palat, pe care n-a înflorit nicio ornamentație, pare un peisagiu lunar*" (p. 107). Călătorind



sau citind, cu preocuparea de a surprinde astfel de corelații mai ascunse, Ralea înaintează în cunoașterea oamenilor și a stărilor și cititorul care îl urmărește se duce deodată cu gândul la scriitorul care cu o sută de ani mai înainte oferea literaturii noastre prima relațiune psihologică a unei călătorii, ingeniosul amator de oameni și locuri Ion Codru-Drăgușanu.

În cronicile fantaziste ale lui Perpessicius se manifestă un temperament stilistic din familia unui Odobescu, Hogaș și Matei Caragiale. Scrisul clasicizant poposește, o dată cu Perpessicius, într-una din noile lui etape, îmbogățit cu tot ce-i poate aduce farmecul unui spirit învățat și urban și a unei inimi pline de toleranță și tandrețe, cultivând melancoliile memoriei, pasiunea lecturilor nesfârșite, în umbra bibliotecilor pe care el le cântă cu delicatețea unui poet idilic. Când frumosul chip virginal, întrezărit printre doctele tomuri ale lui Du Cange<sup>1</sup>, Saglio<sup>2</sup> și Daremberg<sup>3</sup>, Nisard<sup>4</sup>, Nyrop<sup>5</sup> și Meyer-Lübke<sup>6</sup>, dispare deodată, el i se adresează cu această invocatie, subliniată de humor: „*De ce întârzii să cobori, Victorie într-aripată, între zidurile tapetate cu tomuri ale sălii acesteia de bibliotecă? Cu ce inadvertență te-au supărat clasicii, ce rezervă te-a indispus la romantici, de ți-ai uitat cu totul fotoliul numerotat de sub barba stufoasă a magului de la Câmpina? Cerneala și-a uscat drojdia neagră pe fundul călimărilor, gânditor s-a lăsat pe spate fotoliul vacant și străină visează fereastra.*

---

<sup>1</sup> Cange, Charles du (1610–1688) – erudit istoric francez, celebru pentru studiile asupra Bizanțului și Orientului latin (n.ed.).

<sup>2</sup> Saglio, Edmond (1828–1911) – arheolog francez, unul din principalii autori ai *Dicționarului de antichități grecești și romane* (n.ed.).

<sup>3</sup> Daremberg, Charles Victor (1817–1872) – medic și cercetător erudit al antichității, colaborator al lui Saglio la *Dicționarul antichităților grecești și romane* (n.ed.).

<sup>4</sup> Nisard, Charles (1808–1889) – erudit cercetător literar, în special al creațiilor populare (n.ed.).

<sup>5</sup> Nyrop, Kristoffer (1858–1931) – lingvist danez (n.ed.).

<sup>6</sup> Meyer-Lübke, Wilhelm (1859–1933) – filozof de origine elvețiană, a dedicat numeroase studii savante limbilor romanice (n.ed.).

Cum se înfiora plopul când îți odihneai privirea obosită pe creștetu-i și ce smerită se ruga crucea din vârful clopotniței, când o surprindeai în răgazul dintre două lecturi! O, zilele de la Aranjuez!"<sup>1</sup> Lirismul autorului poate fi refăcut din mărturiile culegerii *Dictando divers* (I, 1940) unde cu tot resortul împrejurărilor externe sau fortuite care îl pun cu fiecare pagină în mișcare, întregul păstrează caracterul unui jurnal intim, într-atât scriitorul vorbește de fapt totdeauna despre sine însuși, despre reacțiile sensibilității sale discret dezamăgite și caste. Procedul de artă al lui Perpessicius este digresiunea savantă și retrospectivă; pentru fiecare însemnare a gândirii apare cortegiul amintirilor culese din bogatele lui lecturi și dintr-o existență căreia i-a plăcut să se oprească lângă eroii suferințelor umile și a elanurilor săgetate. În seria eseiștilor noi, Perpessicius aduce gruparea de sentimente și atitudini a omului de carte, interiorizat și sensibil, a învățatului delicat și pur, în care lumea intelectuală își regăsește conștiința ei.

---

<sup>1</sup> *Mesaj disperat (Dictando divers, 1925-1933 - București, 1940, p.31)* (n.ed.).

**X**  
**DOI CTITORI**  
**AI ROMANULUI NOU**



## 1. LIVIU REBREANU

Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură coincide cu un moment de răspântie. Când, în 1912, apare la Orăștie volumul intitulat *Frământări*, realismul artistic și liric produsese aproape toate operele sale caracteristice. Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor. Rolul semă-nătoriștilor era încheiat. Din schițele și nuvelele pe care ei continuă să le publice în micile reviste ale curentului nu se putea desprinde vreo îndrumare nouă. Numai Mihail Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte. Grupul esteților și intelectualiştilor produc într-acestea o adevărată criză a artei de a povesti. Cu excepția lui Galaction, ei înlocuiesc pe tot frontul acțiunii lor narațiunea prin evocare. Observația realității este înlocuită prin imaginile fantaziei, icoana lumii se artificializează și stilul scriptic devine precumpănitor. Tehnicile realismului sunt încredințate acum povestitorilor comici cari, prin acidul ironiei, dizolvă lirismul formulei contemporane și, mai ales atunci când se aplică asupra motivelor împrumutate lumii rurale, anunță formulele triumfătoare în curând. Atunci apare Rebreanu.

În volumul de la Orăștie, un observator grăbit ar fi putut vedea o continuare a tematicii semănătoriste. Omul elementar,

țăranul, dublat în chip destul de neașteptat de omul elementar al mediului urban, ființa instinctivă a periferiilor și închisorilor, pe cari le descrie în schițe ca *Golanii*, *Culcușul* etc. Chiar această alăturare surprinzătoare indică însă o schimbare de atitudine. Omul elementar nu mai era prezentat în caracterul lui mitic și eroic, așa cum lucrul fusese făcut de un Sandu-Aldea, Gârleanu, Sadoveanu, ci în umila și precara lui realitate socială, fără sentimentalisme, în scene crude, izolate din cadrul de farmec și poezie al naturii, dar cu o putere de observație incisivă, care anunța un maestru. Când, în schița *Proștii*, țăranii vin la gară, ei orbecăiesc prin întuneric, „*căutând vreun locșor unde să se adăpostească până va sosi trenul. Feciorul, mai îndrăzneț, se apropie de ușa sălii de așteptare și puse încetinel mâna pe clanță. Era încuiată. Zări în stânga ușii o bancă, o pipăi cu băgare de seamă, parcă s-ar fi gândit să se așeze sau nu, stătu o clipă la îndoială și în sfârșit se lăsă alături pe lespede de piatră dinaintea pragului. Bătrânul își lăsă sarcina pe bancă și se cocoloși și el lângă fecior*“ (*Frământări*, p.191). Așezarea țăranilor pe piatră, alături de banca pe care umilința lor o consideră rezervată altor călători mai de soi, este o trăsătură de mare elocvență, pe care nu o putea găsi oricine. Trenul sosește, în sfârșit, în gara dezmoțită și luminată pentru o clipă, dar „*proștii*“, bruscați și loviți, nu izbutesc să pătrundă în el. Luând poverile lor în spinare, ei pornesc „*încet înainte pe o cărare spinoasă, cu capul plecat, cu inima urnită... Din noianul negru de nouri însă, soarele scaldat în sânge își înălța biruitor capul și improșca în fețele drumeților o beteală de raze purpurii...*“ Nimic altceva. Nici expresia lirică a revoltei; nici analize mai amănunțite. Sobrietatea notației este în toată bucata remarcabilă. În timp ce semănătoriștii ar fi dat copioase descrieri de natură, aci abia câteva indicații. În locul cuvintelor „*frumoase*“, „*poetice*“, aci și în celelalte schițe ale volumului, cuvinte alese dintr-un fond de provincialisme ingrate, cu un oarecare răsunet onomatopeic și cu vagi senzații repulsive în timbrul lor psihic: „*a crâmpoți*“, „*a molfăi*“, „*a cârcăli*“, „*a mocoși*“, „*a hăi*“, „*a lihăi*“, „*a râgâi*“, „*a se sborși*“ etc., etc.

În locul metaforei poetice, avantajoase, forma cea mai simplă a mijloacelor stilistice care constituiesc imagine, comparația, aleasă de obicei din domenii menite să arunce asupra lucrurilor reflexe de urâtenie, ridicol sau tristețe; geamurile unei locuințe sunt comparate cu „*niște lespezi miruite cu leșie*“ (Frământări, p. 5). Cuptorul pare „*culcat în colț ca un bivol*“ (p. 6). Biserica cu turnul ei era „*ca un om mic la cap și gros la trup*“ (p. 15). Preoteasa „*era o femeie mică și grasă ca un butoi de bere*“ (p. 26). Trei dinți răsăreau „*din gingii lucii, ca niște pociumbi pe o cărare cleioasă*“ (p. 28). Un personaj își freacă ochii „*până ce se roșiră ca două sfeclă fierte*“ (p. 57). Altuia îi ies din orbite „*ca două cepe mari roșii*“ (p. 73). Altuia „*vinele de pe tâmplă i se îngroșară ca niște lipitori hrănite de sânge*“ (p. 71). Întinzându-se să doarmă, golani „*stăteau privind gânditori la cerul împestrit cu stele ca niște bolnavi cuprinși de dureri*“ (p. 79). Unuia din ei „*toată mintea i se turbură ca un lac în care se scurge un pâraiaș nămolos*“ (p. 103). Carnea unei femei „*tremura ca o grămadă de piftie*“ (p. 80). Era o vreme ploioasă: „*Cernea o ploaie mărunță și grasă ca untura topită*“ (p. 145). O femeie avea „*două picioare late cu pulpele groase cât cofele*“ (p. 146). După ce golani vorbiră câțva timp, „*amândoi tăcură ca două buturuge vreme îndelungată*“ (p. 165) etc. Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntând cu mai mult curaj urâtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus, dintr-o epocă încheiată în acest moment. Motive și vocabular, atitudini și mijloace stilistice arătau că realismul românesc intrase într-o nouă fază.

Cu puterile încercate în chipul acesta, Rebreanu dăruiește literaturii noastre, în anii de după război, primele ei mari construcții epice. Realismul artistic și liric se realizase în cadrul limitat al nuvelei și schiței. Preferința aceasta putea avea două cauze. Una din ele trebuie căutată în împrejurarea forțelor creatoare, nedescătușate în întregime, aplicându-se pe teren mărginit, ajungând repede la capătul efortului lor.

Este o cauză organică și oarecum istorică; exercițiul de degetație, preludarea înaintea<sup>1</sup> marilor concerte. Nuvela și, mai cu seamă, schița, ca formă caracteristică a producției literare în epoca dintre 1900 și 1916, răspund și unei motivații de caracter estetic. Era un postulat al poeticei naturaliste credința că adevărul sufletelor și al moravurilor poate fi surprins mai bine în schița instantanee, în secțiunea de viață, redată prin reducerea la minimum a forțelor organizatoare ale artei. O revistă cum a fost *Viața românească*, stând prin conducerea gustului literar sub categorice influențe naturaliste, creează o rubrică fixă pentru adăpostirea producției astfel inspirate: „documentele omenești“, în care apar unele din schițele lui Spiridon Popescu și Jean Bart. Alături de naturalismul instantaneelor, al „tranșelor“ de viață, există însă forma lui fluvială, procedând nu prin fulgerare impresionistă, ci prin larga integrare a amănuntului, până la extinderea cea mai departe împinsă și chiar până la zdrobirea formelor limitative. Adevărul naturalistic este cuprins ca element infinit sau ca viziune fulgurantă: Balzac și Maupassant, Tolstoi și Cehov. La mijloc stă cosmosul de forme închise, bine ordonate, al romanului flaubertian, compus cu preocuparea de gradație și riguroasă conturare a unei tragedii clasice. În aceeași regiune de mijloc stă și nuvela întinsă, micul roman, părăsit de la un timp de întreaga literatură europeană, nu numai de literatura română.

În momentul în care realismul artistic și liric crease forma nuvelei și istovise aproape toate posibilitățile schiței, tot mai des se auzeau glasuri cerând romanul românesc, crearea vastului cadru care să cuprindă zugrăvirea întregului nostru mediu de viață, sau al unor întinse regiuni ale lui, după metoda de integrare naturalistă, practică în sânul marilor culturi. Încercarea atât de merituoasă a lui Duiliu Zamfirescu nu reușise complet. Specularea amănuntului nu dăduse tot ce se putea aștepta. Înlănțuirea ciclică a romanelor nu era apoi justificată de acel caracter neistovit al viziunii care, la Tolstoi, la Balzac, la Zola, procedează prin acumulare de



blocuri ciclopeene. Atitudinea sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud: vechi proprietari de pământ și țărani patriarhali; între ei, ca o încarnare a detestabilei lumi noi arendașul îmbogățit, pe cale să uzurpe locurile boierimii. Romanele lui Duiliu Zamfirescu erau producțiile unui punct de vedere sentimental care valorifică oamenii în raport cu preferințele lui, distribuindu-i în buni și răi, simpatici și antipatici. Norma internă a realismului cerea însă o atitudine liberă de parțialitățile sentimentului, capabilă să privească realitatea în față și care să ne seducă, nu prin măgulirea unei sensibilități înrudite cu a scriitorului, ci prin forța constrângătoare a adevărului curat. Din Ardeal, în 1914, ne vine prima mare construcție epică a vremii, *Arhanghelii*, romanul lui I. Agârbiceanu. Prin largimea câmpului de observație socială, și prin vehemența pasiunilor, povestirea ruinerii sufletești a lui Iosif Rodean, căutătorul de aur din „baia“ Vălenilor, din a cărei cumplită ispită se salvează numai iubirea curată a unei perechi de tineri, alcătuiește o etapă vrednică a fi considerată în dezvoltarea realismului mai nou. Din nefericire, continua intervenție a autorului, comentarul moral neostenit, corupe puritatea stilului epic și realist. Astfel, povestind împrejurările seminarului în care studia tânărul cleric Vasile Murășanu, autorul exclamă: *„O, e foarte adevărat că se muncea aici pentru luminarea laturii celei mai prețioase a sufletului omenesc, pentru formarea și întărirea acelei conștiinți superioare, care e baza oricărui caracter adevărat; pentru câștigarea aceluia razim moral, care nu prea obișnuiește să se clatine, fiindcă purcede parcă din atingerea cu dumnezeirea. Dar din sufletul omenesc cresc atâtea simțeminte!“* (*Arhanghelii*, ed. a II-a, vol. I, p.17). Aceste simțeminte erau, în ce-l privește pe Vasile Murășanu, iubirea născândă pentru domnișoara Elenuța Rodean. Suflet cumpănit, Vasile Murășanu știe să împace ispitele noi cu comandamentele conștiinței, căci *„el era dintre clericii cari reușeau să stabilească armonia pominită, fără însă ca să treacă în exagerări“* (*ibid.*, p. 18). Despre Iosif Rodean ni se spune că *„rămăsese în el multe*

*laturi ale ridicolului care însoțește fatal pe toți oamenii cari ș-au întrerupt educația, dacă aceștia nu-s niște inteligențe deosebite*" (ibid., p. 209). Elenuța Rodean citise prea mult: icoana vieții se posomorâse pentru ea. „E adevărat, ne asigură autorul, că cetitul îndelungat, mai ales fără control convenit, are de multe ori urmări dezastruoase, dar iarăși e foarte adevărat că, fără îndeletnicirea aceasta, oricât ar umbla cineva prin școli, rămâne cu un cerc de vedere foarte strâmt” (ibid., p. 221). Cu asemenea naivități ale reflecției, stilul realist se înapoia la Filimon, oricât, în alte privințe, autorul se dovedea capabil de observații tăioase, de sondaje mai adânci în clocotul pasiunilor omenești. Recitirea *Arhanghelilor* lui Agârbiceanu ne arată ce drum mai avea de străbătut realismul epic după 1914.

Acest drum este parcurs în întregime de Liviu Rebreanu. Când în 1920 apare, după lungi elaborări, romanul în două volume *Ion*, cititorii și critica au subliniat deopotrivă evenimentul. Înmuguririle atât de interesante din *Frământări* fuseseră uitate, încât noul roman putea fi considerat ca produsul unei inițiative radicale, ca o dată absolută. De fapt, ceea ce vorbea mai puternic în *Ion* era curajul de a coborî, fără iluzii și fără prejudecăți, în jocul motivelor sufletești. Îndatorate în atâtea privințe viziunii științifice a vieții, realismul și naturalismul european impuseseră convingerea că „valoarea” se constituie din datele „naturii”, că tot ce suntem obișnuiți a considera superior în viață este făcut din pânza instinctelor ei elementare. *Ion* era o largă frescă a vieții românești în Ardealul revenit, eposul permanenței elementului românesc în mijlocul unor împrejurări neprielnice, evocat însă nu în motivația ei eroică, ci prin înțelegerea resorturilor statornice ale sufletului țărănesc, lăcomia de pământ și senzualitatea robustă, afirmate prin șiretenie, lipsă de scrupule, cruzime. Sunt în *Ion* și câteva momente de potențare simbolică, în care personagiul principal este împins, dincolo de planul realist, în lumina tare a apoteozei, dar cununa eroică este ridicată atunci de pe conștiința omului, pentru a fi așezată pe instinctele lui, viguroase și

nezdruncinate. Când după o noapte în care planurile de însușire a pământurilor lui Vasile Baci, prin seducerea fetei pe care de fapt nu o iubea, procedaseră la primele lor căi de fapt, Ion pornește să muncească în vecinătatea moșiilor râvnite, „*flăcăul, cu o privire setoasă, cuprinse tot locul, cântărindu-l. Simțea o plăcere atât de mare văzându-și pământul, încât îi venea să cadă în genunchi și să-l îmbrățișeze. I se părea mai frumos, pentru că era al lui. Iarba deasă, presărată cu trifoi, unduia ostentiv de răcoarea dimineții. Nu se putu stăpâni. Rupse un smoc de fire și le mototoli pătimaș în palme...*” (Ion, I, p. 56). Glasul lui scapă un cuvânt de înduioșare: „*Locul nostru, săracul!...*” Iar când privirile îi alunecă mai departe și urechea culege murmurul porumbiștilor, al holdelor de grâu și de ovăz, al cânepiștilor, al grădinilor, caselor și pădurilor, zumzetul, șușotul, fâșăitul lor, glasul puternic al pământului, flăcăul „*se simți mic și slab cât un vierme pe care-l calci în picioare sau ca o frunză pe care vântul o vâltorește cum îi place. Suspină prelung, umilit și înfricoșat în fața uriașului: «Cât pământ, Doamne!...»*” (p. 59). Moșia lui Baci trebuia să-i revie lui Ion, împreună cu fata lui. Ana este ademenită și bătrânul înțelege că moșia pe care el o apăra, cu îndârjirea cu care celălalt o râvnește, îi scapă acum din mâini: „*Când deschise poarta, văzu pe Ana care venea de la gârlă cu coșul încărcat de rufe limpezite. Cum o zări, Vasile simți o tresărire aprigă. Într-o clipă mintea i se lumină iar și în gândurile lui răsări Ion al Glanetașului, cu o înfățișare disprețuitoare și triumfătoare, arătând cu mâna pântecul Anei. Apoi, repede, fata dispăru, rămânând în ochii lui numai burta ei încinsă cu betele tricolore peste zadiile sumese, o burtă uriașă, vinovată, urâtă, ațâțătoare, în care rușinea se lăfăia sfidătoare și trufașă...*” (p. 221). Urmează scena bătăii, întinsă pe mai multe pagini, fără cruțare pentru nervii cititorului. Misterul gravidității, viziunea pântecului rotund pe care îl apăra, din care pare că urcă strigătele ei de animal înjunghiat, revine cu o insistență obsesivă, printre celelalte amănunte nemiloase ale descrierii.

Senzația organică ocupă un mare loc în toate romanele lui Rebreanu, în care viziunea naturalistă a omului reține în primul rând aspectul lui animalic. Sudoarea, setea, frigul, zecile de fiori care zgâlțâie trupul omului, toate acompaniamentele organice ale emoțiilor, reapar în nenumăratele descrieri pe care scriitorul le dorește puternice, directe, zguduitoare. Inima lui Ion „îi bătea coastele ca un ciocan înfierbântat” (I, p. 33). Când Vasile Baciș primește știrea rușinii abătute asupra fetei lui, „simți ca și când l-ar fi trăsnet cu o măciucă în creștetul capului” (I, p. 222). În *Pădurea spânzuraților* (1922), când Bologa zărește spânzurătoarea pregătită pentru locotenentul Svoboda, simte că „gâtul îi era uscat și amar, iar inima i se frământa într-o emoție aproape dureroasă” (p. 21). Iar când află că regimentul lui urmează să treacă pe frontul românesc, i se păru că „i s-ar fi înfipt în beregată o gheară înnăbușindu-i glasul” (p. 74). Căutând locul de trecere către liniile dușmane, rătăcind prin noapte, Bologa „se opri să se odihnească un minut și să-și mai șteargă nădușeala pe gât și pe față” (p. 268). Iar când este în cele din urmă prins, „se simți deodată atât de ostenit, că gândurile toate i se ostoiră într-o nesfârșit de chinuitoare dorință de odihnă. Îi ardea cerul gurii de sete și iar asuda cumplit” (p. 276). Caragiale este, după cum am văzut, primul scriitor român care întrebuițează notația organică cu scopul de a da o viață intensă descrierilor sale. Rebreanu regăsește procedeul și-i dă o întrebuițare cu mult mai întinsă. Realismul este pentru el formula literaturii „tari”, răscolitoare.

În aplicarea aceleiași tendințe, devine Rebreanu un analist al stărilor de subconștientă, al învălmășelilor de gânduri, al obsesiilor tiranice. *Pădurea spânzuraților* este construită în întregime pe schema unei obsesii, dirijând destinul eroului din adâncimile subconștientului. Când tânărul locotenent ardelean Apostol Bologa asistă la scena spânzurării cehului Svoboda, la a cărei condamnare luase el însuși parte, „el se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului”. Urmează obișnuita notație organică: „Își auzea bătăile

*inimii, ca niște ciocane, și casca îi strângea țeasta ca și când i-ar fi fost mult prea strâmtă și îndesată cu sila". Deodată se instalează obsesia care de-acî înainte îi va determina soarta: „O mirare neînțeleasă îi clocotea în creieri căci, în vreme ce pretorul înșira crimele și hârtia îi tremura între degete, obrajii sublocotenentului de sub ștreang se umplură de viață, iar în ochii lui rotunzi se aprinse o strălucire mândră, învăpăiată, care parcă pătrundea până în lumea cealaltă... Pe Bologna, la început, privirea aceasta îl înfricoșă și îl întărită. Mai pe urmă însă simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă...” (pp. 22–23). Imputarea dureroasă se îndrepta împotriva lașei acceptări a unui destin care, punându-l în rândul dușmanilor neamului său, îl făcuse acum și călăul celor de-o seamă cu dânsul. Privirea martirului Svoboda i se luminează încă o dată: „În ochi lucirea stranie, arzătoare, pâlăia mai puternic, cu tremurări grăbite, din ce în ce mai albă...” Amintirea lui Svoboda va deveni de-acî înainte forța călăuzitoare a propriei vieți, până în clipa deznodământului deopotrivă cu acela care îi înfipsese în inimă imputarea dureroasă a privirilor strănii. Când, mai târziu, tânărul ofițer săvârșește o ispravă militară de laudă, distrugerea unui reflector, în lumina pe care o stinsese i se pare a fi văzut o strălucire la fel cu a executatului, altădată. Fapta vrednică de laudă îi dădea dreptul să ceară îndrumarea lui către un alt front decât acela pe care urma să lupte împotriva românilor: „Atunci de ce nu se bucură cum s-a bucurat când i-a venit ideea să zdrobească reflectorul?... În loc de răspuns, în suflet îi răsări deodată lumina albă pe care o gătuise adineaori, strălucind ca un far într-o depărtare imensă. Și strălucirea i se părea când ca privirea lui Svoboda sub ștreang, când ca vedenia pe care a avut-o în copilărie, la biserică, în fața altarului, sfârșind rugăciunea către Dumnezeu...” (p. 88). Când trece o dată prin crângul în care atârnav cei șapte spânzurați ai stăpînirii maghiare, prefigurând sfârșitul pe care și-l pregătea singur, Bologna primește încă o dată în cugetu-i înspăimântat amintirea lui Svoboda și a ochilor lui: „Îndată ce rămase singur, în fața*

lui Apostol începu iarăși să răsară pădurea spânzuraților... Dar acuma părea că toți sunt la fel, și în privirea tuturor strălucește aceeași însuflețire stranie, ademenitoare ca și focul din ochii oamenilor care pornesc la asalt... Apostol se cutremură. «Același om, spânzurat de nenumărate ori, ca o protestare nesfârșită»... Și deodată își zise: «E Svoboda... privirea lui...»” (p. 254). Când, în sfârșit, împlinirile se apropie și Apostol Bologa, prins în momentul când se pregătea să dezerteze la inamic, ca cehul Svoboda altădată, este condus către judecătorii lui, el explică însoțitorului său, în zgomotul asurzitor al căruței: „Vorbeai adineaori despre anume cazuri de dezertare... Ei, camarade, ești încă tânăr și... Știi că eu azi la nouă trebuia să fiu la Curtea Marțială... ca judecător, firește... Nu-i ridicol acuma?... Am mai fost o dată în Curtea Marțială... cu un caz foarte interesant... Un sublocotenent ceh, unul Svoboda... N-ai priceput?... Svoboda, ceh, spânzurat...” (p. 287). Amintirea obsesivă a cehului, pătrunsă în cugetul lui Bologa ca o remușcare și proiectată de-atunci ca o întrupare a propriilor lui conflicte interioare, era acum gata să-și doboare victima. Subconștientul își terminase lucrarea lui. Nenumărate sunt analizele de stări obsesive în *Pădurea spânzuraților*. Întinzându-se o dată să doarmă, Apostol Bologa simți cum „mii de frânturi de gânduri scânteiau în aceeași secundă, se ciocneau, se amestecau, se înlănțuiau. Și printre ele, ca un bondar roșu, bâzâia de ici-colo, când mai tare, când în șoaptă și mereu sub forme noi, obsesia că, în noaptea aceasta, trebuie să sfârșească, negreșit...” (p. 152). Rebreanu întrebuițează el însuși termenul: „obsesie”. Altădată, după despărțirea de Ilona, neliniștea internă îi vântură gândurile și-l prigonește cu întrebări fără răspuns: „Gândurile lui însă alergau când înainte, când înapoi, fără astâmpăr, ca un cârd de păsări rătăcite. Oare de ce-l cheamă generalul? Poate că reclamația lui Pălăgieșu... dar tocmai acum?... Și Ilona, cum a rămas în poartă... parcă și-ar fi luat rămas bun pentru totdeauna... De ce și-a luat rămas bun?...” (p. 251). Panicele intime, inhibițiile gândirii, fixarea asupra unei imagini unice,

tot ce scapă controlului inteligenței, întreaga viață obscură a subconștientului ocupă un mare loc în romanele lui Rebreanu. Obsesia maladivă a unui degenerat este subiectul romanului *Ciuleandra*, 1927. Subconștientul, ca principiu metafizic, legând între ele cele șapte vieți ale unei reîncarnări succesive, este apoi resortul romanului teosofic *Adam și Eva*, 1924.

În același plan psihologic se situează notația corespondențelor dintre stările sufletești ale personagiilor și natura care îi înconjoară, subliniindu-le anxietățile. Când Apostol Bologa își dă pe față, în prezența generalului Karg, natura gândurilor lui intime, în tăcerea perplexă care se stabilește între cei doi oameni, „*de-afară se auzi limpede huruitul unei căruțe și ciripitul gălăgios al vrăbiilor, într-un pom, sub fereastra cancelariei*“ (p. 93). În timpul concediului, în care se desăvârșește conversiunea sa religioasă, Bologa este străbătut de sentimente pe care autorul însuși le numește „*stranii, nelămurite*“. Trezit parcă din meditația lui, lui Bologa „*i se păru că răpăiala picurilor de ploaie se mulcomește treptat, prefăcându-se într-un zgomot dulce, fâșâitor ca zborul porumbelilor, din ce în ce mai dulce, strecurându-i în inimă o vrajă dureros de alinătoare*“ (p. 190). Starea de extaz se întrerupe brusc: „*Ploaia drământuia mereu țiglele cerdacului cu sunete moi, apătoase*“. Senzațiile acestea întovărășitoare, culese din armoniile naturii, nu le-a pus la contribuție pentru întâia oară Rebreanu. Caragiale – am văzut-o – le-a folosit mai înainte, dar Rebreanu le dă o largă și fericită întrebuințare.<sup>1</sup>

Ceea ce aduce Rebreanu cu totul nou, în afară de puținele schițări în aceeași direcție la Duiliu Zamfirescu, este viziunea stărilor de mulțime și a omului ca element al grupului social. Romanul *Răscoala* (2 vol., 1932) este sediul acestor contribuții. Viziunea unanimistă a țărănimii este exprimată aci de mai multe ori. Când prefectul Boerescu le vorbește: „*Țăranii ascultau și-l priveau nemișcați, cu ochi ca de sticlă.*

---

<sup>1</sup> Vd. și vechiul meu articol critic despre *Ion*, în *Viața românească*, ianuarie 1921, apoi în *Masca timpului*, 1926.

*Sutele de fețe cu aceeași expresie păreau a fi ale aceluiași cap, cu aceleași gânduri și simțiri, un singur și același om în infinite exemplare, ca un produs în mare al unei uzine uriașe*” (II, p. 86). La cuvintele îndemnurilor demagogice ale prefectului, țărani răspund, așa cum o fac ei, cu zicerile tipice ale limbii: „– *Decât așa trai tot mai bună o fi moartea. – Mai bine omorâți-ne, să scăpați de noi! – Ori că mori de foame, ori de altceva, tot moarte se cheamă! – Barem dacă muncim de ne zdrobim oasele, s-avem cu ce să ne ținem zilele!*” etc. Până când toate aceste exclamări se unifică „*într-un cor în mai multe voci repetând nesfârșit același refren: «Pământ!... Pământ!... Pământ!...»*” (pp. 90-91). Țărani alcătuiesc un singur organism, reacționând sinergetic, ca un polipier gigantic: „*Mulțimea de țărani fu pătrunsă brusc de un fior, parcă răcnetele lui Petre i-ar fi răscolit toate durerile*” (p. 96). Când jandarmul Boiangiu lovește pe unul din ei: „*Într-o clipire loviturile îl copleșiră din toate părțile. Văzu ca prin vis că Trifon Guju i-a smuls pușca de pe umăr. Își freca capul, lăsându-l pe piept și instinctiv nu căuta decât să scape din mijlocul mulțimii. Țărani urlau și loveau. «Dă bine, mă!», «Arde-l!», «Fugi!»*” (p. 152). Numeroase sunt în *Răscoala* prezentările acestea de grup. Răzmerița însăși este înfățișată prin trăsături însumate, scene în care indivizii reiau, cu mici variații individuale, mișcarea zguduitoare a întregului organism social. Se poate spune deci că, dacă în *Pădurea spânzuraților* viziunea omului este îndatorată psihologiei moderne, cu tot ce a adus ea în cunoașterea stărilor de subconștientă, *Răscoala* este redevabilă conceptului sociologic al mulțimilor omenești.

În ordinea mijloacelor stilistice, trebuie să remarcăm că după *Frământări* sensibilizarea prin comparație este mai puțin întrebuințată, deși ea rămâne aproape singurul procedeu imagistic al lui Rebreanu. Cu referire la puținătatea și monotonia elementelor de sensibilizare s-a putut vorbi despre acel „stil cenușiu” al lui Rebreanu, merit să atragă ieșirea polemică a unui maestru al imagismului modernist, d-l Tudor Arghezi (în



*Cugetul românesc*, 1922). Imagismul este însă tehnica evocării, nu a povestirii și analizei, încât tocmai prezența lui în romanele lui Rebreanu ar fi alcătuit o excrescență parazitară, o lipsă de „stil“. Ceea ce este mai surprinzător în operele despre care ne ocupăm este însă slaba lor înclinare de a extrage efecte din notarea graiului viu, din adevărul și sclipirea dialogului. Printre marii noștri prozatori, în afară de Arghezi, al cărui regim stilistic este pur scriptic, Liviu Rebreanu este singurul care nu manifestă o înzestrare specială în direcția intuiției limbii vorbite. Ba chiar, atunci când pune să vorbească pe orășeni, notațiile lui Rebreanu sunt uneori stângace. Ascultați, de pildă, pe boierul bucureștean Miron Iuga, vorbind: „*Isprăvește cu clevetirile, Măriuco! Nu e demn de văduva unui general român să colporteze toate prostiile care fatal circulă pe socoteala unei femei frumoase... Dar ești și tu ca biata nevastă-mea, fie iertată, nu degeaba ați fost surori*“ (*Răscoala*, I, p. 254). Exprimarea: „nu e demn de văduva unui general român“ etc., este un mod pretențios de a vorbi, care nu sună autentic în gura personajului. Cât despre incidenta : „fie iertată“ (deseori întrebuintată de oamenii lui Rebreanu, cp.d. p. I, p. 123), ea reprezintă un ardelenism, improbabil în gura lui Miron Iuga. Alte exemple s-ar putea alătura acestuia.

Mult mai fericite sunt, în proza lui Rebreanu, variațiile de vocabular în trecerea de la mediul rural la acel orășenesc sau la acel intelectual. Astfel îi *Ion*, unde în general este folosit asprul vocabular pe care l-am observat încă din *Frământări*, când povestirea ajunge să se ocupe de tânărul intelectual, poetul Titu Herdelea, aluziile și expresiile limbajului cărturăresc și jurnalistic intră în funcțiune, ca un important element al caracterizării. Astfel, ni se spune că „*Titu se închise ca un sfinx în fața tuturor stăruințelor*“, că el „*avea ambiția să se documenteze înainte de a vorbi*“, că a „*înflorit o povestire senzațională*“ și că pătımirea familiei Herdelea „*nu era prea dezinteresată*“ (*Ion*, II, pp. 67–68). Schimbarea vocabularului împreună cu a mediului este un procedeu constant al stilisticii lui Rebreanu.



## 2. HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

Împreună cu Liviu Rebreanu, d-na Hortensia Papadat-Bengescu<sup>1</sup> este, fără îndoială, scriitorul care a exercitat o înrâurire mai adâncă asupra dezvoltării romanului nou. Motivele pe care le-a introdus în circulație, adâncimea analizelor, arta

---

<sup>1</sup> Cp. și sugestiile mele mai vechi în *Sburătorul*, I, apoi II, 23, unde literatura d-nei H.P.-B. este prezentată ca manifestarea unei feminități tinzând să-și înalțe instinctele în sfera inteligenței. Câteva din caracterizările capitolului de față se regăsesc în aceste vechi articole de tinerețe. (Autorul se referă la articolele prilejuite de apariția volumelor *Ape adânci* – comentat, sub titlul *O ideologie feminină, noua feminitate*, în *Semănătorul* din 3 mai 1919 – și *Sfinxul* – analizat în aceeași revistă la 16 octombrie 1920. În acest din urmă articol Tudor Vianu disocia „analiza” practică de scriitoarea română de aceea a unui Bourget sau Stendhal chiar: „Analiza sa nu însoțește viața... E o analiză de motive subconștiente”. Criticul observă „suflul muzical” ce străbate opera scriitoarei și-l explică prin înclinația acesteia de a nota „dispoziții”, și nu de a înfățișa „caractere sau acțiuni”. Forța talentului acestei prozatoare se verifică în „bogăția asociațiilor”, derivate temperamental dintr-o „neliniște” permanentă și „inepuizabilă”. Compoziția deficitară se compensează prin „lirismul esențial” și „remarcabila putere de sugestie”. Hortensia Papadat-Bengescu este creatoarea unei „ideologii pasionale”) – (n.ed.).

caracterizărilor sale, procedeele întrebuițate se regăsesc din belșug în producția ultimilor ani, încât numele scriitoarei care a dăruit literaturii noastre o seamă de pagini viguroase și profunde trebuie trecut printre acelea ale ctitorilor, încât opera sa densă și greu practicabilă, prin însăși tensiunea inte lectuală pe care o impune, nu a putut cuceri popularitatea. Dacă Liviu Rebreanu se situează încă de la originile lui scriitoricești pe linia de dezvoltare a realismului, pe care îl aduce la formula sa cea mai riguroasă, d-na H. Papadat-Bengescu se desprinde din tabăra scriitorilor intelectualiști și esteți, ale căror mijloace stilistice apar hotărât în operele sale de debut.

Scriitoarea a surprins la început printr-o literatură de observație a sufletului feminin, pe care nimeni înaintea sa nu-l sondase cu mai multă luciditate și cu mai mult curaj. Nu dorința de a se mărturisi – atât de caracteristică pentru mentalitatea feminină – ci aceea de a explora regiuni noi și neașteptate atrage pe scriitorul psiholog. Sufletul femeii i se pare mai complex, mai atrăgător. *„Studiul femeii, ni se spune, mi-a părut totdeauna mai interesant decât al bărbatului, fiindcă la bărbați faci înconjurul faptelor și faptele sunt rareori prea interesante, pe când femeia are o rezervă bogată de material sufletesc, în căutarea căruia poți pleca într-o aventuroasă cercetare plină de surprize“* (Ape adânci, 1919, ed. „Cultura națională“, 1923, pp. 155–156). Desigur, darurile psihologului sunt trezite și dezvoltate de o existență tipic feminină, fără multe experiențe, cufundată în propria sa interioritate, încât scriitoarea se zugrăvește pe sine însăși atunci când atribuie unuia din personagiile sale feminine cuvintele: *„Nici eu nu găsesc nimic de povestit; dar eu sunt din acele ființe care privesc numai cum trăiesc ceilalți. Am purtat mereu pe nas acei ochelari cu care te uiți la alții și n-am băgat de seamă ce mi se întâmplă mie... Am un deficit colosal de existență“* (op.cit., pp. 164–165). În răgazurile contemplației intime, a încercat scriitoarea *„deșteptarea vie, dureroasă, tumultuoasă a ființei interioare“* (p. 175), pe care se apleacă acum s-o noteze, cu *„durerosul sentiment al unui destin fără*

fapte" (p. 205). Spicuim aceste referințe din confesiunile eroinelor d-nei Papadat-Bengescu. Ele sunt însă tot atâtea declarații care fixează o atitudine, împreună cu originea unui dar care a îmbogățit neasemănat literatura noastră de analiză. La izvoarele noii literaturi psihologice stă astfel contribuția unei femei, dezvoltând datele proprii ale condiției sale, dar depășind prin incisivitate și robustețe intelectuală caracterele atribuite îndeobște literaturii femeiești.

În *Marea, Vis de femeie*, dar mai cu seamă în *Femei între ele*, cea mai importantă bucată a volumului din 1919, analizele alternează deocamdată cu revărsări lirice, poeme în proză amintind pe Delavrancea sau Duiliu Zamfirescu: „Pădurea!... Ea știe cum e această mândră, sălbatecă, îngustă și minunată iubire. A răsărit din pământul gras, trăgând din el tot râul vieții, a fost rariște și a crescut încet dezmiardată de soare, și s-a îndesit în dumbravă, și ani făcuți veac au împlinit codrul; ea a văzut luna răsărind și culcându-se după același tufiș, a auzit în frunzarele ei aceiași cântători, a privit neștrămutat cum neamurile se încăierau în lupte și sângele păgân cu cel pământean roșeau covorul ei de frunze. A supt pe cel românesc, și a îngrășat cu el lutul țării; iar vântul a cules de pe buze de viteji suspinul morții... și de atunci, foșnind prin crengi, îi spune mereu cui știe să asculte. De aceea glasul pădurii mă dezmiardă și mă muștră, îl simt cu toată ființa mea tremurătoare și supusă...” (Ape adânci, pp. 104–105). Dar alături de aceste momente lirice, în stil sărbătoresc post-eminescian, întâlnim analiza pătrunzătoare pe linia contribuției proprii a scriitoarei. În bucata *Femei între ele*, mai multe doamne adunate pe terasa hotelului unei stațiuni de vară istorisesc „poveștile fără fapte”, țesute din materia diafană a unor schimburi de priviri, priviri ale dorinței, ale chemării, ale îngăduinței, ale refuzului, ale repulsiei. Una din doamne povestește: „Eram abia de unsprezece ani, când persecuția unei perechi de ochi m-a silit să-i descoper. Erau foarte crunți și ficși și exprimau o perseverență, pe care poate n-am mai întâlnit-o de atunci, o violență rea, care-mi da un nestăpânit

*sentiment de frică ce nu s-a risipit niciodată. Ochii aparțineau unui băiat ceva mai mare decât mine. După un timp i-am găsit statornici și obsedanți, oriunde ridicam pe ai mei. Am căutat să aflu cine mi-e dușmanul. Mie, cea inofensivă și blândă de atunci, amorul mi se arăta ca un inamic și în formă demonică, în principiul lui satanic, în loc să ia dulcile înfățișări ale ademenitorului Cupidon. Și dacă parcurgând drumul ochilor, fac o cercetare, treptat și până la urmă, toți acei cari m-au reținut cu puteri mai mari, îmi apar tot astfel. Ca și cum fragila ființă feminină e făcută să nască și să crească în bărbat o otravă nemiloasă, în care fundamentul adevărat al idealizatei iubiri ar fi o neîndurată luptă de ură“ (op. cit., p. 167). Impresia se extinde astfel în reflecție generală. Sensibilitatea se asociază cu intelectualitatea, și din această unire obținem unul din acordurile fundamentale ale întregii opere. Procedeu nu era cu totul necunoscut în anii din preajma războiului trecut, când bucățile care compun volumul *Ape adânci*, apar în revista *Viața românească*. El fusese întrebuințat de scriitorii curentului intelectualist și estetic, ale căror mijloace apar în mod mai general în proza noii scriitoare. Mai întâi asociațiile rare, epitetele neașteptate, în expresii precum: „*imbecilitate curativă, inteligență estivală, colori neutre și pacifiste, vidul ferial, pânze subțiri și coraline, răstimpuri sarbede și consternate*“ etc. Tendința de a crea cuvinte noi, subliniată la un Macedonski și Arghezi, apare și aci, producând: „*fundală*“ (ca adjectiv, în expresia „*umbra fundală*“), „*zadarul*“ (derivat din adverb, în locul substantivului: „*zădărnicia*“, în expresia „*cetatea zadarului*“), „*monom*“ (ca adjectiv, în „*sticla monomă*“, pentru „*monoclu*“), apoi în opere ulterioare: „*a psalmia*“ (în loc de „*a psalmodia*“), „*ordonanțare*“ (fals întrebuințat în loc de „*ordonare*“, *Fecioarele despletite*, 1926, p. 10, p. 17), „*maxila*“ (în loc de „*maxilarul*“), „*sciasmaticul*“ (pentru un om atins de dureri sciatică, cp. „*sciasmaticul Rim*“, în *Fecioarele despletite*, p. 107) etc., etc. Ceea ce este cu totul izbitor e abundența adjectivului tare. Privirea băiatului despre care a fost vorba mai sus i se pare povestitoare: „*cruntă,**

*perfidă, scârboasă, perversă, ironică, brutală, nerușinată*“ (*Ape adânci*, p. 169). Alți ochi i se arată însă „*cutezători și fugari, insinuanți, întrebători, timizi, admiratori, lingușitori cu făgăduieli, cu rugă, așternând dinainte-mi – în scurte luciri – covoare țesute cu izvoade felurite, ca niște iluzorii negustori de fantasmă topite în lichida aburire a pupilei*“ (*op. cit.*, p. 171). Extazul altor priviri, nerușinate, ținea pe povestitoare „*într-un cerc apăsător sub impresia unei frici nelămurite, unei rușini imprecise, unei scârbe violente și unei involuntare curiozități*“ (*op. cit.*, p. 180). Sub vraja abjectă a acestor ochiri, povestitoarea se simte ca atunci când „*ceva imperios, rău violent, scârbos se pregătește în laboratorul josnic al ființei*“ (*op. cit.*, p. 184). Cine a mai scris așa? Această abundență a adjectivelor, culese din registrele lui tari, nu ne este necunoscută. Am mai întâlnit-o sub pana lui Gala Galaction, cu care d-na Papadat-Bengescu împărtășește, de altfel, în această primă fază a producției sale, cadrul mai general al „*ideologiilor pasionate*“. Și pentru ca asemănarea să fie mai deplină, iată și întrebuițarea atât de tipic galactionistă a figurilor alegorice, în expresii precum: „*triste pergamente și păcătoase blazoane*“ (ale eredității, *Ape adânci*, p. 227), „*sipetul existenței*“, apoi în *Balaurul*, 1923: „*închipuirea e o ucenică umilă alături de geniul uriaș al râului*“ (p. 107) sau : „*spaima ei mută și sacră mlădă și ea și se târăgăna acum la picioarele milii*“ (p. 113) sau : „*nobilul martir, intact ca o efigie sublimă a suferinții*“ (p. 115) etc. Alegorismul acestui stil unește pe scriitoare, prin Galaction, cu întregul curent al intelectualiştilor. Din aceleași infiltrații provin și atâtea expresii prețioase sau pedante de care notațiile scriitoarei, preocupată să lege impresia de idee, practicând neologismul impenitent, nu sunt totdeauna scutite. Astfel, despre doamna Ledru, o placidă elvețiană a cărei înfățișare nimeni n-a putut-o asocia cu ideea iubirii, ni se spune că ea nu putea sugera „*imaginea precisă, din misterul care contopește dublul principiu universal*“ (*Ape adânci*, p. 152). Altădată, ni se vorbește despre o discuție între doamne, ca despre „*convergența cuvintelor de femei*“ (*op. cit.*, p. 239).

