

Eugen Lovinescu

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE

PREFAȚĂ

În această lucrare nu bat drumuri noi, ci mă întorc pe un drum bătut de mult, a cărui concluzie a fost o istorie similară, concepută în șase mari volume, apărută în cinci, și oprită la 1925. În ultimii zece ani s-a produs însă o literatură foarte abundentă și de bună calitate, vrednică de a fi cla-sată și încadrată. Trecerea de la foiletonul de ziar în firida istoriei literare și apoi a cărților de lectură și a manualelor școlare e mult mai anevoioasă decât s-ar putea închipui. Exemplul recent al manualelor dlui Al. Rosetti ne aduce dovada

Plecând de la intenția sincronizării gustului estetic al tinerimii cu adevăratul stadiu de evoluție a literaturii noastre contemporane, d-sa a intro-dus valorile noi consacrate unanim de critica literară, dând, de pildă, locul cuvenit dlor T. Arghezi și Ion Barbu. Adevăruri atât de indiscutabile au părut însă revoluționare și manualele au fost atacate ca antinaționale și corupă-toare ale gustului tinerimii române. Vântul de obscurantism literar atât de puternic astăzi a suflat și asupra acestei încercări de a nu mai forma gustul literar al viitoarelor generații după modele de mult depășite.

Intenția de a condensa într-un singur volum experiența a treizeci de ani de luptă pentru îndrumarea gustului literar în sensul evoluției firești a literaturii române o am mai de mult, Istoria mea în cinci volume neputând încăpea în toate mâinile și neducând evoluția scrisului până în zilele noastre. Evenimentele din mai și întărirea vântului de obscurantism — deși fără nici un fel de repercuzie asupra literaturii propriu-zise — m-au îndemnat să zoresc elaborația acestui volum de constatări clare și de concluzii sigure, ce expun sub formă enunțiativă chestiunile controversate doar în opinia unui public lipsit de educație literară. Nu e vorba de a manifesta un spirit revoluționar și de a lua atitudini avangardiste; un astfel de „îndreptar“ literar nu poate avea decât rolul de înregistrare și de consfințire a unor situații de fapt bine stabilite și necontestate de critica literară.

S-ar putea obiecta însă că, dacă concluziile unui astfel de studiu sunt întrucâtva rezultate câștigate și valabile, nu se vede necesitatea abaterii muncii mele la simpla popularizare a unor date recunoscute. Tragedia scrisului românesc constă în faptul că evoluția gustului literar a publicului n-a mers paralel cu evoluția literaturii însăși. Pe când literatura, prin scriitorii cei mai însemnați (T. Arghezi, Hortensia Papadat-Bengescu, L. Rebreanu, I. Barbu etc., etc.) s-a încadrat printre valorile absolute, educația estetică a publicului a rămas mult îndărăt. Format după modelele de mult întrecute ale cărților de citire și mai apoi de lectura unei literaturi primare și copleșită de tendințe în afară de arta propriu-zisă, literatura bună întâmpină rezistența sau indiferența lui. Nu ne putem totuși plânge de acțiunea criticii foiletonistice sau de simplă informație; ea este în unanimitate pe linia adevăratei concepții estetice. Apariția în critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea n-ar mai fi cu puțință ; acțiunea directoare a dlui N. Iorga, atât de puternică la începutul veacului, nu mai are nici o influență asupra literaturii con-temporane. Scrisul lui G. Ibrăileanu cu preocupările lui sociale pare un fenomen anacronic. Unanimitatea criticilor de azi stau pe aceeași linie a esteticii pure, care, plecând de la T. Maiorescu, sub forma mai mult a criticii culturale, abătându-se prin stratul cu mult prea greoi al dlui M. Dragomirescu, trecând prin mine, sub forma criticii exclusiv literare, pentru a se risipi apoi în noua generație critică, a izolat fenomenul estetic de toate de-functele preocupări ale sămănătorismului și ale poporanismului.

Dacă confuziunile de elemente eterogene nu se mai găsesc azi nici la scriitori, nici la critici, ele sunt la baza spiritului public format prin cărți de lectură mediocre, prin profesori

formați ei înșiși la aceste cărți ale trecutului, prin propagandiști culturali, naționaliști și ortodocși, și prin atâți compatrioți, bine intenționați, ce confundă etnicul, eticul sau culturalul cu esteticul, adică imensa majoritate a națiunii neliterare. Pentru luminarea și orientarea tinerimii rău îndrumate în materie estetică, am crezut de cuviin-ță că trebuie să scriu această Istorie a literaturii române contemporane cu judecăți precise și fără controverse. Ea năzuiește la rolul de îndreptar literar al generației actuale.

E. LOVINESCU

mai 1936—mai 1937

▣ - I

EVOLUȚIA IDEOLOGIEI LITERARE

I

SĂMĂNĂTORISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

Ideologia eminesciană. Începutul veacului se caracterizează printr-o mișcare naționalistă, izvorâtă din ideologia lui Eminescu, amestec de criticism junimist și de misticism național. Problema neamului nostru trezise în junimiști un interes mai mult rațional; în Eminescu găsisese însă o rezonanță mult mai adâncă. În conștiința lui prezentul se legase de un trecut simțit ca o realitate; evoluționismul junimist se prefăcuse în reacționarism și simplele considerații asupra valorii sociale a țărănimii, într-un misticism țărănesc cu totul deosebit de junimism. Sub aceeași formă a solidarității naționale prin tradiție și a exaltării păturii rurale, ca o unică realitate socială și în aceeași expresie lirică și pamfletară, ideologia, pe bază mai mult sentimentală, a marelui poet a reapărut în pragul veacului și în mișcarea *Sămănătorului*, pentru care dezgroparea publicisticii lui uitată a luat importanța unui moment istoric. Fără ecou real în momentul producerii sale, ideologia eminesciană și-a răscumpărat timpul pierdut; pusă în circulație prin mișcarea sămănătoristă, continuată apoi prin oameni și acțiuni felurite, ea trăiește și astăzi în toate manifestările naționaliste ce se reclamă încă de la „actualitatea lui Eminescu“. Nu se poate începe studiul atmosferei acestei epoci decât prin precizarea rolului *Sămănătorului* și, mai ales, al lui N. Iorga (mai 1903—aprilie 1906), animatorul sensibilității lui literare.

Sămănătorul. Deși acțiunea propriu-zisă a *Sămănătorului* începe prin colaborarea lui N. Iorga, ea fusese, totuși, precizată în aceleași cadre de naționalism, de poporanism și de didacticism moralizator chiar de întemeietorii lui, Al. Vlahuță și G. Coșbuc.

Concepția artei în funcție de națiune și a națiunii în funcție, în genere, de țărănime, a fost afirmată apoi mult mai dârz de N. Iorga. Sub cuvânt că și mișcarea lui M. Kogălniceanu de la 1840, ca și teoriile lui Alecu Russo au pornit de la aceeași valorificare a literaturii prin caracterul specific al rasei și de la principiul naționalizării ei printr-o apropiere mai intensă de spiritul și limba populară, această concepție a fost privită de unii critici ca lipsită de originalitate. Fără să conțină vreo noutate, și această formulă, ca orice alta, nu-și scoate însă forța decât din momentul transformării într-o acțiune determinată și susținută. În artă originalitatea nu stă în noutatea formulei, ci în talentul și energia celui ce izbutește să-i dea actualitate. Într-o literatură cu o largă bază rurală, N. Iorga a reușit să facă din „naționalizarea“ și „ruralizarea“ literaturii o formulă nouă și militantă. Iată de ce trebuie să țină seamă orice istorie a culturii noastre.

Sensul „Sămănătorului“. Dacă sub raportul ideologiei sociale și culturale, raționalismul, tradiționalismul, reacționarismul mișcării *Sămănătorului* intră în seria tuturor mișcărilor moldovenești începute cu *Dacia literară* de la 1840, sub raportul pur literar ea înseamnă continuarea epocii eroice a literaturii române de dinaintea criticismului junimist; confundând etnicul cu esteticul, pe care Maiorescu le separase, ea a anulat, așadar, câștigurile generației precedente. Cum nu se mai putea prezenta sub vechea formă a naționalismului verbal și euforic, etnicul a reapărut sub forma nouă a „culturalului“; literatura nu mai era privită atât prin calitatea sa estetică, cât prin acțiunea sa de educație națională, — confuzie de poziții care, la adăpostul unei misiuni culturale laudabile, a îngăduit invazia mediocrității literare.

În rezumat: ideologic, sămănătorismul reprezintă unul din aspectele rezistenței sufletului național față de revoluția formelor sociale; literar, el este expresia estetică a acestei atitudini reacționare cu cele două caractere esențiale: dragostea de trecut, de unde literatura eroică și patriarhală, și dragostea de țărani, de unde idealizarea și compătimirea lor.

Meritul mișcării *Sămănătorului* nu stă, după cum am spus, în originalitatea formulei și nici chiar în valoarea artistică a literaturii sale, ci în acțiunea animatorului, la al cărui glas s-au ridicat și organizat energii noi; în capitală și în provincie au apărut, astfel, reviste puse în serviciul aceluiași misticism național și al aceleiași literaturi privite în funcția sa etnică, despre care ne rămâne să amintim câteva cuvinte.

Luceafărul. Înființată încă de la 1 iulie 1902, sub direcția lui Al. Ciura, revista studentească de la Budapesta, *Luceafărul*, se adaugă mișcării sămănătoriste: din coloanele ei avea să răsară numele lui Octavian Goga, poetul cel mai reprezentativ al întregii mișcări și teoreticianul artei sale rurale și revoluționare.

Făt-Frumos. Apărut la 15 martie 1904, la Bârlad, sub conducerea lui G. Tutoveanu, Ion Adam, Emilgar, D. Nanu și A. Mândru, *Făt-Frumos* cere de la numărul 2, prin pana lui A. C. Cuza, „să fim români în toate manifestările vieții noastre. Să facem artă și literatură românească în spiritul și din izvorul nesecat al geniului nostru propriu“.

Ramuri. Apărută la 1 decembrie 1905, sub direcția lui C. Ș. Făgețel, revista craioveană *Ramuri* își menține și azi foarte intermitent existența. Se înțelege de la sine literatura, pe care o putea face o revistă, în paginile căreia D. Tomescu reproducea, nu fără energie de ton și intransigență, ideile dictatorului bucureștean.

Junimea literară. Apărută în ianuarie 1904 la Cernăuți, revista *Junimea literară*, sub direcția lui Iancu Nistor, și prin literatura publicată și prin critica lui Sextil Pușcariu și George Tofan, era de esență sămănătoristă.

Convorbiri literare. Și activitatea *Convorbirilor literare* în timpul directoratului lui S. Mehedinți (1907—1924) se încadrează tot în acțiunea sămănătoristă. În *Primăvara literară*, publicată chiar în *Sămănătorul* (20 febr. 1905), S. Mehedinți își arătase entuziasmul față de literatura nouă „ce se inspiră din viața poporului nostru“ (disprețuind ademenirea curentelor literare de aiurea).

Se poate spune, așadar, că acțiunea naționalistă pornită de *Sămănătorul* a pus stăpânire pe cea mai mare parte a publicisticii literare a epocii.

Popularizată la început sub forma paseismului și a țărănismului, ideologia eminesciană a fost împinsă apoi la consecințele ei extreme, sub forma naționalismului integral sau a antisemitismului, de A. C. Cuza și, sub forma naționalismului, de bănățeanul Aurel C. Popovici.

A. C. Cuza. Prin seria de articole publicate în *Făt-Frumos* și adunate apoi în 1905 în volumul *Naționalitatea în artă*, A. C. Cuza deschide cu o singură idee toate lacătele și rezolvă toate problemele. Naționalitatea, susținea anume d-sa, e puterea creatoare a culturii umane; arta nu poate să existe decât ca artă națională — cultura umană, decât prin cultura națiilor —, națiunile decât prin cultura lor originală; după cum în ordinea socială trebuie să întărim clasa rurală și să înființăm aproape inexistentă clasă de mijloc, în ordinea culturală trebuie să întemeiem o cultură „curat românească“ prin colaborația numai a „românilor de sânge“. În realitate, nu se poate vorbi de o cultură națională în sensul limitativ al unei creații exclusive și nici discuta afirmația culturii originale ca singura posibilitate de existență a națiunii, înainte de a se fi precizat valoarea noțiunii de originalitate în materie de cultură.

Aurel C. Popovici. Împinsă, sub forma antisemitismului, la ultimele sale concluzii de A. C. Cuza, ideologia eminesciană a avut aceeași soartă sub forma reacționarismului, prin teoriile lui Aurel C. Popovici, expuse mai întâi în *Sămănătorul*.

13 martie 1906. Pentru fixarea atmosferei epocii, prin exemplul transformării unei ideologii literare într-un fenomen social, vom aminti mișcarea de la 13 martie 1906, cunoscută sub numele de „Lupta pentru limba românească“, pornită împotriva intenției unor doamne de la societatea „Obolul“ de a juca în franțuzește pe scena Teatrului Național. N. Iorga publică în *Epoca* de la 12 martie o „rugămintă“, prin care, în numele strămoșilor și al „sufletului chinuit al acestui neam“, invita publicul să nu ia parte la reprezentații. După o primă conferință în fața studenților la Universitate, el mai ținu alta publică, chiar în ziua de

13 martie, în care nu atacă numai „limba boierească“, ci și „revoluția boierească a generației pașoptiste decât care nici o altă generație din lume n-a căzut mai adânc în noroi“ etc. Manifestația a avut loc și prin faptul unei represiuni violente a dus la un rezultat neașteptat, împingându-l pe N. Iorga în primul plan al vieții noastre publice. Talentul lui de tribun a reușit astfel să transforme un fapt cultural într-un fenomen social cu repercusiuni în toate straturile culte; transformare pe care s-a și grăbit să o folosească în scopuri politice, întemeind mai întâi o *Frăție a bunilor români* (Iași, 19 martie) și apoi un partid politic, cu a cărui întemeiere putem privi „sămănătorismul“ literar ca încheiat, pentru a face loc naționalismului politic, ale cărui destine cad alături de cadrele lucrării de față...

Alte reviste. Desfășurarea acțiunii politice și culturale nu l-a împiedicat totuși pe N. Iorga de a voi stăruitor să desfășoare și o acțiune literară. După dispariția *Sămănătorului*, timp de mai bine de un sfert de veac, d-sa a scos diferite publicații literare (*Neamul românesc literar*, *Floarea darurilor*, *Linia dreaptă* și acum în urmă

Cuget clar, ca să nu mai vorbim de un număr impunător de reviste anexe provinciale), fără a izbuti să se mai încadreze în ritmul mișcării literare. Momentul istoric al confuziei culturalului cu esteticul trecuse și din faptul că, cu toată recrudescența mișcărilor naționaliste de acum, confuzia nu s-a mai produs, tragem concluzia salutară că nici nu se va mai produce: credem apele literaturii definitiv despărțite de mișcările sociale și politice, oricât de nobile și folositoare ar fi ele. Imensa activitate propagandistă a lui N. Iorga, risipită în atâtea publicații ineficace, rămâne deci îndiguită în cadre strict culturale, fără contact cu literatura timpului nostru; aceasta s-a văzut și în acțiunea moralizatoare pornită în mai, anul trecut (1936), în care nu l-a urmat nici un scriitor al generației noi.

2. CRITICA SĂMĂNĂTORISTĂ

N. Iorga. Poziția criticii la sfârșitul veacului trecut se caracterizase prin lupta criticii „științifice“ a lui C. Dobrogeanu-Gherea împotriva criticii estetice a lui T. Maiorescu: tot ceea ce, cu o disciplină intelectuală atât de sigură, separase și precizase Maiorescu, fusese dezgrădit de criticul socialist; arta a cunoscut, astfel, proclamarea primatului tendințelor moralizatoare și al idealurilor sociale. Prin renașterea misticismului național de la începutul veacului, conceptul estetic a fost invadat și de ideea națională; fuziunea eticului constituie, astfel, formula criticii sămănătoriste și poporaniste.

Poziția criticii lui N. Iorga se precizează, așadar, mai întâi prin confuzia eticului cu esteticul, înglobând apoi și confuzia etnicului, adică luarea în considerare a artei numai prin raportul ei față de „popor“ și al ideii naționale; eticul nu e privit în sine ca o necesitate pură a conștiinței morale, ci prin calitatea sa practică, fie de a înnobila poporul, fie de a-l reprezenta în notele sale specifice mai bine păstrate în țărâtime.

Dominată de ideea națională, de obligația literaturii de a se valorifica prin caractere specifice mai pure la țărâtime, receptivitatea criticului față de valorile estetice ale literaturii contemporane străine, în genere, nu putea fi decât limitată pe motive etice; ea a devenit însă și mai limitată față de noua literatură franceză, pe care o credea în descompunere.

În simbolism, de pildă, el a văzut o „deșănțare a minților“ și o „șarlatanie“. „Așa-numitul simbolism, susținea el, cu o convingere neștirbită până azi, întrucât nu e cu știință o farsă, o înșelătorie, ori un mijloc de parvenire literară, nu e decât o modă.“ „Simbolism, săpun literar care nu curăță.“ Iată termenii cu care era tratată poezia lui Baudelaire, Verlaine, Henri de Régnier, Verhaeren, Moréas, Laforgue, Rimbaud, ce a revoluționat întreaga literatură europeană, singura revoluție poetică pornită din Franța; și cu aceiași termeni — „literatură infamă, excrocherie literară, minți deșănțate, șarlatanie, literatură de Pantelimon“ — se exprima N. Iorga și despre literatura scriitorilor ce au fixat la noi sensibilitatea poeziei contemporane. I-a fost dat, așadar, acestui om de o rară bogăție spirituală și erudiție literară, de un mare talent oratoric, să se arate neînțelegător față de noua sensibilitate ce se pregătea, de sensibilitatea estetică, fără contingente etice sau morale, ci de sine stătătoare; i-a fost dat, prin urmare, acestui director de sensibilitate națională, să devină, mai întâi prin acțiunea pozitivă a mișcării sămănătoriste, interesantă desigur și esteticeste, dar reacționară prin ideologie, și apoi prin acțiunea sa negativă de tribun iritat de prefacerile vremii; i-a fost dat, spunem, să devină un dușman al dezvoltării firești a literaturii neamului său.

Cu o receptivitate estetică atât de limitată, ne rămâne să vorbim și de valoarea instrumentului lui critic. Confuzia eticului, etnicului și esteticului a răspuns, desigur, unui temperament mai mult social decât estetic, dar a răspuns și nevoii de certitudine; divers perceput după capacitatea estetică a individului, evoluabil în însuși conceptul său, fenomenul pur estetic și deci critica estetică nu oferă o indiscutabilă bază științifică; numai prin înglobarea eticului și etnicului în estetic putem pași pe un teren mai sigur; noțiuni mult mai precise, moralul și imoralul, folositorul și nefolositorul, socialul și antisocialul cad în sfera bunului-simț; certitudinea ia deci locul controverselor. Unui temperament categoric și însetat de toate certitudinile nu-i putea conveni critica estetică, în care incertitudinea și nuanța sunt condițiuni de existență, ci o critică dominată de principii etice sau naționale indiscutabile ce-i ofereau un instrument de o mai mare precizie și o orientare dogmatică.

Întrebuițarea unui instrument critic atât de nesigur, când se aplică în domeniul estetic, i-ar fi ridicat oricărui critic literar autoritatea necesară; nu însă lui N. Iorga, care reprezintă personalitatea culturală cea mai covârșitoare a acestui început de veac. Nu e vorba numai de știință și de activitate multilaterală, ci de însăși personalitatea lui de animator al conștiinței naționale de creator de valori, personalitate impresionantă și prin puterea convingerii mistice și prin mijloacele ei de expresie. Cei douăzeci și cinci de ani încheiați de la acțiunea *Sămănătorului* au șters interesul multora dintre problemele discutate, fără să aibă vreo influență asupra forței emoționale a articolelor înseși. N. Iorga trece, în genere, ca un scriitor prolix și fără simțul arhitectonic: și este în cărțile sale de erudiție, în care amănuntul invadează ideea; în cărțile sale personale, el are însă o neegalată putere de contagiune. Mulți l-au întrecut prin sobrietate, prin echilibru, prin eleganță; nimeni nu l-a ajuns însă în căldura pasională: lava incandescentă a prozei sale apostolice nu s-a stins nici până azi și probabil nu se va stinge, atâta timp cât vor exista ochi care să se plece peste paginile trecutului. În acest scop puterea explozivă a temperamentului e ajutată de mijloace literare unice: ironie, vervă, susținută până în cele mai îndepărtate ramificații, patetismul, invectiva, suflul puternic al unei singure idei iraționale se leagă în personalitatea lui literară sub forma atitudinii pamfletare. Nu e vorba de violența verbală cu care criticul a însângerat tot ce nu intra în sfera receptivității sale, ci de nota specifică a personalității sale pasionale de a izola, de a mări și de a diforma, de a trece, prin urmare, peste realitatea imediată pentru a o proiecta sub forma unei realități superioare; sub pana sa înflăcărată, cele mai comune idei iau forme apocaliptice. Cu mai multă pondere în stabilirea raporturilor, cu mai mult simț al nuanțelor și, mai ales, cu mai multă receptivitate estetică el n-ar fi fost decât un critic literar cu o acțiune circumscrisă la un public limitat și n-ar fi devenit cel mai mare pamfletar naționalist și animator al conștiinței naționale.

Ilarie Chendi. Prin originea sa ardeleană, sămănătorist înainte de apariția *Sămănătorului*, Ilarie Chendi a devenit apoi placa de înregistrare a literaturii sămănătoriste de la începutul veacului, adică criticul lui St. O. Iosif, al Mariei Cunțan, al Mariei Ciobanu, al lui C. Sandu-Aldea și mai ales al lui Oct. Goga.

Un critic, a cărui sensibilitate estetică trecea prin acești scriitori, un critic înzestrat cu un incontestabil spirit polemic nu putea să nu-și pună ca țel principal al activității sale lupta împotriva modernismului. „Clișee de flașnetari, după compoziții împrumu-tate“, repeta el... de când există o literatură românească, ceva mai gol, mai sterp, mai fără inspirație firească, ca „vibrațiile artificiale ale acestor mărunțișuri, nu s-a scris“. Luptând astfel, pe de o parte, pentru o literatură crescută din literatura populară și cu un caracter tendențios național, întrucât latent orice literatură e națională, iar pe de altă parte, împotriva literaturii urbane, a simbolismului și în genere a modernismului, acțiunea lui Chendi s-a identificat deplin cu acțiunea sămănătoristă. Nunai întâmplarea le-a despărțit. Introducându-l pe N. Iorga la *Sămănătorul*, Chendi a fost silit puțin după aceea să se despartă de revistă și de foștii tovarăși de luptă, combătându-i.

Instrumentul criticii lui Chendi era „*impresia*“, sub forma ei cea mai directă și mai elementară, adică neraționalizată sau organizată. Critica lui luptă pe treapta informației literare pur subiective. În cadrele acestei receptivități estetice, părerile lui Chendi sunt totuși judicioase, așa că activitatea lui a fost binevenită. Opera de exterminare a mediocrității, îndeplinită de Maiorescu într-o epocă mult mai turbure, a îndeplinit-o după jumătate de veac

și deci cu merite mult mai mici și Chendi față de mediocritatea timpului său, cu un simț natural și mijloace de expresie potrivite. Din nefericire, bunul lui simț nu era limitat numai de o receptivitate estetică peste care nu putea trece, ci și de amestecul unui element pasional evident, de adevărat pamfletar. Varietatea elementelor de care s-a servit i-a dat oarecare vioiciune stilistică și portretistică, dar i-a săpat fundamentul criticii.

Ion Scurtu. Activitatea critică a lui Ion Scurtu, destul de prețuită în epoca *Sămănătorului*, nu poate fi pomenită decât pentru a ilustra o manieră detestabilă de expresie bombastică, azi ilizibilă, și pentru cercetările lui eminescologice de mult depășite.

D. Tomescu. La *Ramuri*, ideea națională în literatură a fost ani de zile susținută de pana viguroasă, de talent, a lui D. Tomescu, cu o intransigență de doctrină, cu o siguranță de ton, contrazisă de desfășurarea ulterioară a evoluției literare. Pe lângă fanatismul marilor credințe, D. Tomescu a mai introdus în sămănătorismul său regional și toate urile atmosferei vițiale a cafenelei bucureștene.

C. Ș. Făgetel. Nu același lucru se poate spune și despre editorul revistei *Ramuri*, C. Ș. Făgetel, ale cărui *Credințe literare*, 1913, nu fixează atenția prin nimic.

G. Bogdan-Duică. Deși prin întinderea cunoștinței amănuntului și ingeniozitatea apropiierilor, activitatea lui G. Bogdan-Duică în domeniul istoriei literare a veacului al XIX-lea îi constituie o autoritate — amintim aici numai de activitatea lui minoră de critică literară risipită, cu deosebire, în revistele sămănătoriste

(*Sămănătorul*, mai ales *Luceafărul*, *Ramuri* etc. și în *Convorbiri literare*, *Societatea de mâine*) și neadunată până acum. Cu puține excepții, G. Bogdan-Duică n-a atins probleme principiale, ci s-a menținut în darea de seamă, făcută, de altfel, fără anume metodă, fără viziunea totalului, ci numai după o capricioasă izolare de amănunte și prin comentarii strict personale și fără nici o urmă de sensibilitate estetică.

Printre criticii care au făcut atmosferă sămănătorismului menționăm și pe filologul Sextil Pușcariu cu broșura *Cinci ani de mișcare literară* (1902—1906), Buc., Minerva, 1909. Sextil Pușcariu a mai publicat articole și recenzii în *Junimea literară*, Cernăuți, 1908, 1911, 1912, în *Luceafărul*, XI, 1912 etc.

II

POPORANISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

Evenimentul literar. Pentru a ajunge la obârșia „poporanismului“, fără a recurge la istoria literaturii ruse, trebuie să ne raportăm la articolele lui C. Stere din ziarul socialiștilor ieșeni *Evenimentul literar*, apărut la 20 dec. 1893, din care vom reproduce câteva rânduri:

„Poporanismul e mai mult un sentiment general, o atmosferă, cum am zis, intelectuală și emoțională, decât o doctrină și un ideal hotărât; analizându-l, putem scoate din el următoarele elemente constitutive: *iubirea nemărginită pentru popor* — sub care se-nțelege totalitatea concretă a maselor muncitoare și producătoare — *apărarea devotată a intereselor lui, lucrarea entuziastă și sinceră spre a-l ridica în înălțimea unui factor social și cultural conștient și neatârnat*; iar ca substrat teoretic putem arăta ideea: 1) că *poporul numai el singur are dreptate*, că el e veșnic martir, veacuri întregi a muncit, și-a vărsat sângele său pentru a ridica, pe umerele sale, întreaga clădire socială și 2) că toate păturile superpuse au, din pricina aceasta, față cu poporul, o *datorie atât de mare că dacă ar dori sincer s-o plătească, n-ar putea cu toate jertfele, cu tot devotamentul și abnegația lor să plătească măcar procentele*“.

Nefiind critic, ci profet, C. Stere n-a mai revenit asupra ideilor și a lăsat lui G. Ibrăileanu sarcina de a le explica și de a le aplica la cazuri concrete.

Curentul nou. Doisprezece ani după dispariția *Evenimentului literar* (dispărut la 24 octombrie 1894), o parte din ideile poporaniste, cu deosebire politice, și fără „dătoria“ mistică a intelectualilor față de clasele proletare, idei venite pe calea istorismului eminescian și nu a socialismului cumițit, au prins corp în mișcarea sămănătoristă: se înțelege deci de la sine nemulțumirea ideologilor de la *Evenimentul literar* de a se vedea, astfel, „despoinți“ și „deformați“ și graba cu care s-au folosit de apariția *Curentului nou* (1905) — pentru a lupta împotriva sămănătorismului. În articolul *Poporanismul*, G. Ibrăileanu susținea că

„poporanismul“ nu e invenția *Sămănătorului*, ci că, propovăduit de M. Kogălniceanu la 1840 și de Alecu Russo, realizat în parte prin culegerea poeziilor populare, a fost axa cugetării revistei *Contemporanul* (1882) și a grupului de la *Evenimentul literar* (1893), compus din C. Stere, G. Ibrăileanu, Raicu-Rion etc.; reacționar și junimist, poporanismul sămănătorist s-a folosit însă de țărănime numai ca de un material pitoresc.

Viața românească. Formularea doctrinei poporaniste în mod ceva mai concret și cu intenția de a impune literaturii române o directivă precisă, în orice caz de a-ndrepta forțele literare într-un spirit comun, nu s-a înfăptuit decât prin apariția *Vieții românești*, în martie 1906. Poporanismul pleacă, firește, tot de la confuzia etnicului cu esteticul, adăugând și obligația scriitorului de a arăta o atitudine de simpatie față de popor. Lipsa de valoare estetică a acestei „atitudinii“ n-a scăpat însă nici poporanistilor; afirmată dârz, teoretic și practic, în faza prepoporanistă, prin atacuri aduse unor scriitori bănuți de a preamări „lipitorile satului“ sau de a nu avea simpatie față de țărănime; devenită ceva mai vagă în programul *Vieții românești*, atitudinea s-a redus apoi în practică aproape la nimic.

Din chiar primul număr al *Vieții românești* găsim însă afirmația, principiului artei naționale și a „specificului național“, punctul de rezistență al poporanismului și consecvența lui cea mai temeinică; afirmat în primul număr, „specificul național“ era susținut cu aceeași perseverență și după douăzeci de ani.