Din rândul aceluiași prețiozități face parte „*finețea protecturală a liniamentelor*” unei figuri de bărbat (*Balaurul*, p. 109) sau „*macularea carminată*” a unor unghii însângerate într-o rană (*op. cit.*, p. 114) sau „*lupta recentă dintre foc și fibre*” a unui mușchi fript (*Fecioarele despletite*, p. 12), amintind îndeaproape unele din excesele stilistice ale lui Macedonski, pentru a ne restrânge numai la câteva exemple.

Imaginile scriitoarei au totdeauna o mare putere evocatoare. Dar ele nu se opresc niciodată la simplul efect pitoresc, ci pătrund într-o regiune de semnificații, încât ne fac nu numai să „vedem”, dar să „simțim” și să „înțelegem” atunci când ni se prezintă, de pildă, două mâini nehotărâte, „*uitate într-un gest ridicol la mijlocul drumului între idei și scop, întrerupte de ademenirea cine știe cărui vis de-o clipă*” (*Ape adânci*, p. 153). În frumusețea tomnatică a d-nei M. se remarcă cu sensibilitate „*tonurile de petale stinse ale feței*” (*op. cit.*, p. 157). O meditație este întreruptă cu bruschețea trezirii dintr-un vis: „*Am ridicat capul cu un gest care mi-a părut că face zgomot*”<sup>1</sup> (*op. cit.*, p. 185). Există tăceri elocvente, instalate în mijlocul unei convorbiri animate, întrerupte o clipă: „*Pe terasă, unde soarele acum era o mângâiere fugară, și umbra își așternea nuanțele ei suprapuse, tăcerea era plină de vorbe ușoare ce se pregăteau să zboare, moi ca trecerea scamelor de fulgi*” (*op. cit.*, p. 199). Mini schițează un surâs adresat unui gând apropiat: „*simțeau că surâsul ei poate ajunge curând, nu era un surâs pentru depărtări prea mari*” (*Fecioarele despletite*, p. 19). Silueta deșirată a doctorului Rim, cu brațele scheletice, veșnic ridicate în acces de revoltă „*păreau a ieși prin plafon... așa de mult... încât Mini ar fi vrut să fie în același timp pe trotuarul din fața casei, pentru a vedea*

---

<sup>1</sup> Din rândul aceluiași transpuneri de senzații, face parte și notația subitei răsăriri a lunii, într-un moment de reverie nocturnă: „*O lumină mare învăluia terasa și mi-am dat seama că ceea ce mă trezise era brusca apariție a lunii care inunda aproape brutal întreg înconjurul. Și am avut pentru întâia oară senzația că lumina are sunet*” (*Ape adânci*, p. 240).



pe acoperiș acele gheare apărând prin țigla roșie..." (op. cit., p. 32). Lenora are un gest de a-și strânge kimonoul care pare că vrea să-l desfacă și să-l lepede: „Nu-și putea de loc închipui pe Lenora... altfel decât conturată plastic de un kimono indiscret, pe care strângându-l permanent în jurul corpului, părea a se dezbrăca astfel la fiecare minut" (op. cit., p. 121). Defectul de vorbire al d-nei Eliza, pronunția ei peltică, corecta ținută a ei cam rigidă: „D-na Eliza avea în schimb un ce foarte plăcut, o mică urmă de debit peltic care mlădia numaidecât ținuta ei prea țeapănă și îi da o infirmitate simpatică" (op. cit., p. 141). Chiar în portretele fizice compuse, nu numai în trăsăturile singulare, se manifestă acea sensibilitate pătrunzătoare, capabilă nu numai să învie aspectul, dar uneori să-i creeze și o perspectivă de înțelesuri mai adânci. Iată, de pildă, portretul fetei Mika-Lé, rodul bastard al rătăcirii de o clipă a mamei cu un italian în care curgea probabil sânge african, ființă fantastă, enigmatică și răufăcătoare, „făptură pădureată care diferea total de loc, lucruri și oameni, cu chipul acela ciudat de faun. Cornițele răufăcătoare puteau apărea din vâlvoiul slăbătec și creț ca al negrilor, al părului ei care sta drept în sus. Ciudată perucă, mai înaltă decât fața mică, pală, cu trăsături șterse, o față care era numai pretextul de a adăposti la umbra stufului negru, prăfuit parcă, fără lustru, doi ochi ciudați prin fixitate și prin lipsa de expresie, dar de un galben mat ca chihlibarul vechi, care surprindeau" (op. cit., p. 16). Iată portretul nevropaticei Lenora, la care suferința fizică succedând delirului moral produse se nu știu ce purificare, ce limpezire, vizibilă în fața slăbită: „Trăsăturile feței erau subțiate și tenul limpede, deși palid sub puținul roz al pudrei. Nu mai era în carnea ei acea revărsare de otrăvuri turburate. Se filtraseră și se așezaseră în cine știe ce fiolă internă, în formă de esență concentrată. Capul ei rămânea acum foarte mic pentru trupul ei încă robust" (op. cit., p. 178).

Este destul de greu atunci când studiezi procedeele de artă și valorile de stil în opera d-nei Papadat-Bengescu să deosebești notațiile în care precumpănește viziunea și

sensibilitatea, de acele în care predomină analiza. Și după cum în cele mai multe din imaginile sale există un plan al intuițiilor intelectuale, tot astfel în analizele care ne întâmpină din belșug, ochiul primește uneori compensațiile lui, părându-i-se că vede. Iată, de pildă, evocarea cu mijloace analitice dar și senzoriale ale aceluși fel de a te adresa cuiva care în loc să atragă privirile asupra persoanei interpelatorului, le dirijează asupra lucrului pe care acesta vrea să-l semnaleze: „*Ce curioasă putere de expresie are vocea. Felul cum am strigat-o echi-vala cu mișcarea de a o deștepta, cu o prevenire, cu explicații multe, deoarece în loc ca la apelul meu să mă privească pe mine, cum era firesc, ea s-a uitat tocmai la locul spre care ne îndreptam*“ (Ape adânci, p. 218). Tot astfel înțelegem și vedem în același timp pe omul căruia i se vedea inima, din puternica bucată cu același titlu, când ne este evocat cu acel „*altceva care evidenția la el din toată structura ființei ceea ce era mai bun. Ceva care-l idealiza... Albeața?... sau nemișcarea?... sau faptul că funcțiunile organice, care turbură circulația sângelui și alterează în noi efigia pură, la el aveau un fel de suspensiu-ne extatică din pricina problemei uriașe a inimii*“ (Balaurul, p. 110). Prezența ciudatului martir înconjură spitalul cu o atmosferă specială. „*Peste spitalul întreg apăsa o tăcere reculeasă, o gravitate melancolică. Furnicarul zgomotos părea lovit de o monotonie stânjenită. Un respect și o deprimare înconjurau cazul ciudat și tragic*“ (op. cit., p. 112). Este curios cum, cu mijloace atât de abstract-intelectuale, atmosfera se constituie, sensibilitatea este impresionată.

Uneori analizele acestea, pătrunse de numeroase elemente senzoriale, dobândesc largi dezvoltări, încât un singur gest sau o singură reacție sufletească este intens urmărită, aprofundată în toate laturile ei, printr-o metodă de istovire a amănuntului psihologic, prin bogate asociații în jurul unui punct infinitesimal, care, multiplicând senzația prin reflecție, amintește de aproape tehnica ingenioaselor și abundentelor analize ale lui Marcel Proust. Pentru a ilustra procedeul, în toată bogăția lui, ne permitem să reproducem un fragment mai

întins. El aparține romanului *Fecioarele despletite* și fixează obsesia personajului Mini, care, persecutată de impresia de ariditate morală a interiorului familiei Rim, simte o ciudată nevoie de frăgezimi compensatorii: „*Acea uscăciune a sufletelor era azi un material care molipsea atmosfera din jur. Mini căutase tot timpul, în chip inconștient, apărare împotriva acelei uscăciuni, simțise o nevoie permanentă să atingă lucruri netede și reci, porțelane și cristale. La masă o nemulțumise căldura mâncărilor și fermentația lor. Nu-i fusese foame, ca și cum se temea chiar de combustiuinea alimentară. Punea ochii pe aburul rece al paharelor pline ca să și-i răcorească, și mâinile, pe cât era îngăduit, atingeau luciul farfuriilor. Din sufragerie preferase să privească panourile lustruite ale pereților, ceea ce era o dovadă puternică a funcției tactile a vederii. «Văd!» înseamnă desigur «pipăi cu ochii», dar de obicei alcătuiește un simț aparte care își pierde acest înțeles de atingere. Mini azi nu vedea, ci pipăia totul cu ochii pentru a se feri sau apropia, după nevoie, de lucruri sau oameni. În hall, în afară de simpatia ei pentru pendulă și pian, îi plăcuse să se razime de pereții uleiați și albi. Geamurile o satisfăceau. În schimb orice stofă, orice sculpturi, tot ce era țesut din fire multicolore sau reliefat, orice complicație, dar mai ales forma multiplă a ființelor și conținutul lor turburător, o nemulțumea. Mini trăise acele nevoi materiale ale impresiei, fără să-și dea seama de ele, decât atunci când se închegaseră într-una prea evidentă; când, la dejun, îmbrățișase cu două mâini avide paharul, în care abia se turnase băutura proaspătă și acest gest spontan și neprotocolar atrăsese privirea ironică a lui Nory, care îi azvârlise din ochi un: ce faci? Mini se întrebuse: ce fac? și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntrul vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cândva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletească și ale celui de carne. Se întrebuse: ce fac? și răspunsese: mi-e înăsprit trupul de arsura întâmplărilor sufletești de aci, care usucă locul, și caut să-mi răcoresc prin mâini sufletul, pe netezirea*

*milostivă a obiectelor din jur*” (pp. 22–23). Măiastra pagină, printre numeroasele de același fel care ar fi putut fi citate, măsoară progresele analizei în proza noastră mai nouă. Din implicațiile unei singure impresii se desfac largi dezvoltări, cu variații pe tema aceeași senzații, cu coborâri în regiunea umbrită a subconștientului, cu înălțări către reflecția generală, printr-o stilizare muzicală, continuă, în care fiecare frază nouă revine oarecum la punctul inițial, așa încât întregul nu face atât impresia unei înaintări pe o direcție orizontală, cât a unei adânciri și a unei potențări. Roatele succesive ale spiralei revin în același loc, dar la un nivel mai jos, încât întregul proces stilistic seamănă cu o scormonire în adâncime. Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor.

Nu fără intenție am ales mai sus un fragment referitor la o impresie subconștientă care se extinde treptat, dar se și luminează în același timp, ajunge în cele din urmă să străbată la claritățile conștiinței și să se cunoască deplin. Acesta este de fapt motivul capital al tuturor operelor d-nei Papadat-Bengescu și acela care fixează, cu încă o trăsătură, deosebirea artei sale de aceea a lui Rebreanu. Viața obscură a conștiinței joacă și în romanele lui Rebreanu un rol de seamă, dar ea este acceptată ca atare, descrisă dar nu luminată, în timp ce la d-na Papadat-Bengescu ea este supusă scalpelului incisiv și lentilelor măritoare ale analizei, până este transformată în luminoasă conștiință. Alături de fermentațiile subconștientului, nuvelele și romanele scriitoarei rezervă un mare loc omului care suferă, maladiilor de toate felurile, fizice și psihice, marilor episoade ale clinice, tuberculoza prințului Maxențiu, în *Concert din muzică de Bach*, 1927, sau aceea a Ancii în *Logodnicul*, 1935, miocardita cu dramaticul ei deznodământ în *Drumul ascuns*, 1932, nevropatia de origini psihanalitice în *Fecioarele despletite*, etc. O dată cu acestea pătrunde în stilul scriitoarei cea mai bogată terminologie medicală pe care o cunoaște literatura. Omul fiziologic al naturalismului este prezentat încă o dată, dar cu competență oarecum tehnică, din unghiul unui biolog și

al unui clinician, care știe de altfel că orice suferință a corpului este și o boală a sufletului, un principiu al disoluțiilor morale, urmărite cu neîndurare, obiectiv și exact.

În ce privește procedeele artistice ale compoziției, d-na H. Papadat-Bengescu a folosit, la început, povestirea sau confesiunea atribuite unui personaj străin, mască transparentă sub care pulsează lirismul scriitoarei: Bianca Porporata scriind lui Don Juan în eternitate... O dată cu *Pe cine a iubit Alissia* (în vol. *Sfinxul*, 1920), povestirea nu cade de pe buzele eroinei, ci se desprinde de pe acele ale unui alt personaj, bătrânelul care nutrește pentru pupila lui un amestec de sentimente paterne și drăgăstoase, din care nu lipsește nici subtonul erotic, într-o vorbire care alternează efuzia lirică cu expresia realistă, elemente de proveniență deosebită și imperfect fuzionate, care dau nu știu ce caracter fastidios întregului debit al bucății. Scriitoarea începe a povesti ea însăși o dată cu *Balaurul* și *Fecioarele despletite*, raportând totuși impresiile și reflecțiile la un personaj preferat, devenit axa compoziției, Laura în *Balaurul*, Mini în *Fecioarele despletite*. Criticul care a urmărit mai atent și m ai constant producția d-nei H. Papadat-Bengescu, d-l E. Lovinescu, n-a încetat să-i recomande, în numeroasele articole pe care i le-a consacrat, evoluția către „obiectivitate“. Îndrumarea a fost ascultată și, astfel, în romanele care urmează *Fecioarelor despletite*, personajul preferat, sub a cărui mască autoarea continuă să se zugrăvească pe sine, dispare, atenția povestitoare distribuidu-se egal asupra tuturor figurilor mai de seamă ale romanelor. Astfel privite, figurile câștigă în contur și în relief, amănuntul social, pictura de moravuri intervin cu un rol necunoscut în trecut, dar o dată cu aceste progrese ale „obiectivității“, care împrumută multe elemente ale tehnicii realismului, dispare nu numai fervoarea lirică, dar și acel amestec de lirism și analiză, care conferise marca lor cu totul originală primelor producții ale scriitoarei.



# XI

## FANTAZIȘTII





**N. DAVIDESCU, ADRIAN MANIU,  
I. VINEA, I. MINULESCU,  
MATEI I. CARAGIALE**

O privire aruncată asupra curentelor mai noi ale prozei românești ne scoate în față grupul destul de omogen al scriitorilor fantaziști. Uniți prin mai multe trăsături comune ale invenției și stilului, ei reprezintă o dependență a estetismului, caracterizat mai înainte. Amatori de artă și de senzații rare, pornind, nu de la observarea realității, ci de la date ale fantaziei, speculând pe alocuri pitorescul exotic și istoric, cultivând atitudinile satanismului, stilul paradoxal și imaginea stranie, scriitorii fantaziști au prilejul să introducă valori de artă, pe care un tablou aspirând către întregirea contururilor nu le poate trece cu vederea.

Prin originile ei, proza fantaziștilor este mult debitoare curentelor decadente de la sfârșitul veacului trecut, al căror vocabular preferat apare în scrisul unui N. Davidescu, care nu economisește termeni, precum: „coșmar“, „nevroză“, „luxură“, „halucinație“, „decrepitudine“, „hinoză“, „pervers“, „straniu“, „paradoxal“ etc., într-o goană care taie răsuflarea, după tot ce este bizar și morbid. Iubirea este asociată cu groaza,

cu descompunerea și moartea, ca atunci când ni se evocă ciudata figură a Ibolyei, cântăreața născută dintr-un conte ungar și o actriță evreică, consumându-se de dorul îmbrățișărilor bătrânului impresar Rabi Eliakim, un cadavru ambulant a cărui figură semăna cu „*măștile sinistre și caricaturile din evul mediu*“, numai pentru motivul că-i amintea de perversul ei tată, mort mai demult. În acest cadru fantastic și absurd apar comparații care asociază impresia neașteptată, artificială sau lugubră, fie că ni se vorbește, în legătură cu Ibolya, despre „*pleoapele carbonizate de luxură ca marginile unei invitații mortuare*“ (Ibolya, 1911, în *Sfinxul*, 1915, p. 18), despre „*reflexul unui surâs roșu și arzător de minium*“, despre întreaga ei înfățișare de „*criptogramă uriașe și monstruoasă*“ sau, cu o notație frumoasă, în legătură cu un alt personaj, bătrânul sinistru amintit mai sus, despre „*cutele frunței sale (care) păreau niște lăzi pline cu secrete vechi și cu neașteptate întâmplări*“ (op. cit., p. 20). Nu numai aparența umană, dar și natura este supusă unui același proces de transformare fantastică, în care tot ce este ascuns, monstruos și clocotitor în viața naturii apare într-o descriere, nu lipsită de forță, prin care trece ceva din viziunile de groază ale unui Hieronymus Bosch<sup>1</sup>: „*Plantele păreau niște bestii fără nume, zărite prin coșmare depărtate, monștri ținând de păianjen și deomidă, mărite nebunește, cu pielea goală și turbure, cu pielea zbârlită de peri scârboși, cu pielea roasă de răni vii, cu pielea ciuruită de vipere nodate; unele se târau ca râmele, altele țâșneau ca săgețele; unele zăceau ca hoiturile, altele se răsuceau ca bolnavii. Toate laolaltă grohăiau viața unui viespar apocaliptic. Balaurul simțea clocotind în el ceva din seva din prejur și vise seculare, nădejdi nelămurite, porniri ascunse se deșteptau în el ca niște mângâieri subtile*“ (*Apocalips profan*, op. cit., p. 149). Dar Davidescu nu se oprește aci. Artistul decadent, dornic să se cufunde în pitorescul altor epoci, astâmpărând setea de

---

<sup>1</sup> Pictor și gravor olandez, de un realism crud, cu înclinații spre bizar și monstruos (1450/1460–1516) (n.ed.).

culoare care lipsește erei sale burgheze, evocă în mișcările dansatoarei pomenite, dezlănțuind pe scenă „*un lung suflu de stupru*“, baiaderile indiene din Visapura și Benares, pretesele lui Baal, coribantele Hekatei, ba chiar prințesele italiene de la curtea lui Laurențiu Magnificul etc., până când se lămurește apariția Ibolyei însăși, ca un „*cărăbuș gigantic în mijlocul scenei*“. Scriitorul aleargă altădată cu min-tea înapoi pe linia timpului, până în clipa în care Cardinalul de Roma acuză pe marcheza Lora Lorenza de Belverani de a fi adăpostit pe alchimiștii evrei și pe vrăjitori, pe Jean de la Rivière, Du Mesnil și Francesco Prelati, de a fi chemat „*larvele din morminte și demonii din Infern*“ și de a fi practicat ea în-săși „*sucubatul, sodomismul și incubatul*“. În aceste defilări ale trecutului, mai mult erudite decât colorate, știute mai mult decât văzute, se găsesc germeii acelei lungi serii de poeme istorice, apărute de-atunci, în care gustul scriitorului pentru fantazia istorică se dezvoltă, dar în același timp se sistematizează.

O inspirație fantazistă, respingând procedeele intelectuale ale compoziției, este aceea a lui Adrian Maniu. Scriitorul așteaptă totul de la delirul inspirației, căci, notează el, „*un lucru deja înțeles, deja prins în tine, nu mai are nicio importanță*“ (*Din paharul cu otravă*, 1919, p. 93). La întrebarea: ce este scriitorul? ni se răspunde: „*un bolnav care nu își poate stăpâni artezianismul gândirilor și revarsă ediții de dureri prostituate întru hrănirea publicului*“ (*op. cit.*, p. 101). Desigur, pentru a evita împărtășirea indiscretă a sentimentului înjosit, scriitorul preferă să adopte masca cinică, acuplând tragicul și trivialul, afectând naivitatea copilărească sau construind un simbol grotesc acolo unde am fi așteptat strigătul durerii, ca un om care și-ar bătea joc de suferința lui și a lumii, pentru a le putea ascunde mai bine. Când Scheletul, *Domnul Schelet*, alegoria lugubră și voit pedantă a propriei lui conștiințe, vine să se întreție cu scriitorul, un zgomot ca de scaune rupte anunță ivirea lui. „*Ah! scaunele vechi se strică tot ca și scaunele tinere!*“ exclamă autorul, care se persiflează îndată: *Pentru mine asta e o cugetare*“. Urmează politețele

întâmpinării: „Vrei să mănânci ceva? Ești foarte slab, d-le Schelet.” La care alegoria conștiinței artistului răspunde: „Mulțumim, eu mănânc vorbe. Ai văzut plante care prind muște, tot așa eu mă hrănesc cu suferințe.” Și îndată persiflajul autorului dedublat, înveselindu-se pe propria-i socoteală: „Obiectai că asta îi stricase dinții” (op. cit., p. 93).

Sub privirile buneii bugheze, madam Turti, care împletește la ciorapii ei, o dramă se petrece în viața străzii, evocată în forfota ei colorată, cu un farmec asemănător în multe privințe aceluia care ne vorbește din picturile de gen ale maeștilor nordici: „... afară, peste târg, pomii își lepădau frunzele. Carele cu dovleci și cu o femeie în vârful încercăturii, scârțâiau spre piață cu boi suri ca pavajul. Ordonanțele duc coșnițe cu salăți în coșnițe de trestie, și un boier mare trece spre casă cu un crap gras cu solzi cât băncuța. Începe îmbulzeala – trec popi negri, țărani cu ȋtari, un cârd de fete roșii cu părul zbârlit pe ochi. D-na Turti se gândește la știrile din gazetă – externe sau municipale – ciorapul merge înainte în iglițe. O distrează învălmășeala de pe stradă. Aleargă un dascăl cu căldărușa de cositor, trece iar fata cu scurteica în trențe, ducând două cearceașuri cu rufe. Vin doi țărani trăgând de o frânghie și de un picior, un porc mare, roz și păros care se zbate, grohăie și sparge urechile în guițaturi. Oamenii răcnesc – porcul chirăie. Fata se sperie. Un camion mânat de un bețiv vine în chioțe și în goană. Porcul răstoarnă coșurile. Roțile camionului trec peste fată. Totul dispare. Rămâne norul de praf, frunze și îmbulzeală” (op. cit., p. 72). Buna madam Turti însoțește pe rănită la spital și mângâie pe nenorocita deplângându-și soarta care i-a cruțat moartea, cu vorbe în care se amestecă naivitatea și cruzimea personagiului, împreună cu acea satiră a milei, indicată de atitudinea autorului: „Nu vorbi așa, o muștră madam Turti, Dumnezeu e bun, el ne scapă de primejdii, el a făcut să nu mori o dată cu porcul, și să te vindeci chiar de vei rămâne șchioapă” (p. 73). În *Orfeu* sau *Povestirea multelor motive muzicale* se produce încă o dată satira atitudinilor literare: „Cântă-ne, Orfeu – cântă-ne însă

*ceva care să ne biciuiască letargia digestivă – vrem ceva modern într-un gen inedit cum e cura cu picioarele goale*” (p. 138). Situațiile tipice ale vieții nu-i mai ajung scriitorului modernist: „*O, refrenuri cotidiene!*” exclamă el în stilul unui Laforgue<sup>1</sup> cu care îl unește o comună tendință de a se degaja prin ironie de ceea ce sentimental îl angajează mai puternic. În locul oamenilor vii și a situațiilor reale, vor apărea astfel fanteze tragice și grotesci: Dorela, prințesa Limonata, pe care o vindecă de lingoare animalul care îi culege un pai din păr, căci, știut este că: „*Limonata fără pai nu se consumă*”, joc de cuvinte care bagatelizează cu autoironie subiectul.

În căutarea noilor metode literare, Maniu adoptă procedeul simbolist al acumulărilor de imagini eterogene, dar convergente ca sens emotiv, refăcând o atmosferă unitară. Este vorba, de pildă, de a ni se evoca vraja unei melodii răsunând dintr-un clavier? Mai multe imagini, disparate, dar constituind o atmosferă, vin să-și ofere serviciile lor: „*Muzica era foarte tristă. Era muzica, furtună pe mare și oameni care stau pe dig așteptând sfărămături de corabie. Erau câini care tremură în ploaie și cearceafuli furate de stafii care vor să fie îmbrăcate cuviincios*” (pp. 87–88). Sau prin a evoca aceeași muzică, cu aceleași mijloace: „*Pianul cântase sticle de parfum, fecioare care așteaptă la ferestre de castel pe iubiții în zale. Pianul cântase sticlute de spițer, doctori care apasă fiecare coastă să vadă unde este rana*” (p. 89). Alteori cuvintele se înlănțuiesc după raporturi pur sonore: „*Evohe! Evohe! spiritual – elegant – un calmant – senzual*” (p. 140), în simple asociații verbale, cărora este inutil să le căutăm un înțeles: „*Nu, obiectivul lui era prea subiectivat dependențelor morale*” (p. 141) și care uneori duc la jocuri de cuvinte, exerciții beoțiene cu care autoironistul se flagelează în voce: „*E întors de curând din Teba augurul nostru, și e specialist în cartomancie, dă consultații și ghicește în fundul ceștei – poate mai e o scăpare pentru*

---

<sup>1</sup> *Laforgue, Jules* (1860–1887) poet simbolist francez, care împletește fantezia cu ironia (n.ed.).

*Euridice – o scăpare de vedere*“ (p. 145) sau : „*Cu ocazia asta bucătarul impuse reforme neșterse de timp sau șervete*“ (p. 128). Preferând visul, realității, și imaginea nebuloasă, contururilor clare, scriitorul va folosi din belșug, ca atâți scriitori simbolști, substantivul derivat din infinitivul verbelor: „*împădurirea*“ în loc de „păduri“, „*troienirea*“ în loc de „troiene“, „*fulguirea*“ în loc de „fulgi de zăpadă“, „*văluirea*“ în loc de „valuri“, „*înzăpezirea*“ în loc de „zăpadă“ etc. Când scriitorul va nota deci: „*Deoparte cobora câmpia mlăștinoasă, cu cenușiul monoton al papurei și cu nuferi galbeni și grii, de alta împădurirea tristă și neagră*“ etc. (p. 33), pădurea va fi mai bine văzută ca efect pitoresc de ansamblu, ca pată amorfă în peisagiu, prin intermediul substantivului infinitival.<sup>1</sup>

Mare rol joacă în proza lui Maniu imaginea fantastică, culeasă din tezaurul vechilor eresuri, a legendelor și basmelor aduse prin el la o viață nouă. Iată „*potecile ierboase în care noaptea cerbi încăpățânați se izbeau în frunți până la stinsul lunei*“ (p. 33). Iată un peisagiu de toamnă: „*Dealurile întind spre nemărginire spinarea lor văruiată sau pântecelul întunecos, pe care destelinarea a brăzdat patrate și dreptunghiuri. Grădinile de zarzavat au verze albastre borțite și înfoiate, ca și când în adevăr fiecare ar avea câte un copil mic – poate doi – aduși de barză. Ce e sigur, berzele au trecut ca o sulică prin toamna asta și s-au înfipt în adâncimi*“. Și mai departe, o dată cu coborârea amurgului de toamnă: „*Apele fumegă ca vetre pline de cenușe albă. La capătul ogorului e un pom bătut de asfințitul soarelui – și cum toamna i-a făcut frunzele de foc – pare o flacăra, sau chiar pomul care ardea nemișcat și din care vorbea Dumnezeu*“. (p. 41). Înzestrarea vizuală a lui Maniu este una din cele mai de seamă în epoca imagismului și unele din viziunile cele mai puternice ale prozei mai noi, însuflețite de tainice înfiorări ale sentimentului, reliefate prin

---

<sup>1</sup> Vd. aceeași formă a substantivului la Macedonski, în expresii, precum: „*deșirările de uliți*“, „*nemărginirile văzduhului*“ (*Între cotețe*), „*neașteptata întrandafirire*“ (*Bucureștii lalelelor*) etc.

contopirea unor reminiscențe din lumea basmelor și eresurilor, le datorăm operei sale cu atâtea repercusiuni în scrisul tinerilor.

Cu toate afirmațiile sale de principiu, prin ironie și autoironie, Maniu introduce în proza sa un accent de luciditate. Atitudinile sale de Pierrot trist sau de Hamlet bufon implică vivacitățile minții. Chiar când notează senzațiile rare ale nevrozei, scriitorul nu se uită cu desăvârșire pe sine. Coborând sub straturile luminoase ale conștiinței, el regăsește apoi miturile subconștientului colectiv, basmele și legendele. Amator de folclor, de artă și de pitoresc istoric, el nu ne înfățișează niciodată spectacolul individului abandonat în întregime delirului subiectiv al subconștientului său. Acesta este mai degrabă cazul omului care se spovedește în *Paradisul suspinelor*, 1930, poate opera cea mai reprezentativă a lui Ion Vinea. Dar scriitorul deși va nota, după cum singur ne atrage atenția, „stări supranaturale“, „încordarea și ascuțirea simțurilor“, „misticismul nebulos“, „risipirea conștiinței“, „viața visată asemenea visului de care îți amintești într-un vis“, luciditatea lui în urmărirea acestor stări liminare nu se va dezminți o clipă. Autorul va povesti din unghiul subiectului delirant, care găsește, pentru a-și exprima stările interne sau viziunile sale, imagini de o mare precizie și uneori de o rară forță poetică. Evident, imaginile lui Vinea apar totdeauna în serviciul analizei, și ceva din conștiința romancierului naturalist trece și prin proza sa, atunci când eroul povestirii sale ni se recomandă ca „un caz interesant de umanitate“, vrednic deci a fi studiat ca atare. Una din particularitățile cele mai de seamă ale lui Vinea este de a practica analiza cu mijloacele evocării. Dintre cele trei funcțiuni ale prozei literare: povestirea, analiza, evocarea, am văzut că scrisul lui Arghezi dă celei din urmă o dezvoltare aproape exclusivă. Vinea încearcă acum o nouă grupare a elementelor disociate de Arghezi, povestind, dar mai cu seamă analizând cu mijloacele imagistice ale evocării. Imaginile cu funcțiune de caracterizare internă alcătuiesc sectorul propriu lui Vinea într-o hartă stilistică a prozei noastre mai noi.

*Paradisul suspinelor* este confesiunea unui nevropat, un ins purtând povara unei vechi obsesii erotice nedezlegate, după schemele psihanalizei, scriind când în numele său, când la persoana a treia, uneori intercalând mărturii străine, deplasându-se în diferite niveluri ale duratei, înaintând sau revenind în timp, căci – ne previne autorul în comentariul cu care întrerupe din când în când confesiunea personajului său – „sensibilitatea dureroasă a eroului s-a lăsat desigur condusă în povestire, mai mult de acuitatea impresiilor conținute, decât de ordinea cronologică și decât (de) logica expunerii“ (p. 23). „Oboseala“, „urâtul“ sau „timiditatea“ ajung să justifice trecerea de la confesiune la narațiune, vorbirea când în numele propriu, când la persoana a treia, căci, ne asigură autorul, „graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îți priește“ (p. 25). Disoluția formelor logice ale compoziției atinge o dată cu aceasta punctul ei cel mai înaintat.

Am spus că în evocarea stărilor interne, sesizate în planul în care conștiința abia mijeste, Vinea obține notații de o mare putere sugestivă. Iată tăcerea locuinței în care Darie duce existența părăsită a unui dement: „*Timpul zace acolo ca o așteptare pe urma unei tainice lipse*“. Când i se întâmplă să deschidă ușa vreunei încăperi: „*Molii își iau zborul lor de flanelă prin amurgirea stătătoare*“. Uneori încearcă să trezească, prin sunetul glasului ecourile ațipite ale odăii, dar „*sunetul s-a poticnit însă printre obiecte, ca un ghem de hârtie pe covoare și divanuri*“ (p. 10). Există totuși o rezonanță a tăcerii și singurătății: „*Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme*“ (p. 12). Câte o amintire se insinuează încet în conștiință și „*coboară vremile de somn, ca un călător într-o luntre*“. Este ciudat cum se trezesc deodată imagini neatinse, în atmosfera nealterată a trăirii lor dintâi, „*ca blănurile în pulberea polară a naftalinei, ca bijuteriile în catifeaua cutiilor vechi*“ (p. 15). Uneori somnul cel moale stinge cu instantaneitate slabele tresăriri ale acestei conștiințe: „... *Și somnul și-abate ciocanul de puf*“ (p. 28). În casa copilăriei lui Darie apăruse o femeie tânără, Lia. Doi bărbați prinseră „*murmurul surd al fântânii de*



*sânge încuiată în statuia ei vie*” (p. 37). Când, în ascunzișul lui, observă cum fluturarea albă a Liei, „*cu pasul lui Isus pe ape*”, traversează coridorul și se mistuie în odaia unuia dintre amanți, „*Darie e năbușit ca într-un sicriu cu garoafe*”. Târziu bâjbâie băiatul pe drumul către culcușul său și „*se ghemuie în așternutul rece ca luna de la fereastră*” (p. 47). Din frigurile care îl zguduie, încet „*conștiința se regăsește pe sine și-și reia tic-tacul alene, ca un ceasornic urnit după ani de tăcere*” (p. 48). Copilul îngălbenește și răul care îl mistuie se întinde ca o molimă peste întreaga natură: „*Paloarea lui atinse ca o mană grădina, stinse fântânile, încetini ritmurile*” (p. 50). Dar obsesia erotică nu-l părăsește pe adolescent și „*castitatea lui Darie ceda ca un bloc de zăpadă în care pătrunde sângele scurs din înjunghierea pe loc a unui animal*” (p. 57). Din sugestiile singurătății, ale nopții și ale tăcerii se încheagă în somnul lui Darie vise stranii, nu vise gnomice, cu tâlcuri alegorice, ci delicate simboluri interpretând senzații, vagi stări ale subconștiinței. Se făcea că rătăcea „*cu pași de păslă, pe covoarele ruginii ale unui imens palat cu vitraliuri vinete. Lumina care pătrundea în uriașele încăperi se descompunea funerar, ca într-un crepuscul de risipitoare toamnă, peste grupuri de doamne vârstnice și cernite, cari în jurul meselor șopteau, nemișcat. O tăcere de seră stăpânea din prag în prag pe unde trecea Darie într-o misterioasă căutare...*” Dar cuvintele șoptite nu i se lămureau, căci ele pluteau „*fără înțeles, precum fără mireasmă sunt florile covoarelor de lână*”. Deodată visul se precipită către sfârșitul lui: „*Îndată un țigan aurar, cu lungi plete de smoală, îi vestea sfârșitul visului. Alteori un stol de domnișori în frac, înalți cât lăstunii, cetropeau în dungi întunecate scările sufletului asemeni bemolilor dintre clape. Darie încerca să alunge aceste viziuni. Senzația dulce că e vară și întunerice îl moleșea*” (pp. 26–27). Întreaga relatare a visului este o poemă cu variațiuni pe tema negrului, ca simbol al nopții, al singurătății, al tăcerii, e fulgurat în viziunea grupului de bătrâne doamne cernite, șoptind cuvinte fără înțeles și în aceea finală a țiganului aurar sau, cu ritmica precipitată

a sfârșitului, a stolului de domnișori în frac cotropind scările sufletului, ca șirul de clape negre ale bemolilor sub mâna prestigioasă a unui pianist. Se îmbină într-o astfel de viziune nenumărate asociații și corespondențe delicate pe care analiza abia dacă le poate cuprinde, dar pe care sensibilitatea sedusă le înregistrează cu siguranță.

Deși, prin chiar motivele ei, proza lui Vinea presupune suspendarea sau cel puțin slăbirea funcțiilor realului, ea nu va manifesta în mai slabă măsură facultatea eminentă de a nota aparența externă. Desigur, imaginile lui Vinea nu vor avea un sens decorativ; ele nu vor fi notațiile unui pictor, amator de colori și de efecte de lumină. Metaforele și comparațiile lui vor traduce viața adâncă a sentimentului, ca atunci când resimțind tot ce e măreț și august în trecerea unei nopți va vorbi despre „*carele de palisandru ale nopții*” (p. 17) sau, în simțirea misterului ei religios, va reține comparația neîncercată mai înainte: „*Ziua trecu, noaptea sosi iar, grea, ca un patrafir*” (p. 21). Mai deseori însă senzațiile se asociază sau se contopesc în sinestezii ingenioase, după tehnica „corespondențelor” baudelairiene, astfel încât aspecte ale ochiului sunt reliefate prin valori sonore sau termice. Iată, pentru tehnica prin care percepțiile unuia din simțuri sunt puternic crescute prin asociația cu intuițiile altuia, viziunea unei fântâni de piatră înviată prin senzația frăgezimilor locului: „*Curtea e aceeași, cu fântâna de piatră, ca un mormânt spălat de șuvoiul de argint al răcorii*” (p. 9). Un foc care prinde să ardă cu putere este resimțit ca ampla armonie sonoră a unei orchestre răsunând din toate instrumentele ei: „*Focul se întete și prinse deplin, ca o orchestră în avânt*” (p. 22). Imaterialitatea sunetelor cheamă pe aceea a parfumurilor: „*Tălângi se auzeau dogit. Vântul le scutura până la pridvor sunetul, ca un parfum*” (p. 81). Alteori însă se renunță la mijlocirile comparației și senzațiile contopite într-un bloc solidar dau notații sinestezice, ca aceasta care traduce experiența complexă a unei nopți senine și umede, prin care vâjâie vântul: „*Străbătui nesupărat curtea de cărbune și pornii fără țintă, printre două rânduri*

*de clădiri cu ferestrele în somn. Suspinam ușurat. De-un vânt umed vâjâiau stelele*" (p. 22). Stelele care vâjâiau de un vânt umed contopesc sonoritatea, lumina și frăgezimea într-o trăire complexă și unică.

În grupul fantaziștilor poate lua loc și Ion Minulescu, atât prin nuvelele extraordinare ale unei etape mai vechi, cât și prin contribuții mai recente, cum este romanul *Roșu, galben și albastru*, 1924, povestind împrejurări din vremea războiului trecut, în care temperamentul său jovial și fantast, complăcându-se în atitudini cinice, ajunge să-și dea deplina expresie stilistică, prin imagini care doresc să înjosească aspectele pe care le evocă, să le prezinte în latura lor ridicolă sau trivială și printr-o pornire nestăpânită către divagația paradoxală. Fantazia bufonă a lui Minulescu vede într-o femeie „fața rumenă ca o turtă dulce spoită cu sirop de zahăr ars, ochii albaștri ca sticlele de apă gazoasă, nasul scurt și insinuant cu nările vizibile ca două lanterne de automobil și buzele carnoase, obraznice și răsfrânte ca ghizdurile unei fântâni” (p. 15). În timpul unei alarme aeriene i se pare că „gardis-tii stau lipiți de ziduri ca niște ex-voto-uri pe care poliția Capitalei i-a închinat sfinților Constantin și Elena, patronii Bucureștilor” (p. 30). Soarele apunând în lungă perspectivă a bulevardului Elisabeta produce următoarea comparație: „Bulevardul Elisabeta se întinde drept ca un braț de atlet, în palma căruia soarele pare o portocală de Jaffa” (p. 58). Amintiri artistice se prezintă imaginației estetului. „Gara Mogoșoaia e ticsită de lume. Bărbați, femei, oameni maturi și copii forfotesc, ținându-se de mână să nu se piardă. «Orbii» lui Maeterlink au reușit în fine să se prezinte și în România” (p. 65). Pictura cubistă a timpului este evocată și ea, cu sprijinul neașteptat al unei figuri în text: „În sufletul meu, Bucureștii s-au prăbușit cu zgomotul surd și elocvența plastică a unui amestec de culori, linii, planuri și intenții dintr-o pictură cubistă” (p. 102). Obiectele confortului modern, ale luxului și ale artei, porțelanurile de Sèvres, Meissen, Nymphenburg, Alt-Wien și Kutany, parfumurile lui Guerlain, afișele ilustrate ale

lui Toulouse-Lautrec, ba chiar și borcănașul cu crema Simon sunt elementele unui „*bric-à-brac*“ în care fantazia scriitorului culege, dar nu alege. Când fantazia încetează să producă imaginile sale, intervine verva paradoxală, în improvizații pe care nu știm cine le oprește și din ce motiv: „*Războiul este un obiect de artă, deopotrivă de inutil și prețios. Un lucru este cu atât mai scump cu cât este mai rar. Colecționarii de lucruri scumpe sunt tot atât de rari ca și darul special de a nu vedea la fel ca toată lumea. Când însă, oamenii aceștia rari își expun colecțiile curiozității publice, mulțimea comună cascadează și sufletul fiecărui anonim simte nevoia să se înfrățească cu al celui care poartă cu adevărat un nume. Războaiele sunt ca muzeele naționale*“ etc., etc. (op. cit., p. 39).

Elementele cunoscute ale prozei fantaziste sunt sporite cu aporturi noi și grupate într-o sinteză personală de scrisul lui Matei I. Caragiale. Dacă am vrea să stabilim o legătură între Matei Caragiale și tatăl său, marele Ion Luca, ar trebui să ne referim în opera acestuia din urmă la sectorul ei fantastic și pitoresc, în care iau loc povestiri precum *Calul dracului* sau *Kir Ianulea*. Un filon nou, necunoscut lui Ion Luca, alimentează în tot cazul creația lui Matei și acesta este „estetismul“, din care el extrage profunzimea artistică, pictura lucrurilor, aluzia artistică, expresia sentimentelor strănii. În *Remember*; nuvela din 1924, unde ni se povestește sumbra și enigmatică întâmplare a tânărului lord Aubrey de Vere, care își găsește moartea într-una din nopțile încărcate de păcat ale Berlinului de altădată, eroul povestirii îi apare autorului ca o imagine coborâtă din portretele lui Van Dyck sau Van-der-Faës. Farmecul nordic al acestei figuri ieșea cu atât mai bine în relief, când povestitorului i se întâmpla să-l întâlnească într-o rachierie neerlandeză, adevărat decor din pânzele unui Ruysdaël, Van-Brouwer sau Van-der-Hoogh, o încăpere îngustă și cam întunecoasă, asemeni unei locuințe de burgmaistru sau de staroste de breaslă, cu pereții ei căptușiți cu blane de stejar afumat și cu polițe pe care stăteau înșirate năstrape și ulcioare de Deelft (p. 38). Visul fantastic al povestirii începe

să se țeasă în acea atmosferă saturată de parfumul băuturilor piperate cu mirodenii din lava și Antile, sub vraja celor șapte mari safire de Ceylan strălucind în degetele straniului Aubrey de Vere. *Remember* este o poveste de noapte, ca și cealaltă scriere a autorului, *Craii de Curtea-veche*, 1929. Nimeni n-a întrecut pe Matei I. Caragiale în descrierea nopții și amurgului. Uneori ni se evocă „*lina hoare a asfințitului (care) legăna ciucurii purpurii ai trandafirilor agățați pe terasa casei din față, purtându-le mireasma până la mine. Seara da însuflețire umbrelor, în oglinzi, tainic, treceau fiori*” (*Opere*, ed. Perpessicius, p. 36). Alteori este noaptea grea, încărcată de păcate: „*Era o noapte de catifea și de plumb, în care adierea molatecă a unui vânt fierbinte cerca în zadar să risipească pâcla ce închegase văzduhul. Zărilor scăpărau de fulgere scurte, pădurea și grădinile posace tăceau ca amorțite de o vrajă rea; mirosea a taină, a păcat, a rătăcire. Înaintam cu greutate prin întunerecul ce vătuia aleele singurate, trebuind uneori să mă opresc covârșit de slăbiciune*” (*op. cit.*, p. 44). Alteori este farmecul neliniștitor al unei ferestre luminate strălucind în noapte: „*Cheul era pustiu iar casele oarbe. Peste tot ferestrele erau negre, unele fiind însă deschise, se zăreau înăuntru acele lucori posomorâte de argint-viu ce rânjesc în oglinzi în întuneric. Una singură de sus se împăengina de raze slabe, aceea a unei odăi încărcate de poleeli, unde veghea o lampă așezată pe un colț de dulap – mai mult candelă decât lampă – abia lăsând să se cearnă ca înveninată, printr-un înveliș de smalțuri verzi, o lumină înăbușită, una din acele lumini, cari după datinele vrăjitoarești sunt prielnice duhurilor rele ce rătăcesc în puterea nopții*” (p. 46). Și mai departe: „*Ah! farmecul ferestrelor luminoase în întunecime, cine s-ar mai încumeta a-l spune după Barbey d’Aurevilly!*”<sup>1</sup> Dar sectorul

---

<sup>1</sup> *Barbey d’Aurevilly; Jules* (1808-1889) – prozator francez, de o originalitate mergând până la extravaganță, cultivând atitudinea satanică, delicatețea lucidă și un rafinament stilistic căutat, fără a înăbuși însă spontaneitatea imaginației creatoare. A avut o influență capitală asupra lui Matei

imagistic al nopții nu este singurul în care reușește Matei Caragiale. Într-o pagină de mare seducție stilistică, pe care o împrumutăm *Crailor de Curtea-veche*, Pantazi își povestește călătoriile lui și ceea ce autorul însuși numește „*trâmba de vedenii*” a acestei narațiuni, merită să ne rețină. Este mai întâi peisagiul romantic cu ruini: „*Străjuiau pe înălțimi ruine semețe în falduri de iederă, zăceau cotropite de veninoasă verdeață surpături de cetăți. Palate părăsite ațipeau în păra-gina grădinilor unde zeități de piatră, în veșmânt de mușchiu, privesc zâmbind cum vântul toamnei spulberă troiene ruginii de frunze, grădinile cu fântâni unde apele nu mai joacă*”. De-acolo călătorul se îndreaptă spre munți, unde descripția folosește notația organică, în zugrăvirea ascensiunii către „*amețeala aprigă a culmilor, (de unde) lăsam în urma noastră înflorite poiene, urcam prin brădet... La picioarele noastre, între costișe pleșuve și dâmburi încomate de codri stufoși, văile se așterneau de-a lungul albiei șerpuite a râurilor ce se pierdeau departe, în aburul câmpiilor grase*”. Și în tăcerea locurilor înalte, deodată senzația auditivă se instalează cu putere: „*Un lung freamăt se înălța ca o rugăciune*”. Curând însă iarna începea să viscolească și să geruie și călătorul se îndrepta către Sud, spre locurile denumite în stil clasic-abstract: „*tărmurile lăudate ale mărilor elene și latine*”, unde îl întâmpină mai întâi ispitele mirosului: „*Mireasma florilor de oleandru se așternea amară deasupra lacurilor triste ce oglindă albe turlle între funebri chiparoși*”. Și de unde chipul omului lipsea și din peisagiul romantic al ruinelor și din viziunea culmilor imaculate, el apare acum, în pictura Sudului, ca în frumoasa evocare dalmatină, spicuită mai sus în descrierile lui N. Iorga: „*O grecoaică ne zâmbea dintr-un pridvor perduluit de iasomie*”. Forfota omenească a porturilor din miazăzi

---

I. Caragiale și nu numai asupra lui. Un admirator fervent al său a fost Anton Holban, care a întreprins investigații minuțioase prin locurile unde a trăit și de unde s-a inspirat scriitorul francez pentru a alcătui un studiu ce avea să rămâie neterminat din cauza morții sale premature (n.ed.).

se asociază: „*Ne tocmeam cu neguțătorii armeni și jidovi prin bazare, beam cu marinarii vin dulce în tractire afumate unde jucau femei din buric. Ne ametea forfoteala pestriță din schelele scăldate în soare cu legănarea molcomă a catartelor, ne fermeca lina tăcere din cimitirele turcești, albul răsfaț al orașelor răsăritene tolănite ca niște cadâne la umbra cedrilor trufași, lăsam să ne fure vraja albastră a Mediteranei până când copleșiți de toropeala cerului său de smalt și înnăbușiți de vântul Libiei, ieșeam la ocean.*” Drumul ducea mai întâi spre Nord, unde din jocurile umezelii cu lumina se vedea cum „*razele piezișe daureau viu burhaiul, destrămau tortul brumelor în toate fețele curcubeului și erau, la fel niciodată, împurpurări grele în asfințit, aproape străvezimi viorii și sure în serile lungi de vară, feerica strălucire a zorilor boreale deasupra nămeșirilor de ghețari.*” Și după această viziune a Nordului oceanic, în care apare și evocarea panoramică prin substantivul infinitival (nămeșiri), întâmpinată atât de des la Maniu, căile Oceanului cotesc către Sudul exotic, spre ostroavele Antile și, mai departe, către țărmurile indiene și chinezești, unde sunetul clopoțelilor din pagode produce această bogată aliterație: „*Vântul fierbinte alinta lin clopoțelii argintii ai pagodelor, înclina foile late de plibani*”. Îmbelșugatele pagini din care am spicuit (*op. cit.*, p. 89 urm.) și care conțin ca o quintesență a descriționismului exotic, așa cum de la Alecsandri și Iorga nimeni n-a mai încercat, sunt compuse cu mijloace de evocare în același timp romantice prin profunzimea culorii, dar și clasice prin mulțimea epitetelor ge-ne-rale: „*ruine semețe, lung freamăt, locuri triste, lina tăcere*” etc. și prin armonioasele cadențe oratorice ale perioadelor ample, bine echilibrate. Elev al lui Anghel Demetrescu, al cărui învățământ va fi fost operant nu numai în latura remarcată a interesului pentru istoria națională<sup>1</sup>, temperament paseist în

---

<sup>1</sup> Cp. *Prefața* d-lui Perpessicius, la *Opere*, 1936, p. 21, unde se face și apropierea dintre schițele pregătitoare ale *Crailor* și nuvelele istorice ale lui Odobescu.

mai multe feluri, complăcându-se să reînvie ceva din fastul stilistic al momentului lui Odobescu, Matei I. Caragiale ne vorbește desigur și prin reluarea vechilor și nobilelor procedee ale retoricii clasice, în care a turnat un conținut romantic prin culoare și modern prin straniul sentimentelor încercate.

Tabloul se complică mai mult considerând mai de aproape opera capitală a lui Matei Caragiale. *Craii de Curtea-veche* este o încercare de restituție a vechiului regim în declin construit pe opoziția simetrică a două categorii: vechea aristocrație, în faza ei de disoluție boemă și estetică, perpetuând amintirile de trufie ale sângelui cuceritor, a anticelor „stirpe“ dominatoare, după cum sună cuvântul deseori și în mod caracteristic întrebuițat, într-o viziune a istoriei care amintește pe Gobineau<sup>1</sup>, lume reprezentată prin Pașadia și Pantazi, apoi lumea nouă înfățișată printr-un exemplar infam, numitul Pirgu, asociat marilor orgii și intenselor visări ale precedentilor, poate din obscura atracție a acestuia către tipul superior de umanitate, dar mai sigur din pornirea amarnică și deznădăjduită a acestui tip de a degusta în tovărășia infamă spectacolul apusului său tragic și măreț. Ce este nobil și trufaș este bun; ce este plebeian și laș, este rău. Acest manicheism moral, în spiritul nu numai al lui Gobineau, dar și al unui Nietzsche, se rezolvă în apoteoza visului gnomic, povestit cu grandoare către sfârșitul cărții, frumos moment al prozei fantaziste, în care craii de Curtea-veche, Pașadia și Pantazi împreună cu autorul, întreprind călătoria din urmă, pe punțile arcuite spre Eternitate, precedați de danțul scâlămbăit al lui Pirgu: „...*Răscumpărați prin trufie, aveam să ne dobândim înaltele locuri*“ (p. 186). Dar acestui manicheism moral, distingând limpede între bine și rău, îi corespunde și un manicheism al vocabularului, din care scrisul lui Matei Caragiale își primește una din pecețile

---

<sup>1</sup> *Gobineau, Joseph Arthur* (1816 -1882) scriitor francez, autor al mai multor romane, memoriale de călătorie, volume de eseuri. Celebritatea lui s-a datorat unei cărți de tristă amintire care a stat la temelia rasismului modern (n.ed.).



ei stilistice cele mai izbitoare. Poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curtea-veche*, să fie construită mai limpede din resursele contrastante ale lexicului. Deoparte, noțiunile împrumutate vieții nobile și curate a spiritului: „grav“, „nobil“, „pur“, „venust“, „demnitate“, „mărinimie“, „avânt“, „duh“, „nostalgie“, „fermec“ etc., de cealaltă parte, termenii josniciei, ai urâteniei fizice și morale, al vițiului și mișelniciei, culeși din *argot*-ul mahalalelor sau dintr-un vechi fond de turcisme, care ne aduc curioasa dovadă că vechea influență a împrumutat limbii noastre multe din nuanțele disprețului: „trăsneli“, „toane“, „beteșuguri“, „spurcat“, „scârnav“, „mardeiași“, „târfe“, „codoși“, „țațe“, „teleleici“, „sanchiu“, „rable“, „geamale“, „baldâre“, „balcâze“ etc. Puterea de a adora și aceea de a urî și, mai cu seamă, de a disprețui sunt cei doi afluenți care se varsă în albia *Crailor de Curtea-veche*. Iată, la câteva pagini unul de altul, portretul eroului mult iubit, al lui Pantazi, și acela al personagiului în care se concentrează toate resentimentele aristocratice ale autorului, Pirgu. Perechea lor este deopotrivă cu aceea a lui Prospero și Caliban în *Furtuna* lui Shakespeare. Pantazi apare într-un cadru de grădini, ca într-unul din portretele Renașterii, în care armoniile serii se rostesc încă o dată: „În apriga înviorare a verdeții bete de umezeală și pustie cu desăvârșire, grădina dezvelea spre seară, când se însenina vremelnic, frumuseți nebănuite. Și în cea mai minunată dintre seri, avui pe podul cel mare al lacului plăcuta surprindere de a-mi regăsi amicul. Rezemat de șubredul parmaclâc, el își ațintea privirea asupra albei scânteieri a luceafărului răsărind“ (p. 87). Vorbirea lui înflorită și savantă de om, „adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor“, „împletind în bogata-i ghirlandă nobile flori culese din literatura tuturor popoarelor“ (p. 89), sună ca o muzică: „vorbea măsurat și rar, împrumutând spuselor cât de neînsemnate farmecul glasului său grav și cald pe care știa să-l mlădieze și să-l învăluie, să-l urce sau să-l coboare cu o fericită măiestrie. L-am însoțit ascultându-l cu o plăcere crescândă în umbra acelei seri aproape mistice

*căreia el îi resfrângea în ochi albastrul adânc și în întreagă făptura sa liniștea nesfârșită*" (p. 87). Pirgu apare într-acestea în tovărășia lui Pașadia, „*mai tânăr mult (decât acesta), coclit însă și buhav, (legănând) pe niște picioare subțiri arcuite în afară o burtică ascuțită, oglindea pe fața-i rânjitoare și boțoasă josnicia cea mai murdară. Cel dintâi, foarte rece, își rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de al doilea îi jucau fără astâmpăr ochișorii vioi și refecați sclipind de vicleană răutate. În tot, impresia ce o da acesta din urmă era numai în paguba lui, iar alăturarea de domnul cel trufaș făcea să-i reiasă și mai respingătoare mutra obraznică de marțafoi*" (p. 95). Și când în grupul eteroclit, craii de Curtea-veche încep să depene firul visărilor lor de esteți, din vremea Craiului-Soare, cu Berwick la Kehl și cu Coigny la Guastalla, din aceea a „dulceții traiului“, la Herrenhausen, la Schönbrunn și la Ermitage, când craii se războiau pentru Rameau și pentru Gluck, Pirgu le taie vorba sastisit: „*Ja mai lăsați, nene, ciubucele astea, să mai vorbim și de femei*“. Acele care îi trebuiau lui Pirgu, manifestând respingere pentru tot ce e „*vetust și pur*“, erau „*femei schiloade, știrbe, cocoșate sau borțoase și mai ales peste măsură de grase și de trupeșe, huidume și namile rupând cântarul la Sfântul-Gheorghe, geamale, baldâre, balcâze*" (p. 104). Riscul literar al acestei descrieri este compensat prin jocul alternanțelor și niciun alt scriitor nu l-ar mai putea încerca vreodată, dacă, asemeni lui Matei Caragiale, n-ar dispune de puterea ascensiunii lui către înaltele trepte ale fervorii lirice și de acea virtute a disprețului care se lasă parcă hipnotizată de ceea ce o stârnește și o întărește mai aprig.

**XII**  
**ROMANCIERII**  
**(AL TREILEA REALISM)**



**IONEL TEODOREANU,  
EM. BUCUȚA, CEZAR PETRESCU,  
GIB I. MIHĂESCU, CAMIL PETRESCU**

Impresia pe care a făcut-o *Ion* al lui Rebreanu, urmat la scurte intervale de celelalte romane ale autorului, a produs între prozatorii noștri o emulație, pe care se cuvine a o socoti drept unul din cele mai de seamă evenimente ale literaturii de după Războiul Întregirii. De unde literatura narativă anterioară se realiza de preferință în cadrul sumar al schiței și nuvelei, exemplul lui Rebreanu trezește în cea mai mare parte a prozatorilor noștri aspirația către romanul de amplă compoziție, „fluvial“, după cum sună expresia popularizată de critica franceză cu prilejul renumitei fresce psihologice și sociale a lui Marcel Proust, încât puțini sunt autorii care, în această vreme, să nu fi realizat cel puțin un roman în două volume, după măsura impusă de modelul lui *Ion*. *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu, un autor ajuns, după un popas mai vechi în proza fantastică și estetică, la romanul realist, cu pictura mediului urban și a „lumii bune“, în care se continuă vechi deziderate ale lui Duiliu Zamfirescu, apoi romanele lui V. Demetrius, Dem. Theodorescu și N. Davidescu, reflectând

drama răscrucii sociale a vremii, acele ale lui I. Agârbiceanu, C. Ardeleanu, V. Eftimiu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Gib I. Mihăescu, Em. Bucuța, Jean Bart, Victor Ion Popa, George-Mihail Zamfirescu, Demostene Botez, E. Lovinescu, Mircea Eliade, G. Călinescu etc. sunt numai câteva din momentele unui proces literar în care excelentul se amestecă cu mediocrul, un proces în curs de desfășurare. Este sigur însă că oricare ar fi deosebirile de nivel estetic ale atâtor opere, din sfortarea conjugată a autorilor lor, procedeele de compoziție și puterea de observație, cunoașterea omului și a societății au câștigat mult, și fizionomia generală a literaturii noastre s-a schimbat radical. N-a sosit încă momentul de a considera mișcarea mai nouă a romanului românesc în toată întinderea ei. De pe acum se poate spune însă că modelele create vor obliga de aci înainte pe orice prozator la eforturi de invenție, de adâncire psihologică și de compoziție artistică, în lipsa cărora producția respectivă ar avea un caracter întrecut. Noua mișcare a romanului românesc a fost factorul care a adâncit perspectivele istorice ale întregii literaturi în proză de dinaintea anului 1920. În periodizarea viitoare a literaturii românești, anul acesta va însemna desigur o piatră de hotar.

Cum nu ne propunem să studiem aci întregul curent al romanului nou, ne vom restrânge la analiza câtorva din momentele lui, spicuite în operele mai de seamă ale câtorva din autorii amintiți mai sus. Este vorba de a izola unele directive generale, nu de a istovi studiul întregii producții. Astfel ni se va arăta că în cadrul unui efort general către observația și cunoașterea omului și a societății, care dă întregului curent caracterul unui nou realism, al celui de-al treilea, după primul realism al lui C. Negruzzi, N. Filimon și I. Ghica și după cel de-al doilea, inițiat de B. Delavrancea și Duiliu Zamfirescu, se pot distinge două mari orientări, în care se infiltrează câte o altă îndrumare a modelelor anterioare. Deosebim, pe de o parte, romanul cu preocupări de scris „artistic“, perpetuând ceva din atitudinile și mijloacele celui de-al doilea realism sau profitând de sugestiile mai noi ale estetismului, de altă parte

romanul în care predomină preocuparea analitică, pe linia lui Rebreanu și a d-nei H. Papadat-Bengescu, uneori în revoltă față de procedeele „artistice“ ale celeilalte tabere, lucrând pe „viu“, preferând, în formele lui extreme, documentul neelaborat artificiului compoziției.

Din prima tabără se cuvine a menționa mai întâi pe Ionel Teodoreanu, care în *La Medeleni*, 3 vol., 1925–1927, dă prima mare replică romanului lui Rebreanu, speculând de altfel motivele altui mediu și utilizând cu totul alte mijloace. Cunoscător al sufletului copiilor și adolescenților, printre care știe să distingă și să învie temperamentele individuale, evocând o lume idilică și patriarhală, în care nu există decât caractere „simpatice“, un mediu social de stricte și consimțite ierarhii, cu oameni care cultivă deliciile sentimentului, prinși exclusiv în momentele lor de destindere, în lungi și fericite vacanțe, Ionel Teodoreanu este un pictor de scene grațioase, creatorul unui adevărat „rococo“ moldovenesc, rămas până mai târziu lumea caracteristică a romanelor sale. Convenția literară este foarte puternică la Ionel Teodoreanu. După cum cu prilejul romanelor lui Paul Bourget<sup>1</sup> s-a observat că oamenii lui sunt exclusiv preocupați de amorurile lor, despre care rămânem nedumeriți cum poate să se dezvolte în izolare totală de celelalte împrejurări ale vieții, tot astfel admitem cu oarecare greutate ficțiunea unei lumi cu totul grațioase și libere, în care copii și adolescenți fac descoperirea treptată a iubirii și în care adulții le dispensează ocrotirile și mângâierile lor, o lume peste care nu trece niciodată umbra durerii și a silniciei. Desigur, s-ar putea spune, copilul este omul înaintea vieții sociale, și acolo unde făptura lui stăpânește scena, contrastele sociale, dacă nu acele ale sentimentului individual, pot lipsi. Neluând însă parte la viața societății, copilul o simte și o înțelege din afară și sufletul lui are adâncimi și complicații, lumini și umbre, care nu pot fi omise din tabloul lui psihologic.

---

<sup>1</sup> Prolific romancier francez de o valoare secundară (1852–1935) (n. ed.).

Ionel Teodoreanu narează rareori. El preferă să pună în scenă, reproducând lungi dialoguri și notând din când în când, cu pătrundere, nuanțele replicelor, intonațiile și subînțelesurile. În felul acesta, el reia mijloace mult folosite și afinate de o lungă serie de prozatori anteriori. Utilizarea dialogului cunoaște, la diverși autori, mai multe modalități. Uneori, dialogul apare numai în momentele caracteristice, când povestitorul simte nevoia să intensifice impresia, aducându-ne vii în față pe oameni, făcându-ne să auzim oarecum vocea lor și să ne scutească astfel de sarcinile analizei. În intuiția schimbului de replici se obține atunci echivalentul mai expresiv al mișcărilor interioare ale oamenilor și al raporturilor care se țin între ei. Alteori, dialogul nu este un *intermezzo* cu funcțiuni de reliefare a impresiei, ci materia fluidă în care se dizolvă întreaga povestire. Dacă cel dintâi caz este al lui Sadoveanu sau Rebreanu, cel de-al doilea este de atâtea ori al lui Caragiale, al ironiștilor și humoriștilor, al lui Pătrășcanu, Cazaban și Brăescu, și al lui Ionel Teodoreanu. Desigur, în schițele sumare, dizolvarea povestirii în dialog este un procedeu care funcționează fără greutate, din pricină că narațiunea faptelor și faptul narațiunii pot coincide în întregime, cât privește durata lor. În romanul de compoziție însă, în acela care acoperă lungi intervale ale timpului, sunt momente în care autorul este obligat la *racourci*-uri analitice, cu reveniri în urmă explicând împrejurările care prepară un eveniment, cu considerații generale care îl încadrează, cu expresia atitudinii lirice a autorului. În momentele acestea, poetul dramatic și regizorul fac loc povestitorului, filozofului și poetului liric. Se vorbește cu spirit de simplificare despre genuri literare autonome. În realitatea privită de aproape genurile se amestecă și romanul modern le cuprinde pe toate. Artei compoziționale a lui Teodoreanu îi repugnă însă *racourci*-urile și intermediile povestirii și ale reflecției, încât romanul său se descompune într-o suită de scenete. Se poate spune că Teodoreanu compune romanele sale cu mijloacele mai vechi ale autorilor de schițe. Chiar episoadele unitare mai lungi sunt astfel fragmentate, mai întâi din dorința de



prezentare directă, cu excluderea articulațiilor mai puțin vii despre care am vorbit. Iată, de pildă, în *La Medeleni*, episodul vizitei pe care Olguța și Monica o fac lui moș Gheorghe (I, p. 119 urm.). Întâi este redată, prin dialog, scena copiilor, apoi aceea a dulceței de nuci, apoi a citirii din *Biblie*, apoi a fesului etc., și din integrarea tuturor acestor scene, dacă povestirea nu înaintază, se constituie în schimb o „atmosferă“, ceea ce pentru un romancier cu atâtea tendințe lirice, ca Teodoreanu, este desigur un lucru mai important.

În intervalele dintre dialoguri sau în comentarul replicilor apar toate acele imagini, comparații, metafore, remarcate de atâtea ori în scrisul lui Teodoreanu și în care s-a recunoscut, cu bună dreptate, principala lui particularitate stilistică. Abundența acestor elemente figurative este enormă. Pentru fiecare însemnare a gândirii sau aparenții intervine și analogia lor sensibilă, pusă la dispoziție de o imaginație neistovită. Imagismul contimporan obține în romanele lui Ionel Teodoreanu unul din rezultatele lui cele mai eclatante. Darul imagistic al acestui scriitor are caracterul unui fenomen neobișnuit. Continua lui secrețiune ne uimește. După Arghezi, autorul *Medelenilor* manifestă desigur fantazia cea mai productivă în direcția creării de imagini. Dar Arghezi scrie o proză evocativă și imaginea este, în raport cu funcțiunea normală a acestei producții, un mijloc adecvat, în timp ce Teodoreanu scrie romane și, judecată după funcțiunea precumpănitor narativă a acestui fel de scrieri, bogăția imagistică atrage neapărat impresia excesului stilistic. Splendoarea acestei imaginații ne ostenește, ca prea mult aur într-o decorație. Căci imaginea lucrează mai bine atunci când apare cu intermitență, detașându-se pe un fond neutru și ca expresia unui moment de tensiune, în care puterile vizionare sunt puse în activitate. Imaginea are, în psihologia omului, un caracter eliberator, și poate ceea ce lipsește modului lui Teodoreanu de a o întrebuința este tocmai intervenția ei oricând și oriunde, nu numai acolo unde ideția se descarcă în strălucirea icoanei evocatoare. Ceea ce nu este adevărat deci pentru psihologia comună, pe

ale cărei date scriitorul este totuși ținut să construiască, este adevărat pentru psihologia specială a autorului despre care ne ocupăm. Mentea lui este „*un polipier de imagini*“, după definiția de atâtea ori contestată a lui H. Taine. Iată numai în primele pagini ale *Medelenilor*. Dănuț înalță un zmeu: „*În urma lui, mosorul se zbătea ca un guzgan epileptic*“. Cozile zmeului „*se alintau feminin în larg, dezmierdând puterea vânturilor*“. Un vânt se stârnește: „*colbul se luă la trântă cu șoseaua*“. Șeful gării își îmbracă în grabă haina, mâna lui răzbește „*prin tunelul de alpaca albastră*“ al mânecii. Dănuț privește cum funcționează aparatul de telegraf, „*looping-the-loop-ul lent al benzii de hârtie ciuruită de pe roțița telegrafului*“. Apare trenul, „*un punct negru, dușmănos ca o gură de revolver încărcat*“. Locomotiva trece de gară: „*Îngrozitor de supărată pe gară, mașina trecu înainte*“ (I, pp. 6–12). Toate aceste comparații și metafore, văzute de altfel din perspectiva personajului copil, au o incontestabilă putere evocatoare, și numai abundența lor, ivirea lor în orice clipă, ni se pare excesivă. Mai ales atunci când imaginile nu sunt raportate la psihologia copiilor, impresia excesului ne urmărește mai cu dinadinsul. În sfârșit, o comparație sau o metaforă evocă nu numai un aspect prin altul, dar și sentimentul care operează legătura, nuanța de sensibilitate care face posibilă asimilarea celor două aspecte eterogene. Acest sentiment, această nuanță de sensibilitate este adeseori la Ionel Teodoreanu de un lirism prea dulce. Iată pe doamna Deleanu ridicând pălăria de pe părul Monicăi: „*...surâse părului descoperit: era auriu cum sunt numai pletele de soare, pe care copiii vânători de fluturi le găsesc prin iarba crângurilor, zâmbind sub pălăria lor, în locul fluturelui după care au azvârlit-o*“ (I, p. 13). Trăsura aleargă pe șoseaua care taie câmpul înflorit: „*pe-allocuri s-alungau atâția maci, de parcă toate pozele Scufiței Roșii din cărțile de basme porniseră însuflețite, lăsând albe paginile, rumenind câmpiile...*“ (I, p. 18). Moș Gheorghe înflorește cosița Olguței: „*cuprinzând c-o mână hățurile încrustate cu mânil Olguței, scotoci cu cealaltă în buzunarul de la piept, scoase o garofiță*

sălbatecă și binișor înfipse în pletele întunecate ale Olguței roșul luceafăr al dedeochiului” (I, pp. 19-20). Fluturii, razele de soare, Scufița Roșie, luceafărul fac parte dintr-o recuzită imagistică prea veche și manifestă un sentiment fără vigoare. Neajunsurile lui Teodoreanu sunt totuși acele ale calităților lui. Nu atât lipsa, cât abundența o regretăm uneori în operele sale, al căror clocot de viață proaspătă împiedică pe oricine să le considere altfel decât cu participare.

Un autor care manifestă unele afinități cu Ionel Teodoreanu, în tendința comună de a face să fuzioneze povestirea cu viziunea, este Emanoil Bucuța, căruia proza noastră mai nouă îi datorește în primul rând anexiunea unui sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic, fenomen paralel cu pătrunderea lui în pictura vremii sau în poezia lirică a lui Ion Pillat. În *Fuga lui Șefki*, 1927, povestea unui băietan turc, care, purtat de vehemențele rasei sale de războinici, fuge din calea iubirii moleșitoare, într-o luptă care se dă mai întâi cu sine însuși, apare talentul unui ochi plastic, procedând însă nu atât prin sclipire imagistică, cum lucrul se întâmplă la Teodoreanu, cât prin bogate descripții, alunecând adeseori către minuția laborioasă. Iată, de pildă, momentul în care Șefki coboară legat de frânghia, încredințată unor camarazi de jocuri și unor rivali, pe zidul de piatră al malului dunărean, pentru a prinde puiul de erete: „*Șefki aluneca spre culcușul eretelui. La început ierbăria deasă, plină de pulbere și de semințe pipărate i se scuturase în cap și-l înecase. Fluturi mici, pestriți, și lăcuste cu aripi roșii tresăriseră din toate părțile. Piatra, pe sub mușchiul ei de piept păros, se umpluse de mișcare. Câte o șopârlă își ținea ochii de nestemate la el, ca turnată în aur. Numai gușulița i se bătea zvâcnit. Până pierea pe neașteptate în vreo gaură, ca să dea poate de veste stăpânului de dedesubt, încolăcit verde pe comorile lui, în măruntaiele cetății. Frământări șerpuite ale tufărișului arătau fuga prin adăposturi și a altor vietăți, cu solzi sau cu blană. Din când în când apa suna departe și înfundat, de căderea melcilor sau a bucăților de moloz*” (p. 43). Procedeu

imagistic este deci cu totul altul decât la Teodoreanu și s-ar putea spune că pe când filiațiile acestuia din urmă urcă până la metaforismul lui Delavrancea, Bucuța se leagă mai degrabă de arta descriptivă a lui Macedonski. Pe de altă parte, pe când Teodoreanu folosește cu multă preferință dialogul, pe care îl stăpânește cu virtuozitate, în romanul lui Bucuța, oamenii nu vorbesc cu naturalețe, replicile lor nu par trecute prin urechea autorului. Bucuța este în schimb un om cu multe cunoștințe, un spirit învățat și exact, deprins cu metodele observației, și împrejurarea aceasta explică abundența notației substantivale, lucrurile însăși mai mult decât impresiile subiective în legătură cu ele părănd să fixeze atenția sa. Caracteristică în această privință este descrierea înghețului care îl cuprinde într-o noapte pe Șefki: „*Șefki nu se mai mișcă. Rămase multă vreme așa. Era fără viață și negru în frunziș, ca unul din trunchiurile de salcie ale apei. Îngheța. Își simțea oasele goale, mărgelile și nodulețele palmei, încheietura pumnului, fluerele brațului, ciolanul umărului, coșul pieptului, șurupul știrb de lemn al șirii spinării, aripile soldurilor, fără carne și fără zgârciuri*” etc. (p. 128). Mulțimea detaliilor concrete ale acestei descrieri quasi științifice, cu abundența ei de substantive variind expresia detaliului anatomic, dă măsura stilului, lipsit poate de căldură comunicativă, dar exact și prob, niște calități de care tocmai epoca noastră, cultivând improprietățile imagismului, are multă nevoie.

Dacă romanele lui Ionel Teodoreanu sunt construite cu o largă întrebuințare a dialogului, care strâmtează în proporție spațiul pe care și-l rezervă comentarul și povestirea autorului, acest spațiu este mult dilatat la Cezar Petrescu, care își analizează personagiile când strămutându-se în interiorul lor, când privindu-le de afară. Dialogul joacă la acest scriitor primul dintre rolurile pe care le-am distins mai sus, acela de a reliefa imaginea unui ins sau a unei situații. Întinsul loc destinat comentariului și narațiunii acordă unui roman la *Întunecare*, 2 vol., 1928, acela în care Cezar Petrescu ajunge la plinătatea măsurii lui, caracterul unei lucrări de analiză și

de reconstrucție a unui moment important al societății noastre, Războiul Întregirii cu epoca de înfrigurare care l-a precedat și cu dezamăgirile apărute mai târziu. Printre autorii care au contribuit la înflorirea contemporană a romanului, Cezar Petrescu este fără îndoială acela care dispune de cel mai întins câmp de observație. Nimeni altul, alături de el, n-a erijat o frescă la fel de completă a societății noastre. Aproape nu există categorie care să nu fie reprezentată în vasta și stufoasa construcție a *Întunecării*, unde un mare număr de personaje, cu fizionomii individualizate, își trăiesc drama lor. Efortul de integrare al *Întunecării* este unul din cele mai diligente ale literaturii noastre. Mulțimea detaliilor, forfota omenească în care apar tot alte și alte figuri, dau un caracter oarecum nelimitat construcției lui Cezar Petrescu, pentru care modelul dirigitor pare să fi fost epepeia naturalistă a lui Tolstoi. *Război și pace*, sau *Comedia umană* a lui Balzac, nu romanul francez după formula mai nouă a lui Flaubert și *Madame Bovary*, operând cu un număr restrâns de personaje și construind pe axa unei intrigi unice, ca în compozițiile dramatice ale tradiției clasice. Dar pe când și la Balzac, și la Tolstoi, și la Flaubert creația în întregime obiectivată dă poetului un fel de indiferență demiurgică față de creaturile sale, așa încât rămâne totdeauna o problemă oarecum insolubilă a criticii să identifice printre acestea pe autorul însuși, cu atitudinile și sentimentele lui, în romanul lui Cezar Petrescu, figura lui Radu Comșa îndeplinește incontestabil acest rol, și prezența lui de-a lungul întregii compoziții o subliniază liric în întregime. Pe de altă parte, analizele lui Cezar Petrescu, foarte întinse în suprafață, îmbrățișând un mare număr de situații și reacții sufletești, este drept a spune că nu coboară niciodată în adâncimi. Ceea ce ni se arată că trece prin sufletul eroilor săi, nu depășește uneori nivelul unor generalități ale reflecției, sub care simțim că pot fi straturi mai profunde, mai inedite. Iată, de pildă, pe Radu Comșa străbătând într-o caldă zi de vară străzile Bucureștilor: „*Îl priviră lung două femei; una se întoarce spunând ceva tovarăsei. Avea rochia albastră, de culoarea fulgerelor noaptea; i se vedeau*

*pulpele rotunde în ciorapi de mătase aurii. Își amintea de undeva figura. Sunt multe figuri pe care le recunoști, fără să le fi cunoscut vreodată. Chipuri fără nume, întâlnești pe stradă, într-un restaurant, într-o gară, între două trenuri. S-au oprit ochii în treacăt. A rămas imaginea lor fugace, ascunsă undeva, de unde acum tresare. Oameni cu bucurii, cu griji... Ciudat: atâția câți trec pe lângă tine, fără să știi cine sunt, ce duc cu ei!... Liceanul acesta cu tunica de doc, alături de fetița de școală, cu ghiozdan și coada pe spate. Domnul cu barbișon alb, care privește în vitrina magazinului cu ghetete. Din buzunar i se vede jumătate de ziar, cu inscripția din jumătate de titlu: L'Indep... Ofițerul care-și admiră cizmele de lac. Și doamna încărcată de pachete, cu copilul de mână, nehotărându-se să traverseze... Câți din aceștia întâlnești într-o zi? Două mii, trei... Nenumărați. Ce-i așteaptă acasă? Ferestre cu perdelele trase; un câine îi întâmpină gudurându-se; copiii, nevasta... O scrisoare de undeva. Nu curge apa. A plecat servitoarea. Trebuie schimbată mobila din salon. Au dușmănii de moarte și se iubesc absurd. Doresc ceva, care n-are să se întâmple niciodată, și sufăr pentru cine știe ce dureri, pe care chiar dacă le-am ști, ni s-ar părea cu desăvârșire indiferente... " Și mai apoi: „Toți sunt taine închise, ferecate cu șapte peceti”. În fine: „Acesta e adevărul cel teribil. Trăiești cot la cot cu semenii de-ai tăi, pe care n-ai curiozitatea să-i cunoști nici cât ai avea-o pentru o vietate din altă planetă, ori din altă epocă geologică... ” (I, pp. 39–41). Aceste observații, această ușoară filozofie împrumutată lui Radu Comșa nu pornește desigur din adâncimile lui. Radu Comșa gândește și simte convențional.*

Într-un chip destul de surprinzător, printre mijloacele sale stilistice, Cezar Petrescu folosește adeseori pe acele ale estetismului modernist, cu multele elemente puse la dispoziție de aluzia literară, de arte, de științe, feluritele asociații pe care i le procură o curiozitate cam răspândită. Iată, la cazinoul din Constanța apare o portugheză: „O portugheză, exclamă Luminița recitând Larousse-ul, o femeie din Portugalia, fost mare imperiu colonial, actualmente modestă republică

*situată la extrema Ibericei!... Capitala: Lisabona, în provincia Estramadura, arhibanalizată de poezii simbolști. Oraș însemnat: Porto, cu vinuri vestite, despre care poate să ne spună ceva mai pe larg unchiul Pol. Portugalia, în sfârșit, patria apei de păr, a lui Camoëns și donei Ines de Castro!... Pentru rest și detalii precise, adresați-vă domnului, care-o face pe mironosița. Vă poate delecta și cu Fado do amor, din repertoriul popular... "* (I, p. 7). Un alt personaj își amintește vizita sa la Muzeul Oceanografic din Monaco: *„E o clădire foarte frumoasă, explică el, cu prveliște la cincizeci de metri deasupra mării și cu minunate decorațiuni de mozaic și vitralii. Ce crezi că am descoperit, etichetat cu cele mai poetice numiri din mitologia greacă? Nereis, Hermione, Meduza, Astarte, Argonauți... Tot felul de larve urâcioase, viermi păroși, crustacei dezgustători și gănganii, să nu le vezi cumva prin vis!... Bietul Omer, nu și-ar mai recunoaște divinitățile!... "* (I, p. 14). Științele, foarte mult puse la contribuție, dau explicațiilor lui Vasile Probotă caracterul unei adevărate dizertații doctorale, debitată însă cu zelul unui școlar. Este oare știința imorală? *„Nu e nici morală, nici imorală, zâmbi dascălul de științe, de astă dată el cu compătimire și ironie față de asemenea erezii comune. Nu e morală, ori imorală, fiindcă nici natura nu e morală ori imorală. E indiferentă! Nimeni nu s-a indignat fiindcă sulfura de carbon miroase neplăcut, ori fiindcă acidul prusic ucide fulgerător. Sunt realități, pe care știința le constată, le verifică și câteodată încearcă să le explice. Omul e o oxynitrocarbură de hidrogen coloidal cu câteva impurități, atât știm sigur"* etc. (I, pp. 15–16). Atâtea elemente ale culturii, strecurate în vorbirea personajilor, în lipsa unei imaginații care vede mult, trebuie să dea varietate stilului, o însușire mult cultivată, după cum s-a văzut și mai sus, de către autor.

Cu Gib I. Mihăescu reappare încă o dată, după Rebreanu, romanul tare, zguduitor, cu motivele culese din viața obscură a subconștientului. *Rusoaica*, 1930, o scriere în care pot fi studiate toate tendințele artistice ale lui Gib Mihăescu,

conține analiza obsesiei erotice a locotenentului de grăniceri Ragaiac, care în bordeiul lui de pe malul Nistrului, la sfârșitul războiului trecut, atunci când bătrânul fluviu [...] era în fiecare noapte trecut de noua migrațiune a popoarelor, așteaptă să-i apară femeia mult râvnită a dorurilor nutrite în singurătate. Vocabularul romanului este cules din sectroul expresiilor forte, cu adjective precum: „brusc“, „sufocant“, „dârz“, „sterp“, „strașnic“, „drăcesc“, „sinistru“, „năprasnic“, „enorm“, „impetuos“, „agitat“, „vehement“, „rud“, pentru „aspru“, cu verbe ca: „a îmbrânci“, „a copleși“, „a țâșni“, „a străpunge“, ba chiar „a horipila“, cu substantivele: „năprasnicie“ și „năprasnă“, „neliniște“, „rânjet“, „cruzime“, „sarcasm“, „paroxism“, „groază“, „nebulie“, „țâșnituri“, „dezastre“ etc. Sfera verbală a lui Gib Mihăescu oferă clar icoana sentimentelor zugrăvite, cu darurile unui analist de o rară pătrundere, într-un stil care stăpânește multe resurse. Imaginile tari se asociază vocabularului: amintirea Niculinei, înlocuind deocamdată pe rusoaica visată, era, ni se spovedește locotenentul Ragaiac, „înfiptă ca un stâlp de jar în creierul meu“ (p. 55). Despre o altă femeie ni se vorbește ca despre „somiera lăptoasă a corpului Măriucaii“ (p. 59). O bănuială brusc apărută, în timp ce se odihnea la umbra unei sălcii pletoase, îl face pe Ragaiac să sară ca ars „de parcă salcia pletoasă s-ar fi încordat deodată ca o imensă caracatiță, gata să mă apuce cu chica ei enormă de nenumărate și flexibile picioare“ (p. 85). Senzația organică, deși nu cu frecvența semnalată la Rebreanu, dar cu metafore pe care le-am spicuit și în paginile acestuia, apare și în *Rusoaica*: „Pumnul inimii îmi bătea dinăuntru în coșul pieptului cu lovituri de ciclop“ (p. 86) sau: „eram sufocat: mă mir cum hătăile de berbec ale inimii nu se auzeau de la o distanță așa de mică“ (p. 87). Când pătrunde într-o încăpere cu aerul confinat: „Șovăii amețit și simții cum tot aerul de deasupra se desface ca o tencuială stricată și cade, astupându-mă sub moloz“ (p. 93). Vântul urlă afară: „Auzirăm vântul hohotind pe la geamuri, apoi răbufni pe undeva, în pod, ca o rostogolire de trupuri



grele, cu chițcăituri caraghioase ca o sarabandă nebună de șobolani enormi, în număr nesfârșit" (p. 121). Fantazia lui Gib I. Mihăescu îi oferă imagini de groază, halucinante, care împreună cu asociațiile legate de vocabularul pe care îl întrebuițează de preferință creează atmosfera scrierilor lui, răcorită pe-alocuri prin ironia sau autoironia autorului.

Gib I. Mihăescu este un ingenios observator al aparenței umane. În timp ce, prin tălmaciul său, la interogatoriul noilor-sosiți de peste Nistru, Ragaiac mărturisește că „după ce sfârșeau, le răspundeam și eu, adulmecând ca un veritabil căpitan de haiduci aspectele fizionomice pe care le produceau pe fețele lor cuvintele mele" (p. 21). Darul pătrunderii sale psihologice are uneori nu numai șiretenia unei căpetenii de haiduci, dar și subtilitatea unui detectiv abil. Când Niculina, soția contrabandistului, țeșând mrejele ei, trezise în sufletul lui Ragaiac sentimente împărțite: „Mă uitai adânc în ochii ei, observă eroul care se spovedește, să văd până unde jocul apelor din funduri era al sincerității și de unde începeau cercurile minciunii și ale bătăii de joc, dar cine putea vedea în aceste negre fântâni fără sfârșit? Atâta doar înțelegeam acuma, un mic cerc, unul singur cel puțin, ondula și creștea acolo și pentru sufletul meu" (p. 108). Când nu este aparența fugară, prinsă în scăpărarea unui fulger, întâmpinăm portretul compus, măestru în a reda caracterul complex, îmbinat din nuanțe eterogene, ca al acestei Ghena Kersanova: „Micul ei nas puțin gătuț spre vârful care căuta în sus și o dispoziție spre râs a pomeților stricau, sau, poate, Doamne, agravau printr-un aer ștregăresc, foarte simpatic de altminteri, accentul tragic al sprâncenelor îmbinate pe ochii fără fund și priveliștea stranie a rotocoalelor de păr mătăsoase și schimbătoare sub incidențele luminii – ca fumul de cățui al unei divinități negre – din împletirile leneșe ale căruia apărea figura cea cu două măști" (p. 16). Altădată este chipul mongolic, construit în liniile precise ale unei aqua-forte: „Îl cuprinse în conul de lumină al felinarului meu electric, de buzunar. Un chip tăiat de linii dure și multe, nesimetrice; ochii mici sub smocuri

*aspre de sprâncene. Sub nasul gros de formatul și colorarea unei pătlăgele vinete, individul era spân; dar de-o parte și de alta a nărilor, alte două smocuri țepoase și rare încălecau colțurile buzelor. Fălcile de asemenea i-erău golașe, dar și în vârful bărbiei și dedesubtul ei se zburleau ca niște ace înfipite în perinuță aceleași țepi aspre și rare” (p. 217).*

Ochiul care vede atât de bine chipul omenesc surprinde și aspectele naturii, în mărețe peisagii scuturate de vehemența sentimentului. Iată venirea iernii pe malul Nistrului: „*Un frig aspru și posomorât se lăsase de câteva zile și apele leneșe ale fluviului prinseră pojghiță pe maluri. Apoi într-o bună dimineață valea se drapă întreagă în vestmânt de nuntire. Un vânt greu și întunecat începuse o năvală căzăcească dinspre răsărit și soarele trebui să stea multă vreme ascuns după norii care vărsau nămeți. Apele Nistrului curgeau murdar, cu sforuri greoaie și încete ca niște hoarde adormite în șea. Pe maluri însă începutul înghețului se amuza să descrie festoane albicioase și neregulate de pojghiță, suprapunându-le uneori ca ardezia pe case. Zăpada conteni, dar simunul căzăcesc îi suflă multă vreme pe deasupra și pe dedesubt, repezind-o în viscole turbate dintr-o parte în alta încă zile în șir, până când îngheță el însuși și căzu la pământ, șarpe de sloi, care se pre-face în bucăți. Atunci pustiul alb încremeni cu magnificile și candidede-i dune și Nistrul încremeni însuși, iar văzduhul rămase tot posomorât”.* Și după această descriere, în frazare bine cadentată, cu sfârșituri de frază, întrebuițând materialul imagistic al pitorescului local, cu „*hoarde adormite în șea*”, și „*cu năvala căzăcească*” a vântului dinspre răsărit, iată și convoiul năvălitorilor, defilând parcă în lumina unei alte planete decât aceea pe care se adăpostește viața: „*Pentru a nu atrage vreo luare-aminte dinspre partea cealaltă, nu aprindeau nicio faclă, la această înmormântare de oameni vii. Albele palori ale straturilor de zăpadă, solidificate până la extrem, dau împrejurării toată aparența sepulcrală de care era nevoie. Iar deasupra, în nopțile limpezi, bolta avea reflexe de sticlă: stelele fixe nu mai tresăreau de niciun suflu și în*

gerul interspațial, printre bancurile de fantasme, convoiul aluneca în lumea de apoi – figuri rude și bărbi grele, ochi secați de orice speranță, – ca printr-un peisagiu lunar” (pp. 136–138). Fantasticul intră în astfel de descrieri în slujba romanului realist.

Pătrunderea psihologică a lui Gib I. Mihăescu este una din cele mai de seamă în generația sa. Folosind convenția literară a romanului-confesiune, scormonirea psihologică ia la el formele autoanalizei. *Rusoaica* ne oferă destule exemple ale darului pe care încercăm să-l urmărim în procedeele sale. Iată episodul în care Ragaiac găsimdu-se în prezența Niculinei, soția contrabandistului pe care tocmai îl arestase, încearcă să identifice cu luciditate sentimentele pe care le putea avea pentru el femeia de care el însuși se simțea legat printr-o puternică pasiune a cărnii. În drumul către casa Niculinei nehotărârea dacă trebuie să-i aducă brutal vestea arestării soțului sau dacă trebuie s-o amâne pe cât s-ar fi putut, împarte cugetele lui Ragaiac. O imagine plastică concretizează situația: „În suflet îmi furnica în același timp cu nerăbdarea cea mare, o stânjenire, o dorință de întârziere, cu cât distanța se micșora; în sufletul meu curgeau două cuiburi de furnici în sens contrar”. Cu această frământare, Ragaiac intră totuși în locuința Niculinei, o dată cu vântul neîndurător de afară, cu masca placidă a marilor neliniști: „Intrai cu întunericul și cu o volbură bubuitoare de vânt, tragic și calm ca un arhanghel ce-a descins de pe-o aripă de nor” (p. 119). Mărturisirea este făcută, și când, după notarea mai multor oscilații ale sentimentului, Ragaiac resimte teroarea respingerii, a rupturii definitive, la care de-acî înainte se putea aștepta oricând, zâmbetul lașității i se așază pe buze, murdărindu-i figura. Lucidul autoanalist o resimte prea bine: „Mă apropii cu pas ferm de dansa, tăindu-i ieșirea, cu buzele mânjite de un rânjet fricos” (p. 123). În tăcerea grea care se instalează între ei, apare o notație de un gen mai vechi, cunoscut, de la Caragiale, acompaniamentul naturii: „Vântul bubui deodată în apropiere, plesni geamurile ca o coadă piezeșe și se îndreptă în zbor fâlfâitor.

*Îl ascultarăm cum se îndepărtează tot mai mult până când nu se mai auzi. "* Dar tot atunci Ragaiac își arată stângăcia lui încurcată, pe care o corectează printr-un gest simbolic, prin care vrea să dovedească hotărârea lui de a stăpâni situația, de a face act de autoritate calmă: *„Dacă vreau, te arestez și pe tine, îi strigai, când fusei pentru a doua oară repezit în părete. Ea-mi răspunse cu un surâs atât de amar, de disprețuitor și de sfidător, că-mi fu rușine de această amenințare. Nu mai era nimic de pierdut: mă repezii înainte orbește. Și dădui peste un scaun... Pe care-l ridicai și mă așezai... "* (pp. 123–124). Și până la actul posesiunii, cu care se încheie scena luptei interioare dintre cei doi potrivnici, trăsăturile expresive, de felul celor spicuite mai sus, se urmează într-un ritm precipitat, care oprește răsuflarea. Pentru ilustrarea „scenelor tari“, în tehnica noului realism psihologic, momentul fixat este desigur unul din cele mai elocvente.