Teoria „specificului național“ reprezintă un loc comun, existent la toți scriitorii de mai înainte, la Kogălniceanu ca și la Maiorescu, la N. Iorga ca și la cei mai noi teoreticieni ai autonomiei artei. Originalitatea poporanismului a constatat doar în a-i fi dat o aplicație curentă și limitativă și în a o fi folosit apoi ca o armă împotriva „poeziei noi“; și sub această formă găsim în poporanism o atitudine potrivnică evoluției literaturii române spre autonomia esteticului.

Dacă prin revendicările sale sociale poporanismul a avut un caracter democratic, în materie economică și literară a reprezentat, ca și sămănătorismul de altfel, o mișcare reacționară: a lega literatura unei țări, în plină revoluție burgeză, de clasa cea mai înapoiată sub raportul civilizației înseamnă a lucra împotriva mersului normal. Nu e vorba de dreptul legitim la expresie estetică a sufletului rural, ci de ideologia propusă în jurul unei astfel de literaturi cu tendințe reacționare. Oricare ar fi talentul unor scriitori poporanști, ceea ce domină e sensul dezvoltării artistice și nu oamenii. Întorcând spatele orașelor pentru a se uita numai la sate, poporanismul reprezintă ultima manifestare din seria destul de lungă a manifestărilor reacționare moldovenești.

Lipsa de consistență a doctrinei „poporaniste“ sub raportul literar trebuie însă despărțită de valoarea revistei *Viața românească*. Publicația ieșeană a știut să se organizeze și să devină cea mai bună revistă a acestui pătrar de veac, menținându-se în seria marilor noastre reviste culturale: *Dacia literară*, *Propășirea*, *România literară*, *Convorbiri literare*, toate moldovenești. Dacă poporanismul doctrinar nu s-a tradus prin apariția unei literaturi poporaniste apreciable, ceea ce arată lipsa de valoare creatoare a teoriilor, revista ieșeană a contribuit la dezvoltarea literaturii române și prin înmănuncherea multor forțe literare și prin relevarea câtorva talente noi.

Cu reapariția *Vieții românești* după război, în urma unei cariere de aproape 26 ani (1894—1920), „poporanismul“ a fost îngro-pat de înșiși autorii lui sub cuvânt că reformele agrare s-au împlinit. O mișcare literară ce-și consideră misiunea terminată la crearea unor noi condiții de viață socială se pune dincolo de cadrele literare.

2. CRITICA POPORANISTĂ

C. Stere. C. Stere a fost numai profetul și întemeietorul teoretic al poporanismului. De două ori s-a scoborât doar la practică pentru a-și exemplifica teoriile: cu ocazia *Baladelor și idilelor* lui Coșbuc și a *Poeziilor* lui Octavian Goga, într-un comentariu generos și bombastic, în nici o legătură cu critica literară propriu-zisă.

G. Ibrăileanu. Ca și critica sămănătoristă, critica lui G. Ibrăileanu pleacă de la aceeași confuzie principială a eticului și etnicului cu esteticul. La N. Iorga confuzia nu se face însă pe baza unei teorii, ci a unei necesități naționale momentane: în concepția naționalismului sămănătorist, literatura era integrată ca un element activ și moralizator; pornită de la popor

și îndreptată spre dânsul, ea avea funcția de a-l înălța sufletește și de a lucra la solidaritatea națională și la unitatea culturii. Nu tot astfel se prezintă confuzia la G. Ibrăileanu: pusă pe pretinse baze estetice, critica lui G. Ibrăileanu a continuat întru tot, deși fără amploare teoretică, critica lui C. Dobrogeanu-Gherea, așezânduși punctul de reazăm în atitudinea scriitorului față de viață și de lume, deși singură atitudinea estetic interesantă se circumscrie numai în estetic și nu în alte domenii.

După părăsirea parțială și tacită a „datoriei“, a „atitudinii“ și a originii obligator rurale a scriitorilor despre care am pomenit, critica poporanistă sa concentrat asupra specificului național ca asupra unui teren propriu, cu toate că pe terenul recunoașterii unor caractere anumite ale literaturii române se întâlnesc, într-o măsură oarecare, aproape toți criticii: determinată, în parte, de ereditate și de întreaga ambianță cosmică și morală, e cu neputință ca structura sufletească a scriitorului să nu aibă și unele puncte comune de psihologie etnică. Importantă nu este însă recunoașterea principială a acestor caractere specifice, ci, pe de o parte, modalitatea înregistrării lor, iar pe de alta, valoarea ce le acordăm sub raportul categoriei estetice.

Problema „specificului național“ a fost cu atât mai rău pusă, cu cât poporanismul a strămutat din planul etnicului în cel al esteticului. Iată, de pildă, ce ne spune criticul:

„Cei mai talentați scriitori coincid de cele mai multe ori cu cei mai naționali“. Sau: „se poate spune că dintre doi scriitori, de un egal talent nativ, acela va fi mai mare, în opera căruia se va simți mai puternic sufletul poporului și se vor oglindi mai bogat și mai bine realitățile naționale“.

Discuția în jurul unor astfel de afirmații e inutilă, întrucât, chiar dacă am admite că în scriitorii mari se oglindesc mai bine sufletul poporului și realitățile naționale, constatarea nu reprezintă și vreo indicație asupra problemei talentului; importanța ei nar începe decât din momentul în care am admite implicarea talentului în prezența specificului național, implicare nesuținută de nimeni. Dacă prezența elementului specific nu afirmă și prezența talentului, mai rămâne posibilitatea ca lipsa lui să constituie dovada lipsei de talent: e tocmai propoziția pe temeiul căreia G. Ibrăileanu a luat atitudine împotriva poeziei noi.

Din aceeași exagerare, prin spirit de sistem, și din generalizarea unui loc comun, porcede și *Spiritul critic în cultura românească*, stidiul lui cel mai consistent, deoarece nu se ocupă de chestiuni literare, ci de probleme culturale și sociale. Lipsa de inițiativă a Moldovei în revoluția socială a poporului nostru, fenomen observat de mult și cu bucurie de Eminescu, și de alții, a fost reluat de criticul ieșan pentru al dezvolta și ai da un caracter sistematic. În realitate, în problema criticismului cultural moldovenesc nu trebuie amestecată și atitudinea scriitorilor moldoveni (Negruzzi, Alecu Russo, Kogălniceanu, Alecsandri) față de limbă: lupta împotriva raționalismului filologic trebuie explicată numai prin talent, deoarece nu artiștii, cu simțul continuității istorice, au creat sistemele raționaliste, ci filologii profesionali, care privesc limba ca un produs logic. Numai din imperativul talentului și din simțul unei limbi considerate ca o realitate vie, și nu teoretică, au dus, așadar, scriitori ca Russo și Alecsandri lupta împotriva raționalismului, după cum au duso și Ion Ghica sau Odobescu în Muntenia și, în definitiv, prin respingere, toți scriitorii de talent, fără deosebire de regiune. Tot așa și în problema criticismului cultural, observațiile sporadice ale lui Negruzzi, Russo sau Alecsandri nu pot fi privite ca fenomene exclusiv moldovenești, întrucât le găsim aproape în termeni identici la Eliade sau la Ion Ghica, iar în literatură, sub forma satirei sau a regretului trecutului, găsim o critică aspră a revoluției noastre sociale și culturale la mulți scriitori munteni, ca, de pildă, la Caragiale sau la I. Al. Brătescu-Voinești. Dacăi mai evident în literatura moldovenească, faptul se datorește superiorității acestei literaturi. Caracteristică este numai prezența unei critici mai sistematice și mai organizate în Moldova, precum și prezența unor personalități mai puternice și a unor reviste în jurul cărora sau grupat școli literare și partide politice cu un caracter de reacțiune împotriva liberalismului muntean — și acest lucru nu trebuie atât explicat prin lipsa unor clase mijlocii în Moldova, ci prin existența unui temperament moldovenesc, contemplativ, tradiționalist, care, în domeniul creațiunii poetice, sa ridicat la cea mai înaltă expresie artistică, pe când în domeniul vieții politice și economice a rămas într-o vădită inferioritate. Acestui temperament i se datorește rolul pasiv și mai mult critic al Moldovei în procesul prefacerilor ce aveau să ne scoată din plin ev mediu pe

tărâmul vieții contemporane. În aceste cadre limitative trebuia așezat *Spiritul critic în cultura românească*.

Cu preocupări etice și sociale, ce putea căuta G. Ibrăileanu în literatură decât tot considerații morale și sociale, — singurele, dealtfel, ce oferă un teren mai solid? El sa ocupat deci de: *atitudine, datorie, selectare, specific național, proveniența socială* a scriitorilor, psihologia de clasă socială, iar în materie de critică literară propriuzisă sa dedat exclusiv analizei de ordin didactic: a transformat versurile în proză, a studiat metaforele, a cercetat atent „sentimentul naturii“ sau „sentimentul morții“, a urmărit comparațiile, a cântărit „însușirile eminente“ ale scriitorilor, de obicei ai revistei, ori diversele lor procedee; totul în spirit partizan, într-o dialectică familiară până la vulgaritate și fără nici o finețe de sensibilitate estetică și de expresie literară.

H. Sanielevici. Al doilea critic poporanist, cu intermitențe dușmănoase, e H. Sanielevici, a cărui activitate a început la *Noua revistă română* prin exaltarea povestitorilor ardeleni (Reteganul, Slavici, Păcațian, Buticescu) și propagarea unor literaturi rurale sănătoase, adevărată apologie a muncii, a vieții morale. Când a apărut *Sămănătorul* spre a propovădui și el o literatură țărănistă, dar nu clasică, ci romantică, și, deci, nemairespirând „religia muncii oneste și a vieții familiale“, ci, „altă religie cu totul stranie: religia chefurilor epice și a aventurilor extraconjugale“, decepția criticului a fost mare.

N. Iorga sa văzut atunci combătut pe propriul său câmp de luptă și cu propriile sale arme: de pe același teren național și mai ales moral, sa ridicat un tovarăș de arme, susținând că sămănătorismul reprezintă o literatură de „siluitori de femei, jefuitori, incendiatori și ucigași, pentru plăcerea de a jefui, incendia și ucide“, o literatură „neomenească“. Adică, țărănism la țărănism; idealism la idealism; eticism la eticism și, mai ales, fanatism la fanatism!

Prima serie a *Curentului nou* (15 noiembrie—15 martie 1906) sa semnalat, așadar, prin atacurile îndreptate împotriva *Sămănătorului*, atacuri pornite dintr-o decepție sentimentală. Puțin după dispariția *Curentului nou*, cu ajutorul unei părți a foștilor lui colaboratori, a apărut, la 1906, *Viața românească*; la 1908 a început să colaboreze însuși H. Sanielevici, iar la 1909, secretar al revistei, a apărut, redacțional, curentul poporanist împotriva incriminărilor lui Duiliu Zamfirescu din discursul său de recepție la Academie.

Apărarea poporanismului nu avea, dealtfel, să țină mult: anunțându-i falimentul, seria a doua din 1920 a *Curentului nou* a pornit atacuri, îndreptățite în parte, împotriva lui.

În amândouă luptele criticul sa pus pe același teren și nu într-un lagăr dușman: prin nediferențierea esteticului de etic și chiar de etnic, H. Sanielevici era, în realitate, și sămănătorist, și poporanist; sămănătorismul la combătut numai din supralicitare etică, iar poporanismul tardiv și din motive de ideologie politică; după ce a admirat literatura ardeleană și a cerut un fel de ruralizare a literaturii române, sub influența ideilor socialiste și a concepției evoluării formelor vieții noastre sociale prin etapa necesară a burgheziei, adică a orășenizării și a industrializării, H. Sanielevici a luat poziție împotriva ruralismului poporanist, privindu-l, după C. Dobrogeanu-Gherea dealtfel, și cu drept cuvânt, ca reacționar. Atacurile sale au pornit însă numai dintr-o ideologie socială fără legătură cu estetica: prin eticism, prin tendenționism, prin concepția socială a artei, el a rămas încă un poporanist estetic, deși cu o ideologie politică diferită.

Notele caracteristice ale personalității acestui critic sunt, în ordinea intelectuală, puterea de speculație și spiritul de sistematizare, iar în ordinea sentimentală, pasiunea tradusă în deformație pamfletară și violență stilistică.

Spiritul de sistematizare și de speculație nu se dezvoltă în domeniul pur estetic; încă de tânăr, criticul și-a sorocit misiunea de a „propovădui“ o literatură morală, sănătoasă, evanghelică a muncii și a „amorului conjugal“, al cărei model i se părea a-l fi găsit în modesta literatură ardeleană, și a propovăduit un realism clasic; ca și N. Iorga, H. Sanielevici are un temperament de misionar laic pentru ridicarea poporului prin morală. Adevăratele lui speculații nu puteau deci fi de natură estetică, ci se desfășoară în domeniul științelor sociale și antropologiei. E, desigur, în sfortșarea lui de a asocia și specula, o nobilă pornire spre științificizare a unui material brut din domeniul cu totul lăaturalnice artei. Din nefericire, alături de această tendință științifică, o pasiune, nu numai ideologică, ci și pur umană, îi deformează

datele cele mai simple și îi schimbă chiar orientarea criticii, în genere destul de precizată. Înzestrat cu luciditate de expresie, cu vervă, cu dialectică, cu un real talent polemic, cu posibilități de incursiune în diferite domenii, direct, mobil, stilul, ca și întreaga personalitate a lui H. Sanielevici, suferă o dublă rupere de echilibru: întâi prin violența verbală și apoi printr-o morbidă conștiință de sine.

Alți critici poporanști. În cadrele mișcării poporaniste au mai militat și alți câțiva publiciști ca:

Izabela Sadoveanu-Evan, prin naționalism, mai mult sămănătoristă decât poporanistă; producție lirică, verbală și sectară.

Octav Botez a debutat în dependența ideologiei lui H. Sanielevici, la *Curentul nou*; trecând la *Viața românească* și intrând în dependența lui G. Ibrăileanu, a practicat, ca și dascălul său, analiza didactică a senzațiilor, metaforelor, imaginilor scriitorilor.

M. Ralea a practicat în coloanele *Vieții românești* o critică privită ca o avocatură în serviciul unei organizații politico-literare, cu mare vioiciune asociativă, cu diversitate de puncte de vedere, cu volubilitate inteligentă; nu i s-a consacrat însă criticii, pentru că, poate, n-a crezut într-însa.

III

ESTETISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

Cu toată violența dezlănțuirii misticismului eminescian, fie sub forma sămănătorismului, fie, mai târziu, sub forma democratică a poporanismului, încă de la începutul veacului se poate distinge paralel și o mișcare de reacțiune în vederea emancipării esteticului de contingentele ideologiei naționale și sociale. Această reacțiune se face, fie pur teoretic, prin reluarea firului criticii estetice a lui Maiorescu, fie, practic, prin mișcarea simbolistă, sub influența literaturii apusene.

Procesul de eliberare a conceptului estetic de alte amestecuri este ajutat de acțiunea a doi critici din epoca de dinainte de război: a lui M. Dragomirescu, întemeietorul *Convorbirilor critice* (1907—1910) și al *Falangei* (1 ianuarie—9 mai 1910), și a lui E. Lovinescu (*Epoca*, *Convorbiri critice* etc.). Cum acțiunea critică a lui E. Lovinescu se cristalizează mai caracteristic după război în jurul mișcării moderniste a *Sburătorului* (19 aprilie 1919 — 22 decembrie 1922 și reapărut la 1 martie 1926—1927), rămâne să o cercetăm cu ocazia producerii acelei mișcări în ordinea ei cronologică. În capitolul de față nu ne vom ocupa decât de acțiunea lui M. Dragomirescu la *Convorbiri critice* și a elevului său Ion Trivale — adică de critică raționalistă.

2. CRITICA ESTETICĂ

M. Dragomirescu. În epoca unei critici dominate de ideea socială sau națională, M. Dragomirescu are meritul de a fi continuat acțiunea profesorului său T. Maiorescu, menținându-se pe terenul strict estetic și afirmând autonomia artei față de orice altă categorie, atitudine afirmată încă din 1894, din primul său studiu, *Critica științifică și Eminescu*, îndreptat împotriva școlii psihologice (reprezentată prin Sainte-Beuve) și a școlii sociologice (reprezentată în acea vreme la noi prin C. Dobrogeanu-Gherea) și, în general, a istoriei literare sau a „criticii științifice“, cum se numea pe atunci... Terenul de luptă al lui M. Dragomirescu împotriva „criticii istorice“ este despărțirea personalității artistului într-o personalitate umană și alta artistică, din care singura adevărată și singura interesantă pentru studiul operelor de artă este personalitatea artistică. Printr-o astfel de contestație a importanței personalității omenești și a legăturii ei cu personalitatea artistică și, deci, cu opera de artă, M. Dragomirescu ajunge la concluzia negației istoriei literare în sensul studiului accidentalului din viața scriitorului sau chiar al formației lui intelectuale, al împrejurărilor în care s-au produs operele de artă. Nemulțumit de a despărți opera de personalitatea omenească, în *Știința literaturii* din 1926 criticul o izolează și de timp, spațiu și cauzalitate. Cu alte cuvinte, a ținut să-și anuleze prin exagerare teoria, căci a despărți cu desăvârșire și întotdeauna personalitatea artistică de personalitatea umană, a o izola deci de

viață, de ambianță morală, de toate aderențele sociale și literare, nu înseamnă altceva. Ca orice creațiune omenești, operele de artă trăiesc în timp, spațiu și cauza-litate și sunt semnul estetic al unor civilizații, al unor momente istorice, pe care nu le putem descifra decât prin studiul acelor civilizații, al acelor epoci, al acelor momente istorice.

Ațiunea critică a lui M. Dragomirescu a început odată cu între-meierea la 1907 a *Convorbirilor critice*, care în cugetul său a reprezentat o „școală nouă”. „Școala nouă” se baza pe principiul autonomiei artistului de tirania individualităților străme, a curen-telor de modă, fie străine, fie naționale și, în genere, a oricărei influențe, care nu s-ar potrivi cu propriul lor fel de a fi. Această autonomie a artistului însemna însă o grea robie față de „estetica integrală”, numită pe atunci „critica activă” — adică o critică care se amesteca în operația de creație a scriitorilor. „Școala nouă” nu reprezenta vreo nouă formulă de artă, ci o „școală” în strictul înțeles al cuvântului, adică un atelier de reparații literare, la care scriitorii trebuiau să-și prezinte lucrările lor de orice natură ar fi fost: „fără să le influențeze fondul”, criticul „le sărea în ajutor ca să și-l găsească întreg și să și-l rotunjească în mod artistic”. Iată, deci, circumscrise, cadrele de operație ale acestei critice active.

M. Dragomirescu e un spirit exclusiv didactic, cu o reală ca-pacitate de a descompune elementele constitutive ale operei de artă, de a le cerceta în sine și apoi sub raportul economiei întregu-lui și de a face din ele adevărate preparate anatomice; fără intuiție pentru valorile estetice, adică pentru singurul element viu și ac-tual din opera de artă, și fără să simtă, deci, viața din lipsă de emotivitate, diseacă totuși organele care au produs-o și argumen-tează asupra compoziției lor. Nu se poate tăgădui utilitatea aces-tor preparate anatomice, folositoare în sălile de disecție literară, în care viața e studiată pe cadavru; ea este însă relativă și limi-tată numai la un caracter figurativ; în nici un caz nu înlocuiește intuiția și sensibilitatea estetică.

Înzestrat cu această putere de analiză, pe cadavru și nu pe corp viu, și de dialectică estetică, M. Dragomirescu trebuia să aibă și gustul aptitudinilor sale discursive; d-sa înțelege de la sine arta de caracter intelectual, arta de compoziție, în care o idee este dezvoltată după toate principiile retorice: genul didactic sau genul oratoric, de pildă, pe Grigore Alexandrescu și pe P. Cerna.

Plecat de la raționalism și de la lupta împotriva „misticismului” național al sămănătorismului, ce valorifica arta prin ideea națională, M. Dragomirescu a ajuns totuși la un „misticism” pe care îi plăcea să-l numească „raționalism mistic” (sic), care constă din supravvalorificarea valorilor estetice românești prin punerea lor într-un plan universal. Vechiul naționalism literar de dinaintea apariției „Junimii”, în timpul căruia „Goethe era un om practic și Văcărescu, poet sublim”, naționalism distrus de Maiorescu, a reapărut, astfel, sub forme tot atât de acute, exaltând o serie de produse literare naționale prin a le proclama „valori universale”. Pozitivă prin metoda didactică, prin dialectică, și mai ales printr-o puternică pasiune literară, cu mari rezerve de entuziasm față de fenomenul literar, personalitatea criticului se rezumă în nota sa negativă în absența simțului comun, deoarece aprecierile lui sunt excesive, laudele hiperbolice, genialitățile mișună; lipsa de frână a dăunat calităților sale analitice și realei sale pasiuni literare.

Ion Trivale. Mort prea timpuriu, Ion Trivale (1889—1916) reprezintă mai mult un temperament critic decât o realizare. Elev al lui M. Dragomirescu prin faptul unei influențe incontestabile, el n-a avut timpul să-și desfacă adevărata personalitate de tot ce era numai influență.

După cât distingem din ceea ce ne-a lăsat, tânărul critic era un raționalist, fără o adevărată sensibilitate estetică; opera de artă se valorifica în conștiința lui mai mult prin literatura elementului intelectual decât prin incorporarea lui în haina sensibilă a artei: și în aceasta, prin structura sufletească se apropia, deci, de M. Dragomirescu. Punctul de reazim al percepției artistice căzând în idee, judecata lui critică se clădea mai mult pe valoarea de concepție a operei de artă; cu o astfel de receptivitate era firesc, ca și pentru dânsul, în afară de Eminescu, poeții noștri cei mai însemnați să fi fost Gr. Alexandrescu și P. Cerna, iar severitatea să i se îndrepte mai ales împotriva poeziei simboliste, tot din nevoia prezenței unui specific național.

Cum nu proceda din intuiție, ci din rațiune, și în tehnica criticii Trivale se afla alături de M. Dragomirescu; cele mai caracteristice din paginile lui sunt „analizele“ operelor literare și, mai ales, ale pieselor de teatru, care, prin însăși materia lor, oferă mai bogate posibilități dialecticii critice. Cu acest instrument, valabil însă numai prin capacitatea estetică a celui ce-l întrebuințează, Trivale a ajuns deseori la concluzii paradoxale, exprimate într-un stil plin de retorism, în care cuvintele „uriaș“, „genial“, „formidabil“, „fără seamăn“, „minune artistică“ etc. erau calificativele cele mai obișnuite, cărora le răspundeau în celalt sens „monstru“, „calpuzan“ etc.

IV

SIMBOLISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

A doua reacțiune împotriva mișcării sămănătoriste și poporaniste se produce prin mișcarea simbolistă manifestată în publicații, în genere, fără cititori, inegale ca valoare, fără prestigiu, dar vrednice de a fi menționate pentru lupta lor obscură, chiar când nu și-au afirmat teoretic ideologia, ci numai latent prin practica literaturii.

Forța morală. Curentul atât de inegal și cu aspecte atât de supărătoare al vechiului *Literatorul*, tenace sub influențele lui, a reapărut, în pragul veacului, în „*Forța morală, ziar enciclopedic săptămânal*“ (28 oct. 1901—17 febr. 1902), cu colaborația poetică a lui Al. Macedonski.

Linia dreaptă. În cele cinci numere ale revistei *Linia dreaptă* (15 aprilie—15 iunie 1904), apărută sub direcția lui V. Demetrius, s-a afirmat cea mai puternică personalitate a modernismului român, T. Arghezi. Acțiunea *Liniei drepte* nu s-a manifestat, totuși, doctrinar și rar o atitudine mai răspicată s-a tradus printr-o ideologie mai insuficientă, din care reținem doar necesitatea absolută a noutății ca element de valorificare. Aici au apărut *Agatele negre* ale lui T. Arghezi, — punct de plecare poetic mai expresiv decât ideologia.

Vieța nouă. Revista care a apărut modernismul sub forma simbolismului, cu mai multă consecvență decât strălucire, timp de aproape douăzeci de ani, a fost, negreșit, *Vieța nouă* a lui Ovid Densusianu. Apărută în plin sămănătorism (1 febr. 1905), hulită sau neobservată de critică, puțin citită de public și, ceea ce e mai rar, nici chiar de scriitori, — ci doar de un mic cerc de studenți, departe de apele mari ale literaturii momentului și chiar de izvorul adevăratei literaturi moderniste ce se forma alături, nereușind, deci, să ne impună o literatură, *Vieța nouă* ne-a dat o doctrină a ideologiei moderniste și a întreținut, într-un cerc universitar, cultul poeziei simboliste franceze, printr-o activitate mai mult teoretică decât practică și de o valoare mai mult intențională decât reală: cu aceste limitări, locul *Vieții noi* în dezvoltarea literaturii noastre este indiscutabil și, teoretic, mai însemnat decât locul *Sămănătorului* sau decât al atâtor reviste apărute în brazda lui.

Apariția *Vieții noi* s-a datorit intenției precise de reacțiune împotriva țărănismului sămănătorist. Dacă i-a lipsit energia tonului, nu i-a lipsit nici energia intenției, simțul orientării și concepția dreaptă a unei literaturi ce nu se putea ruraliza la nesfârșit și nu mai putea trăi în atmosfera de la 1840, trăgându-și exclusiv seva din spiritul poeziei populare. Chiar de la început, O. Densusianu pune problema sincronismului și a creației originale prin asimilare, forma obișnuită de creațiune a popoarelor tinere, intrate brusc în contact cu civilizațiile apusene. Nici chiar principiul noutății, al diferențierii ca punct de plecare al oricărei originalități, nu era necunoscut lui O. Densusianu.

Cu un astfel de simț al contemporaneității și al participării efective la viața spirituală a timpului, O. Densusianu ar fi putut fi adevăratul îndrumător al generației sale; i-a lipsit pentru aceasta temperamentul de animator, iar revistei sale condițiile minime pentru a reprezenta în literatură sensibilitatea nouă.

Scoțând noțiunea simbolismului din poezia lui Maeterlinck și Henri de Régnier, caracterizarea simbolismului se menținea în limite normale; scoțând-o din Verhaeren, ea a lunecat însă la concepții contradictorii.

Definindu-l prin marele poet belgian, O. Densusianu a pus idealul suprem al simbolismului în „viața frământată, gravă, viața de lupte mărețe și eroice“ și viața înfrigurată a orașelor de azi, simbolismul a devenit, astfel, urbanism activ. Dacă simbolismul ar fi poezia

energetismului universal, esteticii lui nu i-ar mai conveni sugestia — adică impreciziunea expresiei, discreția. Existente la unii poeți simbolști, notele considerate de O. Densusianu ca note specifice ale simbolismului nu-i sunt și esențiale; în afară de idealism, în afară de principiul eliberării artei de orice amestec noțional, în afară de principiul originalității prin individualism strict — note comune întregii mișcări moderniste, simbolismul reprezintă adâncirea lirismului pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc. Prin prelungirea lirismului până la inconștient, mistic uneori, el nu numai că nu reprezintă o „*intelectualizare*“ literară, cum credea O. Densusianu, ci chiar o reacțiune împotriva intelectualismului și nu are nimic comun cu concepția energetică a universului.

Revista celorlalți. În seria micilor reviste de frondă novatoare s-au înscris și cele trei numere ale *Revistei celorlalți* (20 martie— 10 aprilie 1908), al cărei poet și teoretician principal era I. Minulescu.

Viața socială. Forțele strânse în jurul *Liniei drepte* (1904) s-au grupat în 1910 în jurul *Vieții sociale*, condusă de N. D. Cocea și cu colaborația esențială a lui T. Arghezi.

Versuri și proză. Revista bilunară *Versuri* (13 septembrie 1911), devenită apoi *Versuri și proză* (15 dec. 1911), publicație închinată exclusiv poeziei, sub probabila conducere, la început, a tânărului poet simbolist I. M. Rașcu și apoi și a lui Hidalgo, a apărut la Iași.

Alte reviste. Mai cităm printre micile reviste moderniste: *Fronța* (april 1912), apărută în două numere; *Grădina Hesperidelor* a lui Al. T. Stamatiad, într-un număr; *Farul* (24 febr.—27 aprilie 1912); *Insula*, în trei numere (5 aprilie 1912); *Simbolul* (25 oct.— 25 dec. 1912); *Absolutio* (1 dec. 1913—25 mai 1914).

În afară de aceste mici reviste exclusiv moderniste, în afară de unele publicații de polemică socială, cum era, de pildă, *Facla* lui N. D. Cocea și, mai ales, *Cronica* (12 febr. 1915—3 iulie 1916) lui T. Arghezi, cu anexe de oarecare literatură modernistă, în afară de unele ziare, în care se publică cu consecvență literatura modernistă (de ex., *Seara*, unde colaborau activ T. Arghezi, A. Maniu, I. Vinea etc.), deși în contradicție cu directiva critică, poezia simbolistă a pătruns, încetul cu încetul, la mai toate revistele noastre, de pildă: la *Viața artistică și literară* (împotriva criticii lui Ilarie Chendi); la *Falanga* (împotriva criticii lui M. Dragomirescu); la *Noua revistă română* (împotriva criticii lui I. Trivale); la *Flacăra* (împotriva criticii lui P. Locusteanu și a lui Sp. C. Hasnaș); la *Viața românească* (împotriva criticii lui G. Ibrăileanu, care cerea poeziei „realități naționale“) etc.

2. CRITICA SIMBOLISTĂ

Simbolismul s-a dezvoltat, împotriva criticii oficiale sau în tăcerea ei, prin simplul determinism al sincronismului ce-și impune, mai mult sau mai puțin uniform, formele de cugetare și de sensibilitate. Lipsit de îndemnul și de atmosfera stimulentă a criticii, simbolismul s-a valorificat prin însăși pilda faptei literare și, principal, prin critica poezilor în măsură de a-și explica arta.