Analizele lui Gib I. Mihăescu nu evită caracterizarea sentimentelor. Totuși, el le întreprinde uneori prin mijlocirea dialogului pur, ca în acele pagini (p. 217 urm.), în care apare figura de o rară complexitate a lui Ilia, personajul folosit mai târziu pentru sarcina unei spionări, un exemplar desprins din noianul popoarelor, cu vorbirea lui plină de umilitate pioasă și de rezistență pasivă, în care ni se pare a desluși șiretenia unui ins format în lungul trecut al unei societăți întemeiate pe disprețul omului. La toate întrebările relative la originea lui, Ilia, omul maselor anonime, exponentul popoarelor migratoare, ca în adâncul trecut scurs pentru el fără schimbări, nu poate da alte răspunsuri decât acele ale înjosirii consimțite, prin care scânteiază viu humorul. Puternicele pagini ale acestui dialog, în care figura unui ins care nu poate să se determine în niciun fel este totuși adânc individualizată, trebuiesc citite în întregime. Ele sunt printre cele mai frumoase ale *Rusoaicei*, romanul prin care slavismul vecin, resimțit nu numai ca pitoresc, dar și ca sferă patetică de probleme, intră în literatura noastră.

Nutrit din experiența Războiului Întregirii, alături de *Întunecare* și de *Rusoaica*, dar dintr-o apropiere de încleștarea

luptelor pe care nu o mai împarte cu nimeni, apare și romanul lui Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, 2 vol., 1930, o scriere în care arta analizei câștigă unul din succesele ei cele mai mari. Povestea studentului în filozofie Ștefan Gheorghidiu, care o dată cu războiul trăiește agonia și moartea iubirii lui, se situează într-un cadru care ne este cunoscut, cu scene patetice, cu disecții psihologice de mare finețe. Spre deosebire de Rebreanu, de d-na Bengescu, de Gib Mihăescu, ceea ce izbuteste mai bine autorul *Ultimei nopți de dragoste*... nu este atât afundarea în regiunile obscure ale conștiinței, cât exactitatea aproape științifică în despicarea complexelor sufletești tipice. Întocmai ca moraliștii clasici, dar, evident, în primul rând cu mijloacele de narațiune și prezentare ale unui romancier, analiza sa se aplică asupra marilor pasiuni umane, în care lămurește elementele constitutive, în treptata lor însumare, cu un adevărat „spirit de geometrie“. Iată, de pildă, episodul în care gelozia pune stăpânire pe sufletul lui Gheorghidiu, tânărul însurat de curând (I, p. 118 urm.). Cu prilejul unei excursii la Odobești, într-un grup numeros și vesel, Gheorghidiu observă apropierea în progres dintre soția lui și un „*vag avocat*“, descins de curând din cabaretele Parisului, de unde adusese știința noilor dansuri. Încă din momentul în care tânărul menaj fusese anexat de vesela „bandă“, Gheorghidiu observă că începe a fi comparat; mai întâi ca ținută fizică, cu „*dansatorii*“ cercului. „*Aveam pe urmă manșetele prea largi și cu colțurile sucite în afară* (își amintește autoanalistul), *pe când, «dansatorul» pe care-l priveam avea manșetele bine întinse, mici, care-i prindeau mâinile ca niște cătușe de mătase*“. Ghetele îi erau mai scâlciate, părul mai puțin îngrijit, hainele mai uzate: „*N-ar fi bine să-ți comanzi azi sau mâine două costume noi?*“ îl întrebă într-o zi soția. Comparația fizică este primul simptom al iubirii care se îndepărtează. Când excursioniștii se așază în automobile, soția lui Gheorghidiu desface de mai multe ori grupurile formate, pentru a avea în trăsura ei pe „dansator“. Și deodată o deziluzie precisă. Excursia ar fi trebuit să fie „*o voluptuoasă*

*incursie în viața celorlalți, pe contul nostru amândurora, și iată că, de la început, stăruia să aibă în intimitatea noastră un dezagreabil intrus". Refuzul intimității este al doilea simptom. Urechea subtilă a lui Gheorghidiu prinde acum intonații care vor să spună desigur mai mult decât ceea ce un ascultător indiferent ar fi putut pricepe: „Dacă mașina era să calce un cârd de găște, ea scotea un fel de interjecție ușoară, vreun A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie și vrea să spuie cu totul altceva decât spunea". Soția lui Gheorghidiu avea o taină; comunicările ei mergeau la dreapta, către „dansator“, nu la stânga, către soț. Pe drum, o pană de motor oprește automobilele și femeia se lasă cu plăcere fotografiată de tânărul veșnic „asortat“, desigur pentru a se lăsa mai bine admirată cu brațele încărcate de flori, ca „o icoană împodobită". Cochetăria intră în scenă. Ajunși la vremea mesei, iar schimbarea de locuri pentru a nimeri tovărășia plăcută. Și deodată iubirea care suferea se transformă în dispreț lucid: *Sunt cazuri, se analizează Gheorghidiu, când experții, într-un tablou vechi, după felurite spălături, descoperă sub un peisaj banal o madonă de vreun mare pictor al Renașterii. Printr-o ironie dureroasă, eu descopeream acum, treptat, sub o madonă crezută autentică, originalul: un peisaj și un cap străin și vulgar".* Când a doua zi se prezintă cu întârziere la masă, ea găsește liber, rezervat, locul de lângă tânărul dansator. Taina suferinței lui devenise deci publică: „Era un fel de oficializare a situației, care îmi înnegrea sufletul". Și Gheorghidiu se simte suit pe „un piedestal de ridicul“, ceea ce sângerează pentru întâia oară amorul lui propriu. Femeia îi dăruiește totuși o mângâiere grăbită: „Nu știi dacă a făcut-o numai pentru că se știa vinovată, sau dacă logica ei nu a vrut cumva să creeze și un soi de echilibru... " Orchestra începe să execute un cântec nou, pe care cei doi, deveniți acum un grup solidar, îl cer de mai multe ori. Posomorea lui Gheorghidiu devine atât de evidentă, încât o vecină îi adresează întrebarea malițioasă: „Ești gelos?". Și când observă interesul cu care soția lui ascultă din gura*

tânărului explicațiile, în termeni tehnici, despre deosebirile dintre felurile motoare de automobile, o comparație concludentă i se prezintă din vremea când logodnica îl însoțea la cursurile de matematici, cu o pasiune care în alte condiții nu s-ar fi produs. O doamnă cere curtezanului un pahar de vin, pe care acesta pregetă să i-l servească, până când soția lui Gheorghidiu i-l toarnă ea însăși, căci ea „*simțindu-se preferată și stăpână, putea, ca o aristocrată a iubirii, să facă orice gest, fără să se umilească, așa cum regele Spaniei spală, în joia mare, doisprezece cerșetori pe picioare*“. Când, deodată, ușuraticul curtezan pare a oferi atențiile sale unei alte doamne, suferința pune stăpânire și pe soția lui, declanșând în sufletul lui Gheorghidiu curentul unui fel de duioșii, repede întreruptă de sentimentul singurătății mai adânci, căci nu numai bucuriile, dar și durerile se țeseau acum cu excluderea lui. Teroarea că femeia lui s-ar putea da străinului, cu reprezentarea lubrică a posesiunii impure, zguduie, în fine, pe Gheorghidiu. Iar când se convinge că actul infam nu s-a produs, recunoștința pentru femeia frivolă și o stranie liniște vin să-l aline. În sfârșit, când intimitatea, atâta vreme imposibilă, se restabilește noaptea târziu, în iatac, învinuirile se dovedesc de o inconsistență uimitoare. „*Ce să-i reproșez?*“ se întreabă Gheorghidiu în fața femeii gata să ia inițiativele luptei. Niciun fapt precis nu se prezintă amintirii lui. Scena se rezolvă în bagatele, căci „*tot ce e sens, tot ce e adevăr, tot ce e conținut real scapă printre silabe și propozițiuni, ca aburul prin țevile plesnite*“. Și o oboseală, o senzație de sfârșeală, în care întreaga realitate îi apare ca resturile veștede ale unui festin, încheie drama acestei crize de gelozie. Îmbelșugatele pagini, vreo treizeci la număr, din care n-am extras de altfel toată bogăția observațiilor incisive, urmăresc două serii de evenimente paralele, pe ale tinerei doamne Gheorghidiu, în progresele interesului ei pentru „dansator“, cu comparațiile defavorabile soțului, cu căutarea intimității noului apărut, cu manifestările mascate ale sentimentului ei, cu solidarizările stabilite între timp, cu cochetăria, cu falsa bunăvoință compensatorie arătată soțului, cu parada

siguranței de sine în fața rivalei posibile, cu suferința dezamăgirii trecătoare, până la agresivitățile finale, tot atâtea stări reflectate de oglinda limpede a soțului gelos, evoluând el însuși prin sentimentul stânjenirii, al singurătății morale, al disprețului, al amorului propriu ofensat, al bănuielii infame, al recunoștinței și liniștei care i se substituie, până la oboseala urmând neputinței de a cuprinde făptura de abur a sentimentului turburător. Știm bine acum ce este gelozia, ce remarcă ea, ce motive joacă în determinările ei sufletești, ce note face să răsunе pe claviatura inimii. Scriitorul a procedat ca un moralist din tradiția unei doamne de Lafayette sau a unui Stendhal. Descripția lui este o pagină clasică, în spiritul analizelor carteziene ale pasiunilor sau în acela al „ideologiei“ veacului următor, prin preocuparea de a lămuri motivele intelectuale, cu claritate și distincție. Sentimentele nu ne sunt prezentate apoi de Camil Petrescu ca explozii iraționale ale sufletului, ci ca consecințele unor acte de reprezentare și de judecată. „*Atenția și luciditatea*, explică Gheorghidiu în spirit stendhalian, *nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptuoși și cei care trăiesc intens viața sunt, neapărat, și ultralucizi*“ (I, p. 156). Eroul lui Camil Petrescu este deci un intelectualist, o natură reflexivă și pătrunzătoare, care suferă pentru că gândește și analizează.

Acestea fiind pozițiile lui Camil Petrescu, se înțelege care va fi materialul plastic întrebuințat de el. Scriitorul a folosit mult imaginea care sensibilizează o idee, o constatare a minții, imaginea intelectuală, altceva totuși decât alegoriile patetice remarcate pe-alocuri în stilul altor scriitori. Când, în timpul unei discuții, Gheorghidiu constată deosebirea dintre ideile exprimate de convorbitori și propriile lui concepții asupra subiectului, „*simplismul convins al acestei discuții*, observă el, *mă făcea să surâd nervos, căci se suprapunea celor înveninate din mine, ca în revistele ilustrate prost, unde roșul cade alături de conturul negru*“ (I, pp. 13–14). Natura lui pasionată și stângace îl face pe Gheorghidiu să ne propună



următoarea comparație: „*Totdeauna, insuccesul mă face în stare să comit, după el, o serie interminabilă de greșeli, ca un jucător la ruletă, care încercând să se refacă, mizează mereu în contratimp: de două, de trei ori pe rând roșu și trece apoi pe negru, tocmai când acesta nu mai iese, revine, și așa la nesfârșit, cu îndârjire*“ (I, p. 17). Gheorghidiu întrebuițează o dată expresia „*neliniște metafizică*“, și tânăra lui soție îi cere mai târziu explicații asupra înțelesului acestor cuvinte, cu un fel de curiozitate amuzată: „*M-a mirat, lămurește el, că a reținut expresia, dar pare-se că a frapat-o ca pe excursioniști un obiect de curiozitate colorată, în muzeu*“ (I, p. 95). Niciuna din aceste imagini și celelalte multe din aceeași categorie, care ar mai putea fi citate, nu ne fac a „vedea“ aparențe, ci a „înțelege“ gânduri și situații. Astfel, într-o psihologie a imaginii în literatura noastră, după imaginile sensibile ale lui Arghezi și Teodoreanu, după imaginile alegorice ale lui Galaction, după imaginile de un crud realism ale lui Rebreanu, după imaginile cu funcția de caracterizare internă ale lui I. Vinea etc., iată imaginile intelectuale ale lui Camil Petrescu.

Camil Petrescu este un autor reflexiv. De la Barbu Delavrancea și Duiliu Zamfirescu niciun alt scriitor n-a îndrăznit să amestece în narațiunile și analizele sale atâtea idei generale. Când Gheorghidiu este peste măsură de iritat de superficialele discuții asupra iubirii, purtate între camarazi, la popotă, el izbucnește: „*Cum să admiți formula de metafizică vulgară, că iubirea sufletească e o conjugare de entități abstracte, cari când se desfac se regăsesc în aceeași formă și cantitate, ca înainte de contopire?*“ (I, p. 23). Imaginea intelectuală vine să ilustreze adevărul: Din doi litri de apă și sare se pot izola cantitățile exacte ale celor două corpuri amestecate, dar femeia nu-și poate retrage, după voință, partea de suflet pe care a adus-o în contopirea iubirii. Iar mai târziu, fără comparații lămuritoare: „*Orice iubire e un caz de monoideism, voluntar la început, patologic pe urmă*“ (I, p. 24). Teorii livrești intervin adeseori în reflecțiile studentului în filozofie: „*La origină (Bergson are neîndoios dreptate)*

*inteligența n-a fost decât un mod practic, un instrument de adaptare la mediu, un mijloc pentru apărarea intereselor. La imensa majoritate a oamenilor ea a rămas și azi același lucru*“ (I, p. 49). Nae Gheorghidiu, unchiul lui Ștefan, un politician lipsit de scrupule, nu manifestă sentimente umane decât pentru copiii săi, căci ne spune nepotul filozof: „*O explicație, în ordinul specific psihologic, a acestei bunătăți, ar fi că oamenii ceilalți nu există pentru noi, decât în măsura în care le cunoaștem dorințele, preferințele, nădejțile, actele și atitudinea în decursul vieții*“ (I, p. 81). Și cinicul Nae Gheorghidiu nu cunoștea în felul acesta decât pe copiii săi. Într-un chip destul de surprinzător, astfel de reflecții generale, folosind terminologia cea mai aridă, se compun la un moment dat într-un întreg curs de istoria filozofiei, de la hillozoști la Bergson, debitat de zelosul învățacel tinerei neveste, într-o seară de intimitate conjugală. „*Dacă lumea care există e un vis al fiecărui om, după reguli stabilite, cum se face că toți oamenii visează după aceleași reguli?*“ întreabă nevasta. Și soțul: „*Asta s-au întrebat și ceilalți filozofi, cetind pe Kant. El spusese că există o «conștiință în genere». Dar, se vede că e prea puțin... Pe tine te mulțumește această afirmație, căci pe confracții tăi într-ale filozofiei nu...*“ În același moment junele zelator într-ale filozofiei și amorului se pomenește „*cu amândouă pernele de puf și dantelă în cap*“ (I, p. 111). Astfel de eclipse ale bunului gust, la un autor de valoarea și însemnătatea lui Camil Petrescu, rămân o simplă ciudățenie.

În *Patul lui Procust*, 2 vol., f.a., al doilea roman al lui Camil Petrescu, procedeele compoziției au suferit o radicală transformare. *Ultima noapte de dragoste...* era un roman compus la persoana întâia, în forma povestirii și autoanalizei lui Gheorghidiu, care, după scena discuției violente la popota ofițerilor, se reîntoarce cu povestirea sa în trecut și continuă de-acolo pe direcția uniliniară a dezvoltării evenimentelor în timp. O tehnică clasică, folosită de Virgil în *Eneida*. *Patul lui Procust* este compus din două confesiuni ale unor personaje deosebite, relative la aceleași evenimente și completate cu

unele din scrisorile pe care ele le primesc și cu adaosurile finale ale autorului, un procedeu care permite identificarea situațiilor și ale caracterelor prin încrucișarea unor mărturii deosebite. Autorul pare a fi de data aceasta un perspectivist; el pare a ști că ceea ce numim „adevărat“ este totdeauna produsul unui punct de vedere și că singura putință de a ne salva oarecum din relativismul fatal al cunoștinței este a înmulți perspectivele în jurul aceluiași obiect. Tehnica *Patului lui Procust* este aceea a relativismului modern. Dar în afară de acest motiv teoretic, rămas învăluit, ultimul roman al lui Camil Petrescu aduce și motive mărturisite de ordin literar, o adevărată artă poetică a romanului nou, pe care, pentru interesul ei ca semn al orientărilor actuale, merită s-o considerăm mai de aproape.

Confesiunile pe care le însumează *Patul lui Procust* sunt datorite unor oameni care nu fac profesie literară și pe care autorul, convins că în literatură, ca și în teatru, diletanții, prin prospețimea manifestării lor, neconstrânsă de disciplinele tradiționale, sunt mai interesați, îi provoacă să noteze ceva din viața lor. Materialul acesta va fi pus la dispoziția autorului care va face din el un roman. Doamna T. nu se lasă la început convinsă. Cum să facă? Nu știe să scrie. N-are stil. N-are talent. Dar autorul, în căutarea documentului viu, îi calmează neliniștea: „*Un scriitor e un om care exprimă în scris, cu o liminară sinceritate, ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil, și chiar fără caligrafie*“ (I, p. 9). Când mai târziu Fred Vasilescu este provocat la rându-i să-și noteze amintirile, care împreună cu cele ale Doamnei T., urmau să coincidă ca focarele a două lentile, autorul liniștește aprehensiuni ca cele de mai sus, precizându-i: „*Îmi vei fi de folos numai dacă îmi vei da material, cât mai mult, chiar când ți-ar pare încărcat și de prisos, fii prolix, cât mai prolix. Folosește, când vrei să te explici, comparația. Încolo nimic.*“ (I, p. 37). Și Fred Vasilescu își face așa de bine treaba, încât romancierul care îi publică confesiunea, „*abia ici colo de a*

*simțit obligația unor deslușiri, a câtorva întăriri de imagini, de corijat unele lipsuri... complicând puțin lucrurile nude... ca să evite indiscrețiile".* Lucrarea literară nu s-a produs astfel nici prin idealizarea, nici prin potențarea materialului brut, pe care o cerea vechea estetică. *Patul lui Procust* ni se prezintă ca un document, ca un „dosar de existențe“, nu ca o compoziție literară, și meritul lui urmează a fi judecat după succesul acțiunii de captare a impresiilor din izvorul însuși al vieții trăite.

Dacă trecem peste convenția literară a acestui mod de încadrare, care amintește destul de aproape pe acel romantic al „caietelor găsite“ sau al schimbului de scrisori, și judecăm fondul însuși al realizării, regăsim vechile daruri de analist incisiv ale lui Camil Petrescu, completate cu tot ce i-a putut aduce studiul lui Proust. De unde fraza în *Ultima noapte de dragoste...* era mai adese scurtă și nervoasă, întâlnim acum lunga perioadă proustiană, cu incidentele ei, cu acea acumulare de asociații în jurul unei impresii unice, care face ușor de recunoscut modelul prestigios. Cu *Patul lui Procust* pătrunde în literatura noastră prima influență identificabilă a artei literare a lui Marcel Proust. Nu ne vom opri mai mult asupra analizei izvoarelor, siliți să examinăm o poziție care, prin polemica ei împotriva valorilor de artă în literatură, pare să fi făcut impresie asupra tinerilor. De curând, un valoros scriitor din generația nouă, d-l Mircea Eliade, a publicat sub titlul *Șantier* și cu indicația în adaos „roman“<sup>1</sup>, fragmente din jurnalul său intim, notat în vremea anilor săi de studiu într-o universitate străină. În prefață ni se dau motivele justificatoare: „*Nu înțeleg de ce ar fi «roman», scrie d-l Mircea Eliade, o carte în care se descrie o boală, o meserie oarecare sau o cocotă – și n-ar fi tot atât de roman o carte în care s-ar descrie lupta unui om viu cu propriile sale gânduri, sau viața unui om între cărți și vise*“. Și mai departe: „*Orice se întâmplă în viață poate*

---

<sup>1</sup> Variată pe coperta interioară: „roman indirect“.

*constitui un roman. Și în viață nu se întâmplă numai amoruri, căsătorii sau adultere; se întâmplă și ratări, entuziasme, filozofii, morți suflatești, aventuri fantastice. Orice e viu se poate transforma în epic...*” (Șantier, 1935, pp. 8–9). Ne găsim deci în prezența unui manifest al „existențialismului” literar. Dar d-l Mircea Eliade a spus cuvântul hotărâtor: „*Orice e viu se poate transforma în epic*”, ceea ce înseamnă că nu tot ce e viu se transformă de fapt și că este epic numai pentru că este viu. Un logician de forța și pătrunderea lui Camil Petrescu îmi va da desigur dreptate.

Sunt oarecum în drept a face aceste constatări la capătul lungii analize la care am supus arta prozatorilor români în decursul ultimului secol. Concluzia cea mai generală care se desprinde din lunga tovărășie cu atâția autori și cu atâtea opere este că scrisul este o artă, că în transcrierea gândirii și a sentimentului există procedee generale și individuale, unele trec de la maeștri la ucenici, altele apar prin grația inexplicabilă a marilor talente și aduc o lumină nouă, în momentele în care scrisul amenința să devină o simplă îndeletnicire profesională. Niciodată, în lunga evoluție pe care am urmărit-o, n-am întâmpinat cazul vreunui scriitor care să fi conceput lucrarea literară ca pe un exercițiu regresiv, de întoarcere către materialul brut, către documentul pur. Toți scriitorii pe care i-am analizat ni s-au dovedit meșteri făuritori ai limbii, dezvoltând virtualitățile ei. Căci limba dispune de un vocabular bogat, are ritmuri și sonorități variate, cunoaște imagini de felurite categorii, și scriitorii, adevărații scriitori, folosind și potențând toate aceste mijloace, alegându-și un anumit sector al vocabularului, crescând armoniile limbii, întărind imaginile ei, ajung să se exprime pe ei înșiși, în ce au ei mai profund și mai original. Limba are posibilitatea să nareze, să evoce și să analizeze, dar abia prin lucrarea literară narațiunile te seduc, evocările îți aduc în față splendoarea lumii sensibile, analizele îți comunică ceva din zbuciumul ființei omenești. Impresia literară nu este un dar al naturii, ci un produs al meșteșugului

uman. Scriitorul este un artist. Cu această conștiință, prozatorii români, studiați aci mai cu seamă în latura contribuției lor pozitive, au împlinit una din cele mai nobile fapte spirituale ale poporului nostru.

*Oct. 1939 – aug. 1941*

**ANEXE**  
**(CONTRIBUȚII LA**  
**STILISTICA VERBULUI)**





# PROBLEMA STILISTICĂ A IMPERFECTULUI

## I

Într-un articol consacrat lui Alphonse Daudet, sub titlul *L'impressionisme dans le roman*<sup>1</sup>, F. Brunetière este, după cunoștința noastră, cel dintâi critic literar care a observat valoarea stilistică a imperfectului indicativului. Impresionismul literar era, pentru renumitul critic francez, produsul transpunerii sistematice a mijloacelor expresive ale picturii în domeniul artei scrisului. Nimeni mai bine ca Alphonse Daudet nu putea ilustra acea tendință a romanului contemporan de a rivaliza cu pictura, în năzuința de a evoca aspectele concrete. Enumerând procedeele stilistice ale lui Daudet, criticul francez ajunge a face următoarele observații: „*Este vorba acum de a compune și de a fixa tabloul. Daudet va pune de cele mai multe ori narațiunea sa la imperfect. La prima vedere, vi se poate părea că aveți de-a face cu o singularitate a stilului, cu o fantazie de scriitor. Dar dacă priviți mai de aproape, vedeți*

---

<sup>1</sup> Articolul lui F. Brunetière, datat din 15 noiembrie 1879, este republicat în *Le roman naturaliste*, 1883. Vd. în special p. 84 urm.

că acesta este un procedeu de pictor. Imperfectul servește a prelungi durata acțiunii exprimate prin verb și a o imobiliza oarecum sub privirile cititorului. «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il faisait un singulière figure en redescendant l'escalier».<sup>1</sup> Schimbați un singur cuvânt și citiți: «Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il fit un singulière figure en redescendant l'escalier». Perfectul este narativ, imperfectul este pitoresc. Acest din urmă timp vă obligă să urmăriți personagiul în tot intervalul în care descinde scara“.

Observația lui Brunetière a fost mai târziu generalizată. Gustave Lanson<sup>2</sup> în *L'Art de la Prose*, 1909, recunoaște în întrebuințarea imperfectului indicativului un procedeu obștesc al romancierilor naturaliști. Povestitorii foloseau odinioară alte timpuri ale trecutului sau prezentul (istoric), reputat a conferi „mai multă vivacitate povestirii“. Intervenția imperfectului înseamnă, din punct de vedere gramatical, o abatere. Funcțiunea lui proprie, după cum stabilește C. Ayer, este „de a desemna o acțiune adeseori repetată sau prelungită... și, în chipul acesta, de a exprima obișnuința sau calitatea“. Prin derogare de la această funcțiune, el devine la povestitorii mai noi un mijloc de a sugera durata și simultaneitatea, un procedeu al realismului artistic prin care acțiunile devin vizibile întocmai ca pe pânza unui pictor. Imperfectul, scrie Lanson, „este timpul pitoresc al limbii noastre“. Chateaubriand a bănuit ceva din această virtute a imperfectului. Naturaliștii au extras însă toate posibilitățile lui. Brunetière arătase ce devenea imperfectul sub pana lui Daudet. Lanson îl urmărește în textele lui Zola, printre care și acest pasagiu din *La Débâcle*: „Rapidement,

---

<sup>1</sup> „Fără un ban, fără o coroană, fără femeie, fără amantă, el făcea o mutră ciudată coborând scara.“ În varianta următoare se schimbă verbul: „el făcu“ (fr.) (n.ed.).

<sup>2</sup> Istoric literar francez care a orientat cercetarea faptelor literare spre amănunt și precizie, adeseori subestimând judecata de perspectivă, aprecierea de gust (1857–1934) (n. ed.).

on dressait une tente, tandis qu'on déballait du fourgon le matériel nécessaire, les quelques outils, les appareils, le linge, de quoi procéder à des pansements hatifs... Il n'y avait là que des aides. Et c'étaient surtout les brancardiers qui faisaient preuve d'un héroïsme têtue et sans gloire".<sup>1</sup>

Problema stilistică a imperfectului a fost reluată, cu un adaos de noi observații interesante, în cursul unei polemici angajate între Marcel Proust și criticul Albert Thibaudet<sup>2</sup>. Acesta din urmă făcuse afirmația oarecum hazardată că Gustave Flaubert nu era propriu-zis „un mare scriitor de rasă și că deplina măiestrie verbală nu îi era dată în natura sa însăși”<sup>3</sup>. Caracterul foarte laborios al creațiunii flaubertiene ar indica în autorul ei un scriitor făcut, iar nu născut. Proust ridică mânușa, relevând marile merite literare ale lui Flaubert și, printre ele, folosința atât de ingenioasă dată imperfectului indicativului. Încă din 1906, în prefața unei traduceri din Ruskin<sup>4</sup>, republicată de atunci într-unul din volumele sale, Proust notase cu

---

<sup>1</sup> „La repezeală se ridică un cort în vreme ce se despacheta din furgon materialul necesar, unele unelte, aparate, rufărie, cele necesare pentru pansamente temporare... Nu existau acolo decât ajutoare. Și mai ales brancardierii erau aceia care dădeau dovadă de un eroism îndărătnic și fără glorie”. (fr.) (n.ed.).

<sup>2</sup> Thibaudet, Albert (1874–1936) – criticul literar francez de cel mai mare prestigiu între cele două războaie mondiale; autor al unor monografii despre Flaubert și Mallarmé, al mai multor volume de studii pe tema criticii sau romanului, al unei istorii a literaturii franceze de după 1789. S-a remarcat prin orientarea sa antidogmatică, prin refuzul clișeeilor critice (n.ed.).

<sup>3</sup> Articolul lui Thibaudet apare în *La Nouvelle Revue Française*, din 1 noiembrie 1919. În aceeași revistă, la 1 ianuarie 1920, apare întâmpinarea lui Proust, căreia îi urmează, în numărul pe martie 1920, răspunsul lui Thibaudet. Toate aceste texte sunt azi întrunite în culegerea lui Thibaudet, *Réflexions sur la Critique*, 1939.

<sup>4</sup> Ruskin, John (1819–1900) – critic de artă englez, care vedea viitorul artei în contemplarea unei naturi nedeformate de om. De altminteri, însăși societatea o vedea organizată ideal după modelul naturii elementare. Era un protest ineficace, dar just, împotriva alienării omului de către civilizația mecanică burgheză. (n. ed.).

multă subtilitate ceea ce s-ar putea numi psihologia imperfectului: „*Mărturisesc, scrie Proust, că o anumită întrebuintare a imperfectului indicativului – a acestui crud timp care ne prezintă viața ca pe ceva în aceeași vreme efemer și pasiv și care în clipa însăși când ne evovă acțiunile, le face iluzorii și le nimicește în trecut, fără a ne lăsa, ca perfectul, consolarea activității – mărturisesc că acest timp a rămas pentru mine un izvor neistovit de misterioase tristeți*”<sup>1</sup>.

Peste ceea ce remarcase, la vremea lor, un Brunetière sau un Lanson, cu privire la Daudet și la Zola, Proust subliniază acum efectele pe care le obține Flaubert din alternarea imperfectului cu alte forme ale trecutului sau cu prezentul indicativului. Iată de pildă acest pasagiu din *L'Éducation sentimentale*: „*Il voyagea, il connut la mélancolie des paquebots... il eut d'autres amours encore mais la violence du premier les lui rendait insipides*”<sup>2</sup>. Intervenția imperfectului, după șirul celorlalte trei perfecte simple anterioare, produce un efect de precizare a impresiei, care nu poate scăpa unei urechi atente. Tot astfel în notația: „*Ils habitaient le fond de la Bretagne. C'était une maison basse, avec un jardin montant jusqu'au haut de la colline, d'où l'on découvre la mer*”<sup>3</sup>, apariția finală a prezentului indicativului produce, după propriile cuvinte ale lui Proust, „*un furtif éclairage de plein jour qui distingue des choses qui passent une réalité plus durable*”<sup>4</sup>. În sfârșit, imperfectul indicativului este întrebuințat de Flaubert și în acel efect de stil pe care Ch. Bally l-a denumit „*stilul indirect liber*”, adică acela în care scriitorul topește în textul său propriile cuvinte ale personajilor sale, fără a le încadra în

---

<sup>1</sup> M. Proust, *Journées de lecture*, în vol. *Pastiches et Mélanges*, 1919, p. 239.

<sup>2</sup> „*Călători, cunoscu melancolia pacheboturilor... Avu și alte amori, dar violența primului i le făcea insipide*” (n. ed.).

<sup>3</sup> „*Locuiau în fundul Breitaniei. Era o casă joasă, cu o grădină urcând până către creasta colinei, de unde descoperi marea*” (fr.) (n. ed.).

<sup>4</sup> „*o tainică iluminare de plină zi care face să se deosebească de lucrurile pieritoare o realitate mult mai rezistentă*” (fr.) (n. ed.).

semnele citării și fără a le introduce prin conjuncția *că*, după cum se face în așa numita vorbire directă și indirectă. Astfel când în *L'Éducation sentimentale*, Flaubert scrie: „*L'État devait s'emparer de la Bourse. Bien d'autres mesures étaient bonnes encore. Il fallait que les nourrices et les accoucheurs fussent sala-riés par L'État. Dix mille citoyens avec de bons fusils pou-vaient faire trembler L'Hôtel de Ville...*”<sup>1</sup> simțim lămurit că nu Flaubert vorbește așa, ci unul din personagiile sale, Frederic, Vetnaz sau Sénécal. Pentru a obține acest interesant efect stilistic<sup>2</sup>, Flaubert folosește de asemeni imperfectul indicativului.

În răspunsul pe care i-l dă lui Proust, Thibaudet recunoaște justetea observațiilor celui dintâi. Mai târziu, în cartea consacrată lui Flaubert, aduce chiar o caracterizare mai adâncă a stilului indirect liber, prin ajutorul imperfectului, în care vede efectul unei legături mai intime între interior și exterior, între ceea ce apare scriitorului și ceea ce se desfășoară în planul obiectivității. Stilul indirect liber introduce în romanul impersonal stilul și spiritul primei persoane<sup>3</sup>. Cât privește originalitatea absolută a acestor procedee, Thibaudet are dreptul să facă rezerve. Stilul indirect liber nu este invenția

---

<sup>1</sup> „Statul trebuia să puie mâna pe Bursă. Destule alte măsuri mai erau bune. Era necesar ca doicile și mamozii să fie plătiți de stat. Zece mii de cetățeni cu puști cumsecade puteau să facă să se cutremure primăria” (fr.) (n. ed.).

<sup>2</sup> Mai înainte de a-l remarca la Flaubert, Proust identificase stilul liber în vorbirea propriilor sale personaje, după cum observă L. Spitzer, în *Stilstudien* II, 1928, care reproduce următorul pasaj din *Du Côté de chez Swann*, I, 98: “(Françoise) articuland les syllabes pour montrer que, malgré l'emploi du style indirect, elle rapportait, en bonne domestique, les paroles mêmes dont avais daigné se servir le visiteur: – M. le Curé serait enchanté, ravi, si Madame Octave ne repose pas elle pouvait le recevoir” etc. (Françoise, articulând silabele pentru a arăta că, în ciuda folosirii stilului indirect, raporta, ca o bună slujnică, înseși cuvintele de care catadicsise să se servească musafirul: – Părintele ar fi încântat, copleșit, dacă doamna Octave nu se odihnește și l-ar putea primi) (n.ed.).

<sup>3</sup> Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert*, ed. nouv., 1925, p. 228.

lui Flaubert. Îl găsim încă din veacul al XVII-lea, în „fabulele“ lui La Fontaine, din care se pot cita versurile:

*„L'arbre étant pris pour juge,  
Ce fut bien pis encore. Il servait de refuge  
Contre le chaud, la pluie, et la fureur des vents;  
Pour nous seuls, il ornait les jardins et des champs.  
L'ombrage n'était pas le seul bien qu'il sût faire:  
Il courbait sous les fruits. Cependant pour solaire  
Un rustre l'abattait. C'était là son loyer;  
Quoique, pendant tout l'an, libéral, il nous donne  
Ou des fleurs au printemps, ou des fruits à l'automne...“<sup>1</sup>*

Orice cititor resimte limpede că în narațiunea lui La Fontaine se amestecă vorbirea copacului însuși. Procedul mai poate fi identificat uneori la Rousseau și la Mérimée. Flaubert i-a dat însă întrebuintărea cea mai largă și este meritul lui Proust de a fi recunoscut-o cu toată limpezimea.

Din cercurile literare, problema valorii stilistice a imperfectului trece curând în preocupările lingviștilor. Un cercetător german, E. Lorck, consacră analizei stilistice a imperfectului francez, în comparație cu celelalte forme ale trecutului, un studiu dintre cele mai luminoase încă din anul 1914<sup>2</sup>. Îi datorăm lui

---

<sup>1</sup> „Și omul și năpârca aleg ca jude pomul.  
Dar treburile noastre se-ntoarseră mai prost,  
Căci pomul vede omul și-l ia și el la rost,  
Spunându-i că-i aduce adăpost,  
Și primăvara flori și vara umbră,  
Și toamna rod și, iarna în odaie,  
În crengi de jar, mireasmă de văpaie...  
Iar pentru toate astea, drept mulțumire sumbră,  
Un țărănoi ca mâine o să-l taie...“

(din *Cartea X, Fabule 2, Omul și năpârca*, trad. de Aurel Tita, E.S.P.L.A., 1958, p. 19) (n.ed.).

<sup>2</sup> E. Lorck, *Passé défini, Imparfait, Passé indéfini*, Heidelberg, 1914. Studiul apare și în *Germanisch-Romanische Monatshefte*, VI, p. 43 urm.

E. Lorck observația că perfectul compus exprimă un trecut considerat din perspectiva prezentului și, în același timp, un trecut resimțit ca un eveniment al subiectivității. Cine pronunță, de pildă, propoziția „j'ai perdu ma bourse“ („mi-am pierdut pungă“) vrea să spună că n-o mai are „astăzi“ și că pierderea pungii este ceva care s-a întâmplat vorbitorului, într-un înțeles mai adânc decât acela legat în mod general de întrebuințarea persoanei întâi a pronumelui personal. Perfectul compus grăiește din propriul sentiment al existenței celui care se exprimă. El înfățișează, așadar, un trecut resimțit ca ceva subiectiv. Dimpotrivă, celelalte forme ale trecutului, perfectul simplu și imperfectul, „je la perdis“ și „je la perdais“, ne transpun în realitatea obiectivă a trecutului și anume în două chipuri deosebite, care pot fi distinse cu toată preciziunea. „Je la perdis“ – „o pierdui“, constată pur și simplu pierderea suferită de vorbitor ca pe un fapt obiectiv. Se poate spune deci că perfectul simplu exprimă un pur act de gândire.<sup>1</sup> Între acestea, imperfectul „je la perdais“ – „o pierdeam“, evocă în chip intuitiv acțiunea pierderii. Imperfectul este deci timpul trecutului resimțit obiectiv și reprezentat prin acte de gândire ale fantaziei (*Phantasie-Denkakte*).

Reluând cercetarea lui Lorck, lingvistul E. Lerch se declară în principiu de acord cu rezultatele celui dintâi<sup>2</sup>. Lerch face totuși câteva observații terminologice. Formula *Phantasie-Denkakte*, întrebuințată de Lorck, pentru a caracteriza natura proceselor intelectuale răsfrânte de imperfect, i se pare lui Lerch de-a dreptul contradictorie. Între „gândire și

---

<sup>1</sup> V. în același sens observația d-lui Iorgu Iordan, *Gramatica limbii române*, 1937, p. 169: „Între perfectul simplu și cel compus nu există nicio deosebire obiectivă; amândouă arată acțiunii săvârșite în trecut. Deosebirea dintre ele este de natură subiectivă. O acțiune trecută care ne este indiferentă o exprimăm prin perfectul simplu. De aceea acest timp apare des în povestirile istorice... Dimpotrivă, o acțiune trecută ale cărei ecouri sunt încă vii în sufletul nostru o exprimăm prin perfectul compus“.

<sup>2</sup> E. Lerch, *Das Imperfektum als Ausdruck der lebhaften Vorstellung*, în *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. 42 (1922), caietul 3–4.

fantazie“ există un contrast pe care formula lui Lorck pare a nu-l bănuși. Cu atât mai contradictorie este formula unor acte de gândire ale fantaziei resimțite în chip obiectiv. Căci fantazia plăsmuiește, transformă, inovează și, ca atare, stă la un pol opus față de așa-numita obiectivitate. Eliminând toate aceste dificultăți, dar păstrând justele intuiții cuprinse în cercetarea lui Lorck, Lerch crede a fi mai aproape de adevărul lucrurilor caracterizând „imperfectul“ ca pe expresia reprezentării vivace (*lebhaftes Vorstellung*). Dovada acestei stări de lucruri o aduc cu prisosință numeroasele exemple împrumutate de Lerch vechilor texte franceze, dar și unora dintre textele literaturii mai noi, exprimând prin imperfect acele verbe care, prin însăși natura lor, excită îndeosebi puterea reprezentativă a fantaziei, cum sunt verbele lovirii, ale luptei, alergării, strigării, chemării etc.

Interesante observații asupra valorii stilistice a imperfectului apar și la lingvistul și esteticianul Emil Winkler. Winkler este un adept al teoriei simpatiei estetice (*Einfühlung*). Referințele la lucrările lui Th. Lipps, unul din principalii făuritori ai acestei teorii, sunt numeroase în lucrările lui Winkler. Pentru el, ca și pentru maestrul său, emoția estetică se constituie prin proiectarea propriilor noastre conținuturi sufletești în aspectele străine, care par astfel însuflețite cu o viață proprie, deopotrivă cu a noastră. Este meritul lui Winkler de a fi arătat că unul din mijloacele literare ale simpatiei estetice, în operele povestitorilor francezi, dar și în vorbirea curentă a tuturor francezilor, este tocmai întrebuițarea imperfectului<sup>1</sup>. Apariția acestui timp produce totdeauna iluzia duratei, a mișcării în curs de desfășurare, resimțită cu vivacitate tocmai pentru că povestitorul o trăiește el mai întâi. S-a spus că imperfectul exprimă o acțiune repetată. Și, în adevăr, într-o notație ca a lui Rabelais: „s' éveillait donc Gargantua environ

---

<sup>1</sup> E. Winkler, *Grundlegung der Stilistik*, f.a. (după 1924), p. 50 urm. Cp. și cealaltă lucrare a lui Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, 1924, p. 45 urm.



*quatre heures du matin*”, o lectură raționalistă poate înțelege că Gargantua se deștepta zilnic la orele patru. Fundamentul sufletesc al citatului din Rabelais este însă altul. Întrebuințarea verbului la imperfectul indicativului ni-l arată pe povestitor în stare de simpatie cu eroul său, în acțiune de identificare cu deprinderile acestuia.

Virtutea simpatetică a imperfectului explică folosirea acestuia în forma cunoscută sub numele de imperfectul „*silinței*”, „*de conatu*”, pentru care un exemplu printre altele îl poate constitui acest pasagiu din scrierile D-nei de Staël: „*Il lutta cependant heureusement contre elles (les vagues), atteint le vieillard, qui périssait un instant plus tard, le saisit et le ramena sur le bord*”<sup>1</sup>. Numai cineva care se găsea în stare de identificare simpatetică cu bătrânul, observă Winkler, putea să-și dea seama că acesta se afla pe cale să se înece. Este tocmai cazul povestitorului care întrebuințează în acest punct un imperfect, printre celelalte perfecte ale povestirii sale.<sup>2</sup>

## II

Are oare imperfectul indicativului, în proza literară română, aceeași funcțiune stilistică pe care criticii și lingviștii au

---

<sup>1</sup> „Ei luptă totuși cu bine contra talazurilor, ajunse pe bătrân, care pierrea un moment mai târziu, îl înșfăcă și-l readuse pe mal” (n.ed.).

<sup>2</sup> Winkler atrage atenția și asupra unei alte funcțiuni stilistice a imperfectului, și anume asupra virtuții lui de a antedata cu modestie unele impresii. Astfel, când francezul spune: *Je venais vous prier*; înțelegem că, mânat de sfi-ala proprie solicitatorilor, el simte nevoia s-o sustragă timpului prezent, adică al confruntării stingheritoare, reculând-o în trecut. (Asupra antedatării prin imperfect și a „imperfectului modestiei” în alte limbi romanice, vd. și studiul lui Leo Spitzer, *Grammatische Rückdatierung im Spanischen, Stilstudien*, I, 1928, p. 109 urm.). După cum există un imperfect al antedatării, există și un imperfect al proiectării în viitor, în expresii ca: *ils dirent qu'ils allaient* (Cf. E. Winkler, *Das dichterische Kunstwerk*, p. 46).

observat-o la povestitorii francezi? În ce moment al dezvoltării stilistice ajung scriitorii români să folosească efectele stilistice legate de natura particulară a imperfectului indicativului? Consultarea textelor ne dovedește că utilizarea timpului de care ne ocupăm este destul de timpurie în operele prozatorilor români. O observație: Formele trecutului mai apropiat, în epoca organizării unei producții culte, se asociază adese cu mai-mult-ca-perfectul indicativului. Este o notă specifică faptul că primii noștri povestitori culți întrebuintează cu multă plăcere în povestirile lor mai-mult-ca-perfectul, prin care ei stabilesc împrejurările anterioare narațiunii propriu-zise. Iată câteva exemple: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa... fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești... Intrase în Moldova, întovărășit de șapte mii spahii... Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întâlnise nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindeni îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezveli urâtul caracter... Îndată ce sosise, Lăpușneanul porunci... De cu sară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi... La curte se făcuse mare pregătire pentru ospățul acesta. Vestea se împrăștiase că domnul se împăcase cu boierii*” etc. (C. Negruzzi, *Alexandru Lăpușneanul*, passim). „*Ajungând în floarea junetei, ea devenise un magnet, care trăgea spre sine toate privirile și toate dorințele tinerilor din București... Poeții timpului secase nesfârșitele ode ale închipuirii lor... Locuința în care fanariotul pusese pe amanta sa, era situată în strada Caliții... Gelozia, unicul rău ce-l frământase câțva timp, dispăruse cu totul*” etc. (N. Filimon, *Ciocoi vechi și noi*, passim). „*Cruzimile turcilor trecuseră răbdarea împilaților care cereau o răzbunare strălucitoare... Toate aceste avanii ale turcilor sleise răbdarea poporului și a lui Mihai... Un complot întins atât în Țara Românească cât și în Moldova, hotărâse ziua de 13 noiembrie... Porunca domnească ieșise ca toți turcii ce se aflau în București să se adune la casa*

vistierului Dan... Abia își așezase trupele în tabără aproape de București, într-o bună poziție, când fără veste intră în țară și veni în București un cadiasker... Aceste izbânzi ale românilor ... înspăimântaseră atât pe Turcii din partea locului încât fugiseră mai toți în munții Balcani” etc. (N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, passim).

Am spus că utilizarea mai-mult-ca-perfectului ca timp al narațiunii este o notă specifică povestitorilor români în veacul al XIX-lea. Evoluția stilistică ulterioară elimină într-o apreciabilă măsură această formă a trecutului încât într-un roman ca *Pădurea spânzuraților* de Liviu Rebreanu n-am putut-o găsi decât în cazuri destul de rare. Nici în povestirea *Dumbrava minunată* de Mihail Sadoveanu nu apare mai des.<sup>1</sup> Scriitorii noi resimt mai-mult-ca-perfectul ca o formă prea greoaie și prea puțin expresivă. L. Rebreanu preferă deci, chiar ca elemente de cadru, alte forme ale trecutului, de pildă perfectul simplu, desigur pentru scurtimea lui și pentru valoarea lui evocativă superioară, rezultată din faptul că acțiunile povestite la perfectul simplu aparțin unui trecut mai apropiat. În loc să „nareze” evenimentele care constituie cadrul, scriitorii mai noi îl „prezintă” direct. Iată începutul unui capitol din *Pădurea spânzuraților*: „Automobilul opri scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă, Bologa sări jos, așteptă două clipe pe plutonierul care spunea ceva șoferului, și intrară împreună, în vreme ce mașina trecea mai departe...” Dacă trecem acum toate verbele acestei scurte narațiuni la mai-mult-ca-perfect obținem o apropiere sensibilă de tipul vechilor povestiri; fraza îmbătrânește deodată și, în loc de a-l citi pe Rebreanu, avem impresia că parcurgem o pagină de Filimon sau Costache Negruzzi: „Automobilul oprise scurt în fața unei ogrăzi mari cu poarta deschisă. Bologa sărise jos, așteptase două clipe pe

---

<sup>1</sup> În schimb în *Viața lui Ștefan cel Mare*, Mihail Sadoveanu dă o largă întrebuintare mai-mult-ca-perfectului indicativului, ceea ce menține narațiunea sa în atmosfera vechilor povestitori.

*plutonierul care spusese ceva șoferului, și intraseră împreună în vreme ce mașina trecuse mai departe... "*

Cine analizează, așadar, funcțiunea mai-mult-ca-perfectului în scrierile povestitorilor mai vechi, observă că timpul acesta este folosit de preferință în părțile inițiale ale povestirilor, atunci când se schițează cadrul evenimentelor care urmează a fi narate. De altfel, mai-mult-ca-perfectul fiind una din formele relative ale trecutului (I. Iordan), adică una din acelea în care o acțiune trecută este înfățișată în relația ei cu altă acțiune tot trecută, este limpede că mai-mult-ca-perfectul trebuie să atragă, în unitatea aceleiași expuneri, și alte forme ale preteritului. Printre aceste forme din urmă, imperfectul se prezintă adeseori povestitorilor români mai vechi. Iată de pildă începutul lui *Alexandru Lăpușneanul* de Costache Negruzzi: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara, dar Alexandru Lăpușneanul, după înfrângerea sa în două rânduri, de oștile Despotului, fugind la Constantinopol, izbutise a lua oști turcești și se înturna acum să izgonească pe răpitorul Tomșa, și să-și ia scaunul, pe care nu l-ar fi pierdut, de n-ar fi fost vândut de boieri. Intrase în Moldavia, întovărășit de șapte mii de spahii și de vreo trei mii oaste de strânsură. Însă pe lângă aceste avea porunci împărătești către Hanul tătarilor Nogai, ca să-i deie oricât ajutor de oaste va cere. Lăpușneanul mergea alături cu vornicul Bogdan, amândoi călări pe armăsari turcești și înarmați din cap până în picioare*”. Observând alternanța mai-mult-ca-perfectului cu imperfectul în cursul acestei narațiuni, ne convingem că această alternanță are mai mult o funcțiune gramaticală, decât una stilistică. Ea servește a marca raportul timpurilor, trecerea de la acțiuni mai îndepărtate la acțiuni mai apropiate și în continuare, ca de pildă în propoziția inițială: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara*”. Abia în ultima propoziție a pasajului citat întâmpinăm imperfectul în funcțiunea stilistică evocativă despre care a fost vorba mai sus: „*Lăpușneanul*

mergea *alătura cu vornicul Bogdan*". În schimb, în scena măcelării boierilor din *Alexandru Lăpușneanul*, imperfectul indicativului este pus la o largă contribuție și energia descrierii se datorește, fără îndoială, acestui mijloc: „*Boierii neavând nicio grije, surprinși mișelește pe din dos, fără arme, cădeau fără a se mai împotrivi. Cei mai bătrâni mureau făcându-și cruce; mulți însă din cei mai juni se apărau cu turbare; scaunele, talgerile, tacâmurile mesei se făceau arme în mâna lor; unii, deși răniți, se încleștau cu furie de gâtul ucigașilor, și nesocotind ranele ce primeau, îi strângeau până îi înădușeau. Dacă vreunul apuca vreo sabie, își vindea scump viața*". O singură înlocuire a unuia din aceste imperfecte ar produce în acel punct o întunecare a tabloului.

Trebuie însă să ne întoarcem privirile către scriitorii mai noi pentru a întâmpina folosința întinsă și insistentă a imperfectului indicativului, ca timp al evocărilor concrete. Procedul naturaliştilor francezi nu va fi fost aici fără nicio înrâurire. Iată de pildă începutul *Pădurii spânzuraților*, unde întreaga povestire este ținută la imperfect și unde toate acțiunile sunt cu adevărat văzute: „*Sub cerul cenușiu de toamnă ca un clopot uriaș de sticlă aburită, spânzurătoarea nouă și sfidătoare, înfiptă la marginea satului, întindea brațul cu ștreangul spre câmpia neagră, înțepată ici-colo cu arbori arămii. Supravegheați de un caporal scund, negricios, și ajutați de un țăran cu fața păroasă și roșie, doi soldați bătrâni săpau groapa, scuipându-și des în palme și hâcâind a osteneală după fiecă lovitură de târnăcop. Din rana pământului groparii zvârleau lut galben, lipicios... Caporalul își răsucea mustățile și se uita mereu împrejur, cercetător și cu dispreț. Priveliștea îl supăra, deși căuta să nu-și dea pe față nemulțumirea. În dreapta era cimitirul militar, înconjurat cu sârmă ghimpată, cu mormintele așezate ca la paradă, cu crucile albe, proaspete, uniforme. În stânga, la câțiva pași, începea cimitirul satului, îngrădit cu spini, cu cruci rupte, putrezite, rare, fără poartă, ca și cum de multă vreme niciun mort n-ar mai fi intrat acolo și nici n-ar mai vrea să intre nimeni... Satul Zizin, cartierul*

*diviziei de infanterie, se ascundea sub o pânză de fum și de pâclă din care de-abia scoteau capetele, sfioase și resfirate, vârfuri de pomi desfrunziți, câteva coperișe țuguiate de paie și turnul bisericii, spintecat de un obuz. Spre mieznoapte se iveau ruinele gării și linia ferată ce închidea zarea ca un dig fără început și fără sfârșit. Șoseaua, însemnată cu o dungă dreaptă pe câmpul mohorât, venea din apus, trecea prin sat și se ducea tocmai pe front... "*

Desigur, impresia de lucru văzut pe care o sugerează această descriere provine din mai multe cauze. Mai întâi, din pricină că toate amănuntele tabloului sunt fapte, acțiuni. Încă din a doua jumătate a veacului al XVIII-lea Lessing arătase că numai reprezentarea mișcării lucrează cu adevărată putere evocativă în descrierile poezilor. Imaginea cu care începe *Pădurea spânzuraților* confirmă întru totul vechiul principiu pe care Lessing l-a stabilit în *Laocoon*. Nimic nu stă în această evocare; totul se mișcă: Soldații „*săpau*” groapa, groparii „*zvârleau*” lutul galben, caporalul „*răsuca*” mustățile. Este drept că acesta din urmă nu face decât să se „*uite*” împrejur; dar scriitorul simțind că verbul este prea slab, că este înzestrat cu o prea mică putere evocativă, adaogă îndată că se „*uita... cercetător și cu dispreț*”, precizând astfel ceea ce era activ în atitudinea caporalului. Metaforele acestei descrieri sunt împrumutate de asemeni domeniului acțiunii: spânzurătoarea își „*întindea*” brațul, satul se „*ascundea*”, pomii desfrunziți își „*scoteau*” capetele, în sfârșit, șoseaua „*venea*” din apus, „*trecea*” prin sat și se „*ducea*” tocmai pe front.<sup>1</sup> Dacă totuși aceste verbe ar fi fost puse la alt timp decât imperfectul, reprezentarea mișcării ar fi pălit în consecință. Încercați să citiți: spânzurătoarea „*și-a întins*” brațul... soldații „*au săpat*” groapa... caporalul „*și-a răsucit*” mustățile și „*s-a uitat*” împrejur etc. Tabloul

---

<sup>1</sup> O metaforă asemănătoare, dar fără întrebuintarea evocatoare a imperfectului, la I. Slavici: „*Drumul de țară vine din oraș, trece pe lângă Valea Seacă și merge mai departe pe la Valea Râpișii*” (Popa Tanda, în *Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 23).

nu s-ar mai constitui. Scriitorul ne-ar da impresia că fixează un simplu cadru inițial, de la limita căruia ar trebui să urmeze adevărata povestire văzută. Literatura cunoaște bine procedeul tehnic constând din începerea unei povestiri sau descrieri cu perfectul compus, după care urmează un alt timp înzestrat cu o putere evocativă superioară, prezentul sau imperfectul. Iată două exemple spicuite în schițele d-lui I. A. Bassarabescu, unul din scriitorii care folosesc mai des procedeul amintit și în care prezentul, luând locul perfectului compus inițial, obține o precizare evocativă a impresiei. Primul exemplu: „*Zăpada s-a dus. Petice de gheață mustesc din loc în loc de sub noroiul încropit în mici izvoare neastâmpărate ca puii de șarpe*“. Al doilea exemplu: „*Chiciură de ramuri, ca la Bobotează. S-au prins pe uluci mărgele sclipitoare, parcă – peste noapte – s-ar fi jucat sute de păianjeni, vioi și meșteri. Gardul din fund, s-a șters în fumul ceții; iar teiul, d-asupra lui, plutește în aer, cu niște brațe îngrijorate, spunând tovarășilor: «Luați seama! în urma mea se cerne veșnicia, pustiul fără margini»*“ (Opere complete, I, p. 19, p. 25).

Prezentul luând locul perfectului compus produce impresia unui instantaneu fotografic. Impresia este vie, dar statică. În schița d-lui I. A. Bassarabescu, deasupra gardului care „s-a șters“ în ceață, teiul care „plutește“ în aer este o imagine precisă, dar încremenită. Pentru a obține imaginea vie a mișcării, perfectul compus al povestirii trebuie să cedeze locul imperfectului evocării, așa cum se întâmplă în următorul exemplu împrumutat schiței lui Em. Gârleanu, *Cea dintâi durere*: „*Am crescut pe ulița din capătul căreia privirea pătrundea până departe, spre șesul întins, în fundul căruia Cetățuia se ridica deodată, ca înălțată de niște brațe uriașe, mândre că pot scărda în razele soarelui un asemenea juvaier*“. Viziunea Cetățuiei ar fi putut rămâne, prin însăși natura ei, o reprezentare statică. Scriitorul dorește însă să introducă mișcarea în descrierea sa și în acest scop nu numai că folosește imperfectul indicativului, dar îl și sprijină prin metafora dinamică a brațelor uriașe închipuite că înalță

Cetățuia în razele soarelui. Iată și alte exemple pentru același procedeu al substituiri perfectului compus prin imperfect, unde funcțiunea dinamic-descriptivă a acestui timp este din nou pusă la încercare: *„Nu o dată am rămas uimit, în poartă, când regimentul de linie pornea la paradă cu tamburul major în frunte, un țigan cât un munte, purtând în cap o căciulă de urs, cât o baniță de mare, haine numai aur, și în mână un buzdugan pe care îl azvârlea în aer de se rotea de două ori, apoi îl prindea în palmă și-l ținea o clipă în sus, până ce ciocotea glasul de tunet al tobei mari“*. Apoi: *„M-am uitat și eu: în fund, cerul se rumenise, unde de fum negru se ridicau în văzduh, și uneori câte un smoc de scânteii scăpăra ca niște mărgele împrăștiate“*. În acest din urmă exemplu întâmpinăm o adevărată cascadă a timpurilor, asupra căreia nu putem trece cu vederea. Pasagiul începe printr-un perfect compus cu funcțiune de cadru, fără nicio valoare pitorească: *M-am uitat și eu...* Vine la rând un mai-mult-ca-perfect, care nu constituie atât o imagine, cât fixează momentul povestirii: cerul se *rumenise*. Notația aceasta aparține tot cadrului. Apare în sfârșit imperfectul: *„unde de fum negru se ridicau în văzduh... Câte un smoc de scânteii scăpăra ca niște mărgele împrăștiate...“* Mișcarea încetă a fumului care se ridică în văzduh, ca și dinamica precipitată, vioiciunea în mișcare a unor scânteii care scapără, fac deopotrivă necesar imperfectul, adevăratul timp evocator al mișcării.

Valoarea stilistică a imperfectului, virtutea lui de a vrăji mișcarea îl indică drept timpul propriu literaturii de amintiri, adică al aceleia care înfățișează o succesiune de evenimente ale trecutului. Imperfectul amintirii este adeseori folosit de scriitorii români. Prin mijlocirea acestui timp, scriitorii izbutesc să ne introducă în durata întâmplărilor trecute. Ion Creangă cunoștea procedeu: *„Cum nu se dă scos ursul din hârlog... așa nu mă dam eu dus din Humulești, în toamna anului 1855... Și oare de ce nu m-aș fi dus din Humulești? ... Iaca de ce nu: drăguliță Doamne, eram și eu acum holtei, din păcate! Și Iașii, pe cari nu-i văzusem niciodată, nu erau aproape de*



*Neamț, ca Fălticeni, de unde, toamna târziu și mai ales prin câșlegile de iarnă, fiind nopțile mari, mă puteam răpezi din când în când, pășind-o așa cam pe după toacă și tot înainte, sara pe lună, cu tovarășii mei la clăci în Humulești, pe unde știam noi, ținând tot o fugă ca telegarii; și după ce jucam cât jucam, furam câte-un sărutat de la cele copile sprintare, și până-n ziuă fiind ieșiți din sat... cam pe la prânzul cel mare ne-aflam iar în Fălticeni" (Amintiri, în Opere complete, Ed. „Cartea românească“, p. 74).*

Desigur, în cursul unor amintiri poate interveni la un moment dat povestirea la prezent, așa cum se întâmplă în *Sânge-rece* de d. Tudor Arghezi, unde după ce narațiunea este menținută câteva pagini la imperfect, apare prezentul evocator: „*Sânge-rece sare, nu știe, nu pricepe... Încurcându-i-se limba în dinți, gesturile lui vor să vorbească și ochii îi ies din cap, cenușii" (Icoane de lemn, p. 84).* Prezentul lucrează însă ca un mijloc al tabloului direct, nu ca timp al amintirii. Prezentul intercalat într-o amintire ne face contemporani cu evenimentul evocat prin ajutorul lui: el nu ne sugerează scurgerea însăși a trecutului, devenirea, durata, așa cum numai imperfectul este în măsură s-o facă. Astfel, în *Amintirile lui Constantin Casian* de D. D. Pătrășcanu, utilizarea imperfectului nu numai că obține imagine, dar adaogă acesteia coeficientul special al sentimentului duratei: „*Îi făceam semn și lui Săvoiu, care știa de ce-i vorba. Și punându-mi cărțile în buzunar, dădeam câteva bezele amicilor rămași și o porneam întâi repegior, până ieșeam din calea profesorilor, apoi o luam rara-rara pe cele uliți ale Iașului, către grădina de la Copou ori spre rondul cel frumos de mai departe. Aici, tablele vechi, mân-cate de rugină, cu litere șterse de demult: «Pentru călăreți», «Pentru pietoni», mă făceau totdeauna să mă întreb: unde mai sunt călăreții, unde sunt pietonii? Iar în mintea mea vedeam Iașul de altădată" (Schیțe și amintiri, ed. a II-a, p. 168).* În sfârșit, amintirea poate fi atribuită unui personajiu al narațiunii, ca în schیța *Colonelul* de Em. Gârleanu, unde imperfectul este folosit cu același efect de a sugera durata,

pe care l-am întâmpinat și mai sus: „Câte o dată își arunca privirea spre portretul din cadrul aurit, din odaia lui de culcare. Se vedea acolo, ofițer tânăr, sublocotenent, abia ieșit din școală: sta în picioare, cu chivăra de lăncier la o parte, cu mundirul strâns pe pieptul scos în afară, cu ochii albaștri, surâzători... Pe atunci, își suna pintenii ca o muzică; își apropia o dată călcâiele: țanc! și durițele zbârnâiau în odăile mari, în care trichelurile jucau pe dușumelele lustruite apele lucii ale lumânărilor. Tot așa sclikea și dânsul ca bucățelele de cristal, ce clinchetau, atârdate, ca niște cercei, în urechile de bronz ale policandrelor. Viața îi era o rază de soare! Nu dormea nopțile: pășea, o dată cu pragul sălii de joc, pragul zorilor. Nu obosea: în fața escadronului trăgea sabia, ca un fulger, din teacă și, strunindu-și calul, rotea ochii pe câmpul de mustru“ (Cea dintâi durere, p. 131). Nu este aici ceva din impresia de melancolie pe care Proust o resimțea indisolubil legată de virtutea imperfectului de a evoca ceea ce este efemer în existență?

*Niciuna din valorile stilistice ale imperfectului nu a rămas necunoscută povestitorilor noștri. În paginile următoare vom încerca să desprindem din operele acestora alte procedee stilistice legate de timpurile verbelor.*

## MAI-MULT-CA-PERFECTUL ȘI TEHNICA NARAȚIUNII

În articolul anterior asupra *Problemei stilistice a imperfectului*, am făcut observația că mai-mult-ca-perfectul indicativului este un timp care apare cu o izbitoare frecvență în operele vechilor noștri povestitori, mai cu seamă în părțile inițiale și de cadru ale narațiunilor și că dispariția relativă a procedeeului care constă în evocarea prin mai-mult-ca-perfect a împrejurărilor anterioare narațiunii propriu-zise, atrage după sine, la prozatorii mai noi, un apel diminuat în aceeași proporție la serviciile pe care le poate aduce acest timp al verbului. Povestitorii mai noi, spuneam mai înainte, preferă să prezinte direct, decât să se refere prin mai-mult-ca-perfect la împrejurările anterioare. În sprijinul acestei afirmații, citam un pasagiu cu funcțiune de încadrare din *Pădurea spânzuraților* a lui Liviu Rebreanu, pasagiu menținut la perfectul simplu al indicativului. Trecând toate verbele acestei scurte narațiuni de cadru la mai-mult-ca-perfect, făceam o experiență de oarecare interes pentru cine urmărește variația particularităților stilistice. Fraza mi se părea că îmbătrânește deodată și, în loc de a mai avea în față pe Rebreanu, puteam crede că citim pe Negruzzi sau pe Filimon. Evident, aceste constatări n-ar

nedreptăți concluzia că prozatorii mai noi nu mai folosesc mai-mult-ca-perfectul. Timpul acesta al verbului este o formă de care limba nu s-ar putea lipsi. Ceea ce doresc să stabilesc în paginile care urmează, justificând mai de aproape și întregind observațiile din articolul amintit este: 1 că folosința mai-mult-ca-perfectului scade la unii povestitori mai noi odată cu transformarea tehnicii narațiunii; 2 că mai-mult-ca-perfectul dobândește în operele acestor povestitori funcțiuni pe care arta prozatorilor mai vechi nu le valorificase și pe care, în tot cazul, gramatica nu le-a observat și nu le-a descris.

Să începem prin a spicui câteva exemple de mai-mult-ca-perfect în funcțiune de cadru în operele povestitorilor mai vechi. Să examinăm mai întâi nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi. Această nuvelă este alcătuită din patru părți, fiecare conținând povestirea câte unui episod despărțit de cel anterior printr-un răstimp mai mult sau mai puțin lung. Până a ajunge să povestească episodul respectiv, Negruzzi evocă împrejurările anterioare din răstimp prin mai-mult-ca-perfect, a cărui funcțiune este, de altfel după cum remarcă toate gramaticile, să exprime acțiuni petrecute într-un timp mai îndepărtat și premergător acțiunilor pe care le exprimă celelalte forme ale trecutului. Cele patru episoade ale povestirii lui Negruzzi debutează deopotrivă prin propoziții în care verbul la mai-mult-ca-perfect stabilește cadrul temporal, limita de la care urmează a se desfășura episodul respectiv. Partea I-a: „*Jacob Eraclid, poreclit Despotul, perise ucis de buzduganul lui Ștefan Tomșa, care acum cârmuia țara*”. Partea a II-a: „*Tomșa, nesimțindu-se în stare a se împotrivi, fugise în Valahia, și Lăpușneanul nu întâlnise nicio împiedicare în drumul său. Norodul pretutindenii îl întâmpina cu bucurie și nădejde, aducându-și aminte de întâia lui domnie, în care el nu avusese vreme a-și dezveli urâtul caracter.*” Partea a III-a: „*De cu sară se făcuse de știre tuturor boierilor să se adune a doua zi, fiind sârbătoare, la Mitropolie unde era să fie și domnul ca să asculte liturghia, și apoi să vie să prânzească la curte*”. Partea a IV-a: „*Patru ani trecuseră de la scena aceasta,*

în vremea căroră Alexandru Vodă, credincios făgăduinței ce dase doamnei Ruxandei, nu mai tăiase niciun boier. Dar pentru ca să nu uite dorul lui tiranic de a vedea suferiri omenești, născoci feluri de schingiuri.”

Procedeul acesta de încadrare trece în mai toate povestirile istorice ale lui Al. Odobescu. Iată începutul povestirii: *Ioana d'Arc, fecioara din Orleans*. Mai-mult-ca-perfectul nu apare aci în prima frază, ci în cea de-a doua, care evocă de fapt evenimentele de cadru, așa cum, după structura lor generală, există narațiuni în care unei prime părți de evocări directe, îi urmează o a doua parte de povestire a evenimentelor anterioare<sup>1</sup>: „În veacul al patrusprezecelea după Cristos, Francia avu un război foarte trudnic cu englezii. Craiul acestora, care dobândise printr-o moștenire oarecare drept la tronul Franciei, ceru coroana și sceptrul acestei țări”. Iată și începutul povestirii lui Odobescu *Doamna Chiajna*, unde, ca și în exemplul precedent, cadrul temporal (prin mai-mult-ca-perfect) este fixat un moment mai târziu, după începutul narațiunii propriu-zise: „Clopotele bisericii domnești din târgulețul Bucureștilor băteau cu glas jalnic și treptat; iar de sus, de pe colnicea dealului dempotrivă le răspundea cu răsunset tânguios și depărtat, mica turlă rotunjită a bisericuței lui Bucur. Era pe la sfârșitul lui februarie, anul 1560, și de curând se adusese în oraș trupul Mircii-vodă, cel poreclit Ciobanul care, la 25 ale luni, murise pe drum, când se întorcea din Ardeal, ori că boierii pribegiți acolo pe cari el se-ncercase cu făgăduieli mincinoase și cu viclene jurăminte a-i înapoia în țară, îi urziseră cu otrăvuri peirea, ori că Dumnezeu milostiv se-ndurase în sfârșit de nevoile bieților

---

<sup>1</sup> Procedeul poate fi urmărit la Balzac. Criticul și esteticianul Alain (Avec Balzac, Gallimard, 1937) observă două procedee de compoziție, una cronologică, a *Iliadei*, cealaltă a intervertirii ordinei temporale care este a *Odiseii*, unde „povestirea lui Ulysse și a lui Menelaos constituie prilejul revenirii în urmă, procedeu imitat de Virgil” (p. 173). Primul procedeu este al lui Stendhal; cel de-al doilea al lui Balzac.

*creștini împilați de acest crunt stăpânitor și hotărâse acum ceasul asprei sale judecăți*". Mai toate basmele mitologice ale lui Odobescu folosesc, la începutul lor, mai-mult-ca-perfectul încadrării, numai că de data aceasta cadrul este fixat când din primul moment al narațiunii, când după aceea. Iată începutul lui *Epimeteu și Pandora*: „*O ceartă mare se scornise între Zeus și oameni. Titanul Prometeu, cel cu minte multă, ținea cu aceștia și-i învăța să nu facă pe placul noului zeu...*” Începutul lui *Briareu*: „*Mare nemulțumire era în palatele Olimpului, locaș al zeilor nemuritori, de când Zeus biruise pe zeii cei bătrâni și se așezase cu sila pe scaunul împărătesc al tatălui său Cronos*”. Începutul lui *Deucalion*: „*De pre scaunul său, nălțat pe muchia înnorată a Olimpului, Zeus privi la fiii oamenilor și-i văzu pretutindeni dedați cu patimile, fără de a purta câtuși de puțin grija dreptății. În inimile lor răutatea crescuse mereu; iar, spre a îmbuna pe zei, ei închipuise un soi nou de înjunghieri și de sacrificii, care mohorâse pământul cu sânge*”. Începutul lui *Poseidon și Atena*: „*Un oarecare Erechtheu începuse să clădească o cetate pe un loc sterp și pietros d-a lungul apelor Kefisului. El era părintele și căpetenia unui popor de mândri voinici...*” Începutul lui *Apolon în Delos*: „*Din țară în țară rătăcea biată zână Leto sau Latona, plină de temeri și de durere, pentru că nicio țară și nicio cetate nu voia să-i dea un locșor... Din insula Cretei, ea trecuse la Atena, din Atena la Egina, din Egina pe plaiurile Pindului și ale Atonului... Dar în deșert se rugase ea de toate aceste pământuri ca să o primească a se așeza în sânul lor. Nicăieri nu cutezase a o primi.*” Începutul lui *Admet*: „*Masă mare era întinsă în palatele din Feres, căci domnitorul de acolo își adusese acasă ca mireasă, pe frumoasa Alcesta, cea mai gingașă dintre fetele lui Pelias*”. Începutul lui *Narcis*: „*Pe malul Kefisului, zâna Echo văzu pe frumosul Narcis și îndată se prinse a-l iubi. Dar lui Narcis puțin îi păsa de iubirea fecioarei de la munte; căci el ducea numai dorul surorii sale, pe care i-o răpise Ermes, și o dusesese în negrul pământului...*”

Pentru a nu lăsa impresia că introducerea narațiunii prin mai-mult-ca-perfect este o particularitate a povestirilor istorice sau mitologice, iată câteva exemple spicuite în nuvele sau romane cu alt conținut decât cel istoric sau mitologic, dar aparținând deopotrivă unui moment ceva mai îndepărtat al literaturii noastre. Iată nuvela *Zoe* a lui C. Negruzzi, în care sunt povestite evenimente contemporane. Începutul fiecăreia din cele patru părți ale nuvelei folosește procedeul descris mai sus. Partea I-a: „*Aceasta a urmat la 1827. De abia înserase, ulițele erau însă pustii. Din când în când și foarte rar se auzia pe pod duruitul unei calește... Niciun pedestru nu era pe uliți, afară de fanaragii... Pojarul de la 20 iulie prefăcuse în cenușă mai mult de jumătate a orașului Iași, și fanaragii, masalagii, potlogari de care gemea orașul... pândeau pe nescotitul pedestru...*” Cartea a II-a: „*Zoe era fiica unui boernaș, care prin slujbele sale se ridicase la o treaptă cinstită. Încă în fașe, perduse pe maică-sa, iar la vârsta de cincisprezece ani, moartea o lipsise și de tatăl său. De atunci, sărmana fată, lăsând o moșioară... care rămase moștenire fraților ei, venise la Iași.. Se văzu înconjurată de o droaie de curtezani... Ea iubi*”. Partea a III-a: „*Mai mult de un an acum trecuse de la întâmplarea aceasta. Iliescul aflase chip de a se dezlega pe nesimțite dintr-un lanț, ce nu era potrivit cu ușurătatea inimii sale, și Zoe începuse a cunoaște că a greșit judecând pe oameni după inima sa. Amăgită în nădejdea sa, se lăsă la o melancolie ce o făcu mai interesantă...*” Partea a IV-a: „*În ziua aceea era paradă domnească. De dimineață pompierii stropiseră podul, și la toate răspântiile câte un zapciu al Agiei oprea carele...*” Din cele patru părți ale nuvelei *O alergare de cai* de C. Negruzzi, numai una singură nu folosește procedeul amintit. Celelalte trei îl conțin deopotrivă în părțile lor inițiale. Partea I-a: „*Tot orașul Chișinăului se adunase ca să privească alergarea de cai, ce se prelungise până în luna lui septembrie... Locul alergării este zece minute afară de oraș...*” Partea a II-a: „*Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă... Unii spuneau că e văduva unui nobil polon,*

ce perise la Ostrolenco; alții adevereau că hărbatul său... are procesuri ce îl țin în Petersburg... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vro nenorocită păcătoasă, care venise să se spășească în urâtul monotoniei Chișinăului".

Partea a IV-a : „Era câteva luni de când mă înturnasem la Iași. Vârtejul soțietății, proțesuri, intrigile politice mă cuprinseseră într-atât, încât, neaflând minută de răgaz, am fugit la țară".

Introducerea povestirii prin mai-mult-ca-perfect este folosită adeseori și de N. Filimon în *Ciocoii vechi și noi*. Capitolul al II-lea: „Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace a-și face planurile sale pentru exploatarea averii stăpânului său... Acest fanariot venise din Constantinopol... și făcuse meseria de ciohodar... Ca fanariot... el moștenise din naștere un mare talent de intrigă și de lingușire... își îndreptase toate bateriile intrigilor sale în contra femeilor... se înamorase numai pentru împlinirea acestui scop." Capitolul al IV-lea: „Trecuse două luni de la întrevederea dintre principele Caragea și banul C... Se observase, însă, o mare schimbare în felul de viață al postelnicului; casa lui... devenise în urmă o casă publică... " Capitolul al IX-lea: „Trădarea începută cu atâta fineță de Duduca și Păturică, din zi în zi lua aspectul unui amor sentimental. Ciocoiul... părea că renunțase la orice plan de ambițiune". Capitolul al XI-lea: „Postelnicul... își petrecea acum viața în cele mai dulci plăceri... Gelozia, unicul rău ce-l frământase câtva timp, dispăruse cu totul... ". Capitolul al XII-lea: „Dinu Păturică, cum se instalează în postul de vătaf pe care-l dorise atât de mult, chemă pe toate slugile curții și le ținu un cuvânt prin care le făcu cunoscut că... se făcuse mare risipă în curtea stăpânului său... " Capitolul al XIII-lea: „Vestea despre influența ce din zi în zi dobândește postelnicul Andronache... se răspândise atât de mult, încât mai toți cei ce voiau să dobândească vreo funcțiune publică... se îndreptau către casa curtea stăpânului său... " Capitolul al XIII-lea: „Zilele cele frumoase ale toamnei din anul 1817 își luaseră zborul... Iarna se arătase ... și vântul de la miazănoapte începuse din vreme a sufla cu tărie... " Capitolul al XVI-lea: „Să



*părăsim partea de sus a caselor postelnicului... ca să vedem ce face Dinu Păturică. Acest ambițios ciocoi... pregătise și el o cină la care invitase pe câțiva din cei mai de aproape amici ai săi.* " Exemplele s-ar putea înmulți. Procedul introducerii povestirii prin mai-mult-ca-perfect este tot atât de larg întrebuințat de Filimon ca și de Negruzzi sau Odobescu. El reapare cu aceeași frecvență la Dim. Bolintineanu. Iată începutul mai multor capitole ale romanului *Elena*: Capitolul I: „*Era ziua de mai întâi a anului 1859. Mai multe familii de boieri... se adunase la o moșie lângă Ploiești...*” Capitolul al XI-lea: „*Trecuse o lună de la plecarea lui Alexandru. În acel timp el scrisese Elenei un bilet de mulțumire. După ce îi mulțumea, se scuza pentru că nu putuse să se întoarcă*”. Capitolul al XVII-lea: „*Zoe se aruncase în pat. Ea era îmbrăcată cu un capot de batistă fină, peste care trecuse un brâu de mătase albă... Afară se auzi un tunet*”. Capitolul al XVIII-lea: „*Era în ziua de sâmbătă. A doua zi era să fie nunta Mariei... Nuntașii veniseră în Fănești cu toate trebuincioasele ... Elena din parte-i încă se preparase la aceasta.*” Capitolul al XIX-lea: „*A doua zi era duminică, zi de nuntă țărănească... Postelnicul se înturnase de dimineată*”. Capitolul al XXI-lea: „*Locașul de la Fănești devenise trist. Singurele locuitoare ale acestei case erau Elena și Caterina*”. Capitolul al XXIV-lea: „*Să ne depărtăm un moment ca să întâlnim pe postelnicul și fiitoarea lui. Aceasta venise repede în Ploiești. Acolo întâlnise pe postelnicul, căruia îi repetase acuzarea ce Zoe aruncase Elenei, precum și planul de surprindere pentru noaptea ce urma zilei în care am spus cea din urmă scenă de la Fănești. Postelnicul se înfurie la asemenea știri...*” Capitolul al XXV-lea: „*Elescu era la București. El chemase pe Georges și-i comunicase toate câte erau să se petreacă la Fănești. El știe atât de bine să pledeze cauza Elenei, încât atrase pe Georges în ideile lui d-a o răzbuna*” etc.

Rog pe cititori să ierte lunga serie a acestor citate. Numai mulțimea exemplurilor putea însă dovedi că nu ne găsim în fața unui procedeu întâmplător și izolat, ci în fața unuia foarte

răspândit, dacă nu chiar obștesc, în operele povestitorilor mai vechi. Să adăugăm îndată că acești scriitori fac apel la serviciile mai-mult-ca-perfectului nu numai în momentele de evocare a antecedentelor povestirii, dar și în cursul acesteia, pentru a accentua mai bine succesiunea evenimentelor narate. În definitiv, a povesti înseamnă a prezenta o serie de fapte în ordinea succesiunii lor. A povesti înseamnă a evoca o întâmplare, o devenire de evenimente de la momente mai îndepărtate ale timpului către momente mai apropiate ale lui. Dar pentru acest scop, ce mijloc mai bun ne poate pune limba la îndemână decât felul în care se înlănțuiește mai-mult-ca-perfectul cu celelalte forme ale trecutului? În această înlănțuire mai-mult-ca-perfectul poate apărea *înaintea* celorlalte forme ale trecutului sau *după* ele. Iată câteva exemple: 1a Imperfect cu mai-mult-ca-perfect: „Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco” (C. Negruzzi). 1b Mai-mult-ca-perfect cu imperfect: „Nu se spovăduise de când era, și se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumusele”<sup>1</sup> (C. Negruzzi). 2a Perfect simplu cu mai-mult-ca-perfect: „Apostolul, sugând un pahar, strigă că încă de la nunta din Ca-nanu băuse așa vin minunat” (C. Negruzzi). 2b Mai-mult-ca-perfect cu perfect simplu: „Toți boierii Țării Românești, cari scăpaseră de la moarte și pribegie și a căror inimă ofta după libertate... începură a se aduna, a se sfătui” (N. Bălcescu). 3a Perfect compus cu mai-mult-ca-perfect: „Domnul nostru s-a dus cu apostolii în odaia ce li se gătise” (C. Negruzzi). „Sosind la Târgul Ocnii, s-a coborât într-o ocnă părăsită, care i-o arăta-se o babă vrăjitoare” (C. Negruzzi). 3b Mai-mult-ca-perfect

---

<sup>1</sup> O excepție față de regula comună o formează acea înlănțuire dintre imperfect și mai-mult-ca-perfect, în care acest din urmă timp nu reprezintă un moment anterior, ci unul ulterior. Un exemplu: „Pe lângă datornicii ce erau în țară sub Alexandru, se mai adăogiseră și alți turci” (N. Bălcescu, *Ist. rom. sub Mihai-viteazul*, ed. „Cartea românească”, p. 38). Curioasa derogare de la regula generală nu e semnalată de gramatici.

cu perfect compus: „Venise *fără să știe pentru ce* a venit“. (C. Negruzzi) etc.

Atât de mult uzează povestitorii mai vechi de astfel de înlănțuiri, încât într-o nuvelă cum este *Toderică* de C. Negruzzi, cele mai multe din acțiunile eroului sunt puse în legătură, prin mai-mult-ca-perfect, cu acțiuni care le-au pre-mers. Vrea, de pildă, autorul să spuie că *Toderică* „*se ducea la biserică numai ca să vadă pe cele frumoșele*“, el nu uită să previe că „*nu se spovăduise de când era*“. Când se amintește că *Toderică* își prăpădi averea autorul adaugă îndată: „*tot ce câștigase și moștenirea de la tată-său pe deasupra*“. Când apostolii intră în casa lui *Toderică*, „*acesta de abia intrase cu torba plină, căci avusese noroc în ziua aceea*“. Când sfinții se retrag în ca-mera lor, *Toderică* începe a bea „*ce mai rămăsese din vinul blagoslovit*“ etc., etc. Prin această neconținută raportare la evenimentele anterioare realizează Negruzzi ceea ce s-ar putea numi „stilul narațiunii“, adică acel mod de prezentare a faptelor care pune viu în lumină succesiunea lor, legătura lor după ordinea temporală.

Cine străbate textele prozatorilor noștri, cu preocuparea de a surprinde procedeele lor stilistice, recoltează impresia că prozatorii mai noi fac apel mai puțin frecvent la serviciile mai-mult-ca-perfectului. Evident, aceasta nu este o regulă generală, ci numai una relativă, deoarece oricând pot apărea scriitori care să recurgă la mijloacele stilistice ale povestitorilor mai vechi. În tot cazul, numărând de câte ori apare mai-mult-ca-perfectul într-un număr de 30 de pagini la C. Negruzzi sau Al. Odobescu și la alți scriitori mai noi, obținem un rezultat de oarecare interes: În nuvela *Doamna Chiajna* de Al. Odobescu, primele 30 pagini conțin 83 de m.-m.-c.-p. La C. Negruzzi 20 de pagini ale nuvelei *Toderică* + 10 pagini ale nuvelei *Zoe* conțin 45 m.-m.-c.-p. La I. Al. Brătescu-Voinești în primele 30 pagini ale nuvelei *Pană Trăsnea Sfântul* 31 m.-m.-c.-p. La Gala Galaction în primele 30 pagini ale romanului *Papucii lui Mahmud* 30 m.-m.-c.-p. La Camil Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Ultima noapte de dragoste*,

*întâia noapte de război* 27 m.-m.-c.-p. La Cezar Petrescu în primele 30 pagini ale romanului *Întunecare* 24 m.-m.-c.-p. La T. Arghezi în primele 30 pagini ale volumului *Icoane de lemn* 15 m.-m.-c.-p. La L. Rebreanu în primele 30 pagini ale romanului *Pădurea spânzuraților* 13 m.-m.-c.-p. La I. Vinea în primele 30 pagini al *Paradisului suspinelor* 10 m.-m.-c.-p. Statistica aceasta nereferindu-se la un număr egal de cuvinte are numai o valoare aproximativă. Dar chiar cu ușoara ei aproximație ea indică un sens al variațiilor stilistice în alăturarea povestitorilor mai vechi și mai noi, peste care nu se poate trece.

Dacă ne întrebăm acum de unde provine scăderea în-trebuințării mai-mult-ca-perfectului la amintiții prozatori mai noi (o scădere constatată cu o aproximație statistică destul de mică), cred că pot distinge două cauze operante: 1 Renunțarea la tehnica introducerii prin amintirea evenimentelor anterioare povestirii. 2 Înlocuirea relativă a stilului narativ prin stilul prezentării directe: tabloul în locul narațiunii. Prima constatare este valabilă în chip aproape absolut. Numai în romanul lui Camil Petrescu întâmpinăm introduceri de capitole după norma semnalată la povestitorii mai vechi: Capitolul I: „*În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întâia dată concentrat, luasem parte... la fortificarea văii Prahovei... Niște șanțulețe ca pentru scurgere de apă... erau botezate de noi tranșee și apărau un front de vreo zece kilometri*”. Capitolul al II-lea: „*Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală. Din cauza asta nici nu putusem să-mi dau examenele la vreme.*” În niciuna din diversele lucrări citate, autorii lor nu mai recurg la același procedeu.

În ce privește cea de-a doua constatare, ea este valabilă numai în chip relativ. Prozatorii mai noi preferă numai să prezinte prin tablou direct, fără să renunțe cu totul la narațiune. Pentru a ilustra această preferință, să comparăm două momente analoge din nuvela *O alergare de cai* de C. Negruzzi și din *Pădurea spânzuraților* a lui L. Rebreanu. Este de fiecare dată

câte un moment în care scriitorul întrerupe dezvoltarea cronologică a povestirii sale, pentru a nara evenimente mai vechi. Cum procedează Negruzzi? Nuvela atinge punctul în care povestitorul își dă seama că personagiul numit Ipoli este orb. Un alt personaj exclamă: „*Blestemul Olgăi se împlini!... „* „*Ce Olgă, doamna mea, și ce blestem?*” întreabă povestitorul. Naratiunea, pusă în gura personajului feminin care scosese exclamația amintită, este făcută după procedeul descris mai sus, cu întrebuintarea frecventă a mai-mult-ca-perfectului (de 19 ori în 14 pagini): „*Sunt acum câțiva ani, de când trăia în orașul nostru o tânără damă. Nimeni nu o știa de unde și cine este. Unii spuneau că e văduva unui nobil polon, ce pierise la Ostrolenco... acei mai rezonabili judecau că ea trebuie să fie vreo nenorocită, care venise să spășească în urâtul monotoniei Chișinăului. În scurt, aceea ce se aflase mai sigur despre dânsa era că se numea Olga și era poloneză*“ . etc. Cum procedează Rebreanu? Iată-l în romanul *Pădurea spânzuraților* înfățișându-l mai întâi pe eroul său, Apostol Bologna, luând parte la execuția prin spânzurătoare a cehului Svoboda. După acest moment, romancierul simte nevoia să ne spună cine este Apostol Bologna și să ne evoce împrejurările anterioare scenei execuției. Cum o va face? Istorisind el însuși sau punând pe altcineva să istorisească, așa cum procedează C. Negruzzi? Nici într-un fel nici într-altul. Rebreanu nu va folosi de loc „istorisirea“, ci va pune pe eroul său să-și „vadă“ trecutul. Înapoiat în camera sa, Apostol Bologna simte trezindu-i-se „*din somn șiraguri de amintiri și strămutându-i sufletul, pe aripi de vis, acasă, în târgușorul Parva de pe valea Someșului... Acolo era casa lui părintească, bătrână, solidă, chiar peste drum de biserica nouă, strălucitoare. Din cerdacul cu stâlpi înfloriți, printre crengile nucilor sădiți, în ziua nașterii lui, se vedea mormântul tatălui său, împodobit cu o cruce sură de piatră pe care numele, săpat cu slove aurite, se deosebea din depărtare: Iosif Bologna...*” Evocarea trecutului, până la sfârșitul celui de-al doilea capitol al romanului, se face cu aceeași precumpănire a elementelor sensibile asupra elementului

narativ, a imaginii asupra povestirii. Se înțelege că, în aceste condițiuni, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului, a cărui funcțiune este să exprime succesiunea evenimentelor și nu să evoce simultaneitatea imaginilor, va scădea în mare măsură. Este ceea ce se întâmplă la mulți dintre prozatorii mai noi în comparație cu acei mai vechi.

O interesantă verificare a celor de mai sus ne-o oferă analiza unora dintre operele lui Mihail Sadoveanu. În primele 30 de pagini ale nuvelei *Dumbrava minunată*, mai-mult-ca-perfectul apare de 10 ori. În același număr de pagini ale romanului *Baltagul* timpul de care ne ocupăm intervine de 37 ori. De unde provine această deosebire? Din aceea că *Dumbrava minunată* este făcută dintr-o serie de tablouri, în timp ce *Baltagul* este o povestire. În *Dumbrava minunată* narațiunea înaintează numai prin vorbele și faptele personajilor, grupate în scene vii sau în tablouri, fără intervenția insistență a povestitorului. Chiar chipul în care sunt intitulate capitolele nuvelei dovedește intenția scriitorului de a oferi tablouri sau scene: Capitolul I: *Se vede ce soi rău e duduca Lizuca*. Capitolul al II-lea: *Duduia Lizuca plănuiește o expediție îndrăzneată*. Capitolul al III-lea: *Sfat cu Sora-Soarelui*. Capitolul al IV-lea: *Unde s-arată Sfânta Miercuri*. Capitolul al V-lea: *Duduia Lizuca găsește gazdă bună în dumbravă*. Capitolul al VI-lea: *Aici s-arată cine sunt prichindeii* etc. Modul de formulare a acestor titluri explicative este caracteristic. Titlurile acestea ne previn că în paginile care urmează se „vede“ sau se „arată“ ceva. În tot cazul ele indică un tablou sau rezumă o scenă. Povestitorul însuși nu intervine decât foarte puțin. Întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului va scădea deci în măsura în care autorul va nara mai puțin el însuși și va face mai mult să se vadă faptele personajilor și să se audă cuvintele lor<sup>1</sup>. Dacă, dimpotrivă, în *Baltagul* întrebuințarea

---

<sup>1</sup> Dialoguri dramatice se găsesc destul de des și în nuvelele lui C. Negruzzi, dar acolo personajii însăși vorbesc în stilul narațiunii, cu referiri metodice la împrejurările anterioare și cu continuări în trecutul mai

mai-mult-ca-perfectului, crește atât de mult, lucrul provine din faptul că romanul acesta este o narațiune a scriitorului. Cine istorisește ceva este preocupat să stabilească ordinea temporală a faptelor și înlănțuirea mai-mult-ca-perfectului, cu celelalte forme ale trecutului ca un mijloc de a fixa treptele timpului, devine pentru acela un procedeu indispensabil. Tot astfel, dacă în scrierea lui Tudor Arghezi *Icoane de lemn*, care este făcută dintr-o serie de „instantanee“ literare, întrebuințarea mai-mult-ca-perfectului scade foarte mult, ea crește în romanele aceluiași autor, de pildă în *Ochii Maicii Domnului*, unde în primele 30 de pagini, timpul despre care vorbim apare de 24 de ori. Variațiile statistice ale acestui timp indică, așadar, destul de precis procedeul literar folosit de scriitor.