O. Densusianu. Critica lui O. Densusianu, cum și era de așteptat, a plecat de la formula poetică a lui Ervin. Contemporan cu mișcarea literară a sămănătorismului, dar neputându-se ridica nici deasupra formulei simboliste, nici deasupra propriei sale pasiuni, criticul a luat o atitudine sistematic negativă față de întreaga producție a vremii, atitudine ce i-a ridicat obiectivitatea. Printre cauzele lipsei de răsunet a *Vieții noi* a fost nu numai insuficiența literaturii, ci și lipsa de autoritate a unei critici de contestare principală.

Dar dacă receptivitatea lui O. Densusianu era principal ostilă literaturii rurale — deși în acest domeniu literatura română se realizase mai desăvârșit până atunci — ea nu era fără limită nici chiar în sensul artei noi. Cum simbolismul lui se rezuma mai mult la idealul unei literaturi academice și abstracte, el s-a ținut departe de adevăratul modernism; academismul său a fugit, dealtfel, de compromiteri: de aici atacurile împotriva adevăraților simbolști I. Minulescu, N. Davidescu, Bacovia, A. Maniu — ca, dealtfel, și împotriva a tot ce a avut succes (*Manasse*, D. Anghel, P. Cerna etc.).

O. Densusianu n-a fost critic, nici nu s-a încercat să fie; s-a mulțumit doar să nege și să bagatelizeze întreaga noastră literatură bună, în orice sens ar fi fost ea, prin simple afirmațiuni. Nicio-dată un studiu; niciodată un articol documentat, ci simple notițe cu negațiuni nedovedite, nemotivate, fără preocupări critice de nici o natură, mărginindu-se

doar la modesta condamnare a unui epitet nepotrivit, a unui cuvânt prea „opincăresc“ sau a unei rime nefericite.

N. Davidescu. Acțiunea critică simbolistă a lui N. Davidescu (n. 1888) pornește înainte de război la *Noua revistă română*; nu se afirmă însă doctrinar decât mult mai târziu.

Într-o serie de articole publicate în *Flacăra*, 1922, el se declara nu numai teoreticianul simbolismului, atitudine legitimă, dar afirmă existența literaturii române înainte de epoca apariției simbolismului. Nu-i ajungea, deci, să susțină legitimitatea curentului simbolist și valorificarea lui prin talente apreciabile, ci tăgăduia însăși existența unei literaturi române înainte de apariția simbolismului!

Și în studiul său asupra esteticii poeziei simboliste, N. Davidescu a mers tot spre paradox, ca spre o țintă firească; urmând pe Remy de Gourmont, el a rezumat simbolismul în principiul unic al idealismului filozofic. Cum, de pildă, *Sărmanul Dionis* nu e decât o aplicațiune a filozofiei kantiene, iar *Luceafărul*, *Scrisoarea întâia* sau *Rugăciunea unui dac* sunt îmbibate de pesimismul schopen-hauerian, în acest idealism filozofic și budism Eminescu se întâlnește cu Villiers de L' Isle Adam, unul din precursorii simbolismului francez, și e punctul de plecare al simbolismului român.

În realitate însă școlile literare nu se caracterizează numai prin direcția lor sau prin suprapunere parțială — cum ar fi aici idealismul, ci și prin notele diferențiale. Nota diferențială a simbolismului nu e nici idealismul din *Sărmanul Dionis*, nici pesimismul din *Rugăciunea unui dac*, nici chiar muzicalitatea externă din *Somno-roase păsărele* — ci adâncirea lirismului în subconștient prin exprimarea, pe cale mai mult de sugestie, a fondului muzical al sufletului omenesc. Atunci: mai poate fi vorba de simbolismul lui Eminescu?

Critica lui N. Davidescu a evoluat în cercul unor astfel de preocupări moderniste; cu tot excesul firesc unui scriitor ce operează în sânul propriei sale formule poetice, ea se menține, în genere, prin expresia sa abstractă, cenușie și masivă, într-o atitudine de aparentă obiectivitate, ce impune prin calitatea sa intelectuală, deși inspiră și numeroase rezerve, nu numai prin pornirea ei spre paradox, ci și spre strategia literară. Toate aceste observații intră însă în domeniul trecutului. După cum în poezie, de la simbolismul formal al tinereții N. Davidescu a evoluat spre didacticismul pur, tot așa și în critică e astăzi tradiționalist, rasist, și mare căutător de specific național.

F. Aderca. Ca poet simbolist, F. Aderca (n. 1891) a fost unul dintre primii apărători ai fenomenului estetic desfăcut de toate elementele cu care, de obicei, se amestecă. Pentru dânsul, punctul de plecare al oricărei creațiuni artistice este personalitatea artistului, iar procesul creației, diferențierea. Lupta lui esențială s-a îndreptat împotriva caracterului specific național, a cărui existență a negat-o, pe când în realitate există o emotivitate națională, și, în cadre largi, caractere specifice naționale. Ele trebuie însă, mai întâi, circumscrise în generalitatea lor și nu verificate, cum făcea G. Ibrăileanu, în amănunt; și, în al doilea rând, trebuie considerate ca valori psihologice și nu estetice.

În *Mic tratat de estetică literară*, plecând de la primatul legitim al esteticului, printr-o serie de disocieri și paradoxe, Aderca a ajuns la concepția puerilității artei; plecând de la relativitatea conceptului estetic, el a ajuns la concepția desăvârșitei inutilități a criticii. Concepția relativistă a valorilor estetice implică, dimpotrivă, utilitatea criticii; arta fiind o valoare evoluabilă, criticul, alături, dealtfel, de artiști, ajută la determinarea acestei evoluții. Fără a fi critică propriu-zisă, adică cu garanții de obiectivitate, de multiplicitate de puncte de contact, de viziune a elementelor esențiale, de gravitate profesională, scrisă în spiritul unei singure formule estetice, militantă și parțială deci, critica lui F. Aderca a contribuit și ea într-o măsură apreciabilă la deplasarea conștiinței estetice spre o nouă concepție în artă, prin mijloace mai mult de insinuare artistică decât printr-o reală aptitudine critică; el a putut lucra astfel la sporirea receptivității estetice, într-o epocă în care criticii profesioniști se opuneau evoluției firești.

V

TRADIȚIONALISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

În epoca de după război, procesul de emancipare a coceptului estetic din simbioza „culturalului“, sub cele două forme ale etnicului și eticului, dezlănțuit cu atâta violență la începutul veacului este pe cale de a se desăvârși în conștiința artistică a scriitorilor. Dacă sub forma lui agresivă și exclusivă sămănătorismul ca și popo-ranismul au devenit inactuale, nu înseamnă însă că spiritul ce le însuflețea nu trăiește și azi sub alte forme potrivite momentului istoric. În definitiv, cele două forțe prezente în orice literatură și în orice epocă, spiritul creator de înnoire și spiritul de conservare, dăinuiesc, cum era și natural, și se grupează în jurul a două mișcări și a două reviste principale, *Gândirea* și *Sburătorul*, sub numele de tradiționalism și modernism, de care rămâne să ne ocupăm.

Gândirea. *Gândirea* a apărut în mai 1921, sub direcția lui Cezar Petrescu și I. Cucu; deși clujeană, ea a grupat mai mult forțe din regat și nu a avut o direcție precisă. Numai după strămutarea ei la București și după trecerea sub conducerea poetului și teologu-lui Nichifor Crainic, ea a devenit un organ de luptă și de atitudine literară. În amândouă formele, ea a fost și continuă să fie și azi o revistă îngrijită, din toate punctele de vedere, care, mai ales în începuturile ei, fără să selecteze talente tinere și să le dea o circulație, poate că n-a avut un critic cu autoritate, a strâns în jur un grup de scriitori de talent (Nichifor Crainic, I. Pillat, Gib Mihăescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Em. Bucuța, Matei Caragiale, Tudor Vianu etc.). Sub raportul tehnic și chiar al literaturii publicate se poate, așadar, vedea în *Gândirea* una din cele mai bune reviste de după război. I-a lipsit doar meritul esențial al pregătirii noii generații literare...

Alte reviste tradiționaliste. N-au lipsit, firește, și alte publicații în linia așa-zis *tradiționalistă*, mai cu seamă în provincie, unde „tradiționalismul“ sau „culturalismul“ înflorește și azi. Vom cita câteva din ele, apărute sau reapărute după război:

Junimea literară reapare la 1923; *Junimea Moldovei de nord* apare la 1919; *Lamura* apare în octombrie 1919; *Gândul nostru* pornește în dec. 1912 la Iași; *Năzuința* din Craiova, în aprilie 1922; *Datina* din Severin, 1923; *Flamura* lui Marcel Romanescu apare la Craiova, 1926; *Făt-Frumos* al lui Leca Morariu, Suceava, 1926; *Darul vremii*, Cluj, febr. 1930 etc., etc.

2. CRITICA TRADIȚIONALISTĂ

Nichifor Crainic. Nichifor Crainic se reclamă de la *Sămănătorul* „în ordinea tradiționalismului autohton“. „Literatura sămănă-toristă, scria el, a înfățișat un om al pământului, un om al instinc-tului teluric, fiindcă doctrina care o însuflețea era fascinantă de un ideal politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului sămănătorist e unilaterală, întrucât s-a manifestat nu-mai în ordinea literară. Noi voim să-i dăm o amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc... De aceea omul sămănătorist e omul pământului și omul naturii. Sensul acestei literaturi e local, cu cât e mai aproape de pământ și subordonat ideii politice... Pe pământul pe care am învățat să-l iubim din *Sămănătorul*, noi vedem arcuindu-se covil-turul de azur al bisericii ortodoxe. Noi vedem substanța acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanța etnică. Pentru noi și pentru cei care vor veni după noi, sensul istoriei noastre și al vieții și artei populare rămâne pecetluit, dacă nu ținem seamă de factorul creștin. El e tradiție eternă a Spiritului care, în ordine omenească, se suprapune tradiției autohtone“. Iar mai departe, în alte articole, Nichifor Crainic susține că, având în trecutul nos-tru o epocă de glorie și de expansiune ortodoxă, trebuie să practicăm și astăzi acest imperialism ortodox printre popoarele balcanice, în numele evangheliei și al banului darnic risipit. Pusă astfel, problema nu intră în cadrele discuției noastre pur literare; alți publiciști tradiționaliști au strămutat-o totuși și pe terenul lite-rar. „Arta popoarelor ortodoxe, declară unul dintr-înșii, este lite-ratura... Faptul că România, de un secol, face numai literatură, trecând pe planul al doilea celelalte arte, nu este o întâmplare: e fenomenul artistic trecut prin sufletul poporului ortodox. Litera-tura este, la noi, ortodoxii, un reflex artistic al Logosului mistic, încarnarea verbului în artă, de pe urma practicii milenare a «Cuvântului» în cele religioase“.

Bucuroși să admirăm această literatură ieșită din logosul mistic, îi constatăm inexistența; însuși autorul se mulțumește doar cu afirmația că „tradiția cărturărească religioasă și-a găsit expresia artistică în Gala Galaction“ — adică puțin pentru un popor ortodox, a cărui artă se reduce numai la literatură.

E drept că în urma unei mișcări publicistice destul de intense în jurul misticismului ortodox, întreținută de *Gândirea*, *Cuvântul*, *Calendarul*, fără a mai vorbi de publicații în felul *Logos*-ului lui Nae Ionescu, — câțiva dintre poeții *Gândirii* (Ion Pillat, Nichifor Crainic, V. Voiculescu etc.) au început să vadă îngeri, azi dispăruți. Literatura românească — ca și sufletul românesc — nu se recunoaște în acest misticism.

Nimeni nu poate fi împotriva cercetării istorice a tuturor formelor de cultură autohtonă; încercările de a studia folclorul poetic sau muzical, elementele specifice în pictura sau arhitectura românească și chiar în cugetarea filozofică sunt, așadar, prețioase, cât timp sunt limitate la o modestă realitate, fără a fi supravalorificate prin acțiunea unui misticism național de ordin cărturăresc, pe care, în dauna ei, cultura noastră l-a mai cunoscut sub diferite forme în cursul ultimei sute de ani...

Pentru că discuția asupra celorlalte aspecte culturale nu intră în cadrul cărții de față, ne vom opri numai la literatură. Se poate spune, în deplină sinceritate a conștiinței, că avem o tradiție literară românească? Se poate cere ca scriitorii contemporani să se inspire din *Cazania* lui Varlaam sau din *Psaltirea* lui Dosoftei, din cronică lui Ureche sau din stihurile lui Miron Costin? Se poate impune poeziei române de a se menține în cadrul doinelor și horelor populare? Nimeni nu a susținut acest lucru. Literatura noastră estetică nu începe decât odată cu veacul al XIX-lea, așa că, din lipsa unei tradiții seculare și a unei epoci clasice, nu putem avea un tradiționalism teoretic în sens strict științific, ci un *conformism etnic*, adică o acțiune în spiritul rasei. În acest sens de conformism, în literatură, el este rezultatul fatal și al psihologiei individuale, integrate în parte în psihologia colectivă, și al materialului lingvistic ce nu poate fi prelucrat decât după legile latente ale geniului rasei. Neputând fi un tradiționalism științific și nevoind să se resemneze la conformism, tradiționalismul nostru susținut de diferite mișcări naționaliste se pune cu totul pe alte temeuri: la baza vieții noastre naționale se află conflictul provocat de lipsa de sincronism dintre prefacerea revoluționară a instituțiilor și a condițiilor de viață socială și prefacerea înceată și evolutivă a sufletului românesc. Deși forma vieții sociale evoluează spre burghezie, structura literaturii, ca și a limbii noastre, în parte, a rămas încă rurală, și, într-o măsură oarecare, nici nu putea fi altfel: sufletul agrar al poporului român nu s-a realizat prin Creangă și Coșbuc din îndemnul unei ideologii a momentului, ci prin însăși structura lor sufletească de scriitori ieșiți și crescuți din sânul poporului. Problema nu se pune, deci, pentru acești scriitori rurali, care nu puteau să descrie și să cânte decât ceea ce cunoșteau mai bine; problema nu constă nici chiar în faptul că într-o epocă de prefacere economică și politică și prin reprezentanții ei cei mai caracteristici, literatura n-a mers în sensul dezvoltării istorice a formelor sociale, întrucât formele merg mult mai repede decât fondul. Problema începe numai din momentul producerii unei adevărate ideologii cu caracter de misticism, care a încercat și încearcă încă să stăvilească liberul mers al dezvoltării sociale...

Tradiționalismul mișcărilor noastre literare nu înseamnă, deci, nici tradiționalism științific, nici conformism — ci menținerea ideologiei literare în cadrele vechiului regim agrar, legat de pământ și de viața rurală, adică o manifestare reacționară a spiritului ce nu vrea să se adapteze formelor noi de viață socială. Pe când societatea noastră s-a dezvoltat în sensul diferențierii și, deci, a evoluției, prin creația unei pătri orășenești și a unei burghezii naționale cu caractere de omogenitate etnică, ideologia noastră și, în mod și mai firesc, literatura a procedat invers prin negația evidenței, de aici misticismul țărănesc al mai tuturor curentelor culturale din ultima jumătate de veac: țăranul a fost privit ca singura realitate economică, socială, a poporului român. De aici naționalismul istoric al lui Eminescu, rezolvat, pentru prezent, în misticism țărănesc; de aici „țărănismul“ sămănătorist mărturisit reacționar și poporanismul „democrat“ al *Vieții românești*; de aici teoria literaturii „ce vine și se duce la popor“, și naționalizarea literaturii prin poezia populară; de aici teoria slavă a „datoriei“ intelectualilor către popor și obligația scriitorilor de a ieși din popor sau de a fi crescuți în sânul lui; de aici teoria „specificului național“ ca o dovadă neîndoioasă de talent; de aici ura

împotri-va tuturor curentelor noi literare și combaterea modernismului, sub cuvânt că ar fi lipsit de „realități naționale“ sau că a produs o literatură de imitație, deși literatura noastră romantică a fost mult mai imitativă; de aici teoria unei țărâni, singura păstrătoare a virtuților rasei sau chiar a oricăror virtuți, deci ura împotriva orășenimii, care nu e decât un conglomerat de rase diferite, cu defecte și fără însușiri, și, prin urmare, ura împotriva literaturii urbane; de aici întoarcerea spre ortodoxie a *Gândirii*.

VI

MODERNISMUL

1. MIȘCAREA IDEOLOGICĂ

Sburătorul. Fără a fi pornit sub auspiciile unei formule unice și cu forțe tinere și revoluționare, ci în intenția unei acțiuni de armonizare, printr-o selecționare prudentă și cu forțe mature și încercate (L. Rebreanu, D. Nanu, Caton Theodorian, N. Davides-cu, Victor Eftimiu, Elena Farago etc.), apărut la 19 aprilie 1919, *Sburătorul* și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era și firesc, și al stimulării noilor energii literare. În intenția urmărită metodic de a descoperi talente și de a pune în lumină pe cele nu încă îndeajuns de afirmate stă acțiunea lui principală, cu efecte cu atât mai incontestabile, cu cât, în afară de *Convorbiri literare* și *Sămănătorul*, în prima fază a existenței lor, nici o revistă n-a trezit atâtea energii noi, așa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a *Sburătorului* (Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, T. Vianu, F. Aderca, M. Celarianu, Ticu Arhip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stolnicu, I. Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda etc... iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Șuluțiu, Dan Petrașincu, I. Iovescu, Virgil Gheor-ghiu, Mihail Șerban, Ieronim Șerbu, Al. Robot etc... forțele literaturii de mâine).

Trezirea atâtor energii literare, într-un spațiu de timp relativ mic, n-ar fi fost cu puțință numai prin apariția, intermitentă și ea, a revistei, dacă n-ar fi fost ajutată de eforturile unui cerc literar, a cărui activitate de aproape douăzeci de ani s-a desfășurat și se desfășoară încă în planul esteticului, în deosebire de alte mișcări cu preocupări etice și naționale, și al modernismului dirijat.

Contimporanul. „Modernismul“ lui E. Lovinescu și al *Sburătorului* a fost încă un modernism teoretic, bazat pe o lege de psiho-logie socială — prin care criticul arată bunăvoința principială față de toate fenomenele de diferențiere literară. El n-a pornit însă dintr-o necesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind și de o cultură clasică și de inhibiția firească oricărui critic. Adevăra-tele revoluții nu le fac decât artiștii. Iată pentru ce modernismul de avangardă și experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e *Contimporanul* (1923) poetului I. Vineanu, care atâția ani a reprezentat avangardismul în literatură, ca și în artele plastice, prin eforturile cea mai susținută din câte am avut, pre-cum și alte reviste mai sporadice, ca *Integralul*, *75 H. P.*, *Punct*, *Unu* etc. — consecințe fatale ale sincronismului mișcării literaturii universale, ce au experimentat și la noi dadaismul, expresionismul, integralismul, suprarealismul, — adică formele extreme ale modernismului apusean.

2. CRITICA MODERNISTĂ

E. Lovinescu. Pornită în 1904 în foiletonul *Epocei*, adunată apoi în cele două volume de *Pași pe nisip*, 1906, de formație maioresciană, critica lui E. Lovinescu (n. 1881) luptă chiar de la început pentru autonomia esteticului și deci împotriva confuziei lui cu eticul și etnicul. Sub influența spirituală a lui Emile Faguet, înainte chiar de a-i fi fost elev la Sorbona, dogmatismului sămănătorist criticul nu i-a răspuns însă printr-un dogmatism estetic, ci printr-un scepticism, cu atât mai nepotrivit cu cât dăuna sensului combativ al reacțiunii. Scepticismul *Pașilor pe nisip* reprezintă, așadar, o lipsă de tactică în lupta întreprinsă împotriva unui curent îndărătul cărui era o afirmație categorică de caracter mistific și mesianic. Activitatea de mai târziu de la *Convorbiri critice* (1906—1910) și în genere până la

război, adunată în primele volume de *Critice* (I—IV, ediția întâi) urmează aceeași linie a autonomiei estetice, de data aceasta fără spirit polemic, și în tendința vizibilă de a face din critică o categorie pur literară, un joc spiri-tual în jurul operelor de artă, o construcție personală, care să poată rezista timpului, chiar dacă piloții afirmațiilor s-ar surpa... Scepticismul agresiv, dar minor, ca nivel spiritual al primei faze, se generalizează; cu cât acțiunea i se întinde înspre o rază mai mare, cu atât expresia i se stinge într-o nuanță de ștersă ironie. În rezumat, în această epocă de zece ani (1906—1916) critica lui E. Lovinescu afirmă ca metodă impresionismul, cu noțiunea căruia avea, dealtfel, să se confunde în atenția contemporanilor, pe fond de rela-tivism estetic și într-o formă căutată, nuanțată cu evidente intenții de realizare artistică. Nimic revoluționar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic: o activitate desfășurată sub sem-nul eclectismului și al unui empirism dominat de cultura clasică și de un echilibru temperamental.

Rămâne să arătăm pe scurt linia ce l-a dus pe critic de la eclectism și relativism la un modernism, dealtfel, mai mult teo-retic și în contradicție poate cu temperamentul dominat de tradiționalismul moldovenesc și de structură clasică. Întâia for-mulare a ideologiei lui s-a afirmat mai întâi în domeniul socialu-lui, susținând în cele trei volume ale *Istoriei civilizației române moderne* (1924—1925) că procesul civilizației noastre, ca și al tuturor statelor intrate brusc în contact cu Apusul, în solidarismul unei vieți cu mult mai înaintate, nu s-a făcut evolutiv, ci, dintr-o necesitate sociologică, revoluționar. Nu era vorba de a exprima o preferință, ci de a scoate o concluzie din analiza procesului de formație și a altor civilizații tinere cu destin identic. Principiul acestei fatalități sociologice, criticul l-a denumit *sincronism*, pe baza căruia civilizația noastră actuală s-a format prin importăție integrală, fără refacerea treptelor de evoluție ale civilizației popoarelor dezvoltate pe cale de creștere organică. Se poate spune că la popoarele tinere imitația este prima formă a originalității. Nimeni nu recomandă, firește, principial, imitația; prin interdepen-dența materială și morală a vieții moderne ea există însă ca un fenomen incontestabil. Dacă ar rămâne sub forma ei brută, imitația n-ar fi un element de progres; progresul începe de la adaptarea ei la unitatea temperamentală a rasei, care o absoarbe și o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice. Numărul „invențiilor“ sau al „ideilor originale“ al fiecărui popor în parte fiind foarte limitat, originalitatea oricărei civilizații stă mai mult în capacita-tea de adaptare și prelucrare, decât în elaborație proprie — și aceasta mai ales la popoarele tinere. Dezvoltată în *Istoria civilizației române moderne*, violent contestată de toată literatura tradiționalistă a timpului, această idee de sincronism ce implică modernismul, ca un principiu de progres, a fost aplicată apoi în cele 5 volu-me ale *Istoriei literaturii române contemporane* (1900—1925), în care scriitorii sunt judecați, pe de o parte, din punctul de vedere al caracterului lor de sincronism nu numai în dezvoltarea vieții noastre sociale și culturale, ci și în legătură cu mișcările din Apus, iar, pe de alta, ca un criteriu de valorificare și din punctul de vedere al efortului de diferențiere față de ce a fost înainte. Vechiul scepticism din *Pași pe nisip* sau *Critice* (I—IV) se organizează apoi în volumul al VI-lea în demnitatea unui sistem (*Mutația valorilor estetice*), după care nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, ce n-o cercetează prin raportare la un ideal estetic, ci la totalitatea factorilor sufletești ce i-au determinat stilul.

Toate aceste teorii sunt expuse în largi dezvoltări în volumele sale de o ordonanță arhitecturală și de o limpiditate stilistică re-cunoscute în genere. Dacă mai adăugăm la această aptitudine de expresie lucidă și o înclinare spre portretura morală — am spus esențialul asupra acestui critic, care, plecând de la un scepticism ostentativ și minor, a ajuns să și-l organizeze într-un sistem cu aparențe de dogmatism, la baza căruia — mai mult decât teoria — stă poate gestul estetic și desigur onestitatea profesională.

VII

CRITICA NOUĂ

Întrucât titlul de „modernist“ pare exclusiv și chiar „partizan“, înscriem evoluția criticii de după război sub semnul „sincronismu-lui“, nu în sensul unui avangardism programatic sau al unei formu-le de școală, ci al armonizării teoretice cu spiritul timpului și al atitudinii înțelegătoare față de curentele noi de artă. Controver-sa T. Maiorescu — C. Dobrogeanu-Gherea, de la sfârșitul veacului trecut, dintre critica estetică și critica socială, și continuată apoi de N. Iorga și G. Ibrăileanu, de o parte, și M. Dragomirescu, O. Densusianu și E.

Lovinescu, de alta, adică între autonomia esteticu-lui și confuzia lui în etic și etnic — o putem privi azi, în conștiința criticii, dacă nu și a publicului și a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruința conceptului estetic, fără alterări de elemente străine, oricât de interesante ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generației actuale. Istoricul va constata limpezirea confuziilor ce pândesc, de altfel, orice literatură în începuturile ei și va înregistra cu bucurie prezența atitudinii exclu-siv estetice în spiritul tuturor criticilor tineri.

Rămâne acum să caracterizăm în scurt pe toți acești critici.

Tudor Vianu. Poet și disociator de idei la *Sburătorul*, Tudor Vianu (n. 1897) e azi profesor, eseist și critic mai mult de principii. De formație universitară și de expresie academică, el a lucrat în do-meniul esteticului și s-a pus în serviciul autonomizării lui în excur-suri mai mult teoretice (*Arta și frumosul*). Spiritul lui doct și speculativ s-a asociat și cu o largime de vedere neobișnuită de structura sa la toate formele noi ale artei apusene, dacă nu printr-o adeziune partizană, cel puțin printr-o atenție binevoitoare și comprehensivă, printr-o gravitate temperamentală de a privi lucrurile de sus, dar în viabil. Modernismul în formele lui cele mai acute (expresionis-mul, cubismul) îi datorește, așadar, o contribuție de elucidare, cu atât mai efectivă, cu cât nu venea de la un militant avangardist, ci de la un estetician ponderat. Nu e rolul acestei istorii literare de a-i fixa contribuția în domeniul esteticii, ca și a eseisticii filozofice și culturale, în genere de calitate mai speculativă sau istorică. Criticii îi revine însă un studiu asupra *Poeziei lui Eminescu*, de exegeză a unor teme ale poetului, de situarea operei lui în atmosfera romantis-mului universal, cu stabiliri de apropieri și diferențieri, de studierea pesimismului lui în cadrul și al sensibilității epocii și al influenței schopenhaueriene, de precizare a elementelor romanticii germane ce au fuzionat cu elementele filozofiei antice în compoziția unității morale a poetului, într-un cuvânt, de cercetare de izvoare ideologice și de motive poetice. În latura ei cea mai înaintată și mai obscură, literatura română îi datorește, acum în urmă, un mic volum asu-pra poeziei lui I. Barbu, de aceeași valoare exegetică și speculativă, ce nu exclude informația, ca în tot ce scrie acest critic sagace, sobru, aulic și lucid în abstracție.

Șerban Cioculescu. Spirit vioi și combativ, raționalist și dia-lectic, apropierea de Paul Souday îl caracterizează mai mult pe Șerban Cioculescu decât orice altă defnire. Raționalismul îi dă oarecare puncte fixe de orientare; lupta lui, de pildă, împotriva misticismului și ortodoxismului îl așează în planul unor discuții ideologice. Primatul nevoilor polemice îl obligă însă să-și creeze și obiective arbitrare, în combaterea cărora perseverează apoi din necesitatea consecvenței. Simțind mai târziu decât alții imperativul obiectivității necesar oricărui critic, el face astăzi laudabile eforturi de a o câștiga, înfrângându-și demonul contradicției, sub aspectul istorismului literar. Spectacolul ciudat al unui spirit vioi, vindicativ, agresiv, căutând să-și ascundă zelul partizan în tranșeele amănuntelor și considerațiilor de ordin bibliografic, istoric, documentar, comparând edițiile între ele, cercetând variante și variații, restabilind puncte și virgule, discutând cu gravitate date minime, adu-când obiecții infinitezimale și inutile, în ton doct și peremptor: spectacolul vechilor pustnici ce voiau să-și înfrângă tentațiile trupului sub asprimea ciliciului. Tot teama ispitei partizane îl face să se ferească și de a privi lucrurile în inima lor. Din iluzia obiectivității chiar în sânul polemicii, își macină spiritul real ofensiv într-o pulbere de atacuri mărunte ce nu influențează fondul chestiunii. Obiectivitatea nu stă la adăpostul observațiilor fără im-portanță, ci pornește numai de la stabilirea unor raporturi exacte de valori; trecând sub tăcere meritul esențial, sau micșorându-l, statistica negativă a infinitezimalelor rămâne încă parțială. Acțiunea criticii lui Șerban Cioculescu este totuși pozitivă în exegeza poeziei argheziene — și în simpatia arătată tuturor încercărilor de diferențiere literară ale tinerilor scriitori.