Observarea textelor literare dovedește nu numai că scriitorii mai noi, povestind mai puțin și prezentând mai mult, dau o mai mică întrebuințare mai-mult-ca-perfectului, dar în același timp că îi dau și o întrebuințare deosebită. Gramatica ne spune că mai-mult-ca-perfectul exprimă un moment al timpului anterior prezentului sau anterior aceluia pe care îl fixează celelalte forme ale trecutului cu care el se leagă. Generalizarea gramaticii pare a fi însă făcută pe baza întrebuințării pe care i-o dau acestui timp textele literare mai vechi. În adevăr, dacă examinăm toate mai-mult-ca-perfectele pe care le întâmpinăm în nuvelele lui C. Negruzzi, ele nu ne apar cu alt rost decât cu acela de a fixa momentul anteriorității. Această anterioritate poate să fie despărțită de momentul următor printr-un răstimp foarte scurt („*De-abia înserase, ulițele erau încă pustii*“) sau printr-un răstimp mai lung („*Mai mult de un an trecuse de la întâmplarea aceasta*“), funcțiunea timpului în chestiune rămâne însă aceeași. Rostul mai-mult-ca-perfectului se modifică însă la scriitorii mai noi, care nu vor să exprime prin el anterioritatea cronologică, ci foarte deseori și anterioritatea cauzală. Când, de pildă,

---

apropiat. Foarte caracteristic este amintitul episod *Olga* în nuvela *O alergare de cai*.

L. Rebreanu scrie: „Împrejur întunerecul se înăsprise, încât înțepa ochii“ (*Pădurea spânzuraților*, p. 20), el nu vrea să spună că „întâi“ s-a înăsprit întunerecul și „apoi“ ochii s-au simțit înțepați. Aceste două evenimente sunt mai degrabă simultane. Scriitorul vrea să spună altceva și anume că din pricina înăspririi întunerecului, eroul său a început să simtă că ochii îl înțepă. Dependența este însă indicată aici prin conjuncția „încât“. Uneori dependența este indicată numai prin succesiunea verbelor. Exemplu: Caporalul din *Pădurea spânzuraților* îndeamnă cu vorba pe soldații care săpau o groapă. „Apoi tăcu brusc. Privirea lui se oprise asupra spânzurătoarei...“ (*op. cit.*, p. 13). Aci, momentul în care privirile caporalului se opresc asupra spânzurătoarei este fără îndoială anterior momentului în care caporalul încetează de a mai vorbi. Totuși scriitorul nu vrea să fixeze, prin înlănțuirea perfectului simplu cu mai-mult-ca-perfectul, numai ordinea temporală a evenimentelor, dar și dependența lor cauzală: caporalul tăcu brusc *pentru că* privirea i se oprise asupra spânzurătoarei. Un exemplu de același tip din Th. Scorțescu: „În aceeași noapte, Silvia mă primi în camera ei de culcare. George plecase la Cluceni de câteva zile“ (*Concina prădată*, p. 22). Înlănțuirea verbelor vrea să spună nu numai că George plecase mai întâi la Cluceni și apoi Silvia îl primi în cameră pe personagiul care povestește, dar că din pricină că George plecase, Silvia îl putuse primi în cameră. Un exemplu de același tip la Gala Galaction: „Călărașii se chitiră pe împușcături și se risipiră prin toată curtea. Turcul venise tocmai în dreptul meu“ (*Papucii lui Mahmud*, p. 14). Din pricină că turcul venise în dreptul său se chitiră și se risipiră călărașii. Alt exemplu, din Cezar Petrescu: „Radu se ridică cu o mare plictiseală. Dan Scheianu fusese colegul lor de școală“ (*Întunecare*, I, p. 43). Radu se ridică plictisit pentru ca, după cum povestitorul ne lămurește mai departe, Radu știa că Dan era o speranță înșelată. Un exemplu din I. Vinea: „Deodată însă prestigiul lui Willy se înalță și pluti în toate conștiințele. Venise, într-o zi, de la gară cu vreo zece volume împachetate, pe care le



*desfăcu și scrise câte o dedicație*” (*Paradisul suspinelor*, p. 39). Prestigiul lui Willy se înalță pentru că într-o zi venise cu volume scrise de el. Exemplele s-ar putea înmulți. Atâtea câte am dat ajung însă pentru a adăuga tipului îndeobște cunoscut al mai-mult-ca-perfectului anteriorității, tipul necunoscut de gramatici, deși deseori întrebuițat de scriitori mai noi, al mai-mult-ca-perfectului cauzalității.

Am convingerea că cine ar întreprinde un studiu complet asupra mai-mult-ca-perfectului i-ar putea identifica, în textele prozatorilor mai noi, și alte funcțiuni decât aceea de antedatate despre care vorbește gramatica. Dar chiar și funcțiunea de a arăta cauzalitatea, pe care o scot la iveală textele consultate de noi, dovedește că generalizarea gramaticii tradiționale nu mai este suficientă. Prin această nouă facultate a lui, mai-mult-ca-perfectul continuă a rămâne un timp narativ, dar al unei narațiuni în care faptele întrețin raporturi mai strânse și mai profunde decât acele ale simplei lor înșiriri pe linia duratei. În operele prozatorilor mai noi, timpul verbal de care ne-am ocupat în paginile de față nu evocă numai chipul în care evenimentele se succed, dar și acela în care ele se generează, ajutând astfel lucrării de adâncire a povestirii.



## PREZENTUL ETERN ÎN NARAȚIUNEA ISTORICĂ

Printre excepțiile stilistice la regulile gramaticii, acele relative la întrebuițarea prezentului indicativului sunt desigur cele mai vechi și cele mai bine cunoscute. Ori de câte ori este vorba a se dovedi că formele descrise de gramatici sunt departe de a istovi bogăția de semnificații afective legate de întrebuițarea vie a limbii, prezentul istoric și prezentul futuric devin exemplele oarecum obligatorii. Iată, se zice, că prezentul indicativului n-are numai funcțiunea să înfățișeze acțiuni care se desfășoară sub ochii noștri, deoarece, prin varietatea lui istorică sau futurică, evenimente trecute sau viitoare pot fi evocate de asemeni, îndată ce vorbitorul dorește să dea evocărilor sale un grad superior de intensitate emoțională. Persoana care, în cursul unei povestiri autobiografice, afirmă: „la șapte ani întâlnesc pe omul cu care rămân prieten toată viața“, se referă fără îndoială la trecutul său, dar o face într-o formă menită să exprime vivacitatea amintirii în el. Tot astfel, când în cursul conversației celei mai obișnuite, cineva ne anunță: „plec mâine“, el exprimă nu numai un fapt care urmează să se petreacă în viitor, dar și voința sau convingerea lui tare că evenimentul va avea loc în adevăr. Iată, se adaogă, cum prin

derogație de la funcțiunile obișnuite ale formelor gramaticale, limba se îmbogățește cu semnificații noi și cu reflexe ale vieții interioare rămase în afară de categoriile generale ale gramaticii. Discrepanța dintre gramatică și stilistică află în folosința variată a prezentului indicativului una din principalele ei piese documentare.

Lingvistica mai nouă a notat de altfel și alte abateri stilistice de la funcțiunea obișnuită și cea mai generală a prezentului indicativului. Astfel, Emil Winkler, în a sa *Grundlegung der Stilistik*<sup>1</sup>, p. 53, recunoaște în prezentul indicativului și timpul judecăților universal-valabile, de tipul „toți oamenii respiră”. La rândul lui, Jacob Wackernagel, în ale sale *Vorlesungen über Syntax*<sup>2</sup>, 1926, p. 157 urm., identifică prezentul general valabil și atemporal al proverbelor, ceea ce s-ar putea numi „prezentul agnomic”. Astfel, în propoziția „o mână spală pe alta”, prezentul „spală” nu vrea să spună că acțiunea se petrece în momentul de față, ci că așa a fost în trecut, așa va fi în viitor și că, prin urmare, avem de-a face cu „ceva general-valabil, care se petrece sau se poate petrece în toate timpurile. Întâmpinăm aici nu o folosință prezentică a formei prezentului, ci una pe care, cu toată siguranța, o putem numi atemporală”. O altă formă a prezentului atemporal este aceea a inscripțiilor sau a notițelor intime *pro memoria*, așa-numitul „prezent tabular”, unde întâmpinăm comunicări asupra trecutului „la care distanța lor de prezent poate rămâne neexprimată, singurul lucru important fiind expresiunea conceptului verbal” (Wackernagel, *op. cit.*, p. 165). Ușor de confundat cu prezentul istoric, prezentul tabular, într-o însemnare ca d[e] p[ildă] „*subigit omne Lucanom*”, nu vrea să evoce cu vioiciune dramatică un moment trecut, ci numai să consemneze un fapt, al cărui timp rămâne deocamdată indiferent. Noțiunea prezentului atemporal reprezintă, fără îndoială, un progres al identificărilor stilistice; cât privește semnificația lui avem însă

---

<sup>1</sup> Întemeierea stilisticii (n.ed.).

<sup>2</sup> Prelegeri despre sintaxă (n.ed.).

de făcut unele rezerve. Căci prezentul nu dobândește forma „atemporală“, din pricină că în unele propoziții l-am însoți cu sentimentul permanenței lui în timp. Reprezentarea timpului este de fapt absentă în prezentul atemporal. Wackernagel a recunoscut-o pentru varietatea prezentului tabular și ar fi trebuit s-o recunoască și pentru forma prezentului gnomic. Cine spune „o mână spală pe alta“ sau „apa trece, pietrele rămân“ nu însoțește nicidecum formularea sa cu sentimentul că aceste fapte s-au petrecut în trecut și că se vor petrece în viitor. Acel ce pronunță aceste judecăți, nu vrea decât să stabilească un anumit raport necesar între lucruri, care poate fi gândit și receptat fără ca vreo reprezentare temporală să se amestece. În același fel, prezentul copulei logice în judecata „toți oamenii sunt muritori“ nu vrea să spună pentru sentimentul stilistic al ascultătorului că oamenii sunt în prezent, au fost în trecut și vor fi în viitor muritori. Copula prezentiformă „sunt“ nu vrea să exprime altceva decât aderența predicatului la subiect, fără amestecul vreunei reprezentări temporale oarecare. Este adevărat că judecățile „oamenii sunt muritori“ și „o mână spală pe alta“ sunt universal valabile în timp; ele sunt însă și universal valabile în spațiu. Putem spune nu numai că o mână a spălat pe alta totdeauna în trecut și că o va spăla totdeauna în viitor, dar cu aceeași dreptate că aceeași acțiune se repetă la toate latitudinile și în toate locurile. Cu toate acestea, în impresiunea stilistică pe care ne-o fac aceste propoziții nu intră reprezentarea spațială, după cum nu intră nici reprezentarea temporală. Pentru sentimentul stilistic, prezentul gnomic și copulativ exprimă valabilitatea universală, fără nicio subliniere a timpului valabilității, a permanenței ei eterne. O astfel de permanență este totuși exprimată și înregistrată uneori în întrebuințarea care se dă prezentului indicativului, dar atunci n-avem de-a face cu prezentul atemporal al proverbelor, cărora le putem alătura pe acel al definițiilor și legilor științifice, ci cu „prezenul etern“ al povestirilor: un efect de stil pe care am dori să-l caracterizăm mai de aproape.

Adeseori în cursul povestirilor, mai cu seamă al povestirilor istorice, relatarea faptelor la trecut se întrerupe pentru a lăsa loc unei reflecții de ordin general, formulată la prezent. Efectul obținut prin această variere a timpurilor poate fi de mai multe feluri. Să examinăm mai întâi un exemplu, spicuit în N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, ed. „Cartea românească“, p. 81. Pasagiul face parte din povestirea căderii tiranicului domn Aron-vodă prin uneltirile pretendentului Răzvan și ale cardinalului Andrei Bathori: *„Nu se știe, scrie Bălcescu, dacă Aron-vodă a fost vinovat întru adevăr de trădarea ce a motivat arestarea lui sau a căzut jertfă ambiției lui Răzvan și lui Bathori. Nimeni n-a văzut acele scrisori de trădare ale lui. Noi ne plecăm a crede, cu mai mulți analiști contemporani, că fără dreptate a fost el azvârlit după tron în temniță; dar cumplita lui domnie îi meritase o asemenea cădere. El își sfârși viața la mai 1597, în aceeași temniță. Toată averea lui cea mare, strânsă prin stoarceri nelegiuite, fu confiscată de Bathori spre a sluji pentru cheltuiala războiului. Mai mulți din boierii partizani ai lui Aron-vodă se turburară foarte la această silnică și fără dreptate faptă; de aceea, mulți din ei fură închiși, unii pedepsiți cu moarte. Aceste fapte nedrepte răciră cu totul spiritele moldovenilor de către Bathori și le întoarseră către Polonia, unde mai mulți boieri se aflau în pribegie, aceea ce dete polonilor îndrăzneala de a căuta să intre în Moldavia. Astfel dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-înșă chiar...“*

Nimănui dintre acei care ar străbate acest pasagiu cu oarecare atenție nu-i poate scăpa efectul de stil pe care îl obține Bălcescu prin verbul la prezent al ultimei propoziții, în contrast cu trecutul referințelor anterioare. Până la această ultimă propoziție, scriitorul a folosit diversele forme ale trecutului, necesare pentru exprimarea unor evenimente petrecute altădată. Reflecția generală care încheie citatul este pusă însă la prezent pentru a evidenția caracterul valabilității ei eterne. Afirmția *„dreptatea dumnezeiască scoate răsplata unei fapte dintr-înșă chiar...“* este concluzia în care se precipită înțelesul

moral permanent al întâmplărilor narate mai înainte. Presentul acestei propoziții nu este atemporal, ci etern. El exprimă un adevăr valabil oricând și nu numai un raport necesar între lucruri, așa cum ni s-a părut a fi cazul legilor științifice sau al proverbelor izolate. Desigur, prezentul gnomic se poate îmbogăți și el cu nuanța prezentului etern, atunci când el încheie o povestire, rezumând și extrăgând substanța ei generală. Folosit însă izolat, proverbul nu trezește acest sentiment al valabilității eterne, care împrumută marca lor stilistică reflecțiilor de ordin general și concluziv intercalate în cursul unei povestiri sau așezate la finele ei. Dar după cum aceste cugetări generale își primesc semnatura lor stilistică din reflexul faptelor care le-au precedat și pe care le rezumă și le tălmăcesc în semnificația lor permanentă, tot astfel aceste fapte se colorează ulterior prin reflexul cugetării generale care le urmează. Prin sublinierea și în lumina reflecției, faptele anterioare capătă o valoare simbolică și se monumentalizează. În cadrul etern al reflecțiunii finale, faptele anterioare sporesc în semnificația lor. Acum, când în pasagiul citat faptele ne apar cu facultatea de a justifica cugetarea asupra chipului în care lucrează dreptatea dumnezeiască, ele devin pentru noi mediul prin care se rostește o lege morală și se îmbogățesc cu un răsunset pe care nu l-ar fi avut simpla lor amintire. În lumina acestei analize, prezentul etern ni se destăinuiește ca un mijloc al potențării retorice și corespunde, de fapt, unei anumite concepții a istoriei. H. Taine care în renumitul său *Essai sur Tite Live* (1856) a fixat conceptul istoriei oratorice și filozofice, arată cum „*istoricul aleargă către ideea generală printre faptele care o dovedesc, nu se oprește decât pentru a o explica mai bine prin detalii expresive, arătând la orizont scopul călătoriei sale*“ (ed. Hachette, p. 129). Una din modalitățile stilistice ale subordonării faptelor la idee este tocmai întrebuintarea prezentului etern în reflecțiunile generale pe care istoricul retoric și filozof le încorporează narațiunilor lui.

B.P. Hasdeu, care aparține în multe privințe curentului retoric și filozofic în istorie, folosește și el prezentul etern.

Iată-l analizând ereditatea lui Ion-vodă cel Cumplit: „*Vitejia, agerimea minții și cruzimea trecură ca moștenire paternă în natura lui Ioan. De la mumă-sa, de altă parte, el căpătă o figură cam armenească... Poporul, după naționalitatea mumei, îl numi Ioan Armeanul, întocmai precum Alexandru-vodă fu Lăpușnean, ca fiu al unei lăpușnence sau precum Petru-vodă fuse Rareș, după porecla mumei sale: bastardul nu are tată*” (Ioan-vodă cel Cumplit, 1865, ed. a II-a, 1894, p. 23). Ultima propoziție cu verbul la prezent subsumează și explică împrejurările pomenite mai înainte. Prin mijlocirea acestei simple propoziții trecem de la fapte particulare în planul reflecției etern-valabile. Iată-l altă dată pe B.P. Hasdeu schițând biografia lui Ștefan cel Surd, descendent din spița marelui Ștefan, domn vremelnic, al cărui caracter fusese corupt în lunga sa captivitate turcească: „*Peste douăzecișicinci de ani Turcia, sigură că natura părinților degenerase cu desăvârșire în această rămurea transplantată a unui neam eroic, îl trimise domn în Țara Românească. El domni ceva peste un an, și abia figurează în cronică sub porecla de «cel Surd». În adevăr surd, surd la vocea măreței sale origini: fiu denaturat al unui tată erou și al unei mame eroine, mai purtând spre deriziune numele strămoșesc al marelui Ștefan! Bruma sclaviei ucide în rădăcină chiar florile cele mai alese*” (op. cit., p. 177). Ultima propoziție extrage în formă etern-valabilă și cu înflorire metaforică substanța permanentă a faptelor narate mai înainte, formulate la prezent și intercalate în narațiunile istorice. Aceeași funcțiune ne-o ilustrează și următorul citat din A.D. Xenopol, *Istoria românilor*, vol. V, p. 201: „*Mihai deci se prefăcu a primi propunerile lui Andrei, și în 26 iunie 1599 subsemnă un tratat de supunere și vasalitate către noul domn al Ardealului... Mihai jura cu deplina conștiință că nu se va ținea nici de un cuvânt al jurământului său... Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie! Ceea ce în una se numește trădare, în cealaltă poartă numele de necesitate politică; înșelăciunea se numește dibăcie, iar despoierea este salutată cu titlul de triumf*”.



Pentru a nu mai lăsa nicio îndoială asupra valabilității eterne a ultimelor cugetări, Xenopol le anticipează prin exclamația: „Între cinstea politică și cinstea privată a fost și va fi totdeauna o prăpastie!” Ceea ce a fost și va fi se sintetizează în prezentul etern al verbelor din propozițiile următoare.

Am spus că efectul stilistic legat de intervenția prezentului etern este de mai multe feluri. Reflecția generală de caracter retoric este numai unul din efectele stilistice obținute prin întrebuițarea prezentului etern. Un altul este acela prin care prezentul în discuție ne introduce într-o sferă generală de motive omenești. Adeseori în cursul narațiunilor și nu numai al narațiunilor istorice, faptele povestite sau aprecierile cu privire la ele câtă a fi explicate nu numai prin motive individuale și proprii personagiilor care le execută, dar și prin motive generale, ținând adică de structura permanentă a sufletului omenesc. Invocarea acestor motive se face prin prezentul etern. Iată un exemplu din A.D. Xenopol, *op. cit.*, vol. VII, p. 226: „*Gheorghe Ștefan văzându-se trădat de acela tocmai pentru care își pusese poziția în cumpănă și părăsit de toți apucă cu amărăciune calea unei pribegiri mult mai îndepărtată decât aceea în care rătăcise până acuma, bătând la porți străine, unde nefiind niciun interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în picioare armate în sprijinul lui? Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire. Totuși puternicul simțământ de dreptate ce se mișcă în inima noastră ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale, și de aceea oricât am compătimit pentru suferințele lui Gheorghe Ștefan, totuși pare că le înțelegem și le găsim meritate, când ne gândim cum și el trădase...*” Dezvoltările acestea prezintă o structură ceva mai complexă, asupra căreia trebuie să ne oprim o clipă. Prima frază cuprinde referințe asupra pribegiei lui Gheorghe Ștefan, încheiate prin întrebarea retorică menită să sugereze inutilitatea silințelor acestuia: „...*nefiind niciun interes în joc, cum putea el crede că mila și îndurarea pentru soarta lui nefericită vor pune în*

*picioare armate în sprijinul lui?* " Urmează o reflecție de ordin general la prezentul etern: „*Fără îndoială că răsplata faptelor este un vis și o închipuire*". Urmează, în fine, invocarea motivelor de ordin general, menite să explice atitudinea noastră apreciativă asupra chipului în care sfârșește eroul povestirii: „*Totuși puternicul simțimânt de dreptate ce se mișcă în inima noastră, ne face să punem adeseori în legătură nenorocirile trădătorului cu faptul trădării sale...*" Prezentul verbelor în această din urmă frază are o altă funcțiune stilistică decât prezentul reflecțiunii generale care o precedase. Aceste din urmă verbe în prezent aparțin unei alte varietăți a prezentului etern.

Iată un alt exemplu, împrumutat de data aceasta unei nuvele, în care prezentul etern al motivelor generale este reprezentat în mod copios. Este vorba de un pasagiu extras din nuvela lui I. Slavici, *Popa Tanda, Nuvele*, vol. I, ed. a VII-a, p. 16: „*Ca îndeobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seamă despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cânte, să citească Evanghelia, să învețe creștinii, să mângâie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gândea. De s-ar fi întrebat cândva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi râs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe. Este în firea omului, că după ce mintea pricepe un șir de lucruri mai ascunse, ea pune aceeași măsură pe lumea întreagă și nu mai crede ceea ce nu poate înțelege*" etc. Era vorba deci de a explica scepticismul momentan al popii Tanda. Scriitorul invocă motivul acestui scepticism: omul nu crede ce nu poate înțelege. Formularea la prezent vrea însă să ne spună că aci nu avem de-a face cu motive individuale ale popii Tanda, ci cu motive general-omenești. Iată un alt exemplu în același sens cules în Ion Creangă, *Amintiri*, în *Opere complete*, ed. „Cartea românească“, p. 34: „*Dar vremea trecea cu amăgele, eu creșteam pe nesimțite; și alte gânduri îmi zburau prin cap și alte plăceri mi se deșteptau în suflet; și în loc de înțelepciune, mă făceam tot mai neastâmpărat și dorul meu*

*era acum nemărginit; căci sprintar și înșelător este gândul omului, pe ale căruia aripi te poartă dorul neconținut și nu te lasă în pace, până ce intri în mormânt*". Motivul neliniștei povestitorului în tinerețea sa era însuși felul de a fi al gândului și al dorului omenesc. Acest motiv este general și permanent. Creangă îl exprimă prin prezentul etern.

Prezentul etern al reflecțiunii generale în narațiunea istorică ne ducea cu gândul la concepția retorică și filozofică a istoriei. Maxima sau sentența strecurată în povestirea faptelor este un efect stilistic care trădează pe filozof și pe orator. Prezentul etern al motivelor generale este, la rândul lui, un mijloc al analizei morale, așa cum a fost practică în tot clasicismul. Dar originea și dezvoltarea acestor efecte de stil este o altă problemă și ea merită o altă cercetare. Deocamdată ni s-a părut suficientă simpla descriere și caracterizare.



## TEHNICA BASORELIEFULUI ÎN PROZA LUI N. BĂLCESCU

În prefața primei ediții a lui *Ion-vodă cel Cumplit* (1865), un fel de schiță impresionistă a metodologiei istorice, B.P. Hasdeu cere lucrărilor de restabilire a trecutului să opereze cu o întreită preocupare, cu „*trei scalpeli de artă*“, după cum le numește el în limbaj metaforic: „*critica, perspectiva și coloritul*“. Ce se poate numi critica și coloritul în lucrarea istoricului apare destul de limpede cititorului. În ce privește „*perspectiva*“, Hasdeu resimte nevoia să ne dea mai ample lămuriri. „*Perspectiva, scrie el, se cuprinde întru a dispune de toate părțile întregului așa, încât să nu vă întâmpine lacune esențiale alătura cu detalii superflue; nimic să nu fie de prisos, nimic să nu fie descusut; cele importante să reiasă în relief pe primul plan, cele secundare să se umbrească pe planul al doilea, cele accesoare abia să mijiească mai încolo*“. Așa-numita „*perspectivă*“ ar fi deci un procedeu al compoziției istorice, o metodă de organizare a întregurilor narrative, care presupune analiza și valorificarea faptelor, dispunerea lor pe trepte deosebite ale însemnătății.

Studiul procedeelor stilistice în narațiunea istorică ne dovedește însă că perspectiva, despre care ne vorbește Hasdeu,

nu este numai o normă a compozițiilor întinse, dar și a acelor unități mai limitate, care sunt tablourile sau episoadele istorice. Adeseori, în cursul expunerilor sale, istoricul se oprește pentru a evoca o luptă, o manevră a armatelor, un fapt oarecare de arme. Complexitatea și învălmășeala unor astfel de evenimente cere cu deosebire drepturi operația analizei și valorificării faptelor particulare, punerea lor în perspectivă. Întregul evenimentului narat trebuie despiciat în mai multe planuri succesive ale adâncimii. Istoricul care răspunde acestei nevoi dă tablourilor sale organizarea unor adevărate basoreliefuri. Care sunt însă criteriile valorificării și care sunt mijloacele capabile să sublinieze importanța superioară a unui fapt în raport cu alte fapte de o însemnătate mai redusă? Cum se produce repartizarea accentelor de importanță și cum le selectăm din ceea ce, pentru un ochi indiferent, ar putea fi o simplă masă amorfă, fără niciun relief?

Nu vom răspunde acestor întrebări în chip general. Vom urmări soluția unei astfel de probleme interesând estetica prozei printr-un exemplu concret, în arta scriitoricească a lui Nicolae Bălcescu și vom folosi prilejul pentru a aduce noi precizuni în stilistica timpurilor verbale, cărora le-am consacrat celelalte trei articole anterioare. După tipul său adânc și după necesitățile vremii, Bălcescu este un scriitor retoric. Istoria este pentru el faptă, un episod în luptele naționale ale timpului. Conduc de o asemenea concepție, intervenția valorificatoare va fi cu atât mai vie la un scriitor ca Bălcescu. Criteriul valorificării va fi sentimentul său patriotic, care îl va face să împingă în lumina mai vie a prețuirii pe eroii mult iubiți și să respingă în planuri mai umbrite personagiile secundare sau pe acele care sunt antipatice, pentru că se găsesc în conflict cu aspirațiile națiunii. Câteva din episoadele narative sau din tablourile istorice ale lui Bălcescu sunt adevărate basoreliefuri literare, inspirate de caldul său sentiment național. Faptele eroului slăvit sunt povestite la prezentul istoric și participă la via lumină evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sunt

narate la trecut și sunt împinse, o dată cu aceasta, în planuri mai umbrite ale reprezentării.

Iată, pentru ilustrarea acestui procedeu, povestirea luptei de sub cetatea Rusciukului, spicuită în scrierea lui N. Bălcescu, *Istoria românilor sub Mihai-vodă Viteazul*, publicată de A.I. Odobescu, ed. a II-a, 1877, pp. 64–65: „*Mihai sosi a doua zi, luni (24 ianuarie) de cu noapte și își înfipse tabăra în locul părăsit de dușman la Scărpătești, iar în ziua următoare, marți (25 ianuarie), din zi de dimineață porni spre Rusciuk, unde, după cum aflase, Mustafa-Pașa nedescurajat încă de atâtea învingeri, mai strângea oști și voia să-și mai cerce norocul. Fără a mai lăsa lui Mustafa vreme de gătire, domnul se grăbește, trece Dunărea pe gheață pe la Marotin și își înșiră oștile sub porțile Rusciukului. El avea cu dânsul numai 10.000 ostași, în vreme ce Mustafa avea 4.000 oaste aleasă și 10.000 turci adunătură din Bulgaria. El își îndeamnă oștile a se lupta vitejește pentru gloria lui Cristos și mântuirea patriei și cu frunte de leu, bărbătește, mai repede decât ai gândi, năvălește asupra turcilor, care abia apucaseră să iasă din cetate când lupta se încăieră. Bătaia ținu câtva, fu sângeroasă și nu încetă până în noapte, când turcii, cu toate că erau mai numeroși, trebură a se pleca furiei românilor; de la vreo 7.000 până la 8.000 căzură morți; ceilalți își căutară mântuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții, fără seamă îiucid sau îi prind mai pe toți.*” Nimănui, din câți vor citi cu oarecare atenție această povestire, nu-i va scăpa procedeu care constă în a pune faptele lui Mihai și ale armatelor sale la prezentul indicativului, în timp ce acțiunile conexe sunt împinse în penumbra trecutului. Mihai „se grăbește, trece Dunărea, își îndeamnă oștile, care năvălesc asupra turcilor, îiucid sau îi prind mai pe toți.” Niciuna din celelalte acțiuni povestite nu urcă în această clară lumină a prezentului.

Procedeu devine încă mai limpede acolo unde sunt puse față în față două personaje, eroul și adversarul lui, cu acțiuni respective bine individualizate. În povestirea luptei de la Rusciuk, reprodusă mai sus, deși ni se vorbește deopotrivă

despre Mihai și despre Mustafa-Pașa, ne sunt descrise de fapt numai acțiunile celui dintâi, în timp ce acele ale lui Mustafa sunt comprimate în rândul evenimentelor de cadru. Pe fondul cenușiu al întreprinderilor turcești se desprind puternic acțiunile eroului nostru. În renumita descriere a luptei de la Călugăreni sunt individualizate însă atât faptele lui Mihai, cât și acele ale dușmanului său, Sinan; dar pe când cele dintâi sunt evocate la prezent, celelalte sunt povestite la trecut. Iată interesanta pagină, extrasă din *op. cit.*, pp. 128–129: „*Sta să apună soarele după orizont, când vestea că ajutorul așteptat a sosit vărsă sperarea izbândeii și un curagiu nou în inima acelei mâni de voinici români care ca niște zmei se luptau, trăgându-se în fața nenumăratelor gloate ale unui dușman învingător. Acest ajutor însă ce ai noștri și-l închipuiau tare, nu era decât o ceată de 300 pedestrași din Ardeal cu puști. Mihai, fără a pierde vreme, căuta a se folosi de acest neînsemnat ajutor și de reîmbărbătarea oștilor sale, ca să smulgă biruința de la vrăjmași. El își preumblă privirea pe câmpul bătăliei, vede mișcările turcilor și după dânsle își pregătește pe ale sale. Sinan-Pașa, văzând retragerea românilor, luase inimă și vrea a-i desface și a-i reschira de tot. Spre acest sfârșit, în capul rezervei sale el umbla să treacă podul spre a izbi pe ai noștri în frunte, în vreme ce Hasan-Pașa, cu Mihnea-vodă, din porunca lui, alergau prin pădure să-i lovească pe la spate. Mihai atunci se așează cu ceata de curând sosită la capătul podului spre a întâmpina pe Sinan, trimite pe căpitanul Cocea cu 200 unguri și alți atâția cazaci pedestri ca să ia pe vrăjmași pe la spate și Albert Kiraly așează cele două tunuri ce le redobândise de la turci într-o bună poziție și stă gata a trăsni pe vrăjmași de vor îndrăzni a trece podul. Sfârșind aceste pregătiri, Mihai cugetă în inima sa că împrejurarea cere neapărat vreo faptă eroică spre a descuraja pe turci și a îmbărbăta pe ai săi. El hotărăște atunci a se jertfi ca altădată și a cumpăra biruința cu primejdia vieții sale. Ridicând ochii către cer mărinimosul domn cheamă în ajutoru-i protecția mântuitoare a zeului armatelor, smulge o secure oștenească de la un soldat, se*



aruncă în coloana vrăjmașă ce-l amenința mai de aproape, doboară pe toți ce se încearcă a-i sta împotriva, ajunge pe Caraiman-Pașa, îi zboară capul, izbește și pe alte capete din vrăjmași și, făcând minuni de vitejie, se întoarce la ai săi plin de trofee și fără de a fi rănit. Această faptă eroică înfloară pe turci de spaimă, iar pe creștini îi însuflețește și-i aprinde de acel eroic entuziasm, izvor bogat de fapte minunate”.

Alternarea trecutului cu prezentul și semnificația stilistică a acestei alternări sunt absolut evidente în fragmentul de povestire citat. Când este vorba de Sinan sau chiar de ajutoarele lui Mihai, personajii secundare asupra cărora scriitorul nu dorește să arunce o lumină prea vie, întâmpinăm vreuna din formele trecutului; Sinan „luase” inimă... „vrea” a-i desface pe români... Hasan-Pașa cu Mihnea-vodă „alergau” prin pădure etc. Când este însă vorba de Mihai, toate faptele sale sunt puse la prezentul indicativului: el „preumblă, vede, pregătește, trimite, cugetă, cere, hotărăște smulge, se aruncă, doboară, izbește și se întoarce”. Prin această alternare a timpurilor și prin felurita luminare a planurilor povestirii, după cum asupra lor coboară reflexul mai tare al prezentului sau acela mai palid al trecutului, se obține impresia adâncimii în tablou, a succesiunii basoreliefice de planuri, un efect stilistic pe care Bălcescu îl folosește de atâtea ori.

Continuarea pasagiului citat aduce o modificare a procedului folosit până acum. De unde, până aici, relatarea faptelor lui Sinan și ale ajutoarelor lui Mihai se face la trecut, ele sunt readuse deopotrivă în lumina prezentului. „Sinan, văzând aceasta, continuă Bălcescu, spre a da curagiu la ai săi, ia ofensiva și trece podul. Dar deodată se vede oprit în față de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și în coastă trăsmit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly; care, bătând în mulțimea îndesată a turcilor, le găurește rândurile și le pustiește toată aripa dreaptă. Îndărătnicul vizir, fără de a-și pierde cumpătul, izbutește a-și întocmi oștile în rânduială; dar o izbire nouă a lui Mihai în fruntea armiei, pustiirile furioase ale lui Cocea

*de dinapoi, fierbintele și ucigătorul foc al lui Kiraly zdrobesc iară această rânduială; și turcii, minunați de îndrăzneala cu care românii ce-i priveau ca biruiți, îi izbesc acum, încep a fugi răslățați*“ etc. (op. cit., p. 129). Care sunt motivele pentru care faptele lui Sinan, povestite până aici la trecut, ajung a fi narate la prezent, deopotrivă cu acele ale românilor și ale lui Kiraly, ajutorul lui Mihai? Răspunsul nu este greu de dat. Ne găsim aici în punctul culminant al povestirii luptei de la Călugăreni. După primele succese ale lui Mihai, inițiativa luptei trece în mâinile lui Sinan. Pentru un moment, generalul turc înaintează în primul plan al importanței și mișcarea stilistică a povestirii subliniază evenimentul, trecând faptele turcului la prezentul indicativului: Sinan „ia“ ofensiva, „trece“ podul. Dar deodată Mihai și ai săi își recâștigă avantajile amenințate un singur moment și povestirea continuă și pentru el la prezent. Astfel, ierarhia planurilor în adâncime, tehnica basoreliefului, este suspendată într-o singură împrejurare și anume atunci când faptele celor doi adversari egalându-se, ele conveneau a fi comprimate în același prim-plan al importanței. Puțini sunt povestitorii istorici care, întocmai ca Bălcescu, să fi izbutit a reda prin nuanțe stilistice toate intențiile gândului și sentimentului lor. Mai cu seamă în specularea virtualităților expresive legate de alternarea timpurilor verbale, Bălcescu apare ca un adevărat virtuos.

# ADDENDA

## DEFINIȚIA EUROPEI

Cine vorbește astăzi despre cultura europeană ascunde de obicei sub acest cuvânt reprezentări atât de palide și imprecise, încât trebuie să fim recunoscători oamenilor și împrejurărilor care pot aduce aci puțină lumină. Pentru clarificarea noțiunii Europei mari servicii au adus discuțiile care au avut loc în cadrul Congresului convocat de Academia Italiană. S-au adunat acolo personalități excelente din toate țările europene, specialiști ai feluritelor discipline politice și morale și rapoartele care s-au citit, obiecțiile care s-au ridicat și răspunsurile care li s-au dat, constituiesc azi două volume, însumând laolaltă peste o mie de pagini, grele prin substanța lor de o neegalată importanță (*Convegno di Scienze morali e storiche*, 14–20 Novembre 1932–XI, Tema: *L'Europa*). Aceste lucrări au ajuns în puține mâini. Socotesc însă că nu este om cultivat pe continentul nostru care, străbătându-le, să nu obțină impresia că cele discutate la Roma interesează soarta lui într-un chip aproape dramatic. Organizatorii Congresului, în fruntea căruia stăteau personalități ca marele fizician Marconi, filosoful Orestano, secretarul secțiunii de științe morale și istorice a Academiei italiene, au pornit de la îngrijorări care trebuie să fie vii în sufletul oricui. Prestigiul Europei este zdruncinat, mai întâi pe frontul colonial, apoi prin însăși

incertitudinea subiectivă a europenilor cu privire la valoarea culturii lor. De aci nevoia de a obține o vedere limpede despre caracterele specifice ale culturii europene, considerate ca o unitate, asupra funcțiunii Europei în lumea contemporană, asupra crizei care o zguduie acum și asupra posibilității unei solidarități active în Europa. Printre rapoartele depuse însemnăm și două contribuții românești remarcabile, acele ale d-lor N. Iorga și M. Manoilescu. Ne este cu neputință să istorisim în cadrul acestei dări de seamă imensul conținut al volumelor publicate de Academia italiană. Substanța lor ar putea forma materia unui tratat. Din bogăția ideilor expuse în cele peste 60 de referate, vom izola problema „definiției Europei“, problemă de cadru și de indicații generale care oglindesc bine spiritul în care s-au desfășurat lucrările acestei importante și savante adunări.

Învățații întruniți la Roma au fost în majoritatea cazurilor de părere că Europa nu este propriu zis o noțiune geografică. Vorba lui Valéry că „Europa este o peninsulă a Asiei“ s-a bucurat de un succes deosebit. Ea nu este nicio realitate antropologică, lingvistică sau politică. Europa este mai degrabă – cum a spus-o profesorul Hellpach de la Heidelberg – produsul unei „individuații etice și istorice“. Formată pe o bază comună, în care putem distinge știința greacă, dreptul roman și religia creștină (Gaxotte), Europa s-a păstrat totdeauna ca o comunitate de experiențe“ (Erlebnis-gemeinschaft). Expresia este a istoricului E. Brandenburg, profesor la Universitatea din Leipzig, care a arătat că din comunitatea europeană fac parte toate popoarele părtașe la procesul care a condus de la Imperium Romanum, prin feudalism, organizație de bresle și absolutism, la parlamentarismul modern; toate popoarele implicate în procesul de formație al capitalismului și care au participat pe rând la cultura Evului-mediu, a Renașterii, Reformei și Contra-Reformei, a iluminismului veacului al XVIII-lea, a romantismului și a realismului care i-a urmat. Menținându-se tot pe terenul unei definiții genetice, sociologul Alfred Weber a procedat însă mai sintetic, distingând în

structura dinamică a culturii europene două elemente: unul antic și aristocratic, apărut o dată cu primele popoare călări, orientat către expansiune și cucerire, celălalt de origine iudee, antiaristocratic, obținut prin interiorizarea vechilor instincte cuceritoare și orientat către aprofundarea vieții sufletești. Oricare ar fi însă varietatea influențelor care se încrucișează în ceea ce numim noi azi „Europa“, o unitate centrală care le-a absorbit și le-a iradiat se poate recunoaște cu siguranță. Vorbitorii – un Hellpach, un Carcopino, un Zielinski – au arătat în această privință rolul hotărâtor pe care l-a jucat Roma. Fără ea, este sigur că nici cultura grecească, nici secta religioasă ivită în Palestina n-ar fi obținut importanța lor universală de mai târziu. Într-acestea, d-l N. Iorga, care și-a trimis referatul, reconstituie înțelesul Europei din etimologia ei probabilă. Cuvântul *Europa* derivă poate din *Arip* (cp. și *Erebul* mitologiei grecești), țara umbrelor în idiomele orientale și – mai târziu – țara „des gens de l'Erèbe bouillant, qui ne reçoit pas la lumière, mais qui la crée“ (II, pg. 87).

Independența Europei de suportul ei geografic e atât de mare, încât o regăsim pretutindeni unde oamenii au dus cu ei valorile care o caracterizează, în cele două Americi, în Australia sau în Africa de Sud. În adevăr, o altă notă specifică a culturii europene este puterea ei expansivă (*Einzig*). Imperialismul Europei nu se dezvoltă dealtfel numai în spațiu, dar și în intensitate. Spiritul european se desemnează prin îndoita tendință de a cunoaște și stăpâni natura și de a cunoaște și modifica istoria. Europeanul nu suportă niciodată în chip pasiv condițiile fizice și sociale ale mediului său; el le transformă, utilizând în sensul său energiile naturii și dând un curs voit mersului istoriei. Din această pricină, desigur, Europa se concepe pe sine ca o valoare și se opune oricăror tendințe de nivelare absolută (*Beckerath*). O componentă individualistă și aristocratică recunoaște în cultura europeană și cunoscutul publicist francez Daniel Halévy. Totuși lucrările Congresului, în totalitatea lor, au pus mai puțin în lumină latura individualistă a culturii europene, procesul de eliberare a

omului, intensificarea conștiinței de sine și a valorii originale a fiecărei individualități, care creează un contrast atât de izbitor între omul european și cel asiatic, de pildă. În această privință, sunt de notat numai precizările lui Brandenburg, care atrage atenția asupra paralelismului dintre dezvoltarea personalității individuale și a celei colective, naționale. Liberarea europeană a omului n-a mers însă niciodată până la anarhie. Caracteristic pentru Europa este mai degrabă, după cum a arătat juristul Bonfante, echilibrul dintre libertate și autoritate, care, dacă a împiedicat anarhia, a făcut în același timp imposibil despotismul, limitând puterea politică în unități minuscule sau de mărime potrivită, cum ar fi cetatea sau națiunea.

Întinderea puterii și stăpânirii sale o datorește europeanul dezvoltării, neîntrecute până la el, a științelor pozitive. Și de fapt Bonfante a remarcat aici o nouă particularitate europeană, spre deosebire de alte civilizații în care filosofia transcendențială s-a bucurat de o preponderență niciodată zguduită. Istoria științelor arată însă cât a datorat dezvoltarea lor în Europa altor culturi, ca d. p. celei egiptene, assyro-babiloniene sau arabe. Astfel de împrumuturi se pot recunoaște de altfel nu numai pe terenul științific, dar și pe acel al instituțiilor sociale, apoi în filosofie sau în artă și poate că puterea proprie Europei este tocmai extraordinara ei facultate de a asimila și transforma. O împrejurare care îl face pe istoricul P. Gaxotte să privească cu îngrijorare nevoia actuală a europeanului de a se opune și limita, „o dovadă suplimentară că forța sa de «digestie» suferă un declin“. În sfârșit, la acest tablou, cu atâtea nuanțe, D. Halévy a adăugat independența europeană dintre temporal și spiritual, o circumstanță care a permis ca cel din urmă să se dezvolte și afirme chiar în timpuri când cel dintâi suporta înfrângeri și cunoștea retrogradări. Această independență a spiritualului lasă trează o speranță chiar pentru cazul unei posibile diminuări a puterii temporale a Europei, neînfrânte atâta timp.

(din revista „Sociologie românească“  
anul I, nr. 3, martie 1936).

# REGELE CAROL I ÎNTR-O INTERPRETARE FILOSOFICĂ

Cei 48 de ani de domnie ai Regelui Carol I au constituit nu numai epoca în care se organizează instituțiile Statului nostru modern, dar și aceea în care cultura noastră spirituală cunoaște un avânt neegalat mai înainte. Cercetătorul care compară starea feluritelor discipline științifice, a literelor și artelor înainte de urcarea Principelui Carol pe tron și după încheierea rodniciei sale domnii, nu poate să nu constate întinderea și valoarea transformărilor obținute în acest interval de timp. Istoria și filologia, științele naturii și ale omului cunosc acum un avânt sprijinit de acea preocupare de cunoaștere a țării, a pământului și a poporului, făcută cu scopul de a pune în valoare tot ce ne aparține și poate intra ca un element fecund în sinteza unei civilizații românești moderne. Nu s-a arătat încă îndeajuns cât de mult datorește elanul culturii spirituale a României noi primului ei Rege. Cercetătorul care va întreprinde într-o zi caracterizarea epocii de renaștere legată de numele Regelui Carol I, va trebui să se întrebe ce datorește cuvântului și exemplului său și acea formă supremă a culturii naționale, care este filosofia ei. Se va vedea că și aci unele din cele mai însemnate manifestări ale timpului au folosit îndemnuri desprinse din conștiința regală.

Îndată ce s-au putut face primele însumări de rezultate, din primul moment al sintezei filosofice, ceea ce apare este valoarea morală a caracterului Regelui. Când în 1897, Titu Maiorescu redactează introducerea celui de-al doilea volum din ale sale *Discursuri parlamentare*, el zugrăvește cu respect în persoana Regelui, marile lui calități, «tenacitatea și urmărirea țelului, răbdarea și indulgența sa, înălțarea peste orice sentiment de răzbunare, neobosita regularitate în îndeplinirea zilnicelor datorii», într-un cuvânt *caracterul* său.

Problema caracterului este cea mai vie, cea mai acută în mișcarea începătoare a filosofiei românești. În jurul ei se poate încerca înțelegerea ca o totalitate, a mișcării care poate fi prezentată ca o primă filosofie inspirată de nevoile locale. Principiul de pedagogie națională al caracterului este recunoscut de Regele însuși, ca acela de care avea mai multă nevoie o cultură smulsă din fâgașurile ei tradiționale și îndrumate către destine noi. Astfel, când în ziua de 13 Mai 1906, profesorimea țării adresează felicitările ei Regelui omagiat de întreaga țară cu prilejul împlinirii a 40 de ani de domnie, Suveranul răspunde cu toată greutatea pe care o putea adăuga unor cuvinte regești, propriul exemplu al vorbitorului. «*Nu uitați – a spus Regele – că, mai mult decât talentele, caracterele hotărăsc soarta popoarelor și că forța morală numai le poate apăra de învingere și nimicire*».

Cuvintele acestea stau la originea unei întregi doctrine. Ele au fost însemnate de d-l C. Rădulescu-Motru, pe atunci tânăr profesor de filosofie, în fruntea lucrării sale *Puterea sufletească*, una din puținele sinteze filosofice originale apărute în literatura română, în anii dinaintea războiului. Tema acestei importante lucrări o alcătuiește tocmai problema caracterului. *Puterea sufletească* este, în primul rând, a voinței, capabilă să transforme mediul natural. România modernă intrând în sfera civilizației apusene, organizându-se adică în vederea supunerii și folosirii intensive a mediului ei natural, își găsea astfel o primă expresie filosofică. Dar pentru formarea voinței creatoare în luptă cu rezistența naturii, exemplul oamenilor mari are valoarea cea mai mare. Desigur că prin referință la pilda Regelui, scrie acum filosoful român: «Pentru popoarele care se găsesc în epoca de pregătire a culturii lor, oamenii de caracter sunt de mai mare valoare decât oamenii de idei, pentru motivul că rolul acestor oameni nu se poate înlocui, pe când rolul oamenilor de idei se poate într-o largă măsură înlocui prin împrumut de la alte popoare cu o cultură mai înaintată. Ideea inovatoare duce conținutul său și dincolo de granițele țării în care ea s-a produs, pe când exemplul faptei de caracter



este aproape neînțeleas de poporul care împrumută. Fapta este mai strâns legată de condițiunile particulare ale mediului în care s-a produs; despărțită de aceste condițiuni, ea pierde mult din puterea sa de sugestiune; pe când ideea este mai liberă sau, în orice caz, ea este legată de condițiuni mai generale. Popoarele puternice, care stau în fruntea culturii omenеști, au nevoie de idei noi, tot așa de mult ca și de fapte de caracter exemplare; popoarele mai tinere însă au nevoie de caractere mai mult decât de idei». Și pentru a sublinia mai bine unul din izvoarele de inspirație ale acestor luminate gânduri, filosoful român încheie: «Din cauza acestei diferențe, fiecе om politic prevăzător sfătuiește pe fiii patriei sale să cultive caracterul mai mult decât talentele. Acesta a fost și sfatul M. S. Regelui Carol I».

După alți câțiva ani de la așternerea pe hârtie a acestor rânduri, d. C. Rădulescu-Motru este solicitat de cunoscuta *Revue de Paris* să scrie un studiu asupra personalității Regelui Carol I. Articolul apare în numărul de la 1 Noiembrie 1913 al revistei franceze și reprodus, în versiune românească, în trei numere din *Noua Revistă Română*, Oct.-Nov. 1913. Ceea ce se impune acum gânditorului român, în studiul personalității Regelui, este nu numai proba și valoarea exemplară a caracterului Său, dar acea structură sufletească a civilizatăului, plin de încredere în cursul firesc al fenomenelor. Regele înmulțise acum marile sale merite, prin acțiunea armată și diplomatică a campaniei din Bulgaria, încheiată prin Pacea din București. Meritul acestei acțiuni provine din mentalitatea civilizatăului, care se lăsase călăuzit de o prudență și un tact izvorâte din încrederea acordată logicei interne a istoriei: «Regele Carol I, scrie d. Rădulescu-Motru, are o mentalitate cu totul opusă Balcanicilor. În toată viața sa de domnie, el a crezut că determinanța evenimentelor politice este de căutat în puterea principiilor și nu în voința indivizilor. Pentru indivizii care joacă rol pe scena politică, Regele Carol I a avut totdeauna o persistentă indulgență, dar respect propriu zis n-a avut decât în fața principiilor, și mai ales a principiilor pe care se bazează

cultura modernă europeană. El știe cam cât valorează voința și dibăcia individuală față de logica imanentă a lucrurilor... În opunere cu mentalitatea balcanică în care logica extraordinarului joacă un așa de mare rol, mentalitatea Regelui Carol I este aceea a omului politic occidental, care se bazează în primul rând pe determinismul natural al istoriei».

Se poate spune, în lumina acestor reflecții ale contemporanilor, că abia prin pilda Regelui Carol I își capătă soluție problema care, în a doua jumătate a veacului trecut, a neliniștit pe atâția gânditori români. Când, încă înainte de 1870, Titu Maiorescu formulează renumita sa critică împotriva reformelor grăbite ale societății românești, nu s-a văzut limpede ce soluție se putea recomanda, față de incontestabilele neajunsuri ale momentului. Drumul înapoierii către formele depășite nu putea fi preconizat de niciun bărbat politic cu simțul răspunderii. Regele a văzut atunci că reforma internă a omului era singura cale cu putință. Și într-o viață exemplară, bogată în virtuți ale caracterului și ale minții, a înfățișat tipul omenesc de care tânăra civilizație românească avea mai multă nevoie. Greutățile începutului de domnie trebuie să fi fost de mult uitate, când Regele bătrân va fi resimțit o adâncă mângâiere, constatând că sensul vieții și personalității sale fusese în cele din urmă înțeles.

(din „Revista Fundațiilor Regale“, număr omagial la celebrarea a o sută de ani de la nașterea lui Carol I de Hohenzolem – mai, 1939)

## PROMETEU

Oamenii din vechime povesteau că pământeanul Prometeu, încumetându-se a pătrunde în cămărilor Zeilor, fură de-acolo focul și-l aduse oamenilor, învățându-i să-l întrebuințeze în toate acele îndeletniciri cari, cu ajutorul focului, moaie fierul și-l înmlădie, transformându-l în felurile unelte

ale meseriilor noastre pacinice sau războinice. Zeii au judecat fapta lui Prometeu atât de îndrăzneată și atât de primejdioasă pentru liniștita lor stăpânire a lumii, încât prinseră pe cutezător și înlănțuindu-l pe una din stâncile Caucazului, îl deteră pradă vulturilor.

Este interesant de constatat că oamenii din vechime nu-l considerau pe Prometeu drept un binefăcător al omenirii. În tragedia pe care i-a consacrat-o marele poet grec Eschil, cu vreo cinci sute de ani înaintea lui Cristos, sentimentul poetului rămâne nelămurit; iar filosofi cinici, care răspândeau învățătura că civilizația este marea nenorocire care s-a abătut asupra capului oamenilor, blestemau pe Prometeu, ca pe acela care a introdus o dată cu focul, cu plugul și cu spada, pricina dezbinărilor și a ostenelilor noastre istovitoare.

Mult mai târziu, abia în epoca modernă, vechiul basm al lui Prometeu a fost supus unei alte interpretări. În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, poetul german Goethe, în ale cărui opere s-au pregătit atâtea din curente de sensibilitate și gândire ale lumii moderne, plănuiește o nouă tragedie a lui Prometeu, rămasă neterminată, dar din care ni s-a păstrat, împreună cu alte fragmente, un imn al îndrăzelii creatoare și al iubirii de oameni, din care putem vedea că eroul antic era acum altfel prețuit și că sentimentele oamenilor cu privire la el se schimbaseră în întregime. Acest imn al lui Prometeu a fost tradus de Panait Cerna în frumoase versuri românești, străbătute de măreața energie a originalului:

Încarcă, Joe, cerul tău  
Cu nouri în mânie!  
Ș-asemenea unui copil  
Ce-abate scaiul pe poteci  
Desprinde-ți apriga mânie,  
Trăsnind stejari și piscuri reci!  
Dar niciodată n-ai să potopești  
Pământul meu iubit,  
Coliba mea, la care n-ai clădit,  
Și vatra mea,

Al cărei foc  
Mi-l pizmuești.

Acest imn prometeic este un adevărat imn al muncii moderne. Căci dacă ne întrebăm ce s-a schimbat în lume, pentru ca vechea figură tragică a antichității să fi devenit eroul mult slăvit al lumii moderne, răspunsul limpede ni se impune: Ceea ce s-a schimbat între timp este prețuirea pozitivă acordată muncii. Omul antichității, cu toate darurile minții și cu toate marile virtuți ale caracterului său, nu credea că prin muncă poate să transforme lumea și să-și modifice soarta în mijlocul ei. Singurul lucru cu puțință, pentru omul antic, era să cunoască rosturile împietrite ale universului și să-și lămuirească propria lui cărare printre acestea. De aceea, formula morală în care se cristalizează înțelepciunea antichității era resemnarea, din care filosofii stoici făceau ținta principală a desăvârșirii lăuntrice.

Începând însă din Renaștere și, de-atunci încolo, cu o încredere crescândă, omul modern recunoaște în hărnicia călăuzită de știință, posibilitatea de a transforma realitatea și de a o conforma în acord cu scopurile și cu năzuințele umane. De la muncă a așteptat omul modern ameliorarea destinului său și a lumii. Figura lui Prometeu, educatorul oamenilor pe calea muncii, nu trebuia atunci să dobândească un alt relief și să fie însoțită cu prinosul sentimentelor de recunoștință și de iubire?

S-a muncit mult în ultimul veac și jumătate. Chipul antic al planetei noastre s-a schimbat în cea mai mare parte, sub hărnicia neostenită a brațelor călăuzite de știință. Munca este astăzi, pentru toate conștiințele civilizate, forma cea mai înaltă a împlinirii de sine. Dar munca nu trebuie oare călăuzită de un duh mai înalt, care să topească în ea asprimile luptei îndârjite cu materia?

În ultimul veac și jumătate de când se muncește atâta s-a ajuns la o religie a muncii, dar nu și la o muncă religioasă. De aceea munca a putut să fie executată și de alt duh decât acel al iubirii de oameni, cu care Prometeu s-a îndreptat către

ucenicii săi. Atunci când munca nu ni se mai pare o formă a Binelui, ci o strivitoare îndeletnicire din care nu se mai știe bine cine folosește, meditația vechiului mit al lui Prometeu devine o datorie a clipei.

(din publicația „Muncă și voie bună“ nr. 7, 1 aprilie 1940)

## ARTA ȘI MUNCA

O părere foarte răspândită afirmă și astăzi că între muncă și artă există o prăpastie de netrecut. Munca, se spune, este osteneală, efortare istovitoare în scopul producerii bunurilor de care are nevoie întreținerea vieții. Artă este însă repaos și eliberare, produsul unei clipe de armistițiu cu asprele necesități ale existenței. Artă și munca n-ar întreține deci între ele decât raporturile lucrurilor care se opun și se întregesc tocmai prin contrastul și vrăjmășia lor. De câte ori, mânați de această veche și foarte răspândită idee, artiștii n-au privit către muncitori cu acea compătimire și chiar cu acel dispreț la care se simte îndreptățit omul liber față de acel încovoiat și înlănțuit? De câte ori muncitorii n-au ridicat către sferele artei priviri în care se putea citi credința că ceea ce se petrece acolo, pe culmile luminoase ale creației, rămâne strein de efortarea dureroasă a muncii? Artă li se părea atunci acestor înlănțuiți ai vieții drept un lucru frumos, dar inutil; un lux pe care, la urma urmei, îl poate nesocoti individul chemat la o treabă atât de serioasă și atât de grea ca aceea a prelucrării și întrebuințării materiei.

Să adăugăm îndată că acest mod de a gândi nu este nici al celor mai buni dintre artiști, nici al celor mai destoinici dintre muncitori. Artă dăruiește, fără îndoială, omului, libertate, plinătate lăuntrică și fericire. Rezultatul acesta este însă, în creațiile cele mai de seamă ale artei, darul unei încordări a puterilor la fel de dureroasă și istovitoare ca a oricărui

muncitor devotat întru totul lucrului său. De curând a început a se publica, în ediția critică a d-lui Perpessicius, opera lui Eminescu însoțită de tot materialul lămuritor cuprins în cele 15.000 de pagini ale manuscrisului său. Pentru cercetătorul artei, publicația aceasta înseamnă un mare noroc. Sunt destul de rare cazurile în care ne-a fost dat să cuprindem într-o privire și opera terminată și laboratorul ei. Impresia este covârșitoare. Răsfoind paginile cărții publicate de d-l Perpessicius, vedem cum din imensul material de gânduri, de studii și meditații, de încercări părăsite în drum se desprinde treptat esența delicată a unui cântec simplu și armonios. Povara ușoară a acestui cântec a fost obținută într-un atelier în care au lucrat ciocane și ciclopi.

Se spune însă că sunt artiști cari lucrează în libertate și fericire, fără acea tragică cheltuire a energiilor morale care a fost a atâtor nume mari ale artei, a unui Eminescu, a unui Flaubert, a unui Cezanne, a unui Beethoven. Imaginea unui Mozart și Watteau s-a păstrat pentru noi ca aceea a unor artiști creînd cu spontaneitate și ușurința instinctului. Poate însă că în ce-i privește s-a pierdut numai urma aplicației uriașe care a precedat minunea artei lor. Poate că această muncă s-a petrecut în straturi mai adânci și mai întunecate ale conștiinței, rămânând până la un punct necunoscută chiar aceluia care, cântând sau pictând, ofereau cu grație și naivitate jertfa consimțită a vieții lor. Un om cu oarecare înțelegere și sensibilitate nu poate să nu-și spună că în moartea prematură a unui Mozart sau a unui Watteau s-a consumat o dramă umană.

Nu, desigur, arta nu este despărțită de muncă printr-o prăpastie de netrecut. Vechiul blestem apasă pe întreaga descendență a lui Adam. Artistul nu face excepție. Când lucrarea artistică este compusă nu numai cu ușurință, dar și cu ușurătate, împrejurarea este ușor de recunoscut. În produsele ușurătății artistice simțim îndată acea lipsă de adâncime și de calitate umană, care ne face să le îndepărtăm ca pe niște lucruri cu adevărat inutile.

Dar dacă este adevărat că marii artiști sunt mari muncitori, nu este tot atât de drept a spune că și cei mai umili muncitori pot și trebuie să fie întrucâtva artiști? Muncitorul nu-și iubește oare lucrul său așa cum își îndrăgește artistul opera? Cântecul creației se înalță nu numai în atelierul pictorului și sculptorului, nu numai în cabinetul poetului și al compozitorului, dar și în nenumăratele ateliere ale meșteșugarilor și în toate sălile uzinelor. Bucuria de a aduce pe lume un lucru nou, în care materia este învinsă și umanizată, apropie pe cel mai modest muncitor de artistul cel mai valoros. Scopul muncii este fără îndoială acela de a introduce în circulația economică a unei societăți bunuri materiale noi. Dar pe trunchiul acestei activități poate crește interesul pentru desăvârșirea amănunțelor, pentru cumpănirea și armonizarea întregurilor, pentru tot ceea ce alcătuiește frumusețea și noblețea lucrului bine întocmit. Prin toate aceste însușiri munca meșteșugarului sau aceea a lucrătorului din marile industrii se apropie de opera artistului. Mulțumirea religioasă cu care lucrătorul salută ivirea obiectului produs în aceste condiții este un semn sigur că munca s-a transfigurat în artă.

Solidaritatea socială va face un mare pas înainte atunci când toți artiștii vor învăța să se considere drept muncitori soldați în marea luptă de îngenunchiere și umanizare a materiei. Solidaritatea socială și noblețea vieții va spori apoi într-o măsură negândită când toți muncitorii vor aduce în activitatea lor, chiar în cea mai umilă, conștiința unor artiști.

(din publicația „Muncă și voie bună“  
nr. 16, 15 nov. 1939)

## O FILOSOFIE A MUNCII

Trăiește la Paris, anii unei bătrâneți plină de înțelepciune, filosoful francez Henri Bergson. Acest om care a reînviat interesul pentru cercetările filosofice, într-o vreme în care

numeroasele ei transformări în secolul al XIX-lea slăbiseră încrederea în puterea minții omenești de a străpunge regiunile care înconjoară mărginita existență pământească, a dăruit omului modern o icoană a lumii pusă de acord cu numeroasele și eroicele lui eforturi de a supune materia și de a le asigura o țintă pe măsura acestora. Filosofia lui Henri Bergson a trezit în asemenea măsură interesul contemporanilor, încât nu există un alt gânditor despre care să se fi scris mai mult, cu mai variate și mai contradictorii păreri. Dar dintre câte formule se pot propune, cu scopul de a-i rezuma tendința fundamentală într-o singură expresie, nu mi se pare alta mai potrivită decât aceea care vorbește despre opera lui Bergson ca despre o filosofie a muncii.

Mănunchiul de gânduri pe care Henri Bergson l-a dăruit lumii moderne alcătuiește o filosofie a muncii, mai întâi pentru motivul că nimeni mai limpede ca el n-a arătat că munca, adică acțiunea orientată de un scop și adaptată la nevoile vieții individuale, alcătuiește adevărata caracteristică a omului în largul domeniu al vieții pe pământ. Celelalte animale trăiesc fie într-un regim de minimă mobilitate, într-o lăncezeală pe măsura desăvârșitei lor acomodări cu mediul care le conține, fie repetând în milenara existență a speței, aceleași și aceleași gesturi ale instinctului. Numai omul sparge cercul vrăjit al toropelii în care se mențin cele mai vechi forme de organizare ale vieții pe pământ. Numai omul izbutește să varieze reacțiile sale la excitațiile lumii înconjurătoare, dându-le un răspuns individual și luminat de inteligență, în locul replicilor tipice ale instinctului animalic. Munca nu este altceva decât dezvoltarea acestei aptitudini prin care omul ajunge, nu numai să se adapteze mediului său, dar să-l și transforme în armonie cu scopurile inteligente pe care le poate propune acțiunii sale.

Dar filosofia lui Bergson este o filosofie a muncii și pentru că ea a întemeiat, cu limpezi și temeinice motive, adevărul că întreaga mentalitate a omului este organizată în vederea acțiunii practice. Felul în care se întocmesc imaginile în mintea noastră, chipul în care ele se reproduc și se



înlănțuiesc în amintire, acela în care ele se lasă înlocuite prin idei generale și tot ceea ce alcătuiește complicatul mecanism al gândirii noastre, până la încununarea ei în lucrările științei și ale filosofiei, este mișcat de un singur, dar puternic, resort fundamental: nevoia noastră de a ne mișca în mijlocul unei lumi pe care suntem chemați s-o stăpânim și s-o transformăm, așa cum meșteșugarii stăpânesc și transformă bucata de materie încredințată hărniciei lor. După firea lui adâncă omul este în primul rând lucrător, *homo faber*. Inteligența omenească este de fapt o unealtă, care trage granițe între lucruri, împarte și separă ceea ce în realitate este neîmpărțit și continuu, pentru ca din fragmentele astfel obținute să poată recompune întreguri noi, deopotrivă cu toate acele obiecte de utilitate, veșminte, mobile sau mașini, pe care meșterul le-a întrunit din bucăți de materie, despicate mai înainte.

Multă vreme după ce Bergson publicase aceste gânduri ademenitoare, cititorii lui se întrebau ce îndrumări de viață se pot oare extrage din ele? Dacă toată așezarea vieții omenești pare a avea în vedere stăpânirea lumii prin muncă, nu urmează oare de aci că filosofia trebuie să propună ținte pe care creațiunea n-a avut răgazul să le impună mai adânc năzuinței noastre? Nu este oare nevoie de a deprinde pe om, pe acest neostenit și aspru meșteșugar, să simtă mai adânc și să se bucure mai larg de vibrațiile simțirii sale, decât îi îngăduie obișnuitele constrângeri ale muncii lui? Consecința aceasta a fost uneori trasă, dar nu de Bergson, ci de acei dintre cititorii și fanaticii lui cărora le plăcea să afle în scrierile marelui gânditor motivele unei vieți trăite în delectările simțirii. Diletanții și unii artiști au crezut a afla în Bergson pe filosoful lor.

Ce gândea însă despre acestea Bergson însuși? Răspunsul lui Bergson a venit destul de târziu, într-o operă de bătrânețe, îndelung așteptată și care alcătuiește unul din cele mai înțelepte îndreptare de viață ale lumii moderne. În această lucrare, în care sunt cuprinse ideile lui Bergson asupra moralei și a religiei, filosoful francez ne învață că scopul existenței omenești nu poate fi altul decât acela care se desprinde din

întreaga dezvoltare a vieții pe pământ. Căci dacă Dumnezeu a degajat în lume acel elan de activitate și creație, căruia i se datoresc atâtea forme de viață în succesiunea neîntreruptă și neistovită; dacă acest elan devine în om puterea de a inova a minții lui, planul dumnezeiesc n-a putut dori un om care să se odihnească și să se bucure de voluptățile simțirii lui, câtă vreme atâtea alte teme ale creației i se mai impun. Ceea ce ne apare atunci când considerăm lunga activitate a vieții pe pământ, este tocmai imensitatea drumului pe care ea o are de străbătut în viitor. De aceea, tipul omenesc pe care îl stimează Bergson mai mult este omul harnic și optimist, gata să răspundă cu soluții originale la împrejurările noi ale vieții. Iar figurile umane, către care merge nu numai stima, dar și venerația sa, sunt acele ale sfinților, care prin caritate activă și neînfricată au lucrat pentru îmbunătățirea soartei omului pe lume. Din marea iubire cu care Dumnezeu a creat lumea, nu se poate desprinde decât porunca creației în iubire.

Prin astfel de gânduri a dăruit Bergson civilizației moderne a muncii conținutul ei spiritual și i-a fixat țeluri neasemănat mai înalte, decât toate acele care i-au putut fi atribuite în trecut. Numai cine privește din unghiul muncii atinge întreaga semnificație și măsoară prețul întreg al cugetării cu care Bergson și-a îmbogățit timpul său.

(din publicația „Muncă și voie bună“  
nr. 9, 1 mai 1939)

## O VIAȚĂ – O OPERĂ

**1897, 27 decembrie**

La Giurgiu, în casa medicului-primar al orașului, dr. Alexandru Vianu, soția acestuia, Florica, dă naștere primului băiat, căruia îi vor pune numele *Tudor*. Ambianța familiei poartă pecetea preocupărilor tatălui și va înrâuri decisiv întreg procesul educativ, modelarea viitoare a feciorului: „Am venit pe lume într-o casă de medic și această împrejurare a rămas

hotărâtoare pentru tot restul vieții mele. Copilăria mea s-a desfășurat nu numai sub copacii mari ai grădinii, dar și în climatul profesional al tatălui meu, unde ani de zile am răsfoit prin tomuri compacte, cu planșe anatomice, sub privegherea orbitelor vide ale craniului instalat pe bibliotecă... O lungă și intensă activitate medicală, cu griji care nu respectau orele mesei, cu alarme în timpul nopții, cu tăceri care trebuiau să respecte ceasurile de studiu sau confesiunile șoptite în cabinetul de consultații, a format atmosfera morală a copilăriei mele. Aerul respirat atunci a influențat profund alcătuirea mea. Sentimentul grav și tainic al vieții, deprinderea analizei, iubirea de exactitate în toate operațiunile intelectuale, sunt feluri de a fi pe care le atribui acelor îndepărtate sugestii ale copilăriei“ („*Tribuna medicală*“, III, 4-5, iulie-oct. 1935).

### 1903

Se naștea al doilea băiat al familiei Vianu, botezat Alexandru, sortit dispariției premature (în vara lui 1936), tocmai în pragul unei cariere literare promițătoare. Fratele mai mare va fi profund afectat de această pierdere.

### 1904-1908

Urmează cursurile școlii primare în orașul natal. Înclinarea spre reverie și contemplație în singurătate îi conduce pașii spre locuri tainice, unde nimic nu amenința să-i tulbure tihna meditativă: „Când, copil fiind, ieșeam din oraș, nu porneam pentru a afla o țintă precisă, vreo legătură sau vreun colț de pădure, ci numai linia palidă a zării, la capătul șesului fără margini. Ne era de ajuns să ne culcăm într-un cot, pândind zborul scurt al graurului și să așteptăm fără gânduri lucrurile acelea care nu vin niciodată, până când adâncurile serii ne ameteau cu toate parfumurile câmpiei și fluieratul îndepărtat al trenului ne înfîgea în inimi junghiul neliniștei și al dorului de viață“ (mărturie extrasă dintr-un comentariu la poezia lui Nichifor Crainic în „*Gândirea*“, aprilie 1940). Bâlciurile anuale, programate a avea loc la Giurgiu, în fiecă

an de Sfânta Maria, la 15 august, constituiau un adevărat miraj pentru imaginația copilului! Peste ani își va reaminti de „taraba“ câte unui negustor improvizat, mereu pe drumuri, având de vânzare *Alexândria, Tilu Buhogлиндă, Istoria Ghenovevei de Brabant, Halima sau O mie și una de nopți, Archir și Anadam* – „cărți mișcătoare și cumiți, pe care am dorit de multe ori să le mai am în mână, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întâlnesc“ (*Anton Pann, 1954*)

## 1910

Devine elev al gimnaziului din Giurgiu, când se produc întâile tresăriri ale vocației literare, stimulate de împrejurările cele mai neașteptate: „Aveam 13 ani și m-am îmbolnăvit de o scarlatină care e, după cum știi, o boală care te crește. Și după ce m-am sculat din ea, am prins pe nesimțite să îngân și să rimez versuri, și exercițiul plăcându-mi, m-am lăsat antrenat și am continuat activitatea lirică“ (din convorbirea cu Camil Baltazar, în „Universul literar“, LIV, 4, 11 febr. 1945)

## 1911

Pare-se că acum se plasează începutul strânsei prietenii cu Dan Barbilian (viitorul poet Ion Barbu), fiind împreună școlari ai aceluiași gimnaziu.

## 1912

Pe baza trecerii unui examen special de admitere, este înscris elev al liceului „Gheorghe Lazăr“ din București. Momentul era immortalizat într-o fotografie, transmisă posterității în biografia semnată de Ion Biberi, în 1966. Izbește în înfățișarea proaspătului licean amestecul de precoce sobrietate și seninătate juvenilă. Ținuta lui e chiar austeră, cu uniforma de culoare închisă, având nasturi la tunică până sub bărbie. Tânărul de 15 ani adopta, în fața obiectivului, o „poză“ relaxat-matură, cu brațul stâng îndoit la spate iar cel drept introdus în șlițul hainei, conform modelului autoritar în circulație. Pe chip abia se zărește o urmă de zâmbet, afișat stingher, parcă ivit

în ultima clipă spre a atenua convenționalitatea împrejurării. După siguranța de sine arborată de cel fotografiat, s-ar zice că imaginea era anume hărăzită să consemneze momentul abandonării vieții de provincie și pășirii într-o lume superioară. Despre anii de liceu Tudor Vianu avea să-și amintească, mai târziu, cu tandrețe. Cu deosebire despre dascălul de latină, Hildebrand Frolo, va vorbi plin de recunoștință, întrucât i-a influențat decisiv evoluția ulterioară, prin revelarea rolului culturii clasice în cristalizarea personalității. Se cunosc și numele altor dascăli: Caracostea la română, Francis Lebrun la franceză, un Fischer la germană. Mai puțin se știe despre comportarea propriu-zisă a elevului. În consecință orice informație obiectivă, precisă, fie și limitată, merită a fi consemnată. Este cazul unei foi matricole păstrate, ca prin minune, la Arhivele Statului, în dosarul 2860 bis, pe 1913, din fondul Ministerului Instrucțiunii. Privește situația pe anul școlar 1913/1914, când T. Vianu absolvă clasa a VI-a modernă. Cele mai mari medii le avea la română și religie (9,67), urmate de istorie (8), științe naturale (7,67), științe fizico-chimice (7,33), latină (7,00), franceza, germana, matematica, la egalitate (6,67). Sta mai prost cu muzica vocală, cel puțin la acea vârstă cu vocea probabil în schimbare, când era notat doar cu 6,33. În schimb primea 10 la instrucția militară și f.b. la purtare, de care se lega, firește, și „forma exterioară“, adică ținuta, calificată îngrijită. Îi ieșea media generală 7,75.

Silitorul elev se remarcă la concursul de limba română al societății „Tinerimea română“.

## 1915

Facultatea de filosofie și drept a Universității din București îl primea între studenții săi. Aici va dobândi un nou prieten pe viață, în persoana colegului Mihai Ralea.

## 1916

Își învinge repede timiditățile începutului și se lasă absorbit în vârtoarea vieții literare, sub egida simpatiilor

manifestate față de cercul lui Macedonski. Intervine polemic, îndată ce i se pare că opera poetului nu era îndeajuns prețuită de Eugen Lovinescu („În tot ar fi fost de dorit mai multă înălțime sufletească și mai multă pătrundere critică – „Făclia“, 15 ianuarie). Debutează ca poet în revista „Flacăra“ a lui C. Banu (la 19 martie) cu un mișcător elogiu adus Cuvântului. Curând își extinde câmpul de activitate și la „Viața nouă“ a lui Ovidiu Densusianu, cu care intră în corespondență. Pe 21 aprilie, ziarul „Seara“ da de știre: „Joi 28 aprilie, orele 9 seara, un mare festival literar, artistic și muzical va avea loc în sala Liedertafel, pentru scopuri de binefacere, cu concursul celor mai cunoscuți poeți români, printre care: maestrul Alex. Macedonski, Zaharia Bârsan, Oreste, Moșoiu, Dragoș Protopopescu, Ion Pavelescu, Marcel Romanescu, Tudor Vianu etc...“ Așadar, intra rapid pe drumul notorietății, deși greul abia începea.

## 1917

Prin unele din versurile semnate în „Viața Nouă“ și „Flacăra“ adiau neliniștile cauzate de război, sumbre presimțiri și spaime sufletești. Desfășurarea evenimentelor îl obligă pe poet să îmbrace tunică militară și o vreme se va afla la Botoșani, ca elev al școlii pregătitoare de ofițeri de rezervă pentru artilerie. La scurt timp, era detașat la Iași, unde îl frecventa pe celebrul autor de sonete Mihai Codreanu și purta animate colocvii cu un alt poet din stirpea simbolistă, ceva mai vârstnic: Alexandru T. Stamatiad. În orele de răgaz, se împărtășea din tradiția cărturărească a orașului: „Acolo, în rafturile lui Kuperman, am găsit lucrările lui Buckle, ale lui Drapper și Lecky. Dincolo, mai departe, în vitrina lui Șaraga, se mai găseau expuse vechile publicații ale editurii, și uneori anunțul câte unui studios care căuta pentru cumpărare operele lui Ravaisson sau Cournot. Urcam apoi frumoasa stradă a Copoului; mă opream în strâmta sală a seminarului filosofic, unde nu o dată am zărit pe palidul și firavul studios Petre Andrei, și îmi continuam plimbarea până în fața Universității,

unde intram pentru a asculta lecțiile de istorie universală ale lui Iorga“. În lungi hoinărieli se lasă pradă visărilor: „Simțeam cu putere lirismul vârstei, când, rătăcind pe Păcurari, privirile îmi scăpau, printre spațiile libere peste întinsele perspective din vale, sau când, de pe strada Sărării, priveam către dealurile înconjurătoare. Sălciile înverzeau, cu o favoare specială, pentru noi, rătăcitorii tineri ai unor locuri bătute de alți mulți visători în trecut“ (*În amintirea lui Ibrăilanu*, „V. Rom.“- 12/1944)

## 1918

Reîntors în Capitală, are prilejul să colaboreze îndeaproape cu Al. Macedonski. Acesta scosese o serie nouă a „Literaturii“, la 29 iunie. Începând de la 3 august, o dată cu al 6-lea număr, pe coperta revistei, alături de directorul ei, apare și numele lui Tudor Vianu, în calitate de redactor, succesor al lui I. Peltz. În niște lapidare „declarații de principii“, pe care se grăbește să le formuleze, subliniază îndatoririle grave ale momentului și condamnă impostura, mediocritatea și trivialitatea din domeniul creației artistice. Într-un spirit de exigentă aplicație comentează producțiile literare curente (D.D. Pătrășcanu, V. Demetrius, G. Topârceanu), caută să aclimatizeze opinia publică de la noi cu ideile mai interesante din străinătate (o discuție în jurul lui Romain Rolland), se arată preocupat – ca și la „Făclia“ – de aspecte recente ale teatrului (în acest domeniu semnaleză ca pe o „operă făgăduitoare“ *Jocul ielelor*, citită de Camil Petrescu unui grup de prieteni). Bineînțeles, continuă să-și verifice înzestrările lirice, la un moment dat sugerând chiar intenția de a alcătui un volum de poezii. Până una alta, mijlocește debutul lui Ion Barbu în revistă cu versurile intitulate *Ființe* (la 28 septembrie).

## 1919

După o scurtă trecere pe la „Revista critică“ și „Letopiseți“, Tudor Vianu alege să fie prezent cu precădere în

paginile „Sburătorului“, abia apărut la 19 aprilie. I se încredințează, din capul locului, „cronica ideilor“, pe când Lovinescu și-o rezervase pe cea literară, Rebreanu o ținea pe cea dramatică, iar Șirato o semna pe cea artistică. Subiectele tratate erau dintre cele mai diverse (sociologie, psihologie, politică, literatură), caracterizându-se prin seriozitatea abordării lor și prin orizontul larg din care erau dezbătute. O „carte“, o „ideie“ erau privite ca „sinteze de viață“, cu o declarată dezaprobare față de intelectualul apatic ori snob. Un scrupul excesiv față de munca investită în actul creației îl împinge să se retragă din postura de comentator. Din teama de a nu jigni ori nedreptăți un efort bine intenționat, fie și naiv, preferă să se retragă și să renunțe de a mai împărți verdicte critice: „M-am întrebat în clipa de a vorbi despre oameni, cine îmi dă dreptul de a o face și dacă prezența umanității nu-mi ajunge“, se justifică într-o scrisoare către Lovinescu, în octombrie (*Opere*, 14, pp. 38-41). – Pe toamnă începea să publice și la „Idea europeană“ al lui Rădulescu-Motru.

## 1920

Temporar, semnează cronica dramatică la „Luceafărul“, în răstimpul trecătoarei sale apariții bucureștene.

După o rapidă trecere prin Germania, rău impresionat de atmosferă, se oprește pe vară la Viena, de unde scria directorului „Ideei europene“: „Am văzut o lume nouă și am văzut-o într-un moment de criză. La Leipzig am cunoscut un preot cu care împrejurarea mă legase puțin prieten. Era un om cumpătat, puțin glacial, dar de frumoasa obiectivitate a culturalului apusean; i-am putut astfel vorbi cu sinceritate, m-am plâns de speța de xenofobie care, în Germania, m-a mișcat la fiecare răspântie... Am fugit din Germania și m-am adăpostit aici. Societatea e parcă mai bătrână, atmosfera mai îngăduitoare, ca să nu zic mai pasivă. Astfel, într-un mediu mai deosebit pot urmări, totuși, manifestările lumii germanice. Sub multe aparențe umanitariste, vechiul fond se exprimă cu strășnicie. Ba încă, cred că lumea aceasta abia acum ajunge



la realizarea ei“. Un prim fruct al contactelor cu noi direcții artistice va fi eseul anunțat despre expresionism, apărut în nr. din 5 decembrie.

Puțin mai înainte însă, la 20 octombrie, semnase în „Sburătorul“ actul de confirmare „Un nou scriitor“ în persoana lui Camil Petrescu, recomandat călduros pentru ciclul de versuri *Drumul morții*.

Obține, tot acum, licența în filosofie și drept, ceea ce-i deschidea calea desăvârșirii studiilor în străinătate.

În fine, se făcea remarcat și în postură de conferențiar, înfățișând publicului personalitatea simbolistului belgian de expresie franceză Maurice Maeterlinck, celebru prin obținerea premiului Nobel în 1911 (cf. „Adevărul lit. și art.“, 19 dec., p. 2).

## 1921

Inaugura o fructuoasă colaborare la „Viața Românească“, în numărul pe ianuarie, cu un pătrunzător comentariu al romanului *Ion* de Liviu Rebreanu. La 5 februarie, în „Sburătorul“, evocă mișcător figura maestrului de curând trecut în lumea umbrelor, Al. Macedonski.

Invitat la Iași spre a face direct cunoștința cercului literar al „Vieții Românești“, este profund impresionat de prima întâlnire cu Ibrăileanu: „... locuia atunci în str. Coroiu, într-o casă așezată în mijlocul unei curți intime, puțin îngrijite, vechea casă a lui Vasile Pogor, unde altă dată se țineau adunările Junimii. Până să pătrunzi în odaia în care era așezată bogata lui bibliotecă, treceai printr-o altă încăpere, unde se îngrămădeau obiectele cele mai eteroclite, mai mult un depozit decât un spațiu făcut pentru a fi locuit. Ibrăileanu era atunci un bărbat sub cincizeci de ani, slab și înalt, cu părul și barba mare, cu frumoșii ochi orientali arzând puternic în mijlocul figurii smolite... Omul cu ținuta puțin depresivă, cu privirile mobile, cu vorbirea precipitată, apărea ca un amestec destul de rar de inteligență lucidă și sensibilitate vie, aproape romantică. Ivirea unui străin, chiar a unuia atât de tânăr și de necunoscut cum

era vizitatorul lui din acea zi, îi dădea un fel de emotivitate, din care vibra plăcerea de a descoperi un om, de a-l cântări și înțelege, cu calda și vibranta lui acceptare, atunci când atenta examinare dădea rezultate pozitive. Multe lucruri am vorbit cu Ibrăileanu în acea primă întâlnire, prelungită ceasuri întregi, până dincolo de miezul nopții... Convorbirea noastră s-a oprit mai multă vreme asupra lui Eminescu. Ibrăileanu a fost cel dintâi om care m-a făcut să înțeleg ce a fost Eminescu pentru generația ajunsă la impresiile culturii după 1880. Din amintirile lui Ibrăileanu am aflat mai întâi reacția de uimire și farmec pe care a provocat-o, încă din timpul ultimilor săi ani de viață, opera lui Eminescu“ (*În amintirea lui Ibrăileanu, loc. cit.*).

La 19 noiembrie se evidențiază, iarăși, în postură de conferențiar în cadrul grupului „Poesis“, vorbind de astă dată despre G. B. Shaw: „Darurile remarcabile de vorbitor ale d-lui Tudor Vianu au făcut ca ideile sale nouă să fie ascultate cu mult interes de o sală arhiplină“ („Revista vremii“ din 11 decembrie).

### 1922-1923

I se realizează aspirația perfecționării profesionale în străinătate: „Am petrecut doi ani ai tinereții în Würtemberg, la Tübingen. Ajunsesem acolo în zilele reci ale unui început de primăvară, când ramurile copacilor lăsau să cadă picăturile zăpezilor topite de curând. Curgeau șiroaiele pe cărările Österbergului, acoperite încă de frunzele îngălbenite ale anului trecut. Pădurile erau jilave. În câte un luminiș mă surprindea o rază mai caldă, trimisă de soarele ivit pentru o clipă în vălmășagul norilor. Vedeam câte un mugur și pipăiam protuberanțele din care urma să se desfacă veșmântul bogat al verii, când din ochiurile de apă ale Neckerului aveau să salte păstrăvii argintii. Zile ale primăverii reci, rareori mângâiate de o undă de căldură, ale neliniștii, ale dorului, ale speranței. Cunoșteam și vedeam rareori oameni. Îmi era de ajuns natura fermecătoare și crudă. Apele râului crescuseră și curgeau rezezi de-a

lungul aleii cu platani, printre care zăream turnul în care își petrecuse Hölderlin lunga noapte a demenței lui, luminate din când în când de fulgere orbitoare. În Grădina Botanică admiram statuia poetului, concepută de un sculptor clasicist ca a unui zeu al Olimpului. Rătăceam prin Neckerhalde, printre case vechi, mâncându-mi pâinea cea de toate zilele pe treptele unei brutării, unde mă ajungea căldura cuptorului încins. În fața Primăriei, porumbeii ciuguleau semințele lăsate de țărăni-mea care își strângea mărfurile la ora prânzului lăsând curate lespezile mari ale pieții intime. Urcam de-acolo câteva trepte de piatră, apoi străzile în pantă până la clădirea înconjurată cu ziduri puternice a seminarului protestant, unde studiaseră altădată Hegel Schelling, Hölderlin...”

Profesorul de care s-a legat cu deosebire a fost Karl Groos, reprezentant al curentului simpatiei estetice, în linia lui Volkelt și Th. Lipps (vezi eseul *Idei trăite*, în *Opere*, I). La 3 decembrie 1923, T. Vianu trece doctoratul în filosofie cu o teză despre problema valorificării în poetica lui Schiller, tipărită în volum un an mai târziu (*Das Wertungsproblem in Schillers Poetik*). Rigoarea și suplețea lucrării avea să impresioneze spiritul avid de dezbateri filosofice al poetului Lucian Blaga: „Deși problema ce o ia în dezbateri dl. Vianu nu ți se îmbie prin actualitatea ei, ea interesează totuși prin felul cum e pusă și mai ales prin darurile de analiză cheltuite cu tineresc avânt teoretic în subtilizarea ei... Vasta erudiție, tactul științific și mai ales darul așa de rar de nuanțare în procesul de idee, însușiri ce le trădează din belșug acest întâi studiu tipărit al d-lui Vianu, îndreptătesc toate nădejtile ce s-au pus în activitatea sa. Tot ce dorim e doar să-l vedem intrând în „actualitate“, asupra căreia să-și facă operațiile clare și tăioase pentru care e chemat“ („Cuvântul“, II, 134, 17 aprilie 1925).

## 1924

La 7 februarie, consiliul Facultății de filosofie din București autorizează pe Tudor Vianu să funcționeze ca supli-

ditor al cursului de estetică, inaugurat cu o suită de prelegeri despre „Istoria doctrinelor estetice“.

Își reia activitatea publicistică, mai întâi între membrii grupării „Gândirea“, unde ia în discuție apariții literare curente. Intensă colaborare la nou înființata revistă de către Rebreanu, *Mișcarea literară* (nr. 1 la 15 noiembrie), alături de Perpessicius, Aderca, Anton Holban și, ulterior, I.M. Savodeanu. Într-o suită de foiletoane, „Masca timpului“, schițează caracteristicile literaturii în acel moment și direcțiile profitabile de dezvoltare.

La un an de la luarea doctoratului, bilanțul situației sale după revenirea în țară era departe de a-l satisface. O scrisoare către Ibrăileanu datată 12 noiembrie, dezvăluia grave dezamăgiri sufletești: „Primirea pe care mi-au făcut-o oamenii pe care îi regăseam n-a excelat prin bunăvoință și chiar din partea acelor care mă întâmpinară mai favorabil am avut de înregistrat mai târziu numai deziluzii. Sunt uneori obosit de instabilitatea, de incoerența caracterelor cu care sunt adus să iau contact. Și pentru că în adevăr oboseala este sentimentul care pune mai ușor stăpânire pe mine, iată-mă uneori înclinat să renunț. Ar fi desigur o satisfacție pe care mă măgulesc să cred că adversarii mei n-o merită. Nu este vorba neapărat de cariera mea sau, cum se spune cu oarecare trivialitate, de o «situație», pentru că în cursul experiențelor mele am constatat cu surpriză că nu sunt nici măcar un ambițios. Este vorba numai de acel cerc de emulație pe care nu reușesc nicidecum să-l găsesc aci. Și este vorba de singura situație la care cu modestie poate aspira un intelectual, aceea de a fi pus în condițiile lucrului care îi place și i se potrivește (*Opere*, vol. 14, p. 100).

Răbdarea, putința de adaptare la soluții provizorii îi sunt puse greu la încercare, nevoit să recurgă la fel de fel de aranjamente, sub presiunea nevoilor imediate: suplinitor de l. germană la Liceul Lazăr, o publicistică prea puțin rentabilă și, în schimb, consumatoare de energie și timp pe care le-ar fi vrut investite în definitivarea lucrării plănuite *Arta și filosofia*

*culturii*: „... nu-mi economisesc nici nopțile, nici zilele de libertate care îmi mai rămân“. Față de rezultatele precare, nutrește speranța eventualei rezolvări cu ajutorul prietenilor din cercul „Vieții Românești“, Ibrăileanu în primul rând, secondat de Mihai Ralea. Totuși, nu se va ajunge la varianta părăsirii Bucureștilor, de care era mult prea legat.

## 1925

Căutându-și precursori și repere spirituale în cultura românească, tânărul universitar își pregătește terenul pentru edificarea unui sistem propriu de estetică cercetând *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu* („Viața Românească“ nr. 1, ianuarie). În același scop, dar dintr-o perspectivă universalistă, face să apară volumul *Dualismul artei* consacrat prezentării unor aspecte cardinale în cercetarea modernă. Lucrarea culege elogii unanime. Mihai Ralea va sublinia personalitatea distinctă a autorului: „Dintre tinerii filosofi ai generației actuale, Tudor Vianu e dintre cei mai înzestrați. Cercetările sale sunt întotdeauna serioase, substanțiale fără să fie greoaie, scrise cu prestanță, fără pedantism, și cu un fel de curiozitate simpatică față de subiect, care face comunicativă cercetarea“ („Viața Românească“, nr. 1/1926).