P. Constantinescu. Sporul autorității critice a lui Pompiliu Con-stantinescu se datorește probității intelectuale care, pe lângă sensi-bilitatea estetică, uneori chiar și mai mult decât ea, este arma de căpetenie a criticului. Probitatea, firește, își are și ea o primejdie în teama de a n-o pierde și în excesul independenței ce dictează, involuntar, jocul de balanță al opiniei critice. Riscul este însă atât de rar, încât deficitul e de mică importanță. Cititorul a căpătat convingerea în cursul anilor că are în Pompiliu Constantinescu un îndrumător lucid și imparțial, prob; infailibilitatea nu intră în condiția omenească și nimeni nu-i la adăpostul

reflexelor și al reacțiilor subterane ale unei conștiințe ce se vrea autonomă. Am numit odinioară nota caracteristică a acestei specii de critică impresionism; așa numi-o azi centripetism estetic, adică mergerea directă spre centrul operei de artă, spre ideea creatoare, spre punctul de sprijin al geometriului antic. Descoperind elementul generator și făcându-l apoi tangibil cititorului, opera de elucidare a totului e mult mai reușită decât practicarea unei analize parțiale și a unei incizii experimentale, operație ce reclamă fixarea lan-ternei critice numai în centrul de unde pleacă sistemul nervos al creației sau al scriitorului și modestia limitării la esențial, cu renunțarea la biruințe dialectice ușoare pe chestiuni secundare. Critica lui Pompiliu Constantinescu se îndreaptă spre aceste cen-tre cu oarecare încetineală în mers și didacticism în expresie, dar cu simț de orientare. Nu studiază principiul electricității în lămpile de pe stradă, ci în motorul uzinei și, mai ales, nu-și afirmă superioritatea făcând statistica becurilor sparte sau numai deșurubate.

Perpessicius. Poet modernist, Perpessicius (n. 1891) a făcut și face o critică modernistă. Aș zice avangardistă, dacă n-ar avea o înțelegere pentru toate formele de poezie. Nimic din exclusivis-mul deschizător de drumuri; un gust pentru noutate și risc, unit totuși dezarmant cu o bunăvoință aproape universală. Transparen-ță de apă de munte; limpede, dar nu și grăbită; cristal lichid, de douăzeci de ani se revarsă lin pe ogoarele noastre literare, cu o lene îndrăgostită de tot ce reflectă: bolta albastră a cerului, norii de scamă alburie, sălciile pletoase, iasomiile și vizdoagele. Nimic nu-l ostenește: valul lui îmbrățișează amoros poezia lui Al. T. Stamatiad și proza Sărmanului Klopstock, la fel cu literatura lui T. Arghezi. Totul îl încântă. Comprehensiune? Indulgență? Priete-nie? De toate. Comentator ideal al poezilor, impresionist cu erudiție literară, colecționar de flori presate din toate parcurile poetice, el a fost sortit să pregătească scama rănilor tuturor măștrilor îmbătrâniți și să sufle ușor în luminița tuturor debuturilor.

G. Călinescu. Talent, așa putea zice, dar nu e numai talent, pen-tru că e și muncă, și nu o muncă de bivol la jug, ci de om repede orientat în chestiuni abia întâlnite și priceput în a organiza în sânul lor o rețea întreagă de tranșee și de comunicații subterane. Pentru a fi critic, G. Călinescu are toate calitățile: sensibilitate artistică de poet și romancier, cultură literară, talent de scriitor și o mare mobi-litate asociativă. Îi mai lipsește doar convingerea în valabilitatea misiunii sale critice. Mult mai mari, pretențiile criticului se îndreaptă spre vaste construcții de istorie literară sau spre monografiile uriașe. Simplă improvizație, prin talent literar și știință arhitectonică, *Viața lui Mihai Eminescu* a obținut aprobarea tuturor. Îmbărbătat de suc-ces, câțiva ani după aceea, a săpat cu hărnicie și metodă în opera poetului, nu numai văzută, ci și în cea nevăzută, a ineditelor, galerii inextricabile. Rezultatul cercetărilor s-a depus într-o serie de to-muri masive, pentru care nu poți avea decât respect și admirație. Căutând însă monumentalul, scriitorul s-a pierdut în labirintul său hipogeic. Captiv al propriei sale ingeniozități și frenezii, el n-a mai putut dibui galeria îngustă a ieșirii. Peste câțiva ani, scăpat la lu-mină, va fixa cu siguranță doar într-o sută de pagini, fără vracul ineditelor și analizelor, masca marelui poet în liniile esențiale, cu un meșteșug portretistic de care a mai dat dovezi.

Mihail Sebastian. Artist și om de cultură literară, M. Sebastian a atins și atinge și acum, cu intermitențe, critica. Informație litera-ră modernă, eleganță stilistică naturală, fără aparența efortului, spirit dialectic, vioi și fin, cu anumite preferințe raționaliste și grațioase, purcezând direct în inima lucrurilor, fără didacticism și istorism, limpiditate de argumentare, într-un cuvânt, calități pozi-tive de îndrumător al gustului public. Îi lipsește doar ceva mai multă obiectivitate, fără care se poate face literatură, nu și critică.

Vladimir Streinu. Poet integral la *Sburătorul*, până a părea numai poet, exclusiv poet, iremediabil poet, de vreo doi ani Vladimir Streinu (n. 1902) și-a dovedit nebănuite resurse critice într-un tandem, în care pe rând cârma o are Șerban Cioculescu sau domnia-sa, mai ales când e vorba de poezie. De unde părea redus la sterilitate, critica lui a devenit abundentă, digresivă, aso-ciativă, teoretizantă; zbor planat prin abstracție estetică și istorie literară cu lente evoluții și la înălțimi, de unde nu se mai aude uruitul pasional al motoarelor, care există totuși. Critică nobilă, comprehensivă, de un estetism puțin cam prețios și indulgent cu slăbiciunile omenești.

Alți critici. Vom mai aminti în categoria criticilor militanți pe Octav Șuluțiu, laborios, onest, în plină formație și informație, pro-lix încă; pe Lucian Boz, cu exces de subtilitate, bun prețuitor de poezie, și pe Eugen Ionescu, studios, vioi, dar fără nici o convin-gere în seriozitatea criticii.

Eseiști. Tot la capitolul criticii vom adăuga ca anexă și câteva indicații asupra „eseisticii“, apărută în literatura noastră destul de târziu, dar înflorită tot atât de repede. La egală distanță între simplul articol și volum, ea reprezintă un gen special al literaturii intrate în faza maturității. Cum poate îmbrățișa orice obiect din domeniul științelor morale, orice fel de probleme de istorie literară, de estetică, de sociologie și orice chestiuni de ordin cul-tural, nu o putem totuși îngloba nemijlocit în critică, nici chiar atunci când se rezervă literaturii, deoarece cadrele îi rămân pur teoretice, în timp ce critica e prin excelență pragmatică. Întrucât însă caracteristica mișcării noastre culturale din ultimul deceniu se manifestă prin elementul nou al dezvoltării eseisticii, o istorie a literaturii n-o poate trece cu vederea, chiar dacă n-ar face-o decât ca simplu indiciu asupra fizionomiei epocii, în câteva cuvinte.

În afară de Tudor Vianu, menționat mai sus printre critici, cu o activitate desfășurată mai mult în cadrul eseisticii estetice, în afară de Camil Petrescu, al cărui studiu ni-l rezervăm în dome-niul creației, nu putem să nu menționăm și alți câțiva esești.

Lucian Blaga. Locul de frunte îl are Lucian Blaga (n. 1895), care în *Filozofia stilului* leagă arta cu toate celelalte manifestări ale conștiinței creatoare într-o valoare fundamentală, într-o uni-tate de stil; filozofia culturală devine astfel filozofia stilurilor succe-sive, între care spiritul omenesc a pendulat în cursul timpurilor. Tendința ultimului sfert de veac ar merge spre colectivismul spiri-tual, spre arta abstractă și stilizarea lăuntrică, nou stil al vieții născut din setea de absolut. Concepția filozofiei culturii prin re-ducere la unitate, la stil, a reluat-o scriitorul apoi în *Fetele unui veac*, susținând congruența tendințelor epocii noastre spre abso-lut, spre tipic, spre anonim, adică spre expresionism.

De la filozofia culturii, scriitorul s-a îndreptat într-o serie de eseuri: *Eonul dogmatic*, *Cunoașterea luciferică*, *Cenzura transcen-dentă*, *Spațiul mioritic*, spre metafizică, punând întrebările: Cum este posibilă dogma? Cum este posibilă cunoașterea luciferică? Cum este posibilă metafizica cunoașterii? — probleme ce ies din cadrul lucrării de față.

Paul Zarifopol. Eseistica lui Paul Zarifopol, intelectual de largă cultură, dar de structură paradoxală, s-a dezvoltat în cadrele lite-raturii, fără a se fixa în estetică sau în critica propriu-zisă. Poziția lui s-a instaurat totuși într-un plan pur estetic, combătând popo-ranismul și amestecul în artă al oricărei tendințe. Singurul scop al artei este plăcerea estetică; din nefericire, plăcerea eseistului nu e niciodată o „emoție“, ci o plăcere senzuală, „un amuzament“.

Din rarele aplicații critice, vedem că ea nu mergea spre viață și creație, ci spre jocul pur și senzual al artei inutile, spre fantezie, spre pitoresc. Cu toată marea sa lectură, independența de carac-ter, vigoare aspră stilistică și, deși fixat într-un plan pur estetic, Paul Zarifopol reprezintă în critica pragmatică o ecuație, în care necunoscuta ar fi câștigat, dacă ar fi rămas necunoscută, în dome-niul practic al valorilor naționale. Căci dacă lupta lui raționalistă împotriva sentimentalismului, romantismului, împotriva a tot ce e grimasă și modă în viață, ca și în literatură, în cultură, ca și în morală, este de prețuit — dezorientarea „gustului său intim“ era tot atât de regretabilă, ca și ceea ce combătea.

Criterion. Tot la acest loc amintim și eseistica unui grup de tineri, în jurul anului 1930 (mai precis 1928—1934), adunați în societatea „Criterion“, ce a luptat nu numai pe calea publicisticii, ci și pe cea a conferințelor și discuțiilor contradictorii. Stegarul acestei grupări era Mircea Eliade, antiintelectualistul scuturat încă de mult de frenezie mistică. Problema esențială a grupării consta în determinarea elementelor diferențiale ale propriei sale generații față de tot ce a fost înainte. Fără a intra în discuții ce ar fi vechi, ne limităm la câteva considerații generale asupra problemei însăși a „generațiilor“.

Căutarea de sine a tinerimii a existat întotdeauna, după cum e legitim și firesc, dar pe cale individuală în cadrele biologiei și psihologiei fiecăruia, fără conștiința proclamată agresiv a unei sim-bioze de generație, cu note diferențiale. Nouă e numai concerta-rea și afirmarea categorică.

Privită genetic, această conștiință de sine (nu a unui individ, ci a unei generații solidare și unitare) este, probabil, ecoul îndepărtat al psihologiei create de cataclismul războiului mondial. Prin acumularea dezastrelor, a mizeriilor, a milioane de morți, prin dezaxarea întregii vieți economice și sufletești, iremediabilul optimism, singurul suport efectiv al unei existențe altfel imposibile, a trezit în suflete credința că o astfel de catastrofă, fără pildă în istorie, nu s-a putut abate asupra noastră în chip cu totul inutil.

Generația următoare războiului a fost, așadar, generația reformatorilor. Tăind istoria omenirii în două, ei și-au închipuit că războiul va fi punctul de plecare al unei noi așezări sociale și spiri-tuale. Nevoia zgomotoasă a tinerimii de a se crede agresiv diferen-țiată de cea de ieri, participa probabil din această iluzie postbelică, risipită mai de mult în domeniul social, politic și economic, dar tenace încă în domeniul spiritual; unui fenomen unic i se cu-venea o generație unică.

Rezultă oare de aici că generația de după război nu avea anu-mite note caracteristice capabile de a-i constitui o fizionomie proprie? Ca autor al *Istoriei civilizației române moderne* am susținut teoria spiritului veacului determinat de sincronismul tuturor fenomenelor vieții sociale. „Veacul“ se destinde însă pe spații mari și nu se pulverizează în fărâme infinitezimale ca la teoreticienii generațiilor de câțiva ani. În afară de această limitare în timp, spiritul veacului sau chiar al generațiilor succesive nu e rezultatul lucid al unui proces colectiv, constant și voluntar, ci al unei acțiuni latente și subterane ce nu pășeste decât târziu și postum la lumi-na analizei și a conștiinței de sine. Operația luării măștii timpului de un om oricât de obiectiv și de în afara dialecticii momentului constituie deci o operație riscată în sine; cu atât mai mult ea nu poate fi decât iluzie sub scalpul celui ce voiește să joace și un rol activ în dialectica epocii. De cele mai multe ori ea se reduce la descifrarea „spiritului generației“ în propria-i configurație sufletească; cu alte cuvinte, e un act de narcisism.

Masca morală a generațiilor nu poate fi luată decât mai târziu și nu atât prin studiul lor izolat, ci prin contrastul cu ceea ce pre-cede și urmează. Posteritatea fixează notele diferențiale ale epocilor, iar istoria culturală le înregistrează. Nenumăratele anchete și analize, prin care tinerii noștri publiciști voiau să ia temperatura epocii din propria lor febră nu-și marchează valoarea prin rezul-tatele obținute, ci prin semnificația însăși a gestului raționalist, lucid, voluntar. El era o formă de voință de putere, de afirmare imperialistă. E singura notă precisă adusă față de generațiile de dinainte de război. Priviți din afară, unii din tinerii publiciști nu erau departe de eroii pieselor vechi ce declarau patetic:

- Noi, oamenii evului mediu. Sau:
- Încotro, fraților?
- Ne ducem la războiul de o sută de ani...

▣ - II

EVOLUȚIA POEZIEI LIRICE

I

POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ

Sămănătorismul a fost privit ca o operă de renaștere și, în adevăr, dacă lărgim sensul renașterii la fenomenul cultural, el reprezintă un moment de expansiune a tuturor forțelor spirituale la lumina ideii naționale. În literatură chiar, sămănătorismul înseamnă și o intensificare a producției și o stimulare a maselor cititoare. Apărut la un început de veac și la un sfârșit de epocă literară, în care, după moartea lui Eminescu și încetarea virtuală a activității lui Coșbuc și Vlahuță, se publica o poezie mediocră, în evidenta dezinteresare a publicului, sămănătorismul s-a arătat, negreșit, ca o revărsare de ape mari. Judecat însă estetic, cu sin-gura excepție a liricii puternice a lui Octavian Goga — în poezie, sămănătorismul reprezintă o epocă de inestetism. Situația lui para-doxală e de a fi fost luat ca o reacțiune sănătoasă împotriva moder-nismului și a formelor, așa-zise, decadente de artă, influențate de curentele apusene, și de a fi fost, în realitate, o epocă de deca-dență, adică de sleire a modurilor de expresie artistică a lui Eminescu și Coșbuc.

1. POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ ARDELEANĂ

Oct. Goga. Pornită la București, cu forțe de altfel mai mult moldovenești și ardelenști, acțiunea sămănătorismului s-a realizat din începuturile sale în poezia lui Octavian Goga (n. 1881) prin ruralism, întoarcere la brazdă, ură față de oraș și chiar de civilizație, naționalism, dar s-a și particularizat prin seva solului creator până a deveni exclusiv ardeleană. Ea trebuie cercetată în sânul ideologiei sămănătorismului și în particularitățile ei regio-nale (*Poezii*, 1905).

Conștiința solidarității naționale e la baza întregii activități a bardului ardelean, în poezii, în teatru, în publicistică, în oratorie patriotică și, în urmă, în politică chiar; nu e vorba de o solidaritate oarecare, ci de conștiința mistică a unei misiuni determinate. Vechea concepție romantică a rolului social sau național al scriitorului devine și mai energică prin concursul împrejurărilor istorice; pe când mesianismul bucureștean nu putea înflori decât în sânul unei activități culturale și se zbătea în scepticism și indiferență, țâșnit din înseși fibrele existenței naționale amenințate, mesianismul ardelean s-a dezvoltat în domenii fără contestare posibilă. Condițiile locului i-au impus, ce e dreptul, anumite norme și rezerve formale: neputându-se exprima liber, el a trebuit să se retracteze adesea în formule vagi și misterioase, ocolind cuvântul propriu, într-un amestec de bărbăție și de jelanie și, mai ales, de vaticinație, vrednică de vechii profeti în așteptarea frenetică a „mântuitorului“, „a dezrobitorului“, ce va răzbi milenara nedreptate:

Crai tânăr, crai mândru, crai nou...

Principiul generator al acestei poezii fiind posibilitatea contopirii cu aspirațiile colectivității etnice, urmează, ca o consecință, ruralismul ei. Țară de țărani, Ardealul nu putea oferi decât un material rural. În centrul creației pășește deci țărănul, nu sub forma motivului decorativ, ca la Alecsandri, și nici a celui idilic, ca la Coșbuc, ci în realitatea lui socială; el nu e idealist, sentimental și erotic, ci e un rob al pământului și instrumentul răzbinării viitoare:

*Din casa voastră, unde în umbră
Plâng doinele și râde hora
Va străluci odată vremii
Norocul nostru-al tuturor.*
(Plugarii)

El e „înfricoșatul crainic, izbăvitor durerilor străbune“, adică făptuitorul revoluției sociale. Trecută prin preocuparea socială a poetului și natura e considerată în solidaritatea ei cu durerea omenească. Codrul și apa nu sunt numai martorii unei suferințe milenare, ci și tăinuitorii și ocrotitorii ei. În cetățuia de ape a Oltului:

*Dorm cântecele noastre toate
Și fierbe tănuita jale
A visurilor sfărâmate,*

iar codrul povestește din frunza lui „îndurerata poveste a neamului“. În afară de funcțiile lui esențiale (*Clăcașii*, *Plugarii*), țărănul e văzut în cadrul vieții sale de sat, într-un amestec de observație realistă și de proiecție simbolică. „Albit de zile negre“ și cu „un ban de la împăratul“ pe piept, preotul devine „un mag în basme“, un „apostol“, la cuvântul căruia femeile își opresc fusul, bătrânii „fărâma“ lacrimi, în timp ce:

*Aprins feciorii strâng prăseaua
Cuțitului din cingătoare.*

„Dascălul“ se desprinde din strana bisericii ca un semn al eternității rasei, cu ochi în care strălucește scânteia:

*Din focul mare-al dragostei de lege
Ce prin potopul veacurilor negre
Ne-a luminat cărările pribege,*

iar „sfielnica, bălaia dăscăliță“ dă sfaturi nevestelor și compune mamelor scrisori pentru fecioriăii luați la oaste. Lăutarii „cetluiesc pe patru strune“ „argintul visării deșarte“ și „amarul nădejdiilor moarte“. Printr-o proiecție simbolică identică, țiganul Lae Chiorul devine interpretul durerii norodului pe lângă Dumnezeu.

Calitatea exclusiv socială a temperamentului poetului se mai trădează, dealtfel, și prin raritatea elementului erotic sau, atunci când există, prin deformarea lui de preocupări sociale (*O rază*).

Pământ și apă, cosaș și plugar, popă, lăutar sau iubită sunt, astfel, elementele aceleiași finalități naționale și sociale.

Iată materialul obiectiv; dacă trecem la atitudinea poetului față de dânsul, în afară de mesianism, găsim regretul înstrăinării de cadrul lui de formațiune, a „feciorului lui Iosif, preotul“, plecat în lume tocmai în momentul când „la umbra unui fir de nalbă plângea floarea de cicoare“, și „un firicel de izmă creață se săruta cu Oltul“. În loc să se adapteze, el se întoarce cu gândul în satul natal, unde se vede însurat, „într-o casă pe deal“, înconjurat de copii, pe care mama lor îi învață *Credeul*.

Vis romantic de revenire la natura primitivă, vis însă zadar-nic, deoarece înstrăinarea a operat ireparabilul; întors în sat, „feciorul lui Iosif, preotul“ nu mai știe juca hora (*Zadarnic*).

Inofensivă nostalgie după viața copilăriei, urmată apoi de sen-timentul dezrădăcinării definitive și al incapacității de a se regăsi, care avea să se precizeze mai târziu într-o atitudine mult mai agre-sivă față de „străinătate“, față de cultură chiar, — ultimul aspect al poeziei lui Octavian Goga.

Unitară, rotundă și încheată, se poate, totuși, stabili în sânul poeziei lui Octavian Goga curba unei evoluții. Poet al revoluției naționale, în primul său volum, el își păstrează tonul mesianic și în *Ne cheamă pământul* (1909); din națională, mistica lui devine socială; existentă, dealtfel, și în *Clăcașii*, ea se amplifică acum, în *Graiul pâinii* sau în *Cosașul*, până la luptă de clasă; în realitate însă, din pricina structurii etnice a Ardealului, revoluție socială înseamnă tot revoluție națională.

Obiectiv în primele volume, atât prin materialul poetic între-buینت, cât și prin atitudinea față de el, — în *Din umbra zidurilor* (1913) poetul cotește spre subiectivism și, din cântărețul revoluției sociale, devine cântărețul propriei sale dezrădăcinări:

*În mine se petrece-o agonie
Ca într-o tristă casă solitară,
În sufletu-mi bătut de vijelie
Eu văd un om ce-a început să moară.
Un biet pribeag cu rostul de la țară
Se duce-acum și n-o să mai învie
Cu chipul lui senin de-odinioară.
La Paris, obosit și „biruit“, se visează acasă:
Și-n jur de mine urlă Babilonul,
Eu mă visez în sat, la noi acasă.
În fața unei madone din Luvru, el se întreabă:
Ce-o fi făcând acum o mamă
Acolo-n satul din Ardeal!
Pe uliți trece: ...hohotind păcatul
iar turnurile catedralei Notre-Dame se înalță:
...ca două brațe blestemând Gomora.*

Această atitudine antiorășenească rezumă însăși ideologia sămănătorismului și e firească, dealtfel, unei literaturi ieșită din-tr-o epocă de formație, în care vechea societate a

dispărut înainte de a se fi consolidat cea nouă. Drumul spre subiectivism s-a mai însemnat însă și printr-o nevroză multilaterală, în a cărei expresie originalitatea poetului s-a pierdut odată cu deficitul originalității fondului; această întreagă parte a literaturii bardului ardelean se prezintă, după cum am arătat aiurea, cu multe infiltrații emines-ciene de limbă și armonie.

Influențată, poate, după cum se afirmă, de poezia ungară, struc-tura poeziei lui Octavian Goga prezintă pentru noi o puternică originalitate formală, în construcția strofei, în armonie, în ritm, în imagine și în vocabular. Orice poezie se izolează, astfel, în for-mula specifică a unei existențe unice: nimeni nu a rostit-o înainte; depășită astăzi, ea a călcat în vremea ei la viață cu un caracter de autenticitate evidentă și în ritmul abrupt, tumultuos, retoric și ilu-minat, și prin imagini organice (*„cetățuia strălucirii“*, *„argintul cărunteței“*, *„grumaz de unde“*, murmurul pădurii e : *„un mulcom zvon de patrafire, / ce blând asupra mea-și coboară / duioasa lor hirotonire“* etc.), dar mai ales în limba specific ardeleană, rurală, puternic influențată de limba și expresia figurată bisericească. Cu acest material verbal autentic, poetul își realizează ideile, fie prin masive construcții retorice ce i-au destinat poezia declamării fes-tive, fie prin simple notațiuni topice de un realism pregnant; căci, în afară de retorica abstractă și proiecțiunea simbolică de care am amintit, el are și putința materializării ideilor abstracte, observația amănuntului umil și precis, cu mult mai expresiv decât verbalismul profetic (*„cântarea pătimirii noastre“*... *„înfricoșatul vișor al vremilor răzbunătoare“*, *„duhul răzvrătirii negre“*, *„drumeț al pruncilor firii“*... etc.). Satul ardelean nu este zugrăvit numai prin figurile simbolice a apostolului sau a dascăliței, ci este indivi-dualizat prin simple notații caracteristice. Înstrăinarea, de pildă, nu e exprimată numai prin vane blesteme împotriva civilizației:

*Atâtea legi și-au picurat otrava
În inima rătăcitoare în lume etc.,
ci și prin note topice:
Căci m-am făcut apoi cuminte
Cu vremea ce înainta
Și m-am trezit pe nesimțite
Că-mi zice satul: — Dumneata.
(Casa noastră)*

iar copilăria nu e exaltată numai prin atitudini retorice, ci și prin calda evocare a „hâtrului“ dascăl Ilie, „cel înțelept, glumeț și schiop“, care:

*La vatră răzimat spunea
O pilduire din Isop.*

sau prin mierla care plânge:

*Într-o răchită
La răscruci-n Dealu Mare.*

sau prin:

Barbă putredă jupânul

sau prin:

„șura-popei“ peste care trece luna...

Unitate temperamentală, originalitate de expresie, știință ar-hitectonică, observație a amănuntului topic, discernământ psiho-logic — toate launloc îi destină operei poetului ardelean un loc propriu în evoluția poeziei române.

St. O. Iosif. Psihologia poetului St. O. Iosif (1875—1913) este mai mult psihologia inadapabilului decât a dezrădăcinatului; el nu era Octavian Goga, de pildă, ruralul orășenizat ce-și blastămă noul său mediu și se pierde în filozofie socială, ci e inadapabilul pur, care s-ar fi simțit stingher în orice formă de viață; nu e înstrăinat, ci un străin între ai săi. Nepregătit pentru luptă, boem, visător, el nu e victima prefacerilor sociale, care macină temperamentele slabe, ci a propriei sale fatalități organice. Poezia lui e poezia nostalgiei, îndeosebi, a copilăriei, adică a vârstei lipsite de răspundere și hrănită numai din seva idealului, nostalgia unei vagi epoci patriarhale, după cum e și poezia veleității neconvertibile în voință a visării fără obiect precis. Scrise din imboldul curentului sămănătorist, poeziile sale eroice sau patriotice n-au nici o vigoare.

Unei sensibilități atât de minore i-au răspuns mijloace artistice identice; lipsa de invenție verbală și de expresie figurată îl fac pe St. O. Iosif să pășească, succesiv, pe urmele lui Eminescu, Vlahuță, Coșbuc sau, mai ales, a locului comun. Reale, grația și duiosia nu ajung pentru a deveni poezie trainică, poezie originală. Poezia contemporană s-a emancipat, de pildă, din coșbucis-mul facil (*Cocoarele*), din vulgaritățile din *Adio*, *Veseli* sau din atâtea alte poezii directe și primare, de poezie-anecdotă (*Rozele*, *Artiștii*, *Șincai*, *Melancolie*) etc.

Întreaga operă poetică a lui St. O. Iosif ar fi expresia unei sensibilități numai duiosă, dacă n-ar exista și *Cântecele*, în care sub arcușul unei dureri puternice, simțim un accent mai profund, ce ne vine de dincolo de cuvinte, din ton, oricât ar stânjeni-o insuficiența expresiei.

Mai sunt de citat de asemenea *Cântecul de leagăn*, *Corinei*, în care grația și-a găsit și expresia, și, din pricina mișcării, *Doina* și alte câteva poezii răzlețe (*Doi voinici*, *Noapte de mai*, *Trec noptile*, *Elegie*) — de bun poet minor.

Octavian Goga reprezintă o individualitate puternică, iar St. O. Iosif, o poezie grațioasă și minoră — e tot ce a dat sămănătorismul ca poezie în epoca lui militantă. Încolo, o abundentă lite-ratură poetică fără originalitate, fie de cuprins patriotic sau folcloric, fie de un lirism eminescian, sleit și devenit clișeu, pe care rămâne s-o amintim prin câteva nume. Fiindcă în această invazie de mediocritate poetică, prin lipsa lor de contact cu literatura apuseană, ardelenii au format grosul oștirii luptătoare sămănătoriste, se cuvine să continuăm cu dânșii.

Zaharia Bârsan. Fără a milita ideologia sămănătoristă, poeziile lui Zaharia Bârsan (n. 1879) sunt, totuși, sămănătoriste prin banalitate și imitație. Din chiar prima poezie (*Singurătate*) găsim: „duioasa poezie“, „frumoasa mamă“, „cântarea sfântă“, „haina de humă“, „un vis de bine“ — apoi mai departe „visuri dragi“, „doruri sfinte“, „cântece sfinte“, „vraja noptilor senine“ — de unde sunt excluse riscurile originalității. Ca ton, tonul romanței și al lirismului direct, ca limbă — pulbere eminesciană (*Singur*, *Scrisoare*, *Frig*, *Zadarnic*, *Liniște* etc.).

Ion Bârseanul. Ion Bârseanul, în care critica timpului vedea „un talent poetic remarcabil“ și o „evidentă originalitate“, s-a clătinat de fapt între influența lui Coșbuc (*Vrăjmașul*, *Brazda* etc.) și Eminescu (*La castel* etc.), fără să fi izbutit să-și găsească măcar o expresie cât de puțin diferențială.

Alți poeți. Mai amintim în producția curentă a sămănătorismului ardelean pe:

Maria Cunțan, a cărei activitate lirică fără originalitate s-a pre-lungit până la adânci bătrânețe și s-a revărsat în două masive volume, din care nu se poate culege nimic astăzi.

Maria Cioban, o imitatoare a lui Coșbuc.

Ecaterina Pitiș, în care eminescianismul, coșbucismul și platitudinea curentă se amestecă fără a se personaliza.

I. U. Soricu (n. 1882), amalgam de rămășițe verbale ale poeziei eminesciene și ale poeziei populare; și pe alți câțiva, ca *Teodor Murășanu*, *Andrei Popovici-Bănățeanul*, *I. Broșu*, *I. Borcea* etc.

Ion Al. George. Lărgind cadrul inspirației, de la tradiția națională la tradiția latină, vom pomeni de Ion Al. George (n. 1891), poet ardelean, transplantat la București, care, cu ajutorul unui vocabular și al unei recuzite poetice latino-române, și-a tradus viziunea sa latină și greco-latină, eroică sau erotică. Când soarele răsare, poetul transcrie:

*A scăpat un trăsnet peste zare
Și-un Phoebus nou s-aprinse în răsărit.*

În mijlocul materialului verbal antic, locul comun al expresiei băștinașe răsare totuși pretutindeni. Pe Propertiu poetul îl face să cânte:

*Doar floarea de iris adie-n tăcere,
Cu mine alături, un calm miserere.*

Iată pentru ce, deși luna răsare din „agri“, deși gândindu-se la moarte, poetul regretă că n-o să mai audă:

*A sclavilor amară rugăciune!
Falernul care picură în cupe
Din fiecare picur o minune
(Elegia Styxului)*

conchidem că „agrul“ e tot vechiul nostru ogor sămănătorist, iar Falernul tot autohtonul nostru Drăgășani.

Spiritul sămănătorist se continuă și azi în Ardeal ca într-un pământ natal, printr-o serie de poeți locali: *Valeriu Bora, Ovidiu Hulea, Lucian Costin, Iustin Ilieșiu* etc., și ceva mai personalizat *Vasile Al. George* etc.

2. POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ ÎN REGAT

A. Mândru. La noi, în regat, idilismul real al lui A. Mândru nu și-a găsit o expresie diferențiată („vrăji șoptite“, „o dulce stea“, „minune sfântă“ etc.). *Floarea Tibrului*, poem antic, cuprinde idi-la epistolară a tânărului plebeu Publius și a tinerei Lydia, în nenumărate versuri facile, romantice și teatrale.

G. Vâlsan. Poeziile lui *G. Vâlsan*, prețuite și de T. Maiorescu, n-au fost adunate în volum decât după douăzeci de ani de la publi-carea lor în *Sămănătorul*; în banalitatea uniformă a epocii, ele par, totuși, a aduce uneori o frăgezime delicată de notație, un psihologism interesant, o poliritmie savuroasă, deși împinsă la discursivitate și prolixitate și o familiaritate nu lipsită de farmec. Firește, ca și întreaga poezie a epocii, e saturată de coșbucism și de ex-presie eminesciană.

Din producția timpului, nediferențiată prin talent, mai cităm poezia erotică a lui *E. Ciuchi*, cea războinică a lui *Nicolae Vulovici* și, întrucâtva mai citibilă, cea a lui *G. Tutoveanu* (n. 1872), de lirism direct și idilic, exprimat în pastă coșbuciană sau în rume-gătură verbală eminesciană.

Decadentismul sămănătorist nu s-a sfârșit, dealtfel, odată cu dispariția *Sămănătorului*, ci s-a prelungit în toate revistele ce i-au continuat directiva, ca: *Ramuri, Drum drept, Neamul românesc literar, Floarea darurilor* etc. și chiar în zilele noastre atât de anacronicul *Cuget clar* (1936). Nu e nevoia unei enumerații complete; ajunge citarea câtorva nume:

Ion Sân-Giorgiu. Lipsa de originalitate a lui Ion Sân-Giorgiu devine acceptabilă prin corectitudine și facilitate, în care influența lui Eminescu (*Chemare*) sau Cerna (*Noaptea*) se străvede. În ul-timele volume (*Rodul sufletului* și *Arcul lui Cupidon*) plasticitatea poetului s-a dezvoltat treptat până la aparențele modernismului, fie prin abuz de imagine, fie prin dezinvoltura formei libere, fie prin egocentrism și mai ales tumultuos senzualism.

Volbură Poiană, Const. Asiminei, Vasile Militaru, Eugeniu Revent și, ceva mai pus în ritmul vremii, harnicul *Al. Iacobescu* etc. sunt numele ce se găsesc mai des în publicațiile sămănătoriste și în volume numeroase.

3. POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ ÎN BUCOVINA

G. Rotică. În Bucovina, G. Rotică a pornit prin a fi un bard național sau, după cum s-a spus, „un Goga al Bucovinei“. Și el are deci un tată ce poartă pe piept „un ban de argint de la

împăratul“; și lui îi zic „Domn“ feciori și fete din sat; și el așteaptă „de la prunci“ răzbunarea zilei de mâine „cu care amenință pe stăpânitorii glii“.

Într-un cuvânt, G. Rotică a debutat ca „decadent“ al lui Octavian Goga, adică imitatorul lui. Bard al „Bucovinei“, în ultimii ani ai sămănătorismului, G. Rotică ne-a făcut surpriza unei evoluții spre poezia subiectivă. Invenția verbală și capacitatea de expresie figurată sunt minime; dar, deși materialul întrebuintat e comun, are, totuși, o frăgezime ce-i însuflețește fraza poetică prin simpla acțiune a sincerității și a unei elocințe sentimentale fără artificii. Banală ca expresie, această poezie e încă plină de nuanțe sufletești, cu eleganțe instinctive și cazuistică amoroasă, cu delicatețe de sensibilitate. În locul chemării brutale, avem acorduri abia șoptite, tragedii petrecute în încrucișarea unei singure priviri, dorințe înăbușite în scrupule, tot jocul etern al atracției și respingerii pasio-nale. Print-un adevărat paradox poetic, i-a fost dat acestui rural câmpulungean să exprime amorul discret, cu sfiiciuni de fecioară și ezitări de moralist. Delimitările definesc, negreșit, mai mult ca-racterul psihologic decât cel estetic al lirismului poetului, destul de sumar.

Printre poeții sămănătoriști ai Bucovinei mai cităm pe *Vasile Calmuțchi*, pe *Ion Ciocârlă-Leandru* cu revolta împotriva străini-lor, *Nicu Dracinschi*, *V. Huțan*, de inspirație gogistă, *Sever-Beuca-Costineanu* etc.

4. POEZIA SĂMĂNĂTORISTĂ ÎN BASARABIA

Nici de contribuția literară a Basarabiei nu ne putem apropia decât cu interes cultural și cu amoșirea scrupulelor estetice. Nu-mai gândul că unele din aceste versuri au fost scrise înainte de război și că reprezintă, prin urmare, dovezi de continuitate cul-turală românească dintr-o epocă de înstrăinare ne face să răsfoim, de pildă, *Miresmele din stepă* ale lui Ion Buzdugan sau *Poeziile* lui Al. Mateevici, cu o poezie citabilă (*Limba noastră*) și chiar *Flori de pârlăoagă* ale lui Pan-Halippa.

Susținută pe o bogată rețea de reviste cu deosebire provinciale, acest sămănătorism sau această mediocritate reprezintă o bogată floră poetică prin toate micile centre culturale ale unei țări mănoase în poezie: literatură culturală, patriotică, ocazională, fes-tivă, literatură de „barzi ai neamului“ — iată ce se poate spune, în încheiere, de poezia sămănătoristă.

II

POEZIA TRADIȚIONALISTĂ

Poezia sămănătoristă nu s-a continuat numai sub forma inspira-ției rurale și patriotice, ci a evoluat și sub forma tradiționalismului. Prezența unei poezii tradiționaliste de o indiscutabilă valoare es-tetică ne dovedește inutilitatea controverselor asupra materialului poetic: materialul rural este tot atât de susceptibil de a deveni estetic ca orișicare altul. Ceea ce desparte apele e numai talentul, în compoziția căruia, pe lângă elementul său primordial și unic, mai intră însă și elemente străine. Tradiționalismul nostru e un sămănătorism sincronizat cu necesitățile estetice ale momentului printr-un contact, la unii poeți, tot atât de viu ca și cel al moderniş-tilor, dacă nu cu sensibilitatea apuseană, cel puțin cu procedeele ei stilistice. Peisagiul rural, solidaritatea națională în timp și în spațiu, ortodoxismul — totul nu formează decât un determinant psihologic, care ar putea fi tot atât de bine înlocuit cu peisagiul urban, cu discontinuitatea sufletească a omului modern, cu incre-dulitatea, fără alte repercuții asupra valorii estetice. Arta începe de la expresia acestui material și ceea ce s-a schimbat în expresia lui constituie tocmai nota diferențială a tradiționalismului față de sămănătorismul anemiât prin simpla imitație a unor forme epuiza-te. Era timpul unei infuziuni de sânge nou — infuziune venită prin contactul cu Francis Jammes, Rainer Maria Rilke și cu întreaga literatură modernă și, mai ales, simbolistă.

Această poezie tradiționalistă de inspirație uneori rurală și folclorică, alteori națională sau ortodoxă, tendențioasă sau numai virtuală, s-a dezvoltat, cu deosebire, la *Gândirea*, sub semnul unei atitudini programatice, sau prin alte reviste provinciale (*Ra-muri*, *Flamuri*, *Datina*, *Miorița*, *Năzuința*, *Suflet românesc*) apărute nu numai cu scopuri de creațiune poetică, ci și de polemică. Rămâne să o caracterizăm acum prin reprezentanții ei principali și prin alți câțiva ce capătă o semnificație prin înglobarea lor într-o mișcare de grup.

Nichifor Crainic. Poezia lui Nichifor Crainic (n. 1889) repre-zintă, cu deosebire, expresia acestui sămănătorism evoluat estetic în tradiționalism. Cu punct de plecare într-o sensibilitate vădit rurală, sămănătorismul său s-a înălțat repede la o concepție inte-grală și la o unitate teoretică: solidaritatea, în spațiu, cu pământul și, în timp, cu rasa; pe de o parte, deci, o inspirație realistă și actuală, iar pe de alta, conștiința unei existențe fragmentare dintr-o totalitate împrăștiată în veacuri.

Aparent, Nichifor Crainic e cântărețul apei, al văii, al câmpiei, al ogorului, privite sub toate aspectele anotimpurilor sau prin variațiile de lumină ale aceleiași zile; telurică, poezia lui se inte-grează în cadrele unei literaturi limitate la orizonturi natale, a literaturii lui Alecsandri sau Coșbuc, a lui Hogaș sau Sadoveanu, pe care n-o depășește prin noutatea viziunii. În realitate, el nu e atât poetul peisagiilor exterioare sau lăuntrice, cât e poetul solidarității cu ele. Indiferent în liniile lui exterioare, peisagiul nu se colorează prin variațiunile sentimentului și nu-i împrumută personalitatea: poetul nu-l cântă și nici nu se cântă în el. Inspirația lui se exaltă asupra unei idei abstracte și devine o ideologie: pământul cu orizonturile lui limitate e supremul modelator al su-fletului uman; el nu e numai un spectacol și un generator estetic, ci și un determinant biologic și etic al conștiinței, al cărui poet voluntar și ostentativ se proclamă. De la dependența „șesului na-tal“ la determinismul ancestral, trecerea era firească, întrucât nu numai pământul modelează, ci și lungul șirag al strămoșilor. Invizibili, morții trăiesc în noi și prin instinctele pe care ni le-au determinat, dar și prin ideologia lor ce se amestecă în deliberările conștiinței; fiecare din noi e, așadar, consecința necesară a unei succesiuni de generații în tiparele unui anumit peisagiu. Natura și strămoșii încheie, astfel, ciclul servituții noastre, iar poezia solidarității cosmice și a tradiționalismului înlocuiește poezia liberului arbitru și a individualismului.

Pe lângă influența formală a lui Eminescu și a lui Coșbuc, e de regretat cotropitoarea influență a lui Vlahuță sau, mai degrabă, similitudinea de atitudini: inspirația e înlocuită printr-un proces intelectual, ideea e dezvoltată după legile logicii până la de-monstrația finală și luciditatea expoziției nu mai lasă loc sponta-neității lirice și misterului. Poeziile devin astfel „compoziții“.

În *Patria*, de pildă, noțiunea patriei e disociată în toate ele-mentele ei, într-o analiză didactică, din care dispare emoția. La fel în *Magii*, în *Cămin rămas departe*, în *Cântecul pământului* sau în *Durere*; și nu numai în *Cântecele patriei*, fatal retorice, dar chiar și în cele mai bune poezii ca, de pildă, în *Un cântec pe secetă*.

De o puritate de formă împinsă până la perfecție, cu largi acor-duri bucolice, cu un netăgăduit echilibru, în care fondul lui Coșbuc e tratat cu inteligență și luciditate, după metodele antipoetice ale lui Vlahuță, în care cele două teme eterne, a pământului tangibil și a patriei abstracte, sunt atât de metodic și de armonios dezvoltate — de un neîndoios clasicism și măsură, dar fără misticismul pe care vor să-l vadă unii, această poezie se integrează cu cinste în patrimoniul literaturii naționale: firida cărților de citire o așteaptă.

Ion Pillat. După vane ispite budiste și alte „amăgiri“ poetice influențate de poezia parnasiană și simbolistă franceză și de Mace-donski, dar în care găsim și filonul viitoarei sale inspirații, centrată pe amintire, și deci pe evocarea copilăriei și a trecutului în genere, Ion Pillat (n. 1891) s-a împlântat în câmpul strămoșesc, între dea-lul și via Floricăi, între castanul cel mare și apa Argeșului, în peisa-giul familiar al copilăriei, între orizonturile poetice și poetizate de amintire. Dintr-un desăvârșit acord al sentimentului elegiac, atât de simplu și de profund, cu mijloacele de realizare tot atât de ele-mentare, a ieșit această operă de cristalină rezonanță, cu sunetul ei propriu, deși integrat în simfonia literaturii noastre băștinașe.

Mai îndrăgit și mai concret decât Nichifor Crainic, tradiționali-smul lui Ion Pillat porcede de la realități: de la „vie“, de la „castanul cel mare“, de la „vârful Dealului“, de la „luncă“, de la „odaia buni-cului“, de la „capelă“ — de la tot ce încheagă nu numai orizontul Floricăi, dar și patriarhala casă a bunicului, de la „putina unde își lua baia cu foi de nuc“, până la „ceasul lui de pe masă ce și-a mai păstrat tic-tacul“ și nu se ridică nici la neam, nici la patrie; ca peisagiu, el se oprește la hotarele Floricăi, iar ca solidaritate, se mărginește la simpla legătură familială; bunica și mai ales buni-cul domină această poezie domestică (*Mormântul*). Figura lui Ion Brătianu se desprinde, astfel, din toate lucrurile mărunte ce l-au înconjurat și se risipește, înmulțită în reînnoirea naturii de primăvară; un nou panteism

familial se irosește, parfumat, din versuri pline de pietate... Reală, emoția poetului are o și mai mare rezonanță în noi prin însăși pietatea pe care o simțim cu toții față de „păstorul de oameni“; sentimentul se generalizează și familia mică se leagă de familia mare. Tonul nu se înalță, totuși, la patetic și nu lunecă nici la panegiric; patriotismul își împinge discreția până a se șterge cu totul. Pietatea se încheagă din sentimente strict personale și se materializează prin lucruri mărunte și zilnice: un astfel de intimism într-un subiect, ce s-ar fi putut lesne amplifica și trata solemn, e adevăratul principiu de emoțiune al acestor poezii. Dragostea pentru moșie (în sens mărginit) și instinctul de familie, la care se reduce tradiționalismul poetului, sunt legate în armătura unui sentiment elegiac, general de altfel, dar pe care nu-l găsim nici în tradiționalismul lui Nichifor Crainic, nici în poezia descriptivă a lui Alecsandri, profundul regret al copilăriei pierdute.

Relicviile casei de la Florica, toate elementele peisagiului exte-rior, castanul, via, cireșul, pădurea din Valea Mare, lunca, zăvoiul, căsuța din copac, nu devin material descriptiv ca la Alecsandri și nici puncte de plecare ale unei solidarități teoretice cu solul mode-lator; ele nu-s văzute prin realitatea lor de acum, ci-s însuflețite prin amintirea copilăriei și colorate prin părerea de rău a trecutului; pretutindeni un fâșâit al vremii, o nostalgie după timpurile de odinioară, un sentiment de dezrădăcinare și o dorință de reîntoar-cere la natură și la locul de baștină (*Castanul cel mare, Străinul*).

O astfel de poezie se situează în realitățile noastre sufletești și cosmice și se integrează în acea literatură autohtonă, cu profunde însușiri naționale, ce pornește din filonul popular și se afirmă printr-un lanț neîntrerupt de scriitori, cu un fond comun, deși cu variate mijloace de realizare, nu numai pe măsura talentului, ci și pe a timpului. Poezia lui Ion Pillat e transpunerea poeziei lui Alecsandri, prin tot progresul de sensibilitate și prin toate prefacerile limbii, pe care le-au putut înfăptui cincizeci de ani de evoluție: aceeași viziune idilică a naturii, aceeași seninătate pătrunsă însă și de un sentiment elegiac, ce-i sporește emotivitatea și, deci, liris-mul, și aceeași simplitate de limbă și mijloace de materializare poetică. Într-o literatură de imagism exagerat, e bine de consta-tat de câtă forță se poate bucura imaginea rară, topită și armo-nioasă (de cercetat, de pildă: *În vie, Cucul din Valea Popii, În luncă, Vârful dealului, Lumina, Iarna* etc.).

În stăpânirea unui instrument atât de simplu și, totuși, atât de meșteșugit, și a unei vâne poetice atât de proaspete, deși tradițio-nală, era firesc, și chiar fatal, ca poetul să caute nu numai să-și lărgească filonul inspirației sale, dar să-și și teoretizeze propriul său talent.

Bătrânii lărgesc inspirația poetului într-o solidaritate trecută dincolo de cadrele conștiinței domestice, dar nu prezintă aceeași armonie de fond și expresie ca *Florica* și vădesc un patetism retoric și o insuficientă caracterizare a marilor strămoși. Adevărată monografie rurală, *Satul meu* (1927) e prea schematic și prea voit prozaic. Altă semnificație are însă *Biserica de altădată* (1926), în care, după anexarea cultului domestic, a cultului strămoșilor, a vieții rurale, se anexează și viața religioasă a poporului nostru, punctul de reazim al doctrinei tradiționaliste. Există în acest volum o intenție programatică cu atât mai evidentă cu cât nu e vorba de o poezie mistică izvorâtă dintr-un sincer sentiment religios, ci, mai întâi, de o atitudine sentimentală față de tot ce poate evoca religia și „biserica de altădată“ și, apoi, probabil, deși nemărturisit, de conștiința importanței credinței pentru trăinicia vieții morale a unui popor. Din aceste considerații de stat, și sub influența lui Rainer Maria Rilke, Ion Pillat ne-a dat *Povestea Maicii Domnului*, principial falsă: sub o formă populară, cu suave, dar voite naivități, legenda sfântă este localizată în cadrele vieții noastre rurale.

V. Voiculescu. Ceea ce impresionează de la început la V. Voicu-lescu (n. 1884) este posesiunea limbii, a unei limbi rurale, ine-dite și uneori inestetice, dar care, printr-o întrebuintare, susținută fără nici o sforțare, imprimă întregii opere o tonalitate de expresie ce i-ar putea constitui o personalitate într-un domeniu în care per-sonalitatea este aproape exclusă. Cu un material verbal atât de original, dar nu totdeauna sigur în valoarea lui estetică, poetul afirmă și o vigoare de descripție matură, probă, didactică însă, solidă, de un realism pregnant până la antipoetic.

După două volume tradiționaliste și prin subiecte, și prin limbă și tehnică (în care Vlahuță s-ar fi putut recunoaște), *Poemele cu îngeri* (1927) ne aduc, în parte, o primenire a inspirației scriito-rului prin contactul cu o altfel de literatură decât cea practică până acum.

De pe urma prestigiului universal al poeziei lui Rainer Maria Rilke, o undă de creștinism a sosit și pe aripele îngerilor lui Voiculescu, ca și la alți poeți de la *Gândirea*. Inspirația rămâne, de altfel, tot tradițională, sub forma ei specific ortodoxă, forma pur teoretică și lipsită de misticism; și cum limba are aceeași savoare regională — nouă e numai încercarea de spiritualizare și de interiorizare, frângerea formei tradiționale, odinioară atât de tihnită, în amplele ei volute, printr-o versificație poliritmă. Influențele literaturii noi abundă însă, ca, de pildă, „digresiunea“ practică de Maniu sau sugestia maeterlinckiană (*Dumnezeul copilăresc, Îngerul din odaie* etc.). Volumul *Destin*, ultimul, se reali-zează în același material verbal colțuros, neaș până la manieră — cu evocări de peisagii stâncoase (*Centaurul, Plângere către heruvim* etc.), în imagini și vocabular identice, cu evocarea copilăriei de la țară (*Prin sita zilelor* etc.) și, în genere, a vieții rurale în latura fizică și morală (*Povestea fetei din sat*) cu elemente de mistică și eres, pe care autorul avea să le întrebuițeze apoi cu succes în teatru (*Umbra*).

Adrian Maniu. Voința de a fi original domină începuturile activității literare a lui Adrian Maniu (n. 1891) — voință hotărâtă, reflectată și realizată prin naive atitudini sufletești și, apoi, și prin mai naive procedee stilistice și verbale, prin tot ce poate atrage atenția și impresiona; originalitatea se deformează într-o „poză“, ale cărei elemente se pot vedea în *Salomeea*.

Există în *Salomeea*, pe alocuri, o viziune proaspătă și o notație personală, alături de care găsim însă, chiar de la început, intervenția nedorită a autorului: legendei i se arată în dos un interpret lucid și chiar ironic, cu un comentariu ce ucide lirismul; poezia devine un simplu joc lipsit de convingere și de sinceritate; pasiunea Salomeei e un prilej de strâmbătură sarcastică; până și decorul ei e întors spre parodie. Manieră, de altfel, influențată de Laforgue, născocitorul poeziei improvizate, cu imagini descusute, familiare, de un macabru voit.

Vom găsi, de pildă, „complainta“ laforguiană, amestec de senti-mentalitate lăcrimoasă cu ironie, de poetic cu prozaic, de notație liniară, de romanță și de parodie, în cadre ce nu trec la divagație și la incoerență, în *Elegie* sau în *Balada spânzuratului*.

Suspendarea gândirii prin reflexii sau paranteze inutile, elipsa sistematică de cugetare sau de expresie, tonul prozaic sau numai familiar și alte mici amănunte tehnice din poezia câtorva tineri de azi vin de-a dreptul prin Adrian Maniu de la Jules Laforgue.

Prezent în cele mai voite elucubrațiuni, poetul coexista și pur; încă din acea epocă, găsim în Adrian Maniu o viziune personală a peisagiului, un instinct al amănuntului, o stăpânire a notației preci-se, ce fac dintr-însul, pe lângă un elegiac, un pastelist viguros și nou.

De la atitudinea ironică și „superioară“ a *Salomeei* sau a *Meditației*, poetul s-a aplecat spre pământul tutelar, spre ritmul popular, spre basmul românesc, spre tradiție. Arta lui s-a simplificat, dar și în această simplificare se simte o voință încordată, — căci ceea ce domină în Adrian Maniu e încă inteligența, care, după cum îi dictase la început ironia, îi dictează acum o simplitate și de atitudine și de expresie, ieșită dintr-o stilizare voită, în serviciul căreia poetul pune aceeași viziune proaspătă, aceeași notație neașteptată, aceeași formă de un prozaism voit, prin comparații eliptice, prin voluntare nepăsări ritmice și de rimă, prin noutăți de expresie spontană — imitate de poeți mai tineri.

Plecat de la modernism și chiar de la avangardism, Adrian Maniu trece azi printre poeții tradiționaliști și chiar ortodocși de la *Gândirea*. Ortodoxismul acesta în *Lângă pământ* (1924), *Drumul spre stele* și *Cântece de dragoste și moarte* este mai mult formal, deoarece atât folclorul cât și eresul creștin sunt în genere folosite ca elemente descriptive; nimic dogmatic sau transcendent în utilizarea motivelor ortodoxe, ci numai decorativ.

Lucian Blaga. Pare, desigur, ciudat de a alipi pe Lucian Blaga (n. 1895) mișcării poetice tradiționaliste, întrucât prin tehnică și expresie poezia lui n-a trecut numai ca modernistă, într-o epocă în care și simbolismul părea o noutate, ci chiar ca avangardistă, influențată fiind de expresionismul german, susținut și teoretic în *Filozofia stilului*, unde poetul recunoaște în arta modernă tensiunea interioară de a transcende lucrurile, în relațiune cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul. Stilul vieții născut din setea de absolut neîndreaptă, credea poetul filozof, spre anonim, spre dogmă, spre colectivismul spiritual, spre arta abstractă și stilizare lăuntrică. „Arta nouă, scria Lucian Blaga în *Fetele unui veac*,

diformează natura, înlocuind-o cu realități spirituale. Arta nouă e față de aspectul imediat al naturii *arbitrară*, și nu-i urmează liniile; îi impune alte linii“.

Nu numai faptul de a-și fi publicat cele mai multe din poeziile sale în paginile *Gândirii*, ci și o anumită întoarcere la pământ, la tradiția anonimă, la rit, ne face să-l alipim acestei mișcări.

Nu în linia tradițională s-au prezentat, desigur, *Poemele luminii* (1919), atât de bine primite. Cu întrebuintarea versului liber eram deprinși de la simbolisti, la care însă însemna emanciparea din uniformitate și puțința de a exprima mai strâns și mai variat nu numai ideea poetică, ci și sugestia ei muzicală; nu pentru aceste scopuri pare a-l fi întrebuintat poetul în chip cu totul exclusiv.

Poezia lui nu izvorăște atât dintr-o emoție profundă, ci din regiunea senzației sau din domeniul cerebralității; am numi-o im-presionism, dacă prin faptul depășirii obiectivului nu i s-ar cuveni mai degrabă titulatura de expresionism. Din contactul liber al simțurilor cu natura găsim în poezia lui Lucian Blaga nu numai o impresie de prospețime, ci și un fel de bucurie de a trăi, un optimism și chiar un fel de frenezie aparentă, nietzscheiană, cu răsuflarea scurtă, limitată la senzație sau sprijinită pe considerații pur intelectuale.

Expresionism poetic, iar alteori o cugetare plasticizată, ușor de transpus într-o schemă foarte simplă; fixarea unei impresii sau a unei constatări de ordin intelectual prin procedeul comparației cu un alt termen din lumea materială — iată mecanica poeziei lui Lucian Blaga.

Astfel cugetarea:

„*Lumina minții mele sporește taina lumii, nu o dezvelește*“

se fixează plastic prin corelația ei cu un fenomen din lumea materială:

„*după cum lumina lunii mărește misterul lumii*“.

Iată strictul mecanism al poeziei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*.

Constatarea:

„*Lacrimile ce-ți apar în ochi anunță împăcarea sufletului*“

se fixează plastic prin corelativul material:

„*după cum când picurii de rouă răsar pe trandafiri, zorile sunt aproape*“.

În jocul strict al comparației, arta lui Lucian Blaga se înseamnă prin imagine. Poetul e unul din cei mai mari originali creatori de imagini ai literaturii noastre, imagini neprevăzute, cizelate (*Liniște, Amurg de toamnă, Gorunul* etc.).

Cu o artă definitivă, el a pus, astfel, în circulație o serie de adevărate cochilii, ornamentat sculptate, ale unor impresii, fie de ordin senzorial, fie de ordin intelectual; în loc de a fi inserate într-o complexă alcătuire poetică, ele sunt risipite într-o pulbere de cale lactee. Cum tehnica și capacitatea de expresie imagistică se mențin în toate celelalte volume, egal, ne rămâne să înregistrăm numai variațiile conținutului lor. Dionisiacul din *Poemele luminii* se menține și în *Pașii profetului* (1921), cu aceeași tendință ex-presionistă de depășire; inspirația poetului se întoarce de data aceasta la pământ, la un fel de bucolism stilizat și mistic, — căci Lucian Blaga e singurul poet mistic al *Gândirii*, deși nu în sens ortodox, ci al unei adeziuni profunde, al unei contopiri cu obiectul și al transformării lui prin aureolări de sfinți bizantini; un suflu „panic“ și panteistic străbate întreagă această culegere. În volumele

În marea trecere (1924) și *Lauda somnului* (1929) bate un vânt de dezolare, un sentiment de părăsire și o neliniștire față de moarte; neliniștea pare calmată în *Cumpăna apelor* prin gândul că neființa în care intrăm nu-i alta decât cea din care am ieșit. Cine e tulburat însă de eternitatea timpului, în care n-a fost?

G. Murnu. După moartea lui Coșbuc, G. Murnu (născut totuși în Macedonia, 1868) a rămas cel mai bun cunoscător al limbii române, nu cunoscătorul empiric al unei limbi regionale, ci al întregii limbi din întregul ei teritoriu de dezvoltare.

Admirabilele traduceri ale *Iliadei* și *Odiseei* sunt dovada aces-tei cunoașteri teoretice și a fuziunii pe care o face poetul între diversele dialecte pentru a crea un organism verbal capabil de a reda bogăția de expresie a aedului homeric. Posesiunea resurse-lor și a mecanismului limbii i-a dat și posibilitatea de a proceda la creațiune verbală pe baza analogiei și, în adevăr, nimeni în lite-ratura noastră, fără a fi recurs la derivativul francez, n-a creat mai multe cuvinte acceptabile, de o latinătate autentică sau cel puțin de o proveniență autohtonă incontestabilă. Stăpân pe aceste mijloace de expresie și creator chiar de expresie, după traducerea *Iliadei* și *Odiseei*, G. Murnu era indicat pentru genul epic. Totul e epic și sfântos în temperamentul său: însăși posedarea litera-turilor antice, valorificate desăvârșit *numai* în acest gen, îi impu-neau balada (*Tudora*, *Călina*, *Marcu celnicul* etc.), ca singura formă și a virtuozității sale verbale și a atitudinii sale sufletești. Aceste însușiri nu se puteau însă valorifica în poezia lirică, în care puris-mul său riguros stânjenește, iar conservarea procedeelelor stilistice ale poeziei clasice iese din timp. Mijloacele epice prezintă o oareca-re stabilitate — pe când, mai capricioase și mai subiective, mai legate variațiuni temperamentale și de timp, modurile lirice au evoluat atât de mult încât, dacă admitem lirica antică printr-un proces de substituire psihologică în atmosfera momentului istoric, nu o mai putem admite strămutată în mijlocul sensibilității și ex-presiei moderne.