După o conferință, ținută la Brăila, în primăvară, prima mărturie unui entuziast auditor în persoana profesorului de o vârstă, Vasile Băncilă, viitor exeget al lui Blaga: „... a fost pentru întâia oară când am luat cunoștință cu o explicare sistematică și integrală asupra lui Eminescu. Documentarea, motivarea perfect științifică, cadrul larg, desfășurarea ordonată și stilul poetic fecundat de șerpuiți de gând subtil ne-au mulțumit pe noi, intelectualii, iar ținuta sigură, prestanța și tonul viril au mulțumit publicul în general“ (*Scrisori către Tudor Vianu*, I. Minerva, 1992, p. 167). Așadar, premisele exegezei eminesciene în vederea cărții de peste câțiva ani erau puse iar succesul pe scena brăileană va fi fost un stimulent venit să determine ducerea cercetării la capăt, în condiții de pionierat.

Momentul merită un mic popas, întrucât schimbul epistolar episodic prilejuia lui Vianu să facă destăinuiri în ce privește convingerile sale religioase, caracteristice prin franchețe dar și ca orizont al mentalității, consecvent modelat și confirmat în studiile ulterioare de axiologie: „socotesc că orice valoare spirituală trăită integral și gândită până la capăt sfârșește în ideea de Dumnezeu“. Departe de a vedea vreo inaderență între „împrejurările foarte moderne de viață“ (inclusiv pragmatismul științific) și „emulația conștiinței religioase“ se arăta rezervat doar față de cultul „confesional și tradițional-național“ de natură să împovăreze credința, s-o sclerozeze în tipare de tipul autohtonismului ortodoxist promovat în paginile „Gândirii“, cu o tentă propagandistică. Retoricii dogmatice profesate de un Nichifor Crainic, îi prefera trăirea intimă a experienței religioase, de un dramatism tainic, autentic în distincția sa, egală exigențelor morale superioare avute permanent în vedere: „De câte ori n-am vrut să pedepsesc în mine animalul mărginit și greoi care este omul“ (*Opere*, 14, p. 103).

## 1926

Cele trei fiice: Constanța (căsătorită Ianulescu), Victoria (căsătorită Budișteanu), Cornelia (căsătorită Beligrădeanu) și fiii: Tudor și Alexandru, anunțau la 21 iunie, pierderea iubitului și neuitatului lor tată, în etate de 70 de ani, răpus de o lungă și grea suferință, dr. Alexandru Vianu „fost medic primar al județelor Vlașca, Olt și al orașului Giurgiu, medic colonel în retragere; invalid din războiul 1916-1917; veteran din 1877-1878, Comandor al Coroanei României, Ofițer al Stelei cu spade“ (la rubrica mortuară a ziarului „Universul“).

## 1927

Numit, cu data de 1 februarie, docent de estetică, Tudor Vianu începe o sistematizare proprie a materiei din specialitatea sa, în vederea elaborării unui adevărat tratat. Întâile premise în prelegerea inaugurală a cursului: *Eternitatea și*

*vremelnicia artei* (text reprodus în vol. *Arta și frumosul*, 1931). Alte coordonate trasate în studiul din „Gândirea“ (nr. 10 despre „Arta și sentimentul pesimist al existenței“, cu premize în cugetarea lui Paul Valéry, de unde preia îndemnul construcției de sine printr-o faptă analoagă artei. Întrebările retorice din final rezumă un întreg program de lucru și de orientare în tot ce va întreprinde esteticianul: „Dar orice estetică nu conține o etică? Și orice artist nu dă un răspuns problemelor morale ale timpului său?“

O parte a anului o petrece la Paris. Mai târziu își va aminti, nostalgic, odăița hotelului din rue l'Abbé de l'Épée unde, cufundat în lectura romanului lui Thomas Mann, *Muntele vrăjit*, a contractat o pasiune definitivă pentru destinul lui Hans Castorp. Tot atunci, lecturi intense din Proust, Gide, Valéry.

## 1928

Gruparea „Poesis“ organizează un nou ciclu de conferințe cu tema generală „vieți interioare“. În acest context, profesorul se reîntoarce la un autor studiat cu Karl Groos: *Flaubert*, despre care vorbea la 1 martie.

## 1929

Anul începea, pentru Tudor Vianu, sub semnul lui Eminescu și se va concretiza într-o suită de studii, apărute pe rând în „Gândirea“ și „Viața Românească“ pentru a fi adunate, în final, într-un volum ce va reprezenta primul efort de definire a specificității lirismului eminescian.

Concomitent, avea privirile îndreptate asupra „generației noi“ și încerca să-i transmită patosul datoriei de a munci „conștiincios și adânc“ cu scopul „desăvârșirii lăuntrice în vederea unui interes superior“; erau idei dezvoltate în conferința ținută la 10 febr. la solicitarea Societății studenților în filosofie și litere, despre care raporta tânărul Constantin Noica în pagina culturală a ziarului „Ultima oră“ (din 14 febr.). În scurtul timp de când accedase la catedra Facultății de filosofie

reuşise să dobândească un indiscutabil prestigiu de îndrumător; o dovedesc numeroasele scrisori adresate de cei plecați să-și împlinească instrucția intelectuală în universități străine și continuau să-i ceară sfatul (Victor Iancu, Alex. Dima, Ion Zamfirescu, Petru Comarnescu, Anton Golopenția).

Era cel dintâi care da exemplul unei activități tenace, nu numai în perimetrul obligațiilor de catedră, dar și ca redactor-conferențiar la Fundațiile Culturale Regale, apoi la direcția educației poporului din Ministerul muncii, precum și în cadrul echipelor „monografice” dirijate de Dim. Gusti la Drăguși. În aceste condiții de suprasolicitare nu e de mirare că sănătatea sa a clacat, producând îngrijorări din cauza unei afecțiuni pulmonare. Câteva săptămâni din iunie-iulie le va petrece forțat, la Călimănești, pentru întremare.

Din corespondența cu fratele său mezin, Alecu, se deduce că a făcut, în prealabil, o scurtă deplasare la Budapesta.

E de reținut starea euforică trezită în urma revederii urbei natale, despre care se destăinuia prietenului Al. Claudian: „Am fost săptămâna trecută la Giurgiu și am citit acolo versuri, după cum ai ghicit. Era o zi frumoasă și caldă și am umblat toată ziua pe străzi, cu inima sărită de la locul ei! Întâlneam oameni care în douăzeci de ani avuseseră timpul să albească și mă regăseam, cu emoție și efuzie, cu oameni cu care în trecut nu schimbasem nicio vorbă, ba chiar pe care nu-i cunoșteam decât din privirile glaciale și inamice pe care ni le trimiteam de departe” (epistolă din 26 oct. în *Opere*, vol. 14, p. 123).

## 1930

Recunoașterea oficială a meritelor didactice se reflecta în decizia Ministerului Instrucțiunii de a-l numi conferențiar definitiv de estetică, începând cu data de 1 aprilie.

Alt eveniment venea să confere stabilitate existenței lui Tudor Vianu: căsătoria, la 29 iunie, cu Elena Irimescu (născută la 5/18 noiembrie 1911, decedată la 4 noiembrie 1965). Din această căsătorie vor rezulta doi copii – Ion (n. 1934) și Maria (n. 1940). Elena Vianu s-a specializat în limba



și literatura franceză, a făcut carieră universitară, a tradus și alcătuit studii de profil.

Un oarecare congres ținut la Geneva, unde esteticianul român fusese invitat, a prilejuit proaspeților căsătoriți un voiaj pe ruta Viena (25 aug.), Salzburg (27-28 aug.), Geneva (29 aug. - 10 sept.) cu reîntoarcerea la 12 sep. În colecția „Apollo“ a editurii craiovene Ramuri îi apărea un succint eseu despre sculptorul O. Han, bogat ilustrat.

## 1931

Chiar pe Oscar Han îl va propune, la începutul anului când un Comitet de inițiativă pentru ridicarea la Constanța a unui monument lui Eminescu îi solicită opinia. Propunerea sa era acceptată și artistul trecea la executarea machetei-proiect către prima parte a lui aprilie, când T. Vianu conferenția la Constanța despre „Romantism ca formă de spirit“.

Peste vară, întreprinde „o neuitată călătorie în Italia“, cum îl vestea pe Blaga. Așterne pe hârtie impresiile imediate și inițiază publicarea lor în patru numere succesive ale „Gândirii“, cu începere din octombrie. În volum, *Imagini italiene* (1933). Până atunci, trage concluziile vechii atracții pentru spectacolul teatral, compunând, mai întâi sub forma de foiletoane în „Vremea“, micul tratat despre *Arta actorului*, încredințat tiparului anul următor, ca volum independent.

## 1932

Printr-o scrisoare adresată, la 30 martie, lui Octavian Goga își oferă adeziunea la recent creatul Partid Național Agrar. Sursa adeziunii stă în convingerea că dezechilibrele actuale ale omenirii cer intelectualului mai mult decât o morală a solidarității sociale, un activism în numele fraternității umane. Va explica această convingere, scriind în organul de presă al partidului cel nou, „Țara Noastră“ despre etica lui Bergson (la 13 mai). Mai înainte, „Spirit și acțiune“ (la 10 aprilie).

Pentru sesiunea din toamnă, era președintele comisiei de bacalaureat la liceul din Turnu Măgurele.

## 1933

I se decernează, din partea Academiei, premiul „Năsturel“ pentru lucrarea *Influența lui Hegel în cultura română*.

Prezintă raportul anual cu privire la activitățile „cercului de studii al Partidului Național Agrar“ (cf. „Țara noastră“, 14 noiembrie).

## 1934

Între timp, semnele de amenințare la adresa liberei dezvoltări a spiritului se înmulțesc. Cu îngrijorare, profesorul ia act de știrile ce-i parvin în corespondența studenților răspândiți mai ales în Germania. Încă în mai trecut, Victor Iancu îi relatează, de la München, despre măsurile de epurare rasistă a corpului profesoral (printre cei amenințați, somități ca Moritz Geiger de la Göttingen sau Max Dessoir de la Berlin) și despre instaurarea suspiciunii teribile, amenințătoare pentru oricine manifesta rezerve doctrinare față de nazismul de curând instalat la cârma statului. Acum veștile se înrăutățesc dramatic. Anton Golopenția îi relatează, pe 26 februarie, de la Berlin, despre consecințele nefaste ale unei atmosfere generalizate de înregimentare forțată, cu mărșăluiri besmetice pe străzi, cu fanatizarea mulțimilor adunate prin piețele publice și pervertirea programatică a tineretului spre a-l transforma într-o turmă docilă. Ziarele, „strunite de aproape“ (spune Golopenția) își aduceau din plin contribuția la pervertirea conștiințelor și anularea identităților individuale, în favoarea unei brutalizări colective, deopotrivă de pernicioasă ca și aceea practică în Rusia căzută sub teroarea stalinistă. Răzbăteau printre rânduri accentele unei îngrijorări (și debusolări chiar: „Cine să poată tălmăci întâmplări din jurul nostru?“) lesne de înțeles și de împărtășit. Anumite considerații atingeau direct sfera preocupărilor profesorului. „Omul trebuie să știe să se și detașeze de sine și de idealurile clasiciste, care i-au fost inculcate la școală“. În fața asaltului totalitarist, Vianu credea tocmai dimpotrivă, că se cer apărate valorile de patrimoniu

ale umanității concomitent cu asigurarea liberei dezvoltări a individului. Asupra acestui deziderat se exprimase fără echivoc, într-un text cu sens aproape de manifest, intitulat: „Idealul clasic al omului“. Concluziile sale deveneau tot mai actuale: „Cine dorește să păstreze libertatea omului, cine socotește că înlănțuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizația noastră ar putea-o trăi, acela înțelege că libertatea nu e cu puțință decât sub condiția păstrării conștiinței de unitate și consistență internă a persoanei. Demisiunea acestui ideal face cu puțință subjugarea omului, folosirea lui pentru oricare dintre scopurile dorite de asuprire. Dimpotrivă, numai conștiința că fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însușirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniștită și demnă“ („Libertatea“, 5 iunie 1933). Departe de a rămâne indiferent la apropierea „furtunii“, apărătorul „blocului moral“ al ființei perseverează în campania sa de presă și atacă nedeghizat situația bizară în care cugetătorul este înlăturat de voința decizională a celui cocoșat la putere, de unde atentează la prerogativele spiritului. El deplânge „eclipsa simțului istoric“ și consecințele nefaste pentru „floarea gândirii neîncătușate“ („Gândul vremii“, Iași, 15 martie).

Parcă anume, contactele sale cu tineretul se înmulțesc și pe alte căi decât ale Universității. În iunie era președintele comisiei de bacalaureat la Deva, ca în septembrie să îndeplinească aceeași funcție exact în capătul opus al țării, la Bălți. Însuși răzagul de odihnă al verii, petrecută la Sinaia, îl folosea pentru corecturi de zor la vol. I al *Esteticii*.

## 1935

Concentrat în operațiunea de finalizare a vol. II din tratatul de estetică, meditează la încoronarea sistemului cu aplicații la înțelegerea generală a vieții: „O lucrare viitoare la care intenționez să mă opresc îndată ce voi reuși să domin furtuna de documente, experiențe și informații este o *Etică*

concepută ca o temelie a personalității omenești, o etică în care să fixez ce poate gândi, în mijlocul contradicțiilor, a adversităților și a deslănțuirii de forțe oarbe de azi, un om singur, liber, care nu poate da nimic și care concepe munca gândirii ca împlinirea unui inexorabil destin interior“ (interviu lui Oscar Lemnar, „Facla“, 25 martie). Mai multe eseuri din anii anteriori reunite în volumul programatic intitulat *Idealul clasic al omului*, dau ocazia lui G. Călinescu să remarce: „În vremurile acestea de lecturi disparate și fără sistemă, cărțile d-lui Vianu odihnesc spiritele, redau încrederea în intelectul uman și în pagina tipărită. Ele sunt o demonstrație de disciplină intelectuală înaltă, cum de la Maiorescu prea puțin s-a mai văzut“ („Adevărul literar și artistic“, 31 martie).

Preocupat de elucidarea aspectelor filosofice ale creației, esteticianul menține neîntrerupt contactul cu fenomenul viu artistic. O probează un studiu despre sculptura lui Cornel Medrea și, mai ales, radiografierea poeziei lui Ion Barbu. În jurul acestui din urmă comentariu se nasc controverse, care alunecă uneori în polemică personală. Mâhnit de reaua credință dezlănțuită, Mihail Sebastian ia apărarea esteticianului, care se grăbește să aprecieze gestul de solidaritate: „Ne cunoaștem puțin, stimate domnule Sebastian, îndeajuns totuși pentru a saluta în d-ta nu numai un scriitor de talent, dar și o conștiință probă, un om grav și demn. Dă-mi voie să-ți spun cât de mult m-a făcut experiența vieții să prețuiesc într-un scriitor tocmai aceste din urmă însușiri. Mult talent se risipește în scrisul nostru de azi; puțină valoare morală îl susține. Lipsa de scrupule, calomnia ușuratecă, injuria grosolană înfloresc azi cu atâta exuberanță, încât mă întreb cu groază ce ne mai rezervă viitorul. Oare oamenii curați și dreți n-au datoriat să se unească pentru a restitui, în anarhia clipei de față, acel sentiment al răspunderii, în lipsa căruia funcțiunile inteligenței și ale talentului devin absolut primejdioase obștei omenești?“ (*Opere*, vol. 14, p. 170).

Multe merite cărturărești însumate de Tudor Vianu îl recomandă pentru onoarea de a fi ales, la 28 mai, membru

corespondent al Academiei. Din partea lui A. Golopenția, din Leipzig, primea un curs al lui Heidegger. Nimic mai străin de firea lui Tudor Vianu decât erudiția seacă, pedantismul steril, de unde și sfatul pe care-l transmitea, cu angajarea propriului comportament, discipolului Victor Iancu: „*Fenomenologia* dumitale este cam ascetică... Dacă permiți o părere, te-aș ruga să te bucuri îndeajuns de toate acele împrejurări care se regăsesc laolaltă și alcătuiesc caracteristica Münchenului, oraș de artă cu o bogată viață muzicală și cu o lume care grupa – cel puțin altădată – figurile cele mai pitorești ale societății germane. La drept vorbind, un estetician nu este numai un «sistematic», un om de probleme abstracte, dar și un ins curios și amator de artă și de viață“ (scrisoarea din 24 dec. 1935, *Opere*, 14, p. 182).

### 1936

Regimul prea intens de muncă al ultimilor ani s-a răzbunat, neașteptat, provocând o surprare bruscă a sănătății. O hemoptizie violentă impune medicilor să-i recomande suspendarea temporară a activității, o perioadă de convalescență, petrecută în luna mai, la Sinaia. Îi ieșea de sub tipar, în acest răstimp, micul volumaș *Generație și creație*.

Nici nu se ridicase bine de pe boală, și destinul îi rezervă o crudă lovitură: pierderea fratelui mezin, Alexandru, după o greșită intervenție chirurgicală. „Despărțirea de Alecu îmi împarte viața în două. Știu bine acum că a doua parte a vieții mele va conține un element de amărăciune pe care nimic nu-l va putea înlătura“ (dintr-o scrisoare către I. Petrovici, la 1 aug., *Opere*, 14, p. 194).

### 1937

Face oarecare vâlvă în opinia publică bucureșteană arestarea, sub acuzația de pornografie, a doi scriitori: Geo Bogza și H. Bonciu. Ziarul „Credința“ supune cazul unei anchete, în cursul căreia își expun punctul de vedere reputați oameni de cultură, de la C. Rădulescu-Motru și Gala Galaction la Alice

Voinescu, Eugen Lovinescu și Victor Eftimiu. La 10 aprilie, intervenea în discuție, tranșant, și profesorul de estetică: „... socotesc că literatura nu trebuie adusă în fața justiției. Nu trebuie denunțată și nu trebuie urmărită literatura, pentru că, în chipul acesta, se deschide un drum la capătul căruia ar putea să sufere opere de seamă și scriitori respectabili... Există, în critica literară a zilelor noastre, o seamă de conștiințe luminate și oameni de bine, încât nu cred că e nevoie ca lucrarea de demarcație și clasare umană să fie atribuită instanțelor judecătorești. Această demisiune spirituală ar fi dureroasă și n-ar fi necesară“.

În cadrele mai vechii colaborări cu Dimitrie Gusti la Institutul Social Român, revenea lui T. Vianu să elaboreze proiectul de statut pentru o viitoare Școală liberă de științe politice și sociale. Nu era nici prima, nici ultima oară când profesorul își da concursul pentru asemenea întreprinderi destinate ridicării nivelului popular de conștiință culturală. În a doua parte a lunii iulie (după ce condusese comisia de bacalaureat la Tg. Mureș), se găsea în călătorie turistică la Londra, de unde expedia semnale entuziaste lui Ion Barbu. Călătoria continua la Paris, în calitate de reprezentant al culturii române la două importante întruniri – între 1-6 august, al IX-lea conclave internațional de filosofie (Congresul Descartes), iar între 7-12 august, al II-lea Congres internațional de estetică și știință a artei. Pe rând, susține comunicările: *Originea și valabilitatea valorilor și Asupra ideii de perfecțiune în artă*. Ferm pe poziția convingerilor sale raționaliste și umaniste, vorbitorul opunea sumbrelor amenințări ce pândeau din toate părțile cultura europeană, speranța lucidă într-o vreme „mai dispusă la integrare și armonie“. Avea mulțumirea să fie elogiat în cadrul Academiei, la 8 oct., prin cuvinte bine simțite rostite de C. Rădulescu-Motru.

Conferența, la 30 oct. despre „Adâncimea filosofică“  
(cf. ziarul „Curentul“).

1938

Parcurge dificil sezonul de iarnă, din pricina unei gripe rebele. Se va plânge și mai târziu, în cursul anului, de suferințe renale.

În sesiunea de vară, a prezidat comisia de bacalaureat la Aiud.

Însă, grija cea mare a anului este concentrată asupra pregătirilor reclamate de vasta restituire a operei lui Macedonski într-o ediție critică, astfel repartizată: vol. I, *Poezii* (1939) – vol. II, *Teatru* (1939) – vol. III, *Nuvele, schițe, povestiri* (1944) – vol. IV, *Articole literare și filosofice* (1946). La 6 noiembrie, inaugura – în calitate de director – Universitatea muncitorească.

Pe fondul amenințărilor belicoase germane, în replică la manevrele fasciste de surpare a prestigiului Franței democratice, exaltă exemplul său cultural nepieritor („Lumea românească“ din 7 dec.).

1939

Printr-o coincidență de gânduri, pe 13 ianuarie Eugen Ionescu îi scria din Paris, profund alarmat de complotul ce amenința integritatea Franței: „...Franța va fi sacrificată. Și cu ea *omul*. E sfârșitul spiritului francez – al spiritului“. Dar, la 3 februarie, viitorul mare dramaturg revenea ceva mai ponderat: „Îmi pare semnificativ faptul că indiferența, deprimarea, politicianismul, comoditatea etc. sunt treptat, treptat înlocuite de o enervare, de-o furie care poate fi infinit mai periculoasă pentru adversarii Franței decât furia de rinocer a teutonului...“ Aici, cuvântul *rinocer* țâșnea premonitor de sub pana ionesciană, nu fără legătură cu observații consemnate asupra evenimentelor din țară: „Patima, fanatismul, orbirea, erezia *Gărzii* în ultimul timp, experiențele mistico-pretoriene ale «generației noi» ... au împiedicat, oprit orice drum, orice orientare lucidă și liberă spre ce este spiritualul și intelectual în Franța de azi“ (*Scrisori către Tudor Vianu*, vol. II, Minerva 1994, p. 165).

Nici anul acesta nu avea să treacă fără președinția unei comisii de bacalaureat; de astă dată, la Timișoara, în iunie, cu rezezi excursii la Buziaș, Lipova, Maria Radna, Arad, mereu disponibil să-și lărgească aria cunoașterii umane.

Vara se producea instalarea în casa proprie de la Zamora-Poiana Țapului, realizare târzie, binemeritată după ani grei de eforturi susținute.

O fotografie din arhiva de familie, datată 11 septembrie, îl arată pe profesor în uniforma ofițerului de rezervă, concentrat la Bistrița, unde o lună de zile avea să vegheze rechizițiile de cai de pe la țărani locali.

Ecouri numeroase și foarte favorabile după ed. II-a a *Eстетicii*, devenită carte de căpătâi în învățământul universitar (cum îi certifica Liviu Rusu).

În 4 decembrie conferința la Cluj despre „structura metaforei” și recolta admirația întregului mediu universitar.

## 1940

La insistențele lui Victor Iancu, trimitea pentru gazeta clujeană „Țara nouă” articolul „Principiile unei Universități muncitorești ca problemă sociologică” (inserat în nr. 38, februarie).

Ca urmare a introducerii legislației rasiale, pe 29 iulie era somat de rectoratul Universității să prezinte acte doveditoare ale purității etnice și confesiunii religioase, „dimpreună cu aceleași acte privitoare la părinți”. Au urmat un șir de formalități umilitoare, al căror dosar se găsește reconstituit în notele vol. II *Scrisori către...* pp. 394-400. Abia pe 4 dec. forurile îi comunicau că-și poate continua activitatea la catedră.

## 1941

Anul începea marcat de „ceasuri mohorâte”, cel puțin astfel se mărturisea Tudor Vianu unuia dintre fideli săi: „Nu conțin să mă întreb cum se va constitui viitorul țării și al nostru personal? Totul stă încă învăluit pentru noi în aceste



neguri reci ale iernii, pe care nicio rază de soare nu izbutește să le străpungă” (*Opere*, 14, p. 237).

În laboratorul său de lucru, sintezei estetice îi urmează preocupări noi din domeniul stilisticii, cu aplicație asupra prozei românești privită din perspectiva evoluției mijloacelor de expresie specifice celor mai reprezentativi exponenți ai artei narative. Rezultatul va fi o carte pe cât de riguros construită pe atât de suplă în judecăți: *Arta prozatorilor români*, lucrare fără precedent și încă nedepășită de cercetări ulterioare. În cotidianul „Viața”, din 3 noiembrie, criticul Șerban Cioculescu evidențiază „netăgăduita lovitură adusă inerției metodelor universitare” printr-o norocoasă conjugare a aptitudinilor autorului de estetician, istoric literar, critic și filolog, toate puse admirabil la contribuție spre a lumina, prin intermediul caracteristicilor stilistice, structuri artistice distincte, individualități scriitoricești inconfundabile. La succesul analizelor contribuie înseși calitățile de expresivitate artistică proprii eruditului exeget. Urmează, la scurt interval, cronica lui Perpessicius (în „Acțiunea” din 21 noiembrie) care subliniază meritul autorului de a introduce în câmpul criticii, prea saturate de impresionism sau biografism anecdotic, exigențele valorificării estetice cu ajutorul unor criterii metodice aplicate, cu un înalt grad de obiectivitate și universalitate. Mai apoi, în revista „Transilvania” din Sibiu, Victor Iancu subliniază modernitatea viziunii din care T. Vianu își exercită magistratura critică. Nicio altă carte a lui Tudor Vianu nu a întrunit comentarii deopotrivă de entuziaste și, pare să rămână, până azi, cea mai frecventată dintre elaborările sale. Mulți contemporani și-au exprimat excelențele impresii de lectură direct, în scrisori adresate, după lectură, autorului. Din Brașov, unde se găsea concentrat, criticul mai tânăr Octavian Șuluțiu deborda de plăcere la parcurgerea capitolelor rezervate lui Eminescu sau lui Creangă: „Sunt acolo observații excelente și formulări critice admirabile și prin precizie, dar și prin calitatea expresiei în care le-ați îmbrăcat. Am rămas uimit în fața muncii uriașe pe care ați depus-o pentru a ajunge la acele

succinte și cuprinzătoare formulări, după cum am fost fermecat de pătrunzătoarea intuiție critică ce a condus această muncă... Cu această carte ați adus un imens serviciu înțelegerii critice a literaturii românești, și nu o pot alătura mai fericit decât de *Istoria civilizației române* a lui Lovinescu și de *Spiritul critic* al lui G. Ibrăileanu..." (*Scrisori către...* II, p. 205). Dar, poate că elogiul care l-a fericit deosebit pe autor a venit chiar din partea cuiva supus riguroasei analize, anume Hortensia Papadat-Bengescu, cea care izbutește și caracterizarea lapidară strălucită: „Carte de lumină, într-o muncă de scafandru“.

## 1942

Ca o replică la ravagiile aduse de război, T. Vianu ține să-și afirme credința în stabilitatea valorilor cucerite de om, în imposibilitatea anulării spiritului creator, constructiv: „Plecam în fiecare dimineață pentru a-mi conduce băiatul la școală, apoi mă înapoiam făcând mari ocoluri, în timpul cărora puneam la cale redactarea paragrafului zilei. Reveneam, și apoi, în timpul zilei, redactam cu cea mai mare rigoare, fără incursiuni și aplicații istorice, în stil fenomenologic, ațintit spre esențialitate. A rezultat o mică scriere, foarte concentrată, una din cele mai intens gândite pe care le-am compus vreodată“ (*Idei trăite*).

## 1943

Încă o dată îl trădează sănătatea: consecință a unei crize acute de apendicită cu peritonită, este operat de urgență, pe 30 martie, după care are nevoie de săptămâni pentru refacere.

Continuă cursul început în anul anterior pe probleme de stilistică, acum cu un obiect mai special: *Originea și funcțiunile metaforei*. Încă nerestabilit complet, se grăbea să-l viziteze pe Lovinescu în sanatoriu, unde se va sfârși curând.

Din toate părțile (inclusiv de la Eugen Ionescu aflat în refugiu, la Vichy), îi parvin felicitări pentru promovarea ca profesor plin, titular al catedrei de Estetică. Actele oficiale de numire vor apărea peste un an.

Un curs anterior de Filosofie a culturii este pregătit în vederea publicării în volum.

## 1944

Pe fondul schimbărilor istorice intervenite în august, deși nutrea cele mai bune intenții de a continua îndrumarea generațiilor tinere cu aceeași ardoare, întâmpină prime obstrucții de ordin ideologic; chiar în nr. 1 al „Scânteii“ se vede criticat pentru capitolul despre condiționările economice ale culturii din cartea recent apărută. Adresează în scris un protest redactorului-șef Miron Constantinescu, revendicându-și anumite merite de precursor: „într-o vreme în care tratarea unei astfel de materii era o întreprindere dintre cele mai dificile, cred că mi se poate recunoaște că numai datorită curajului și independenței intelectuale am putut vorbi despre aspecte științifice trecute altădată sub tăcere“.

Pentru scurtă vreme îndeplinește prerogativele directorului editurii Fundațiilor Regale.

## 1945

Într-un interviu acordat lui Camil Baltazar, atrăgea atenția că „...soarta literaturii române este strâns legată de succesul democrației“ („Universul literar“, 11 februarie). Cine bănuia însă, ce fel avea să arate noua democrație?

La curs trata despre „problema originalității“ și adresa studenților îndemnuri pe cât de sincere, pe atât de marcate de iluzii: „Socot că este o datorie a zilelor de astăzi ca, oricare ar fi specialitatea pe care o cultivăm, s-o punem într-o legătură oarecare cu nevoile de refacere și reînălțare a țării noastre“.

La începutul primăverii era numit și în postul de director al Teatrului Național: „Mi-am luat o sarcină grea și care îmi modifică mult viața. Deocamdată lichidez un repertoriu și fac administrație. Dar dacă directoratul meu va fi destul de lung, sper să pot aduce și acea contribuție artistică pentru care sarcina încredințată mi s-a părut ispititoare“. (Scrisoare din 7 mai, *Opere*, 14, p. 257).

1946

Speranțele nu i se vor împlini, căci la mijlocul lui martie se afla de acum la Belgrad, unde depunea scrisorile de acreditare ca ambasador al României.

Pe apucate, își aduna laolaltă articolele apărute în ultimii doi ani în Revista Fundațiilor Regale, sub un titlu comun: *Figuri și forme literare*.

1947

Ca în tot ce întreprindea, Vianu înțelegea să se implice total și în activitatea diplomatică. Un mare ajutor a avut în Ion Frunzetti. Izolat, la distanță, corespondența îi ținea loc de seismograf al alunecărilor de teren ce se produceau în țară, prevestitoare de cutremure de proporții anevoie de estimat. Încă din toamna trecută, îi mărturisea lui Șerban Cioculescu: „În ce mă privește, duc dorul țării, al prietenilor, al catedrei“. În stilul telegrafic inconfundabil, Al. Rosetti îi da să înțeleagă dificultățile din învățământ și în rest, nu fără oarecare bonomie: „Totul, cu peripeții de tot felul, alergături, probleme insolubile – și totuși! – etc.“ De la aceleași, precizări în luna mai: „Aci, noul plan economic ne-a precipitat într-o criză enormă. Nu poți trăi cu 30 milioane pe lună... La Facultate primesc 5 mil. pe lună. ...Mesele în oraș sunt abolite (1-2 milioane de persoană)“. În ordinea spirituală, știri amestecate: fusese ales la Academie Galaction, pe când Arghezi căpăta doar 4 voturi, la egalitate cu obscurul istoriograf Torouțiu. De pe alte meridiane, Eugen Ionescu lansa disperate S.O.S.-uri: „Incepe să mă muște teama zilei de mâine și aceea a nereușitei sociale, de care nu mă poate consola totdeauna contemplația. Știu că lucrurile acestea n-au nicio importanță, dar știința aceasta nu este, totdeauna, destul de adâncă și prăbușirea imperiilor nu mă face să uit primejdia că și eu mă pot prăbuși. Printre șefi de stat și probleme ale lumii mai poți avea, iubite Vianu, o clipă pentru mine?“ Probabil, de la Paris, părea de neconceput că însuși ambasadorul suporta tracasări și incertitudini de viitor. Încerca să le rezolve printr-o scrisoare tranșantă

adresată primului ministru, Petru Groza: la 17 noiembrie: „Îmi dau perfect seama de însemnătatea momentului pe care țara noastră îl trăiește astăzi și aș dori să mă găsesc și eu în măsură a aduce contribuția mea la opera de refacere a țării și de consolidare a democrației românești. Ceea ce mă apasă deci mai greu în perioada de tranziție în care mă găsesc este conștiința de a nu-mi cunoaște rolul ce mi se rezervă și de a nu putea lua inițiativele necesare în vederea realizării lui“. I se adresa nu numai șefului de guvern, ci și lide-rului partidului Frontul Plugarilor, la care Vianu aderase, desigur, după pilda prietenului Ralea. După 19 luni de ședere la Belgrad, cerea să fie rechemat, pentru a duce mai departe activitatea didactică și teoretică specifică: „...un om de 50 de ani, care a încercat să dea câte ceva științei și literaturii țării sale, n-are dreptul să-și considere opera încheiată“. De Crăciun, era acasă, iarăși.

## 1948

Noi legi de reorganizare peste tot, la Universitate, la Academie, mai mult măresc incertitudinile și confuzia. Din corespondența cu Al. Dima, de pildă, răzbat numai neliniști. Fiecare încearcă să se descurce cum poate și să se pună cumva la adăpost, fie sub umbrela sindicală, fie la remorca grupărilor politice de tip P.N.P. ori A.R.L.U.S. Izolat, terorizat de frica dării afară din propria locuință, D. Gusti îi mulțumea că nu-l uită: „Acum, mai mult ca oricând, buna prietenie are valoarea unui dar divin“. Pe un ton de badinerie ironico-sarcastică, Frunzetti căuta zadarnic să-și mascheze deruta, când la orizont se prefigurează severe verificări ideologice ale tuturor cadrelor din învățământ.

## 1949

Practic, esteticianul trebuie să se recicleze și să vireze către un teritoriu mai ferit de intruziuni ideologice, cum este literatura universală: „Pentru o astfel de sarcină, care depășește cadrul unei singure specialități, era necesar să devin eu însumi student mai întâi. Au urmat ani de muncă intensă,

cu nopți de studiu până în zori, în timpul cărora am încercat să-mi însușesc cunoașterea apropiată a mai multor literaturi occidentale, mai puțin frecventate de mine până atunci“ (*Idei trăite*). Suspiciunile generalizate sau, poate, grijile ce-i năpădesc pe toți se reflectă în împuținarea comunicărilor epistolare. Orice urmă scrisă putea fi interpretată și folosită ca pretext acuzator.

## 1950

De la cei mai tineri (Ovidiu Drimba, Ion Negoiteasca, Ion Frunzetti, Valentin Lipatti) continuă dovezile unui respect absolut, umbrit doar de situația grea, disperată, a intelectualului împiedicat să descifreze și, mai ales, să exprime adevărul așa cum îl simte. Vianu însuși suferă cumplit de această scindare lăuntrică, de neputința de a se opune minciunilor propagandistice. Deprimarea și-o exprimă, tainic, într-o amplă și superbă compunere poetică, *Arcadia*, adusă la cunoaștință doar familiei și târziu de tot, numai după 1990, cititorilor săi fideli, mai întâi în paginile „României literare“, apoi în addenda volumului 14 de *Opere*. Deși formula aleasă, de circumstanță, este cea alegorică, versurile au perfectă transparență în a divulga dezastrul ce se instalase în țară o dată cu comunismul de tip sovietic, bazat pe flagranta nepotrivire dintre discursurile pompoase ale conducătorilor și realitate. Cu toate precauțiile luate, răzbate o stenică revoltă ce s-ar vrea tradusă în faptă: „Trezește-te, Arcadia!“ – „Și nedreptatea veche și cea nouă/ Aruncă-le departe pe-amândouă“.

## 1951

Asidua frecvență a literaturii universale se va solda, firesc, cu ispita traducerii în românește a câtorva dintre capodoperele lumii. Începe cu dramele istorice shakespeariene: *Antoniou și Cleopatra* și *Iuliu Cezar*. Se va mai adăuga *Poezie și adevăr* de Goethe. Era și un mod de a face față vizibilelor tentative de a-l marginaliza, de a-l izola de cititorii obișnuiți.

**1955**

La capătul unor ani de quasicarantină, Tudor Vianu revine în atenția generală cu volumul *Probleme de stil și artă literară*, îmbogățind contribuțiile din lucrarea clasică *Arta prozatorilor*. Apare și ca editor al operelor literare ale lui Odobescu. De asemeni semnează comentarii mai largi despre Anton Pann, despre Voltaire și Cervantes. Bogata recoltă editorială coincide cu revenirea și între membrii noii Academii. I se îngăduie să-și reia circuitele internaționale, printr-o primă participare, în octombrie, la sesiunea Academiei budapestane, unde vorbește despre realism.

**1956**

Reconfortat psihic, își regăsește febrilitatea publicistică din tinerețe și acceptă să asigure două rubrici săptămânale, la „Gazeta literară“ și la „Contemporanul“ (cronică dramatică).

În toamnă este inclus în delegația română (condusă de Mihai Ralea) la a IX-a Conferință Generală UNESCO, desfășurată la New Delhi. Drumul spre India îi dă prilejul unei escale la Belgrad, cu deșteptarea unor plăcute amintiri, cu treceri prin Veneția, Roma, Khartum, Karachi, Bombay. La 3 noiembrie, se grăbea să-i mărturisească prietenului bun Ion Marin Sadoveanu: „A vrut ceasul ca la cei aproape șazeci de ani ai mei să fi trăit impresiile cele mai covârșitoare ale întregii mele vieți“.

**1957**

Două dispariții resimțite ca grele pierderi, împușinări ale orizontului său uman: C. Rădulescu-Motru și Camil Petrescu.

Ia decizia târzie de a primi să i se adune în volum versurile răspândite ici-colo, de-a lungul anilor.

## 1958

Desemnat în funcția de secretar general al comisiei naționale pentru UNESCO, va îndeplini numeroase și importante misiuni în acest for, atât în țară, cât și în străinătate.

În același an devine și director al Bibliotecii Academiei, instituție pe care a îndrumat-o până la moarte, către scopurile ei înalt spirituale.

Între 1 noiembrie și 20 decembrie a participat la Paris, la cea de-a X-a sesiune a Conferinței generale UNESCO (cu Joja, Ralea, Iordan, Ivașcu). Îl revedea pe Eugen Ionescu.

## 1959

An teribil de încărcat sub raportul obligațiilor asumate de ordin internațional. Ca invitat al Academiei de științe din Berlin, prezintă la Congresul Renașterii ținut la Wittemberg (3-8 iulie) comunicarea „Receptarea antichității în cultura română”. La mijlocul lui septembrie, era factor prim în desfășurarea la noi a Colocviului internațional de limbi, literaturi și civilizații romanice. În octombrie, lua parte la consfătuirea UNESCO de la Moscova.

## 1960

Alt an, deopotrivă de aglomerat. Mai întâi, sub auspiciile Comisiei naționale UNESCO, personalități de marcă ale vieții culturale – M. Ralea, Iorgu Iordan, Andrei Țetea, Emil Condurachi, St. Milcu – are loc, în partea a doua a lunii ianuarie o dezbatere amplă despre componentele umanismului contemporan. În februarie-martie, delegat la Conferința regională UNESCO de la Taormina (Sicilia), cu care ocazie se oprește să susțină prelegeri universitare la Roma și Neapole (aici, o primă criză de angină pectorală).

Între 6-13 iunie conclav, la București, cu delegați din 13 țări, reprezentanți ai comisiilor naționale UNESCO.

August, la Varșovia, prestigioasă adunare de esteticieni, reuniți să discute chestiuni de poetică, ocazie pentru schimb de opinii cu M.R. Ingarden, M.Z. Czerny sau M.



Tatarkiewicz, autorități în domeniu. A prezentat „Observații asupra metaforei poetice”. – Oboseala își spune cuvântul: infarct miocardic. Și totuși, la 12 decembrie ținea la Collège de France, alocuțiunea pe tema „Influența culturii franceze asupra culturii române”.

Editura Academiei îi publică un masiv volum *Studii de literatură universală și comparată*.

## 1961

Continuă ritmul infernal al deplasărilor: în mai-iunie, la Paris, stagiul la secretariatul UNESCO; 10-12 iulie, la Torino, la sesiunea Comunității europene a scriitorilor; august, la Utrecht, al III-lea Congres de literatură comparată, unde vorbește despre „Arghezi și înnoirea lirismului european”; în fine, 2-22 oct., turneu de expuneri universitare pe ruta Moscova, Leningrad, Tbilisi, Kiev.

## 1962

Angrenajul circuitelor internaționale pare de nestăpânit.

**Martie:** ia cuvântul, la Roma și Florența, în adunări de prestigioși intelectuali.

**Aprilie:** vorbește despre Madách și Eminescu la Institutul de literatură al Academiei Maghiare.

**25-30 iunie:** la Sofia, Conferința regională europeană UNESCO.

**8-14 iulie:** prezidează, la Sofia, Colocviul Internațional de Civilizații Balcanice, îndelung pregătit de comisia națională UNESCO și Academie.

**26-29 octombrie:** din nou la Budapesta, la o conferință de comparatistică, unde-i revine să dezvolte subiectul „Formarea și transformarea termenilor literari”.

Supus la sistematice manevre de acaparare, își semna cererea de primire în P.M.R. („Scânteia”, 18 noiembrie).

Îi apare *Dicționar de maxime comentat*.

## 1963

Laureat al Premiului de Stat, decernat la 30 aprilie.

În sesiunea de primăvară, ales membru al Consiliului executiv UNESCO.

Între 21 iulie - 5 august, participă la Freiburg (Elveția) la lucrările celui de al IV-lea Congres de literatură comparată, cu expunerea: *Transmission ou choix des influences littéraires*.

Septembrie, după sesiunea de sezon a Consiliului UNESCO, turneu de conferințe universitare pe itinerarul Paris, Montpellier, Lyon.

## 1964

Încă un infarct miocardic, produs la 21 mai, îi este fatal.

Cărturar de imensă probitate, eminent exponent al spiritualității românești, dascălul prețuit și de neuitat al mai multor generații de intelectuali, exemplul figurii luminoase a lui Tudor Vianu rămâne un stimulent spre înfăptuiri capabile să comunice lumii mesajul propriu poporului nostru, originalitatea sa creatoare.

**Geo Șerban**

# CUPRINS

Prefața autorului la ediția I .....	7
Dubla intenție a limbajului și problema stilului.....	15
<b>I Scriitorii retorici.....</b>	<b>21</b>
1. Ion Heliade-Rădulescu.....	23
2. Nicolae Bălcescu .....	29
3. Alecu Russo.....	39
<b>II Începuturile realismului .....</b>	<b>47</b>
1. Costache Negruzzi .....	49
2. Nicolae Filimon.....	59
3. Ion Ghica .....	69
<b>III Călătorii romantici .....</b>	<b>75</b>
1. Gr. Alexandrescu și V. Alecsandri.....	77
2. Ion Codru-Drăgușanu.....	85
3. Dimitrie Bolintineanu.....	91
<b>IV Prozatorii „Junimei“ .....</b>	<b>95</b>
1. Titu Maiorescu.....	97
2. Mihai Eminescu.....	107
3. Ion Creangă .....	117
4. Ion Slavici.....	127
5. I. L. Caragiale.....	131
<b>V Scriitorii savanți.....</b>	<b>147</b>
1. B. P. Hasdeu.....	149
2. Al. Odobescu .....	153
3. Anghel Demetrescu .....	161
4. Nicolae Iorga .....	165
<b>VI Realismul artistic și liric.....</b>	<b>181</b>

1. B. Delavrancea .....	183
2. Duiliu Zamfirescu.....	193
3. Al. Vlahuță.....	201
4. I. Al. Brătescu-Voinești .....	209
5. Semănătoriștii (C. Sandu-Aldea, I. Adam, N. Dunăreanu, Em. Gârleanu).....	217
6. Mihail Sadoveanu.....	231
<b>VII Intelectualiști și esteți</b> .....	251
1. Alexandru Macedonski .....	253
2. Ștefan Petică .....	261
3. Dimitrie Anghel.....	263
4. Gala Galaction.....	271
5. Tudor Arghezi.....	277
<b>VIII Ironiști și humorști</b> .....	289
C. Hogaș, I. A. Bassarabescu, D. D. Pătrășcanu, Al. Cazaban, Gh. Brăescu, G. Topârceanu, Al. O. Teodoreanu.....	291
<b>IX Portrețiști și esești</b> .....	311
O. Goga, I. Petrovici, E. Lovinescu, Paul Zarifopol, Nichifor Crainic, L. Blaga, M. Ralea, Perpessicius.....	313
<b>X. Doi ctitori ai romanului nou</b> .....	333
1. Liviu Rebreanu.....	335
2. Hortensia Papadat-Bengescu .....	349
<b>XI Fantaziștii</b> .....	361
N. Davidescu, Adrian Maniu, I. Vinea, I. Minulescu, Matei I. Caragiale .....	363
<b>XII Romancierii (al treilea realism)</b> .....	381
Ionel Teodoreanu, Em. Bucuța, Cezar Petrescu, Gib I. Mihăescu, Camil Petrescu .....	383
<b>ANEXE (contribuții la stilistica verbului)</b> .....	409
Problema stilistică a imperfectului.....	411
Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii .....	429
Prezentul etern în narațiunea istorică.....	445

Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu .....455

## **ADDENDA**

Definiția Europei .....461

Regele Carol I într-o interpretare filosofică..... 465

Prometeu.....468

Arta și munca.....471

O filosofie a muncii .....473

O viață – o operă .....476







*T. Blamny*

LEI 22,43 (26,39 + 2,37 TVA)



9 789739 783637 >

<https://biblioteca-digitala.ro>