Sandu Tudor. Dublă ca inspirație și manieră, poziția lui Sandu Tudor (n. 1899) e veche, când vorbește de „aleanul doinei“ și de „lelea care visează“, sau mai ales tradițională și patriarhală, când evocă „jupani, boiarini și dvoreni“, domnițe și vlădici sau pe tânărul oștean „strâns în cingătoarea lată cu paftale“, sau în stihu-rile monahale „în noaptea Sân-Vinerii mari“ etc.; e și nouă, prin fiorul de misticism ce o străbate, prin notație și imagine. Limba nu prezintă unitatea de ton necesară: voit arhaică uneori, ea se modernizează fără tranziție în invențiuni verbale discutabile și în regretabile deviațiuni gramaticale.

Acum în urmă, la *Gândirea*, poezia lui a devenit strict orto-doxă.

Grupul oltean. În sânul mișcării tradiționaliste, desfășurată pe dublul front al publicisticii și al poeziei, am putea distinge chiar un grup oltean — ce și-a deviat uneori energiile lirice în acțiune pamfletară sau numai teoretică pentru cauza tradiționalistă. Iată câțiva poeți din acest grup:

Marcel N. Romanescu. Cu toată inegalitatea lui de compoziție, *Izvoare limpezi* (1923), volumul de debut al lui Marcel N. Romanescu (n. 1897) presupune o unitate de temperament poetic; par-nasian în genere și deci mai mult exterior, găsim însă un echilibru sufletesc, o viziune senină, repede împinsă la idilă și bucolică, o armonie limpede și grațioasă, ce ne fac să-l rânduim pe poet printre neoclasiци. Neoclasicismul nu înseamnă numai evocarea unor subiecte antice, în care vedem mai degrabă exercițiul unei arte îndreptate spre decorativ, — tot așa după cum elementul bu-colic nu ne pare îndestulător pentru caracterizarea tradiționa-lismului; clasicismul stă în echilibrul forțelor sufletești din care iese o împăcare de sine și o viziune optimistă a lumii; clasicismul mai reprezintă și o tendință spre obiectivare. Eminescu e un chi-nuit și deci un romantic; Coșbuc e un echilibrat și deci un poet clasic; talentul nu stă totuși în formulă. O astfel de idilică senină-tate o găsim mai în toate poeziile lui Marcel Romanescu.

Existența ei nu ne-ar fi obligat decât să-l rânduim ca pe o cifră într-o sumă; câteva poezii ne fac însă să vedem în acest poet o rară prospețime de expresie și suavitate de simțire, cum e, de pildă, în *Litanii*, apoi în *Castanul* și în unele fragmente din ciclul *Vatra*.

În operele sale ulterioare *Cuiburi de soare* (1927) și, mai ales, în *Hermanosa din Corint*, *povestea unei hetaire* (1927), clasicismul poetului decade, din nefericire, spre exterior și decorativ; în ulti-mul volum el ia chiar aspectul de gravură galantă, căreia nici măcar prestigiul intermitent al artei nu-i poate ridica valoarea; sonetistul parnasian stăpân pe meșteșugul său reappare în ciclul

Zei și oameni din Grădina lui Teocrit (1927).

Radu Gyr. Cel mai activ și mai plin de conștiință oltenească din acest grup e Radu Gyr (n. 1905), care în trei volume: *Liniști de schituri* (1927), *Strâmbă-lemne* (1928) și *Cerbul de*

lumină (1930), pe o linie de progres și cu realizări în ultimul, afirmă un tradiționalism regional teoretic și o putință de a se scobori în fol-clor, în basm, în legendă, de a se hrăni dintr-o sevă autohtonă. Ceea ce-i lipsește acestui temperament vehement și ciclic e disciplina artei sale, măsura; facilitatea, pe care i-o dă o virtuozitate verbală, fără frâna gustului, se transformă în erupție și prolixitate. Acum, în urmă, poetul pare totuși a fi scăpat întrucâtva de gon-gorismul și alegorismul didactic al primelor sale încercări lirice.

N. I. Herescu. Și N. I. Herescu se arată, în *Cartea cu lumină* (1927), un tradiționalist și chiar un regionalist teoretic și un folcloric efectiv, cu cântece și descântece în metru popular. Se simte influența lui Jammes și a lui Ion Pillat, adică tot a lui Jammes.

Tot în mișcarea olteană amintim și pe Ștefan Bălcești, în sens mai mult sămănătorist, și pe A. Pop-Marțian, în sens mai mult modernist; precum și pe frații Eugen, Savin (acesta mort) și Paul Constant, fertili și variați.

Zaharia Stancu. *Poemele simple* ale lui Zaharia Stancu participă la mișcarea tradiționalistă, nu numai pentru că au apărut întâi în *Gândirea*, ci prin legătura lor cu pământul și peisagiul, fără, dealtfel, intenții programatice sau vână folclorică; pastelism grațios și intimism gingaș — prin care se străvede, ca la toți acești poeți autohtoni, influența lui Francis Jammes. Acum în urmă a dat, într-o traducere expresivă, lirica abruptă a lui Serghei Esenin.

N. Crevedia. Țâșnirea cea mai dârză a tradiționalismului românesc s-a produs în ultimii ani, în chip cu totul neașteptat, prin apariția volumului *Bulgări și stele* (1933) al lui N. Crevedia, publicat mai întâi în *Gândirea*. O poezie care nu iese nici din fol-clor, nici din pastel, nici din bucolică, nici din basm, și, cu toate acestea, o poezie rurală, mai bine zis plebee, poezie de dezmoștenit al soartei setos de a birui, de revoltat împotriva celor ajunși, fără să fie revoluționară; poezie de mare vigoare plastică, de cruzime de vocabular până la vulgaritate și inestetic, dar autentică, uni-tară prin sentiment și limbă. Pentru a-și îngădui libertățile de limbă, de care se folosește, a trebuit desigur să apară mai întâi *Florile de mucigai* ale lui T. Arghezi, fără de care originalitatea de expresie a lui N. Crevedia ar fi fost unică. Fondul, după cum am spus, e cu totul altul — fond de proletar flămând, jinduind la bunurile vieții, de golan lacom de bani și de glorie. *Mi-e sete, mi-e foame*, în această privință, e poezia cea mai expresivă. Originalitatea dură a poetului se realizează însă și în alte laturi; portretul psihologic din *Taica* e o admirabilă xilografie, iar *Foametea*, o vi-ziuone apocaliptică viguroasă:

*Pe cer se vărsase o tigră cu lapte,
Stelele-nfloriră — boabe coapte,
Luna plină creștea, creștea — ca o mămăligă.*

Chiar și în erotică poetul găsește încă o notă personală de pa-siune și de umor țărănesc.

V. Ciocâlțeu. Rural e și V. Ciocâlțeu (n. 1890), deși nu folcloric (folclorul e reprezentat doar prin unele elemente de magie, cum sunt descântecele). Poezie abruptă, zgrunțuroasă, fără emo-tivitate și șlefuire, cu o viziune strict plastică, realizată pe alocuri în pastel (*Crugul vremii, Nocturna*), respiră vigoare și optimism frenetic și chiar agresiv. Îi trebuie doar mai multă noutate și de simțire și de expresie.

D. Ciurezu. Izvorâtă din folclor, poezia lui D. Ciurezu (n. 1901) nu prezintă încă o linie categorică de demarcație între izvoarele din care pornește și elaborația sa personală. Limbă neaoșă, cu efecte puternice de vocabular și, întrucât se poate lămuri și psiho-logia scriitorului, poezie dinamică, de tânără forță plebee setoasă de luptă și viață.

Radu Boureanu. Pe linia luminii, care, prin poezia populară, Vasile Alecsandri, Ion Pillat constituie, oarecum, o tradiție latină în sânul literaturii noastre, se înscrie și *Zbor alb*, ca și restul liricii lui Radu Boureanu (n. 1905). Elegie armonizată în tonuri înfrâ-nate și minore, în surdină sentimentală, pe fond însă alb, senin, eterat (*Anna Maria de Val-de-lièvre*); statică și monocordă, uneori cu rădăcini în etnos și în legendă (*Povestea voievodului Mrejer*). Nu-i lipsită de rezonanță, dar nici de influențe (Maniu, Blaga).

III

POEZIA „DE CONCEPȚIE“, FILOZOFICĂ ȘI RELIGIOASĂ

După studiul poeziei sămănătoriste propriu-zise trecem la studiul așa-numitei poezii „de concepție“, în fond raționalistă, retorică, sau chiar didactică, cultivată în genere de *Convorbiri critice*. Prin colaborația lor succesivă, la *Sămănătorul* sau la *Convorbiri critice*, la unii din acești poeți se poate observa chiar o dualitate de inspirație și de manieră, adică nota națională și tradiționalistă, înlocuită apoi prin nota filozofantă și retorică (D. Nanu, Corneliu Moldovanu, de pildă, și întrucâtva chiar P. Cerna).

P. Cerna. Deși publicate mai mult în *Sămănătorul* și în *Convorbiri literare* și prețuite și de N. Iorga și de T. Maiorescu, poeziile lui P. Cerna (1881—1913) au fost supravvalorificate mai ales de Mihail Dragomirescu, pe care-l impresiona „originalitatea compoziției“, „arta cu care se desfășoară și se leagă, înălțându-se treptat, deosebitele momente“, dezvoltarea „ideilor și a efectelor“, adică, sub raportul fondului, elementul intelectual, căruia i se dădea o preponderență prejudiciabilă, iar, sub raportul formei, dezvoltarea compoziției retorice după toate regulile treptelor formale.

Sub acest aspect sunt, așadar, analizate *Plânsul lui Adam*, *Floare și genună* sau *Către pace*. În realitate, „concepția“ lor e mediocră, dar, și în afară de aceasta, prezența oricărei concepții ca simplu element de ordin intelectual, fatal mediocru, nu are decât o importanță relativă. Tocmai din acest caracter intelectual, a cărui tradiție venerabilă în literatura universală o găsim și în „compozițiile“ marilor romantici francezi, poezia lui P. Cerna iese din circuitul preocupărilor poetice ale epocii noastre; ea nu exprimă și nu sugerează stări sufletești adânci, ci, dimpotrivă, exprimă pe calea dialecticii retorice nu numai ceea ce se poate exprima, ci și ceea ce se poate dovedi.

Dacă proporția participării elementului pur intelectual în compoziția poeziei e o chestiune încă discutată și dacă întreaga problemă n-a fost amintită aici decât pentru a se indica sensul în care tinde să fie rezolvată, înlăturarea elementului retoric și demonstrativ din poezie e un punct câștigat. Când nu sunt pledoariile pentru anumite „concepții“, poeziile lui P. Cerna sunt spasmi erotice, imnuri dionisiace închinare fericirii de a trăi și de a iubi; stelele, luna, soarele, natura, zeii și oamenii sunt involburăți în imprecății frenetice și într-o frazeologie azi insuportabilă, dar care a dat impresia intensității de simțire. Considerat din punct de vedere al materialului plastic — adică al limbii, al imaginii, al topicii, al armoniei, într-un cuvânt a ceea ce constituie originalitatea de expresie a unui poet, Cerna se prezintă nediferențiat: materia în care a lucrat e fie veche și banală, fie dominată de Eminescu.

Iată, de pildă, începutul din *Din depărtare*, lăudat de critică:

Nu ți-am vorbit vrodată, și pe ferești deschise
Nu ți-am trimis buchete, stăpâna mea din vise,
Ci numai de departe te-am urmărit adese,
Iluminat de gânduri nespuse, ne-nțelese...

Înfioratu-mi suflet nu s-a-ntrebat vrodată,
Făptura ta de zee pe cine îl îmbată... etc.

„Stăpâna mea din vise“, „gânduri nespuse“, „înfioratu-mi suflet“, „faptura ta de zee“ sunt un limbaj poetic cu desăvârșire scos din posibilitățile literare de azi.

Dar dacă imaginația plastică se desfășoară în dezvoltări poetice, dacă pentru P. Cerna iubita e „mândra mea“, „lumina mea“, „crăiasa visurilor mele“, „domnița mea cu nume adorat“, „stăpâna mea nespuse“; dorul e „nespus“ când nu-i „nemărginit“; gândurile sunt tot „nespuse“, noaptea e „crăiasa“, dragostea e o „vrajă sărbătorească“, pieptul e de „foc“, iubirea e „senină“ etc., etc. — infiltrația eminesciană, într-o bună parte a operei lui poetice, e și mai caracteristică (*Ecouri*, *Ideal*, *Din depărtare* etc.).

Constatării acestei infiltrații i se răspunde, de obicei, prin constatarea unui temperament diferențiat; optimismul indiscutabil al lui P. Cerna e opus pesimismului eminescian. Dar după cum, în ceea ce privește concepțiile poetului, le-am arătat nu numai lipsa de originalitate, ci și relativa lor importanță, cât timp sunt privite în sine, tot așa și în chestiunea temperamentului: prin convingere sau prin dispoziții temperamentale suntem cu toții pesimiști sau optimiști; în artă problema temperamentului nu se pune însă decât din pragul calității materialului, în care se realizează estetic. Poezia lui P. Cerna trebuie, așadar, încadrată în formula poeziei de substanță intelectuală ca fond și retorică, sub raportul formei. În lăuntru al acestei formule, ea depășește tot ce s-a scris până acum la noi, nu atât prin

energia sentimentului, cât prin amploarea dezvoltării lui în largi acorduri și în compacte construcții de strofe retorice.

D. Nanu. Dominate de influența eminescianismului formal și exprimând vagile efuziuni sentimentale ale unui lirism direct și suspinător, *Nocturnele* (1900), opera de debut a lui D. Nanu (n. 1873), nu mai pot fi acceptabile azi.

Prin colaborația de mai târziu la *Sămănătorul* apare în poet o vână sămănătoristă, nu în sensul ruralismului, ci în sensul isto-rismului, adică al evocării trecutului eroic, în care s-au încercat mai toți poeții sămănătoriști. Descoperim, astfel, deodată, un poet epic cu o trăsătură sigură și viguroasă (*Răsăritul, Tismana, Pribegia lui Petru Rareș* etc.). Oricât ar părea de paradoxal — această notă epică a rămas mai neatinsă de măcinarea timpului, întrucât epi-cul e totdeauna mai rezistent.

Prin colaborația la *Convorbiri literare*, dar mai ales la *Convorbiri critice*, D. Nanu a abordat „poezia de concepție“ (*Îndoiala, Atoli*), cu deliberări în contradictoriu, în factura marilor poeme romantice de acum vreo sută de ani. Influența lui Vigny e, dealtfel, evidentă și, ceea ce e mai regretabil, și a lui Vlahuță, în expresia lapidară și didactică a unor cugetări abstracte.

Într-un cuvânt, poetul e un romantic întârziat, un spirit deli-berativ și reflexiv, cu aspirații religioase, și un erotic înfrânat de resemnare și de simț etic. I-a lipsit originalitatea expresiei pentru ca locul lui să fie mai mare în istoria poeziei noastre.

Corneliu Moldovanu. Colaborația la *Sămănătorul* i-a impus lui Corneliu Moldovanu (n. 1883) o fază de patriarhalism, de evo-care a trecutului, caracteristică întregii poezii sămănătoriste statice și nostalgice, pentru care poetul avea toate mijloacele de ton epic, descripție și de expresie limpede și arhaică (*Zile de restriște, Boierul, Jupânița, Cronicarul* etc.).

La *Convorbiri critice*, Corneliu Moldovanu a evoluat la poezia de „concepție“, elementul cel mai caduc al operei acestui poet epic întors de la destinul lui (*Sacra fames, Spre culme* etc.). Model al genului — în care o descripție, prețioasă în amănunt, dar fastidioasă prin deformație, vrea să fie însuflețită de o suflare mistică — este atât de artificială prin didacticism *Cetatea soarelui*, mult lăudată la *Convorbiri critice*. Caracterul demonstrativ, filozofant sau numai discursiv *in abstracto* se găsește și în *Felix culpa*, în *Imn morții* și, din nefericire, și în alte poeme, ca: *Răzvrățiții, Vultu-rul, Privind fericirea, Hamlet* etc. Adevărata realizare a talentului poetului trebuie căutată, așadar, împotriva criticii timpului, în simplele și evocatoarele tablouri sămănătoriste, printre care e de amintit, în primul rând, *Trecând Carpații*, în micile poezii erotice, în descripție, când nu e pusă în serviciul unei „concepții“, în tra-duceri admirabile, în balade și, în genere, în tot ce are vreo legătură cu atitudinea epică, și nu în poeziile filozofice „de concepție“, abstracte și discursive, tip Vlahuță, sau în marile sale compoziții erotice, în care iubirea e numai o aspirație vapoasă „de vis“, înăbușită de considerații morale.

A. Toma. Publicate în volum în 1926, poeziile lui A. Toma (n. 1875) se situează totuși înainte de război, acum un sfert de veac, adică în însăși epoca elaborației lor, moștenitoare directă a lui Eminescu și Coșbuc și contemporană lui Vlahuță, P. Cerna, D. Nanu sau Corneliu Moldovanu; vom găsi, deci, în ele și influența celor doi înaintași și note evidente de contemporaneitate cu ceilalți, dar, mai presus de orice, covârșitoarea influență a lui Eminescu (*Desăvârșirea, Toamna* etc.).

Poezia lui A. Toma este, în genere, o poezie „de concepție“, adică o poezie raționalistă, de probleme rezolvate în dramatism, în moralism, în psihologism (specia Haralamb Lecca) sau chiar în simplă anecdotă (*Memento vivere, Adolescent, Eva, Sfinxul, Sora Irina* etc.) — cochiliile solide ale unor idei dezvoltate metodic, în felul poeziilor lui Cerna sau chiar Vlahuță, — în care respiră o mare și onestă conștiință profesională, o inspirație de calitate intelectuală, desfășurată în ample volute impecabile, cărora le lipsește doar elementul noutății sensibilității și al expresiei.

N. Davidescu. N. Davidescu (n. 1888) a început prin a fi baudelairian, în fond și în formă. Vom găsi și la dânsul, deci, asocierea voluptății cu descompunerea organică, senzualitatea provocată de putreziciune. Nu e vorba numai de viziunea femeii, amestec de puritate și de perdițiune, ci și de nevroza caracteristică poeziei baudelairiene, nevroza pur

citadină, nevroza boemei condamnate la o silnică viață de cafea, artificială, cu viziuni tulburi, cu oboseli premature, cu nostalgiile solare ale omului învăluit de nori de fum și doborât de o veghe inutilă (*Spleen, Sentimentalism, Sfârșit de toamnă*).

Influența lui Baudelaire nu se mărginește, dealtfel, numai la sensibilitate, ci se întinde și la expresia ei, întrucât, ca și poetul francez, acest simbolist e, în fond, un clasic: fiecare poezie cuprinde o idee strict delimitată, harnic dezvoltată și solid construită; compoziția devine, astfel, un instrument esențial. Versul e clasic, amplu, strofa regulată; în *Inscripții*, nici urmă de vers liber; totul se desfășoară după un robust instinct de conservare formală.

Renunțând la nevroza baudelairiană, poezia scriitorului s-a îndreptat spre intelectualizare; vom găsi, deci, într-însul o poezie francă de cugetare, ce-l situează în linia urmașilor lui Grigore Alexandrescu și la celălalt pol al simbolismului. În această manieră avem *Parafraza sărutării lui Iuda*, solid bătută și argumentată în versuri pline; tot un act de pură cugetare e expus cu forță în *Daemoniaca Poemata*, în versuri de maturitate de expresie.

O astfel de poezie intelectualizată are meritele genului, dar și defectele lui: discursivitatea și retorismul. Activitatea metodică de adevărat constructor a acestui poet intelectual s-a continuat, dealtfel, în aceeași linie de lirism impersonal în *Cântecul omului*, vast poem ciclic, din care până acum au apărut trei volume: *Iudeea, Hellada și Roma* și, prin reviste, fragmente din *Evul mediu*. Po-vestea omului, izgonit din rai, se cristalizează astfel în episoade biblice, istorice, sau din atmosfera timpului, de la evoluția para-disiacă, până în *La căpătâiul doctorului Faust*, într-o serie de po-eme de toate mărimile și formele, verslibriste sau clasice, labo-rioase sau grațioase, cu numeroase lecturi și influențe, ca întreaga operă a acestui intelectual, în care domină însă puterea de construcție obiectivă și chiar didacticismul. Pe aceste blocuri, scoase din toate carierele istoriei și cioplite cu mihală și cu știință ritmică, au crescut și garoafele unei pasiuni lumești. Cerebrale și ele, micile poezii de castă înflăcărare din *Leagăn de cântece* (în care Moréas și-a lăsat amintirea) constituie o horbotă de sidefuri sculptate, de virtuozități încremenite, de variațiuni subtile, de grații ale unui rece extaz erotic:

*E ca și cum ai simți tainic prin vine
Că ți s-ar împrăști reci aurori,
E ca și cum ai topi repede-n tine
Luceferi sonori.*

George Gregorian. Eminescianismul a găsit în George Gregorian (n. 1886) un continuator: e singura notă de rezonanță pro-fundă pe care o reținem la acest poet, în care freamătă o neliniște metafizică, o spaimă de neant, un zbucium și o disperare venite din stratele muzicale ale sufletului. Dacă mijloacele de realizare poetică ar fi fost la înălțimea unei inspirații atât de profunde, alta ar fi fost valoarea acestei poezii. Lipsită de forța creatoare de imagini și chiar de simplu vocabular, ea se istovește iute într-o expresie limitată și decolorată, fie prin imprecizie, fie prin abuz: *visul, neantul și vidul* se arată obsedant la fruntariile expresiei poetului; dacă le vom adăuga *haosul, abisul și infinitul*, sfârșim mijloacele prin care el își plasticizează spaima. În aceeași categorie obsesivă intră și *lut, aromă, parfum, scrum, zare, adie, stinge*, iar ca determinări adjectivale, *fin, vag, dulce*, ce nu determină nimic.

Insuficiența verbală se unește cu o egală insuficiență de expresie figurată. Calitatea muzicală a inspirației îl îndepărta de la plasticitate; și pe calea abstractizării putea fi însă nou și personal. Imaginea poetului rămâne, totuși, decolorată și banală. Insuficiența de expresie se agravează și prin improprietate; rareori s-a zbatut un poet într-un cerc mai restrâns de cuvinte, întrebuințate și ele imprecis.

În afară de acest lirism de o puternică emotivitate nerealizată, G. Gregorian a publicat înainte de război în *Convorbiri critice* câteva poezii „de concepție“ ca: *În Sahara, Pe Golgota* sau oda *Omul*, ce au dezlănțuit entuziasmul criticii raționaliste a timpului tocmai prin natura lor discursivă și raționalistă.

În realitate și *Pe Golgota* și *În Sahara* sunt laborioase și onora-bile compoziții în genul romantic de acum o sută de ani, — în felul *Cetății soarelui* a lui Corneliu Moldovanu, la fel de prețuită la *Convorbiri critice*. Poezie retorică, azi inacceptabilă.

Producția mai recentă a poetului în *La poarta din urmă* se viri-lizează prin accent; voință de descătușare din materie, pentru a evada în astral, ca fond; amestec de suavitate cu vulgaritate bruta-lă de limbă, ca formă. Dar și în acest volum, filozofic încă, de revoltă împotriva destinului și a nimicniciei universale, ca bruscă trecere de la efuzie lirică la pamflet antiburghez, ca și, mai ales, în *Sărac în țară săracă*, de pură revoltă socială și sub raportul dualității sufletești, dar cu deosebire sub cel al expresiei aspre, viguroase, plebee și cinice, influența poeziei lui Tudor Arghezi este vizibilă.

M. Săulescu. Torturat de neliniște metafizică, M. Săulescu (1888—1916) și-a destrămat poezia într-o serie de întrebări în jurul sensului vieții, întrebări ce pot părea oțioase unor spirite puțin meditative sau definitiv resemnate din prea multă meditație, dar care trădează o sensibilitate înfrigurată, generatoare de poezie a neliniștii, a nesiguranței, a nostalgiei de a fi aiurea, paralizată totuși de îndoiala că s-ar putea să fie mai bine aici, a solidarității cu înaintașii ce s-au zbatut în aceleași probleme, pe care poate acum le-au dezlegat; poezie, în sfârșit, rezumată în incertitudine și întrebări fără răspunsuri sau cu mai multe răspunsuri problema-tice, un fel încă de a nu avea răspuns; poezie ce nu reprezintă o „filozofie“, ci o dispoziție sufletească „filozofică“ și careia nu i-a lipsit decât originalitatea expresiei sau chiar siguranța ei esteti-că, pentru a o impune ca o valoare pozitivă.

Ștefan Nenițescu. Poezia lui Ștefan Nenițescu (n. 1897) e una din puținele încercări de poezie mistică românească, a cărei impresie de sinceritate iese poate din extrema simplitate a formei sub care se traduce o sensibilitate monotonă, o umilință cu puține nuanțe și o naivitate atât de pură, încât nu ni le putem închipui simulate, ci efectul unei grații divine. Nu putem privi „deniile“ decât cu interesul psihologic cu care privim vechile icoane bizantine, cu sfinții elementar stilizați, patinate de vreme, căci și Ștefan Nenițescu reușește patina arhaică.

Plecată dintr-o obsesie, pe care vrea, mai ales, să ne-o sugereze, această poezie nu se sprijină pe multe mijloace literare; figurația ei e redusă și unitară și e o fericire când, între atâtea axioane și gângăviri, găsim și imagini reușite, adaptate tonului (*Când prima dată, Nu te-am văzut*).

Întru cât privește *Ode italice*, — nimic din ce se cuvine odei, nimic din ce se cuvine Italiei.

Al. Al. Philippide. Lipsită în genere de emotivitate, poezia lui Al. Al. Philippide (n. 1900) nu comunică; joc de imagini exterioare, se limitează normal în peisagiu sau în domenii intelectuale, de aici și pornirea fie spre pastel, în care ne-a dat și cele mai bune bucăți ale sale (de ex. *Pastel*), fie, mai ales, spre filozofare sau cel puțin spre atitudini meditative; vidul, veșnicia, nimicnicia, gloria, Hamlet, Prometeu, moartea, revolta, devin teme poetice (*Prohod, Cântecul nimănu, Veghe* etc.) sau chiar chestiuni personale atacate cu vehemență de cuvinte. Tăcerile se materializează sub diferite forme; elementul cosmic abundă, cel aparent intelectual se întreșe fără a ajunge însă la o concepție.

Ceea ce a impresionat mai mult, la apariție, la această poezie, în *Viața românească*, a fost întrebuintarea fără control a imaginii, frenetic — cele mai adese simplă personificare împinsă până la cele mai îndepărtate consecințe. Acestei capacități de expresie figurată și-a datorit poetul reputația de modernist și încadrarea lui într-o mișcare ce se caracteriza numai în parte prin imaginea culti-vată în sine.

Ion Marin Sadoveanu. *Cântecele de rob* ale lui Ion Marin Sadoveanu (n. 1893) se fixează în atenție prin sentimentul legăturii de pământ, al vieții terestre de rob al tinei, nu fără a arunca „puntea“ aspirațiilor spre cer, al prelungirii vieții dincolo, în azu-rul eternității; în versurile lui mai personale plutește obsesia morții, chiar când ia aspectul unui simplu „motiv“ poetic (*Moartea și monahul, Moartea și măscăriciul* etc.). Pe lângă influența folclorică din unele poezii, se notează suflul discursiv și retoric mai pestetot, în puțină concordanță cu tendințele poeziei moderne (deși Paul Claudel e un poet modern).

IV

POEZIA EROTICĂ ȘI ELEGIACĂ

După studiul poezilor de inspirație mai mult intelectuală, a poezilor de „concepție“ sau filozofici, în care compoziția domină aproape materialul poetic, e rândul trubadurilor și al poezilor sen-timentului, poeți erotici sau ai lirismului direct și pe urmă al ele-giacilor.

Cincinat Pavelescu. Produs al vieții de salon, opera lui Cinci-nat Pavelescu (1872—1935), cel mai autentic dintre trubadurii noștri, nu putea ocoli, în totul, primejdiile condițiilor ei de pro-ducere; evoluând între punctele extreme ale literaturii de socie-tate — madrigalul și epigrama —, ea s-a realizat, totuși, liric în exemplare definitive pentru formula ei, cărora distincția formei, atitudinea resemnării le definesc o individualitate (*Seară tulbure*).

Resemnarea nu e o poziție anticipată, ci e rodul unei lungi experiențe a vieții de societate, în sânul căreia asperitățile se șterg și strigătele par inoportune; pentru ce am mai face gesturi de inu-tilă și inelegantă protestare în fața neantului? pentru ce am bleste-ma când natura ne-a pus consolarea alături (*Primăvara*).

Natura, amorul și arta, iată principiile calmării poetului; proble-ma finalității nu se pune, dealtfel, niciodată prea tragic, întrucât, înainte de a fi devenit dureroasă, e potolită de sensul estetic al vieții. Această repede calmare a neliniștii metafizice prin specta-colul naturii și peisagiu sufletesc, această descleștare în refugiul unui panteism binefăcător:

*O voi, ce mai trăiți o clipă
În ritmul vieții și-al iubirii,
Lăsați pe morți în groapa lor
Să-ndeplinească legea firii.
Și voi, în pripă,
Sorbind mirosul primăverii
Din vântul care mișcă merii
Înfloriți, Veți bănuși într-o aripă
De pasăre ce trece Ca un fior
În umbra unui nor;
În picul rar de ploaie rece,
În vânt când mișcă trandafirii,
Că morții voștri din mormânt
Sunt: apă, umbră, floare, vânt.
(Panteism)*

constituie, singură, o atitudine sufletească autentică, ce leagă în unitatea unui fascicol o producție inegală.

Atitudine fără adâncime, dar temperamentală, și, mai ales, realizată pur, în câteva poezii (*Panteism, Primăvara, Serenadă*), momente extreme ale unei arte senine, echilibrate, clasice, prin care se continuă firul artei macedonskiene din *Noaptea de mai*, adică a atitudinii estetice față de viață. Fără invenție verbală, fără figurație diferențiată, simple și armonioase, versurile lui Cincinat Pavelescu descriu o vultură de fluidități, al cărei punct de plecare artistic și sufletesc pornește din stratul adânc al latinității, atât de realizat în Horațiu, străbunul poetului nostru.

În viață, poetul a trăit în continuă actualitate prin epigramele sale, mai mult sau mai puțin improvizate, pe care însăș posteri-tatea nu le va înregistra.

Victor Eftimiu. Un val cald de lirism molcom și sentimental se revarsă în toate poeziile lui Victor Eftimiu (n. 1889), în versuri clasice, corecte și chiar perfecte, sau în versuri libere, rimate sau fără rimă, într-un cuvânt în toate formele imaginare, exprimând toate ideile și toate atitudinile posibile, în ample dezvoltări re-torice, impecabile, turnate într-o limbă de o puritate desăvârșită și exprimate cu o claritate dezolantă. Nimic nu te oprește; totul e convenabil, dar și convenit; totul lunecă, mătăsos, într-o scurge-re uniformă; apă limpede, în care se oglindesc, indiferent: vede-niile lui Boecklin sau moartea lui Homer, Mecca sau voinicii Pin-dului, cerul Parisului, Hamlet murind sau Apolon, „biseri-cuța veche“ sau temple antice, în care murmură imnuri creștine sau păgâne, cântece de munte sau de oraș, doine sau

serenade. În valul acesta de poezie directă, sentimentală, deseori banală, tip romanță, sau inteligentă, se găsesc toate speciile de poezie, se găsește chiar și notația modernă, acidă, de aquaforte, cum e, de pildă, în *Vulturul* sau în *Peisagiu nordic* etc., bucăți de antologie — se găsește orice, și talent firesc, dar un talent invadat de cur-sivitate și de convențional sentimental; nu se găsește doar tim-brul unic al unei personalități diferențiate, adică originalitatea.

Barbu Nemțeanu. Mort timpuriu, Barbu Nemțeanu (1887— 1929) a lăsat amintirea unui „trubadur“ grațios și ironic, derivat din Heine, și cu oarecare apropiere cu St. O. Iosif; sensibilitate minoră, duioasă, expresie familiară și ștregară, fantezie epigra-matică, revolte înăbușite în paradă glumeață (*Galații*), intimism suav și idilic; tinerețe. I-a lipsit doar acestei tinereți originalitatea de expresie pentru a-i da oarecare consistență. Numai ultimele lui poezii, din timpul bolii, cu spaimă în fața morții, aduc și un început de expresie mai personală.

Oreste. Acum douăzeci de ani, Oreste trecea drept poet de talent și, prin faptul participării lui la cenaclul lui Al. Macedonski, chiar drept poet „nou“. Recitit, sentimentalitatea lui dulceagă, pare învechită. Amorul se cântă altfel astăzi. Numai în *Cireșul înflorit*, sub influența poeziei orientale, înmugurește o ramură mai fra-gedă.

Demostene Botez. Demostene Botez (n. 1893) se distinge prin lirism direct; emotiv, el are sinceritatea emotivității sale, căreia, dezvelind-o brusc, îi îndulcește simplitatea prin expresie, deși e capabilă de prelucrări diferite. Numind-o erotică, nu i-am defini destul de precis sensibilitatea, deoarece ne-am deprins să distin-gem în erotism și elementul pasiunii. În poezia lui ne oprim în regiunea animismului sentimental: natura se însuflețește prin prezența sau amintirea femeii iubite; peisagiul își pune culori; tristețea se îndulcește în melancolie; gândul suprimă depărtările; totul însă la temperaturi medii, fără furtuni și avânt — cu vagi efuziuni și sentimentalism de romanță, — material uzat poate, dar susceptibil încă de a fi turnat în tipare noi și modernizat prin imagine. Versul armonios al poetului are un timbru specific; re-zumată la prezența unei rezonanțe unice, personalitatea nu tre-buie confundată însă cu originalitatea, cât timp nu ajunge până la diferențierea absolută. Ușor elegiac și prea direct, specia aces-tui sentimentalism și-a atins culmea realizării în romanțele lui Emi-nescu; era, deci, fatal să resimțim influența marelui poet și în poe-zia lui Demostene Botez (*Castanii, Dor*).

În afară de erotică sentimentală și de pastelismul luminos și grațios, poetul mai e, cu deosebire în *Povestea omului* și *Zilele vieții*, și poetul imagist, nu numai al tristeții provinciale, al Iașului pus-tiu, ci și al tristeții în sine, al tristeții organice, al suferințelor, al unei cinestezii morbide și al unei grave sonorități funerare. Cu tot ineditul comparațiilor, de multe ori admirabile, și această sensi-bilitate de astenie completă, ca și tehnica expresiei ei, sunt influențate de poezia bacoviană (*Presimțiri, Tristeți atavice, Pu-trezime*).

Puțin personală prin armonia exterioară a versului și limbă, această poezie se personalizează și se modernizează chiar prin imagine. În dezlănțuirea imagismului frenetic al poeziei contem-porane, Demostene Botez e unul din cei mai fecunzi și mai origi-nali creatori de expresie figurată, de comparații proaspete și grațioase; nu e imaginea laborioasă, ci imaginea simplă și totuși nouă, nu e unică, integrală, și săpată până în amănunt, ca la Lu-cian Blaga, ci multiplă, în cale lactee.

Firul inspirației poetice în activitatea lui ultimă (*Cuvinte de din-colo*) pare a fi părăsit erotismul grațios, pentru a se înfunda tot mai adânc într-o tristețe transcendentă, într-o descompunere fa-tală, într-un proces de despersonalizare cu profunde rezonanțe (*Insomnie*).

De notat e și părăsirea imaginismului frenetic al primelor sale poezii și lunecarea spre o expresie nudă.

Claudia Millian. Ceea ce impresionează dintr-un început în poezia Claudiei Millian (n. 1889) e siguranța mișcării ideii poeti-ce în haina suplă a unui vers ce o învăluie și o îmbracă fără constrângere, dar și fără o libertate exagerată. O astfel de posibili-tate de expresie, diferențiată însă de simpla facilitate, existentă și ea, produce o impresie de distincție, în care perversitatea simțirii se atenuază în decența grațioasă a expresiei și, mai ales, în figurația exotică, distantă și spiritualizată, oarecum, prin sine.

E în versurile poetei, pentru o limbă neformată încă definitiv, o artă remarcabilă prin fluiditate verbală; primejdia ei nu stă nici în perversitate, nici în exotism, ci în abuzul noțiunilor abstracte (*infinitul, himerele* etc.), a căror improprietate și uneori nonsens se mistuie, totuși, în valul sonor al ritmului verbal.

În ultimul volum, *Întregire* (1936), păgânismul poetei bate drumurile dumnezeirii cu o egală senzualitate.

Otilia Cazimir. Grațioasă, fragedă și minoră, poezia Otiliei Ca-zimir evoluează între un pastelism modernizat prin observație miniaturistică și adesea umoristică, tradusă în imagine nouă, și un erotism, care, sub forme ușoare și uneori laconice, împinge vagul și firescul sentimentalism până la patetism. Psihologic vorbind, zbuciumul acesta al unei iubiri otrăvite în esența ei, ce se dă și se ia, se oferă ori numai cedează, entuziastă și deziluzio-nată, amărâtă și totuși necesară, dar, mai presus de orice, fatală, prin nu știu ce porunci interioare, pe care o simți în versurile atât de cristaline ale poetei, este elementul cel mai interesant al unei atitudini poetice pândite de sentimentalism.

Tonul de romanță e înnobilit prin sentimentul tragic al unei situații insolubile (*Strofe în amurg, Atavism*), în care suspinul duios al vorbirii e acoperit de violoncelul dureros al pasiunii.

În afară de acest intimism erotic, amestec de gingășie și de anecdotic, de psihologism și de suferință, poezia Otiliei Cazimir își îndreaptă antenele și spre natură, pe care o pulverizează și o fixează apoi în grațioase paste, cu un incontestabil dar al observației ce prinde și al penelului ce execută: găzele și florile, amurgurile, anotimpurile se fixează, astfel, în imagini grațioase sau grotești — evoluând de la imagismul fraged al lui Demostene

Botez și aciditatea umoristică a lui G. Topârceanu. În tot, sensi-bilitate feminină, miniaturistică și grațioasă și o capacitate reală expresiei figurate.

N. Milcu. Lirica lui N. Milcu (1903—1933) e esențial erotică. Tinerețea melancolică și sensibilă a poetului a văzut pretutindeni apariția serafică a „Ei“ — a iubitei, învăluită în plasa suspinelor amoroase și a presimțirilor dureroase. În Craiova regionalismu-lui agresiv, el a dus mai departe firul poeziei lui Traian Demetrescu, adică a legănării între iubire și moarte, între romanță și elegie, cu adaosul subtilității formale, impusă de evoluția firească a lim-bii poetice, mai emoționant totuși în *Grădina de sidef* decât în *Fluierul lui Marsyas*.

M. Celarianu. Adevăratul debut al lui M. Celarianu (n. 1893) nu trebuie căutat în volumul de *Poeme și proză*, publicat în 1913, ci în poeziile publicate în *Sburătorul* și completate apoi în volu-mul *Drumul*. Prin ce avea mai reușit, la început, părea un poet conceptual și religios — fără a fi și mistic, deoarece Dumnezeuul lui era Dumnezeuul iconografiei creștine și cu un caracter mai mult deliberativ (*Și Dumnezeu ceru iertare; Iisus* etc.). Sensul liricii poe-tului s-a adâncit apoi chiar în *Drumul* — în lirica pură, molcomă, resemnată, serafică (*Un cântec întristat, Iertare* etc.). Poemele de mai târziu neadunate încă în volum și închinare florilor (*Tufănele, Crinul* etc.) îl pun numai aparent în linia lui D. Anghel, — fără splendoare decorativă, dar cu un patetism interior atât de accen-tuat încât credem că trebuie rânduie printre cei mai buni elegiaci ai noștri.

I-ar fi trebuit acestui poet învăluitoare, cu rezonanțe adânci de violoncel, doar o mai mare originalitate de expresie pentru a ocupa un loc mai de frunte în poezia contemporană.

George Dumitrescu. Pastelist minor, sentimental, pe urma lui St. O. Iosif, în primele sale volume (*Primăveri scuturate, Cântece pentru Madona mică, Privești*), printr-o tragedie intimă George Dumitrescu (n. 1901) a devenit apoi exclusiv elegiac, mișcând prin sinceritatea profundă a tonului, deși fără vreo originalitate de expresie.

V

POEZIA DESCRIPTIVĂ, REALISTĂ, SOCIALĂ, PATRIOTICĂ ȘI DE RĂZBOI

Alice Călugăru. Meritul poetei Alice Călugăru, plecată și înstrăinată încă din 1912, nu trebuie căutat în prematurele *Vioarele*, publicate la 17 ani (1905), pline de atmosfera și materialul lui Coșbuc și Eminescu, fără a mai vorbi de alte influențe sau naivități proprii, exprimate în versuri fluide. Originalitatea poetei începe abia peste câțiva ani în poeziile publicate prin reviste și neaduna-te nici până acum în volum, caracterizate prin lipsa

lirismului direct și a feminității sentimentale, prin observație și putere descriptivă, prin obiectivitate și chiar prin oarecare virilitate de expresie (*Șerpii, Nuferii* etc.).

V. Demetrius. Deși din cremenea dură a talentului său a țâșnit odată flacăra vie și spiritualizată a iubirii, în cele mai izbutite versuri ale sale (*Sonete*, 1914), inspirația lui V. Demetrius (n. 1878), romancier realist, se limitează în genere în cercul observației realiste, a unei lumi cu colțuri și reliefuri, în peisagiu deci (*Vremea rea*, de pildă) sau în portretistică (*Cămătăreasa, Dogarul, Tocilarul, Groparul, Golanul* etc.), în care talentul lui de observator se poate valorifica, deși se încearcă și în neizbutite analize psihologice (*Neînțeleasa remușcare*), în furtunoase versuri erotice sau chiar în poezii de „concepție“ și în construcții ideologice, turnate într-o limbă terestră și laborioasă. În straturi de humă se găsesc, totuși, și scilipiri de argint (*Tristețea poetului, În pădure, Barza* etc.).

A. Dominic. A. Dominic (n. 1889) este un continuator al lui Octavian Goga. Ca punct de plecare: poeți sociali, amândoi râvnesc la misiunea de a întrupa dureri și aspirații colective; ca realizare, aceeași expresie retorică cu acumulare de abstracțiuni grandilocvente. Credință într-o misiune ce transcende posibilitățile individuale pentru a reprezenta umanitatea sau suferința universală (*Israel, Omul, Invocație, Rugăciune, Ispășire*).

Pe când Goga se coboară însă în intimitatea vieții țărănimii de dincolo spre a o fixa în amănunte topice, Dominic se menține până la urmă în vaticinație, în apostrofe și în generalități — mai mult verbale. Poezia lui este un pumn crispat spre necunoscut, o continuă imprecizie și invectivă, în care „eternitate“ și „infinite“, „enorm“, „înving“, „veșnic“, „neant“, „tragic“, „fatal“, „profund“, „urias“, „cosmic“ sunt cuvintele cele mai caracteristice. Iată pentru ce acestor poezii vehemente le preferăm alte câteva mai mici, ca *Diamantul*, de pildă, în care poetul izbutește de a nu mai fi Dominic.

Leon Feraru. Expatriat în America prin 1913, Leon Feraru (n. 1887) și-a publicat în 1926 poeziile de tinerețe în volumul *Maghernița veche*, — în care e firesc să găsim încrustate vestigiile epocii lor de producere și ale poezilor ce i-au fixat sensibilitatea (Cerna, Eminescu, G. Coșbuc, D. Anghel, St. O. Iosif).

Cutie de rezonanță a ecourilor unei întregi generații poetice, în care trilul erotic domină, s-ar putea distinge, totuși, și o firavă notă de inspirație realistă și socială (*Maghernița veche, Cântecul ciocanelor* etc.), cu sunet propriu. Cât despre versurile patriotice, probabil mai noi (*Închinare, Țării mele natale*), ele cinstesc sentimentele poetului, dar mai puțin pe artist.

Eugen Relgis. Eugen Relgis (n. 1895) a debutat printr-o serie de poeme în proză, *Triumful nefinței*, pastişe ale manierei și chiar ale subiectelor lui D. Anghel. Convulsiunile războinice l-au fixat, apoi, într-o atitudine umanitaristă, cunoscută prin atâtea opere de propagandă. Poetul i-a supraviețuit în nota socială, urbană și ideologică, turnată într-o compactă formă verhaereniană, retorică și acumulativă (*Cântecul mașinei*).

Inspirație umanitară, socială, exprimată într-un peisagiu cita-din de mașini, de porturi, de elevatoare, într-un material verbal dur, abstract și retoric.

G. Talaz. Specia aptitudinii poetice a lui G. Talaz (n. 1890) e de a nu zugrăvi mici tablouri realiste, din care se desprinde o intenție simbolică (*Mlaștina, Scorbura*).

Unele poezii purced și dintr-o solidaritate intimă cu natura, dintr-un panteism fără amploare, dar real, dintr-o identificare cu pământul fecundat de principiul solar.

De peste tot se desprinde însă o impresie de lipsă de originalitate a formei, de atonie, de vetustate, de banalitate, mai ales în exprimarea unei ideologii primare, elegiace și pesimiste, care vrea să se înalțe la filozofie.

Mircea Dem. Rădulescu. Departă de a consta în vreo particularitate a sensibilității sau a expresiei artistice, modernismul, sem-nul sub care au fost salutați *Leii de piatră*, se rezumă în elemente pur exterioare: crearea, anume, sub dublul aspect al mondenității și al activității orașenești, a unei poezii citadine. Mircea Dem. Rădulescu (n. 1889) a debutat, așadar, ca poet al eleganțelor feminine, cu frou-froui de mătase, cu blănuri somptuoase, cu „autouri“, al balurilor „amețitoare“, al „pantofilor cu formă mică“ — făcând astfel din versurile sale un comentariu scrobit al ilustrațiilor galante.

Pentru a-și răscumpăra frivolitatea, el a încercat să ne dea și aspectul verhaerenian al orașului, adică aspectul lui proletar, cântându-ne atelierele (*Priveliști moderne*), salahorii din port etc.

Totul — ca și peisagiile frivole și eleganțele feminine — într-un stil de uniformă „perfectie“.

Războiul a prefăcut pe acest poet al ciorapilor de mătase și al „ciocanelor“ în „bard național“, adică într-o specie literară pe cât de numeroasă pe atât de compromisă față de estetica pură. În epoca neutralității și a războiului, el a sculat, așadar, pe morți, pentru ca, în lipsa celor vii, să cucerească Ardealul:

*Când viii sunt lași,
Vom ști să ne batem, noi, morții.*

și l-a pus pe Mihai să-și adune gloatele în vederea aceluiași scop, a evocat Putna, Bucovina, câmpiile Galiției, a „trezit“ pe latini, a cântat Belgia, viața soldaților în tranșee, a invocat pe străbuni, a apostrofat pe Wilhelm, a cântat prohodul Austriei, a cântat pe ostașii ardeleni, Oituzul, Mărășeștii, — într-un cuvânt, a cântat momentele esențiale ale neutralității și ale războiului nostru de întregire — în versuri energice, și, oricâtă rezervă am avea față de această specie de poezie eroică, trebuie să recunoaștem că, din atâta literatură patriotică, tot *Eroicele* s-au dovedit mai potrivite scopului.

Aron Cotruș. Ceea ce impresionează, în prima linie, la Aron Cotruș (n. 1891), e intemperanța verbală; lipsită adesea de rimă, de ritm, de egalitate silabică, proză uneori transformată în ver-suri numai printr-o ficțiune tipografică, poezia scriitorului arde-lean se revarsă, acum tumultoasă în cataracte nu totdeauna cerute de un accent sufleteș, acum în leneșe pânze de ape; inegalitate silnică și neobișnuit de verbală.

Dominat de o expresie torențială, în care revin cuvintele *co-losal, teribil, enorm, îngrozitor, grozav, crunt, fioros, sălbatec* etc., adică tot ce traduce violența și exagerarea — și, ținând seamă că adesea expresia comandă atitudinea sufletească — este firesc să bănuim că atitudinea poetului e de natură eruptivă și vizează la dezlănțuirea unei sălbatice energii, ca a unei forțe firești.

Cu un astfel de stil saturat de invective și pornit spre expresia puternică, pe lângă un exces de individualism, se mai puteau exprima și sentimente colective; subiectele sociale și cele patriotice, în legătură cu împrejurările războiului mondial, au intrat, deci, de drept, în domeniul poetului și au dus la accente de vigoare revoluționară, mai ales în *Mâine*. În *Horia*, nota e mai mult socială decât națională; răscoala e văzută prin prisma luptei de clasă. Construcția poemului e de ordin mai mult liric și retoric decât epic.

Tot la acest capitol mai trecem alți doi poeți prin faptul de a fi cântat războiul realist și plastic, fără avânt liric.

B. Luca. Versurile de război ale lui B. Luca reprezintă un prim material, neprelucrat, al poeziilor lui Camil Petrescu: notațiuni realiste din viața de tranșee și de război, în genere, fixate însă într-un spirit mult mai antirăzboinic; e, credem, prima atitudine retractată în sânul unei literaturi universal „eroice“; notații obse-sive în stil telegrafic și acumulativ:

*Convoaie lungi
de ologi, de ciungi,
cu carnea putredă de brâncă,
cu rane sângerânde încă;
învălmășeală de ofițeri, soldați,
la fel de hâzi, flămânzi și degerați
— înnoroiată gloată
Cu trupul frânt și fața moartă
etc.
(La triaj)*

Camil Petrescu. În aceeași linie realistă și oarecum umanitaristă (nu însă principial și declamatoare) se afirmă și poezia de război a lui Camil Petrescu (n. 1894) din *Versuri*, a cărei definiție e cunoașterea plastică a lumii. Poezia devine, astfel, mai mult o problemă de sensibilizare decât de sensibilitate; totul se reduce la materie și la ochiul care o fixează;

procedul obișnuit al simbo-lismului de a abstractiza se răstoarnă: senzațiile se plasticizează prin contururi energice; poezia nu mai e sonoră, ci tactilă; e o poezie optică.

Dizolvată în amănunte, amenințate de prozaism și prin analiză, dar și prin înlăturarea voluntară a oricărui aparat poetic, poezia lui Camil Petrescu se valorifică prin notații de ordin pur vizual, expresii materiale din cele mai topice pentru traducerea senzației și imagini viguroase (*Vis de anemic, Amiază de vară, Mâna, Veșnicie, Marș greu*). Abstracția este aproape cu totul eliminată; noțiuni ca „amintirea“, „nădejdea“, „fericirea“ devin materiale: se vorbește și de „picioarele“ nădejzii și de „câlții“ fericirii.

Valoarea unei astfel de expresii poetice stă în precizie, în imă-gini și în întrebuintarea vorbelor prin eliminarea așa-numitei ter-minologii poetice, determinată pe temeiul unei sonorități indife-rente conținutului. Nu există cuvinte nepoetice, ci numai cuvinte improprii; valoarea poetică a cuvântului iese numai din proprie-tatea lui. Fraza e smulsă de sub orice sugestie melodică și, pentru a avea un caracter mai independent și mai viril, e prinsă în copcile unor locuțiuni, ca: „e evident“, „de fapt“, „se vede că“, „poate că“, „în mod firesc“, considerate, în genere, ca prozaice și discursive. Pe lângă prozaismul voit al expresiei, poetul cultivă și metoda ana-lizei. Deși ne-am obișnuit să privim poezia ca o sinteză, el ne-a zdro-bit însă în cioburi oglinda.

Riguroasă și plastică, notația lui nu are, totuși, nimic antipoe-tic în sine; numai suprapunerea ei fără cimentul emoțiunii ar putea duce la dizolvarea poeziei în proză. Prezența emoției îl ridică totuși pe poet peste materialul brut al notației expresive.

De la realismul *Ciclului morții*, Camil Petrescu a trecut la grația ciclului *Un luminis pentru Kicsikem*, în care a realizat o poezie intimistă, plină de lumină și de fin joc psihologic.

Și după ce a „văzut ideea“ încă din *Versuri*, ne-a dat și o poezie ideologică, în ciclul *Transcendentalia* (*Cercul, Plecare, Interioară, Cocorul* etc.), în care se fixează imposibilitatea spiritului de a cunoaște absolutul, mărită și de incapacitatea lui de a se scobori în miragiile din fundul său. Expresia rămâne tot atât de plastică și voit realistă, numai tehnica, sub influența lui Ion Barbu, se întunecă prin forme eliptice, suprimarea punctuației și alte proce-dee extremiste, nepotrivite unei astfel de poezii.

I. Valerian. I. Valerian (n. 1896) a reușit să ne integreze în câteva poezii senzații în material cosmic: iarna, de pildă, se inte-grează în cadrul tuturor iernelor trecute (*Iarna*), după cum liniștea se integrează într-o oboseală cu proporții cosmice (*Liniște*). Rever-sul acestei facultăți este însă exagerarea și deformarea. Poezia lui și-a găsit în simbolul laborios un fel de expresie naturală. Bombas-ticului cugetării i se adaugă uneori și gongorismul formei lutoase.

VI

SONETE ȘI MINIATURI

M. Codreanu. Sonetele lui M. Codreanu (n. 1876) nu sunt de valoare egală; cele mai multe se mulțumesc cu fixarea unui peisagiu sau cu evocarea unui moment istoric fără cuprins emoțional sau fără noutatea ideii poetice (*Vedenii, Atila, Statuia lui V. Alecsandri* etc.); deși tot descriptive, altele sunt fecundate de ideea ultimului terțet, ca *Statuia lui Ștefan*:

... Și razele coroanei domnitoare
Iau tonuri de rubin, pe când sub soare
S-aprinde-n zori o Roșie Dumbrevă.

sau *Meloterapie biblică*.

De aceeași calitate sunt *Moartea anahoretului, Sturzul* și chiar *Gioconda* etc. Numai câteva se cristalizează definitiv în jurul unei emoții sau idei poetice ca, de pildă, *Cum doarme diamantul, So-nata lunii, Sonet artezian, Călărețul, Plopul, Efect de lună, Prier, Unei părăsitate, Testamentul unui poet necunoscut* etc.

Instrument de preciziune, dacă nu postulează totdeauna poe-zia, sonetul presupune, totuși, perfecția formală. Transformat într-o unealtă cotidiană, materialul poetului devine inegal și adese im-pur; limba comună și rima prevăzută.

Cu toată atitudinea dezabuzată și filozofantă, sau tocmai din această pricină, impresia de factură în serie se accentuează și mai mult în *Cântecul deșertăciunii*.

Ion Pavelescu. Cu toată sfortărea și meșteșugul real al conden-sării, Ion Pavelescu (1889—1924) s-a legănat numai în iluzia de a-și fi pus „sigiliul de aur”, întrucât n-a avut nici idei poetice orig-inale și nici nu s-a realizat într-un material dur. Influența lui Héré-dia se simte și în unele reminiscențe (*Păcatul domniței*) și în știința de a fereca sonetul într-un terțet mai viguros:

*Iar tu, alături, nimfă mlădioasă,
Te agătai de gātu-mi voluptoasă...
Și te purtam, superb ca un centaur.
(Primblare sentimentală)*

Mateiu Ion Caragiale. Volumul postum al lui Mateiu Ion Caragiale (1885—1936) strânge vechile lui sonete din *Viața românească* și *Flacăra*. Iubitor de trecut, preocupat de heraldică și influențat de Hérédia, el ne-a dat câteva tablouri în ton arhaic ale vechii noastre vieți, pusă în valoare prin sugestia ultimului terțet:

În trântorul becisnic s-a deșteptat boierul.

Alexandrina Scurtu. La Alexandrina Scurtu, după un debut de aprigă luptă cu forma, după unele realizări parțiale în sonete de ordin mai mult descriptiv, dintre care câteva fecundate chiar și de o idee poetică (*Lângă foc, Ce ar fi?*), a urmat o posesiune a meșteșugului, care, satisfăcut în sine, continuă să lucreze fără scop. În ultimul volum — sonetele se desfac însă manufacturate, fără un principiu emotiv și chiar fără perfecția formală necesară genului.

Alice Soare. Idei și chiar o sensibilitate determinată are poe-ta, îi lipsește însă instrumentul de precizie, fără care sonetul rămâne dincoace de scopul său formal. Sonetul nu admite aproxi-mația și nici expresia comună sau pletorică. Cu mult superioară sonetelor din *Ferestre luminate* e producția ultimă a poetei — neadunată în volum — prin libertatea recâștigată în pitoresc, ima-gistică personală, sensibilitate, ce fac mai lesne uitată nesiguranța formală încă prezentă.

G. Voevidca. Nimic nu îndreptăța pe poetul bucovinean George Voevidca de a-și alege ca formă de expresie sonetul, ce reclamă perfecția, decât doar posibilitățile pe care le oferă și unei inutile mecanice verbale. Războinice sau erotice, sonetele lui se desfășoară în material nediferențiat estetic.

Em. Bucuța. Em. Bucuța (n. 1887) a debutat printr-o serie de *Cântece de leagăn*, mici poezii al căror unic obiect e copilul, descris, cântat, exaltat în toate actele lui mai mult de ordin fiziologic decât psihologic, cum e și natural la o vârstă în care viața sufletească e cu desăvârșire redusă. Meșteșugar cu brațe noduroase de ciclop, poetul se străduiește să făurească fragile jucării, horbote de metal fin lucrat, spumă de piatră dăltuită. Nu-i lipsește, desigur, sufletul, ci puterea de expresie — adică arta.

E un tragic spectacol truda zadarnică a acestui ciclop de a transforma în podoabe miniaturale materialul prețios al sensi-bilității sale exaltate; sub presiunea degetelor bătătorite, metalul plesnește în aspre diformațiuni lipsite de grație și gingășie, ver-sul se răsucește în forme chinuite și greoaie, pe care, stângaci, meșteșugarul le întunde copilașului adorat:

*Cârlionți să-ți văd mă-ncerc
(Basm de răsărit)*

.....
*Du-te iară-n curte în fund
(Flori și raze)*

Facultatea de a idolatriza obiectul iubit până în cele mai mici și mai prozaice gesturi, până la ceea ce s-ar putea numi persecuția adorației, s-a îndreptat firește și asupra femeii, într-o pulbere de sonete, amestec de pasional, de ingenios, de cotidian, sunet profund de violoncel, întretăiat de țipete de cobză spartă și de firul lamentației amoroase, în felul lui Conachi (*Zdrobire, Ce vreau, Ceea ce pune întrebări*). Lipsește doar artistul, care și de data asta voia să fie miniaturist, prețios și „mièvre“, deși nedibăcia lui îl destină numai versurilor colțuroase și nestrunjite; nearmonioase, mai toate „miniaturile“ și „oglinzile“ lui par stridențele unui car mocănesc scăpat la vale, pe un drum desfundat de munte.

Pusă în serviciul unei idei morale, această expresie frustră și brutală — înrudită, de altfel, cu una din manierele lui T. Arghezi — când nu voiește să fie grațioasă, se realizează, totuși în bucăți viguroase, ca, de pildă, *În armură* și alte câteva.

Emil Dorian. Ceea ce definește poezia *Cântecelor pentru Leliora* este caracterul ei de strictă observație. Îndărătul curiozității încordate în jurul copilului, nu este, totuși, numai ochiul poetu-lui ce prinde, elimină și transpune, ci și o inimă pasionată; din mijlocul atâtor imagini noi și zâmbitoare, se înalță, astfel, deodată, și strigătul dezolat al tatălui de a nu fi participat cu nimic la durerea creației copilului său — strigăt exprimat într-o formă simplă, directă și totuși patetică:

Amară fuse suferința
Pe urma umilinței grele,
Dar azi îți nasc și eu ființa
Prin toate cântecele mele.

VII

POEZIA DE FANTEZIE

D. Anghel. Îndeplinind un rol istoric de tranziție spre poezia nouă, poezia lui D. Anghel (1872—1914) nu e revoluționară, întrucât, nici prin calitate sentimentală, nici prin expresie, nu reprezintă un salt în necunoscut; sub raportul formei, ea s-a dezvoltat normal din brazda eminesciană, iar ca sensibilitate, dacă contrastează în forma ei ultimă cu poezia sămănătoristă sau cu retorismul lui Cerna, se situează, totuși, în poezia contemporană franceză a unui modernism cumințit și academic ce-i constituie originalitatea punții de trecere spre poezia de astăzi.

Elegant, urban, moderat, D. Anghel n-a rupt tiparele expresiei convenite, cum va face ceva mai târziu Minulescu, de pildă, ci și-a menținut aderențele cu trecutul, îndreptându-l încet, ca pe o albie, spre noile destine poetice ale unei rafinări și ale unei transparențe, nerealizate încă deplin. Din punctul din care judecăm noi astăzi, eleganța formală a lui D. Anghel ne pare prea academică, versul prea definit, strofa prea arhitectonică, limba prea puțin personală; văzută însă în mediul său imediat de formație, această expresie poetică, fără originalitate prea distinctă, a servit drept filtru prețios, prin care s-au eliminat impuritățile plebeie ale poeziei sămănătoriste.

Fără a fi visdoage, ciuboțica cucului sau gura leului, florile lui D. Anghel, nalba, măghiranul, sânzienele, gherghina, sulfina și chiar floarea-soarelui răspândesc, potrivit ambianței epocii, încă o vagă mireasmă sămănătoristă, prin sentimentalismul minor, în ton de „sensiblerie“, în care „versul rar“ se ascunde în dosul unor efuziuni sentimentale destul de curente.

Numai în *Balul pomilor*, evadând din dulcegăria sentimentală, îl găsim pe viitorul D. Anghel, poetul fanteziei. Abia în *Fantazii* (1909), fantezia pășește în primul plan și-i dă o originalitate și-o valoare actuală, cu stabilirea unor noi raporturi între lucruri și-o invenție de figurație — punct de plecare al întregii literaturi con-temporane, emancipată de alte preocupări decât cele estetice. Dar la acest artist de o sensibilitate minoră, găsim, de cel puțin două ori, și o simțire profundă, tragică aproape, ce și-a nimerit expresia lapidară în *Puterea amintirii*:

*Oricum, până la capăt aminte ne-om aduce,
Și oricât de departe destinele ne-or duce,
Mereu și pretutindenii, oricând și orișunde,
Când mi-oi suna eu lanțul, al tău îmi va răspunde.*

... și o expresie somptuoasă, de fantezie organizată, în *Vezuviul*, pe care numai lungimea ne împiedică de a-l cita în întregime.

Elementul esențial al talentului lui fiind fantezia, D. Anghel a sfârșit prin a evada din poezia lirică, încercând să o organizeze teatral în *Cometa*, în care, deși n-avem adevărată comedie, avem, sub influența lui Rostand, versul comic, și liber de orice constrân-gere, versul *umoristic*, apoi în cele două volume ale *Caleidoscopului lui A. Mirea*, publicat de D. Anghel și St. O. Iosif. Joc de imagini, de viziuni chiar, de asociație de cuvinte disparate, de rime neprevă-zute, de aluziuni literare, de vervă rostandiană, de sentimentalism dizolvat în umor, de observație caricaturală — fuzionarea unor elemente cotidiene, ce surprind tocmai prin cotidianul lor, în flacăra purificatoare a poeziei. *Caleidoscopul* a creat o specie litera-ră cu o vitalitate supărătoare, căci, oricare ar fi arta și fantezia poetului, nu trebuie să uităm că avem de-a face, în realitate, cu o cronică rimată, extrasă din noroiul actualității, al cărei interes iese, în parte, tocmai din această actualitate, din aluzii și asociații baroce, din violentarea limbii, din virtuozitate, jonglerie și simulacru. Iată pentru ce, prețuind talentul lui D. Anghel, nu prețuim și genul ce s-a dovedit de o facilități extraordinară și de o putere de propagare, în care îi stă propria-i condamnare.

G. Topârceanu. G. Topârceanu (n. 1890) e cel mai autentic reprezentant al moștenirii directe a lui A. Mirea. Între *Parodii origi-nale* și *Strofe alese* nu e o deosebire de substanță poetică, ci nu-mai, pe alocuri, de realizare; și la unele și la altele, dealtfel, atitudinea și mijloacele de expresie purced din *Caleidoscop*. Ceea ce este esențial la scriitor este inteligența artistică vizibilă, în adapta-rea formei la conținut, în căutarea efectului, în preciziunea con-turului. *Balada popei din Rudeni* sau *Balada morții*, de pildă, par tăiate cu dexteritatea unei mâini de meșter într-un material din care numai emoția și misterul lipsesc. Cu o viziune ascuțită și materială, Topârceanu a fixat peisagii cu amănunte prinse atât de sigur, încât natura pare pusă sub sticlă într-o ramă, peste care nimic nu trece și tocmai acest aer de „perfectie“ și de „finit“ stânjenește impresia poetică.

Horia Furtună. Prezintă și în D. Anghel în *Cometa* și mai puțin în *Caleidoscop*, influența lui Rostand devastează întreaga lirică a lui Horia Furtună (n. 1888) prin tiradă, spirit, prețiozitate și jon-glerie de imagini. *Balada lunii* poate servi ca un exemplu clasic al acestui rostandism de virtuozitate asociativă... Chiar și poeziile emotive din prizonierat țintesc prin exces metaforic spre aceeași ingeniozitate verbală. Jocuri de imagini, fantezie, erudiție litera-ră, artă — lipsește doar principiul unificator al inspirației pro-funde.

Alfred Moșoiu. Din caietul poeziei lui D. Anghel, poezia lui Alfred Moșoiu (n. 1890) reprezintă un ușor funigel; și muza lui își trage substanța din flori, din parcuri, din bazinuri, din statui, din amintiri, din „fotografii uitate“, reminiscențe pariziene etc., adică dintr-un material poetic în sine, dar fragil, în elaborarea căruia e mai mult nevoie de gingășie decât de forță. Gingășie și finețe are poetul; îi lipsește încă expresia originală și, cum întrebuințează de obicei sonetul, îi lipsește, mai ales, relieful nece-sar; în nesiguranța ștersă a expresiei și a conturului, poeziile lui par schițe în creion.

D. Iacobescu. Moartea timpurie a lui D. Iacobescu (1893— 1913) a fost o pierdere pentru literatura română. De o sensibili-tate minoră, el și-a tradus-o, totuși, în versuri de o perfecție în care tocmai impresia lipsei de dificultate stânjenește. Derivație directă din Albert Samain și Paul Verlaine (Verlaine din *Fêtes galan-tes*), sensibilitatea lui D. Iacobescu s-a desfășurat într-o lume de viziuni grațioase, luminoase, deși melancolice, galante, cu un tru-badurism înfrânat, totuși, de simțul caricaturalului și al grotescului.

Viziunea lui poetică, ce putea rămâne numai grațioasă și lu-minoasă, a fost repede interceptată de presimțământul morții tim-purii; fără a deveni tragică, ea a deviat totuși într-un macabru, pe care a reușit să-l facă grotesc și-a izbutit să dea un aspect umoristic chiar și casei de nebuni:

*În balamuc nebunii, uitați într-o grădină,
Stau înecați în vraja acestui trist amurg,
Privind cum unul joacă un dans de balerină.*

Perpessicius. Pe un fond liric, umorul, mai mult de atitudine decât de cuvinte, la Perpessicius (n. 1891) se prezintă ca o filtrație; iată ce-l diferențiază de literatura lui A. Mirea și de linia directă a moștenirii lui, reprezentată, autentic, deși nu în întregime, de G. Topârceanu; iată ce-l fixează în sânul poeziei moderniste, cu nuanțe ce-i constituie o individualitate.

După Camil Petrescu, Perpessicius e al doilea poet ce ne-a adus în *Scut și targă* (1926) un „aspect“ al războiului, fără obișnuita lui latură eroică; „războiul“ lui e carnetul de drum al unui poet sentimental, nepăsător și umorist, ce-și împletește experiențele amoroase cu tragediile momentului și își înmoaie suferințele și indignarea într-un surâs de ironie, mai necruțătoare cu sine decât cu alții. Primejdia unei astfel de poezii e, negreșit, discursivitatea, pe care o și găsim, de pildă, în lungile poeme, în *Gravura de pe calendar* sau în *Mater dolorosa*. În afară de atitudine, și peste ea, meritul stă în noutatea notației, ca în: *Pe Calfa-dere, toamna*, în *Călăuza*, *Flora stelelor polare* și fragmente din alte câteva. În *Itine-rar sentimental*, apărut în urmă, e un amestec de sentimentalism naiv, de livresc, de umor, de erudiție și de intimism discret, nu fără prozaismul voit al vieții cotidiene.

Gh. Magheru. În primul său volum, *Capricii*, se găsesc câteva scurte poezii de notație sobră, dură, avară cu sine, din care se putea spera un poet în linia *Belșugului* lui Tudor Arghezi, dar chiar din acel volum se mai vedea că destinul îi sorocise cornul abundenței, revărsat apoi într-o serie de volume compacte, de inspirație foarte diversă, pitorească, folclorică, istorică, filozofică, dar mai ales fantezistă. Cum unei bogății atât de mari îi lipsește controlul de sine, multe din poezii par exerciții de digitație verbală, virtuozități lexicale — aur scufundat în prolixitate.

Metron ariston, spunea inscripția templului din Efes, adică nu-mai măsura domină și înfrână masa.

Sanda Movilă. Poezia Sandei Movilă (n. 1901) pornește din simțul decorativului și al exoticii împins la virtuozitate; în grațioase broderii pe evantalii s-a desfășurat, astfel, povestea sentimentală a principesei Iuki și a principesei Lya-So sau a oarbei principese Lhea... etc. Prin risipa decorativă se strecoară totuși uneori și șopârta verde a pasiunii, ca să muște.

VIII POEZIA SIMBOLISTĂ

Modernismul. S-ar putea defini mișcarea modernistă ca o mișcare literară ieșită din contactul mai viu cu literaturile occidentale și, îndeosebi, cu literatura franceză, dacă definiția nu ar părea că afirmă existența acestui contact numai odată cu epoca nouă. În realitate, termenii problemei sunt cu totul alții: proporțional, influența literaturii franceze asupra literaturii noastre nu este mai mare acum decât a fost la începutul veacului trecut; putem afirma chiar că influența lui Lamartine asupra lui Eliade, Cârlova, Alexandrescu și Alecsandri, sau a literaturii germane asupra lui Eminescu, a fost mai considerabilă decât, de pildă, influența lui Baudelaire asupra lui T. Arghezi sau Minulescu. Literatura modernistă nu poate fi, deci, privită ca literatură de „imitație“ și nici chiar ca o soluție de continuitate, întrucât saltul de nivel al literaturii renașterii noastre față de realitățile naționale a fost cu mult mai mare decât saltul literaturii moderniste. Înlăturând, așadar, caracterul agresiv și exclusiv ce se acordă, de obicei, termenului de imitație, am putea defini mișcarea modernistă ca o mișcare ieșită din contactul mai viu cu literatura franceză mai nouă, adică de după 1880: — aceasta e singura deosebire; rolul romantismului francez a fost mai covârșitor decât, de pildă, rolul simbolismului, dar pentru noi avea privilegiul de a fi devenit istoric, consumat și consacrat într-o literatură considerată ca inatacabilă; deși tot atât de fatală prin forța legii sincronismului, mișcarea modernistă a întâmpinat rezistența unei critice organizate, a unei mentalități oprite în formula romantismului, ca într-o adevărată tradiție, a inerției firești ce luptă instinctiv împotriva eternei prefaceri a lucrurilor omenești. Prin disocierea esteticului

de etic și etnic, modernis-mul, dealtfel, nu putea decât să înăsprească și mai mult rezistența sămănătorismului și poporanismului, altoite pe această confuzie.

Symbolismul. Deși mult mai complexă și înglobând în ea principii contradictorii și fenomene ce nu se pot nivela uniform, mișcarea modernistă se confundă adesea cu symbolismul, care, în realitate, nu e decât numai una din formele ei. În esență, symbolismul reprezintă adâncirea lirismului în subconștient prin exprimarea pe cale mai mult de sugestie a fondului muzical al sufletului omenesc. Natura fondului impunea de la sine stările sufletești vagi, neorganizate; natura formei sugestive impunea solubilitatea versului și revoluția prozodică, privită apoi de unii critici ca notă diferențială a symbolismului.

După ce a produs o „revoluție“ în literatura noastră, ca și în literaturile apusene, depășit în propria lui direcție de expresionism, iar în direcția potrivnică întâmpinând o reacțiune prin încercarea de intelectualizare a emoțiilor, symbolismul a încetat ca școală organizată. Își supraviețuiește însă nu numai prin câștigurile trecute în patrimoniul obștesc al lirismului, ci și prin câțiva poeți de talent, investiți cu toate caracterele symbolismului pur.

1. SIMBOLISMUL GRUPULUI DE LA „VIEȚA NOUĂ“

În studiul symbolismului practicat la *Vieța nouă*, după ce am indicat ideologia, rămâne acum să-i cercetăm și poezia. Începem, firește, cu poetul Ervin — expresia poetică a lui O. Densusianu, conducătorul acestui symbolism academic.

O. Densusianu. Contrastul dintre temperamentul lui O. Densusianu și pretenția energetică a poetului Ervin ne pune, în adevăr, în fața unui caz de bovarism caracterizat, adică de proiectare a individului într-o formațiune imaginară, absolut contrară celei reale; lipsit de energie și de contact cu realitatea, printr-o substituție de personalitate destul de comună, poetul a ajuns la concepția unui energetism și solidarism traduse într-o operă de adevărată simulație literară: simulând „uragane de patimi“ (*Lumini de fulger*) sau entuziasmându-se pentru aviatori (*Solii depărtărilor*) sau celebrând în *Heroica V* uzinele, dar, mai ales, slăvind într-un întreg volum, fără energia expresiei, dezlănțuirea forțelor războiului.

Prin faptul de a fi reacționat, voluntar, împotriva ruralismului sămănătorist printr-o literatură urbană și „distinsă“, prin faptul de a fi întrebuințat versul liber fără importanță când fondul e anemic, O. Densusianu a crezut că face symbolism, cu o energie atât de reală încât singura poezie, pe care era pe punctul să o realizeze, este poezia acestei convingeri sau ceea ce numea Ion Trivale: „poezia poeziei noi“. Din nefericire însă și această „poezie a poeziei“ a fost creată cu mai multă vigoare și culoare de Ion Minulescu.

În realitate, poezia lui este intelectuală, în sensul unei cugetări, a cărei expresie rămâne abstractă și fără vigoare, nu pentru că traduce o gândire abstractă, ci pentru că nu se poate realiza într-o imagine originală ci în expresii vagi, ca, de pildă, „drumul nădejdi-lor apuse“, „prăbușiri de gânduri“, „mările îngrijorării“, „noapte de gânduri“, căci, după cum a confundat formula symbolismului cu a energetismului, a confundat forma lui cu academismul, glacialitate, cu deosebire vizibilă în *Limanuri albe* și *Raze peste lespezi*.

Al. T. Stamatiad. Circuitul sensibilității lui Al. T. Stamatiad (n. 1885) este scurt: o descărcare violentă, urmată de o repede depresiune morală. Violențele poetului — cel puțin în *Din trâmbițe de aur* — se dezlănțuie în domeniul erotic. Amorul este o arenă de luptă. Când iubita revine:

*Va fi o luptă crudă, pe viață și pe moarte
(Ultima luptă)*

sau „va fi o nebulă sălbatică și-amară“, când femeia posedată „din tălpi și până în creștet“, „mare prin credința de-a putea învinge“, se va întâlni cu poetul „lovit de moarte și fără a mai spera“ într-o luptă ultimă, în care poate „învingătorul va învinge în zadar“.

Între aceste două puncte extreme, amorul devine un stadion de lupte atletice, cu alternative variate: între „grăbește-te și vino“ și „o, nu te mai întoarce“. În această „luptă cruntă pe viață și pe moarte“, cu „învinși“ și „învingători“, cu „tresăriri sălbatică“, cu ură,

venin și sânge, cu „dezastre“ și „cataclisme“ se situează dia-lectica amoroasă a poetului și, prin violență, psihologic vorbind, și nota lui diferențială.

În ceea ce privește limba, deși „templul adorării“ cu porfire, agate, turcoaze, topaze, colonade, tuberoze și alte câteva acce-sorii scoase azi din uz, se deosebește de materialul sămănătorist și constituie o fațadă modernistă; în realitate, retorică, roman-tică, această poezie se zbate într-un joc psihologic violent, dar ele-mentar și se realizează într-un material verbal aparent sonor și chiar grandilocvent, cu toate că, de fapt, sumar și convențional, și pe un fond decorativ somptuos, sub care se simte, totuși, lem-nul, văpseaua sau cretonul, cu o solemnitate lipsită de insinuare, puțin aptă de a crea imagini noi și deci de a plasticiza sau spiritua-liza — într-un cuvânt antisimbolistă.

Dar dacă această vehemență verbală nu mai poate emoționa, — preferăm faza a doua a circuitului sensibilității poetului, faza de oboseală și de expresie minoră, cum e *Mi-e sufletul o creangă*.

Această poezie cu alte câteva din *Simfonia toamnei* constituie partea cea mai temeinică a operei poetului de pe clina simplității mărturisite a simțirii și a expresiei — deși nu-l mai urmărim pe acest drum, până la psalmii din *Pe drumul Damascului*, pe care îl considerăm un simplu exercițiu stilistic, și până la producția din urmă, elementară până la naivitate. Al. T. Stamatiad e un roman-tic care s-a crezut simbolist și vrea să sfârșească clasic.

Mihail Cruceanu. Din întreaga grupare a *Vieții noi*, Mihail Cruceanu se apropie mai mult de simbolism prin puterea de a crea atmosferă și comunica sugestii cu ajutorul unei tehnice influențate de tehnica poeziei minulesciene, fără strălucirea ei verbală și deși prin materialul ei cenușiu și abstract e mai aproape de simbolismul doamnei Elena Farago (de ex.: *Cioarele*). Exce-sivă, retorica a destrămat această poezie chiar de la început în inutile virtuozități verbale; abia mai târziu, din pânza dezvoltărilor și parafrazelor, a început să se comunice o senzație de mister, de solidaritate umană, o adevărată undă poetică (*Solia serii*).

I. M. Rașcu. În integralitatea ei, poezia lui I. M. Rașcu (n. 1890) reprezintă o astenie vizibilă prin proiectarea vieții dincolo de realitate, în vis, în irealitate, în ceață, în contururi șterse, vătuite, o viață de fantomă fără sânge, cu voința rezolvată în velei-tate și simțul actualității în nostalgie după alte timpuri. Pentru exprimarea unei astfel de sensibilități retractate, I. M. Rașcu a întrebuițat cu îndemănare întregul vocabular „distins“ al simbolismului *Vieții noi*, în care cuvinte ca *mister, mistic, misteric, miste-rios, himere, himeric* etc. se încrustează, ca puncte de recunoaștere, într-un element decorativ, devenit încă de pe atunci convențional, de *cupole, faruri, galere, catedrale, ogive, fecioare din castele, bazinuri, „jedouri“, parcuri, cripte* etc., — realizând astfel o poezie aca-demică și atonă, cu puncte de contact numai exterioare cu sim-bolismul, întrucât discursivitatea este negația lui, prin această dis-cursivitate deviată în prolixitate, pe fond uneori tradiționalist, poetul ne-a dat în *Neliniști lungi* „causerii“ poetice, de o facilitate elegantă, dar fără accent.

D. Protopopescu. Stând de vorbă cu sufletul său, Dragoș Protopopescu (n. 1893) încheia:

— Să ne mărim, de vorbă stând la masă,
Că suntem iarăși amândoi în casă,
Eu mut, iar tu, din fața mea,
Ca și un mic colibri de mătăasă
Zbughind ca să te-ncurci într-o perdea.
(*Seară de april*)

fixându-și singur imaginea inspirației sale. Prin fantezie am putea recunoaște și în Dragoș Protopopescu mai degrabă un urmaș al lui D. Anghel, ce se joacă prin grotesc, prin livresc, prin neologism, prin rima rară, dar și prin prețios și discursivitate, ca într-un domeniu propriu.

V. Paraschivescu. Vintilă Paraschivescu e ediția de buzunar a lui Cerna în scoarțe simboliste. Filiația lui Cerna se poate stabili prin dionisiac.

Travestiul simbolist constă, în afară de un verslibrism frenetic, într-un oarecare exotism de expresie repede lunecat însă la ex-presia și imaginea convenită.

Al. Gherghel. Și Alexandru Gherghel s-a izolat în vocabularul distins și în peisagiul exotic al simbolismului academic al *Vieții noi*.

Ca într-un decor de teatru, avem parcuri și bazinuri, corăbii ce pleacă, mistice opale, „sânuri de fecioare și bacante“, „torțe stelare“ și raze selenare... ce se prăbușesc, deodată, din simplă inadvertență față de rolul susținut.

Eugeniu Sperantia. Și poezia lui Eugeniu Sperantia (n. 1888) se desfășoară în același cadru exotic și distins de parcuri, de in-sule îndepărtate, în care O. Densusianu s-a întâlnit cu Ion Minulescu; de „pelerini extatici“, de mister, fie și de „candeli uitate“, cu peregrini, burguri, caravane, castele cu ogive etc., în fine, cu tot materialul verbal și decorativ al noii școli — ceea ce nu-l împie-dică, de altfel, de a reuși să exprime o idee poetică în linii sigure și fără aparatul exotic, — cum e, de pildă, în *Pe celalt mal*.

N. Budurescu. După o scurtă activitate poetică, N. Budurescu n-a mai insistat. Titlul volumului, ca și prima poezie *Poema nave-lor plecate* l-au anexat „la remorca“ nu numai a simbolismului, ci și la cea a lui I. Minulescu; în realitate, în el se poate vedea fenomenul asimilării procedeelelor simboliste de către o sensibilitate obișnuită.

Mia Frollo. Colaborația Miei Frollo la *Vieța nouă* e o colaborație accidentală, întrucât aproape nimic din simbolismul formal și academic al revistei n-a trecut în sensibilitatea feminină a poetei, exprimată cu o simplitate atât de tradițională și de directă.

După cum în studierea sămănătorismului am ajuns la concluzia că pe opera lui Eminescu și Coșbuc s-a creat repede o literatură parazitată, nu atât prin ideologia ei, cât printr-o expresie artistică stoarsă până la banalitate de „visuri dragi“, de „daruri sfinte“, de „cântece sfinte“, de „vraja nopților senine“, de „mireasă dulce“, de „crăiasa din povești“, de „sfânta mea iubire“, de „taina dulcelor ispite“, de „plăpânda floare“, de „văpaie nestinsă“, de „zâna ispitirilor“, de „dalbă întrupare“, de „mândre visuri“, de „seninul soare“, de „mândru soare“, de „dulce vrajă“ etc., etc. — cu o mare consumație de „dulce“, „mândru“, „sfânt“, „dalbă“, „vrajă“ etc., — tot așa, trezit dintr-o reacțiune împotriva acestui convenționalism, și simbolismul academic al *Vieții noi* a creat repede o limbă poetică tot atât de convențională și un element decorativ, care, cu toate atitudinile sale distinse, e tot atât de artificial ca și cel al sămănătorismului.

2. ALȚI POEȚI SIMBOLIȘTI

I. Minulescu. Adevăratul stegar al mișcării simboliste a fost I. Minulescu (n. 1881). Fără a fi ermetic, prin fond, și, mai ales, prin formă, întrucât e o artă de relativă inițiere și, oricum, de rafinare estetică, simbolismul nu poate fi popular. I. Minulescu e în situația paradoxală de a-l fi făcut pe înțelesul tuturor și de a-i fi popularizat metodele; de aici, o bănuială asupra calității unei poezii atât de expansive.

De un simbolism mai mult exterior și mecanic, poezia lui I. Minulescu conține, totuși, pe alocuri, o gândire muzicală. De la solidaritatea cu precursorii poeziei noi din *Romanța marilor dispăruți* trece la solidaritatea cu soarta întregii omeniri și e zgu-duită de fiorul „muzical“ al morții și al destrămării universale (*La poarta celor care dorm*).

Dar dacă senzația morții și a destrămării universale, împinsă până la tragic, cere o sensibilitate mai profundă decât e, în genere, sensibilitatea poetului, găsim, în schimb, la dânsul o neliniște, legată de timp și de loc, un instinct de migrație, o dorință nerațională de orizonturi noi, ce i-au populat poezia cu atâtea „țări enigme“, cu atâtea „galere“ și „corăbii“ ce pleacă sau sosesc, cu atâtea pelerini și berze călătoare din care, firește, nu lipsește verbalismul.

Succesul poeziei minulesciene nu vine însă de la fondul ei muzical, ci de la muzicalitatea ei exterioară; ea e cea mai sonoră și declamatoare poezie din literatura noastră actuală; de aici, și repede ea răspândire și în stratele în care poezia nu se coboară decât pe calea cuvântului rostit.

Revoluția prozodică e mai mult aparentă și tipografică: în genere, versul e solid construit și cu sunet plin. Revoluția lexicală e mai mult reală; limba cristalină și cu tendințe arhaizante a lui Eminescu, limba mai mult rurală a lui Coșbuc au fost modernizate. Încercarea a părut la început îndrăzneată și procedeu lesnicios; în locul arhaismului sumbru, a apărut neologismul sonor și armonios. După un sfert de veac de evoluție, lupta a

fost câștigată; expresia noastră poetică s-a îmbogățit cu un mare număr de cuvinte mai susceptibile de a traduce nuanțele sensibilității noastre. La Minulescu ea e crescută din fond și are și o tonalitate egală; neolo-gismul răspunde, în genere, unei necesități și e susținut prin tot ce-l înconjoară; nu țipă; când țipă, stridența lui se armonizează în stridența generală. În procesul de formație a limbii noastre poetice, putem, deci, privi acțiunea poetului ca rodnică. Și cum diferențierile se fac, de obicei, după semne exterioare, inovația neologică a trecut drept singura notă caracteristică a noii poezii simboliste.

Unei inspirații muzicale, adică de stări sufletești vagi, neorganizate, trebuia să-i răspundă și anumite mijloace de expresie; forma muzicală, adică muzicalitatea exterioară, este unul din aceste mijloace esențiale în poezia lui I. Minulescu; versurile lui nu se insinuează totuși discret, cum cerea arta poetică verlainiană. Muzica minulesciană e plină de fanfare, de sonorități, de metale lovite; versul e declamator, larg și uneori gol; el procedează prin acumulare de imagini sau numai de cuvinte sonore; retoric, și-a asigurat și succesul, dar și-a limitat și putința de a exprima emoțiunile adânci. În afară de muzicalitatea exterioară, inspirația de calitate muzicală are și alte mijloace de expresie ce se pot rezuma la sugestie. Și în procedeele de sugestie poetul rămâne ostentativ: prin sunete de trâmbițe, prin chei aruncate, prin terminologie geografică și istorică, prin obsesie de numere fatidice, prin cavouri ce se deschid și prin schelete rămase afară, adică prin o serie de elemente pur externe și de valoare mai mult verbală.

Cu aceste însușiri, dar mai ales cu aceste defecte, I. Minulescu a purtat steagul simbolismului cu succes. Poezia sa a putut deveni populară; a fost parodiată și imitată și, în genul ei, n-a putut fi depășită. Pornită de la suprafața sufletului, ea s-a înălțat în acorduri largi și zgomotoase, cu violențe de imagini și de cuvinte, cu atitudini și îndrăzneli, încărcată de toate semnele exterioare ale simbolismului și ale modernismului formal, cu mistere ușor de ghicit, colorată, lăudăroasă, voluntar perversă și, mai presus de toate, retorică; i-a fost dat simbolismului român să se identifice de la început cu această poezie ostentativă, de o cuceritoare muzicalitate externă.

E. Ștefănescu-Est. Chiar de la apariția poeziei minulesciene înregistrăm și mecanizarea ei, în înțeleșul asimilării procedeele tehnice și verbale ale policromiei minulesciene, în poeziile lui Eugeniu Ștefănescu-Est (n. 1881).

G. Bacovia. Bacovia (n. 1881) a creat o atmosferă personală de copleșitoare dezolare, de toamnă cu ploi putrede, cu arbori cangrenați, limitată într-un peisagiu de mahala de oraș provincial, între cimitir și abator, cu căsuțele scufundate în noroaie eterne, cu grădina publică răvășită, cu melancolia caterincilor și bucuria panoramelor, în care „princese oftează mecanic în racle de sticlă”; și în această atmosferă de plumb, o stare sufletească unică: o abrutizare de alcool, o deplină dezorganizare sufletească, prin obsesia morții și a neantului, un vag sentimentalism banal, în tonul flașnetelor, și macabru, în tonul păpușilor de ceară ce se topesc, o descompunere a ființei organice la mișcări silnice și halucinate, într-un cuvânt, o nimicire a vieții nu numai în formele ei spirituale, ci și animale. Expresie a unei nevroze, o astfel de poezie impresionează în ansamblu, fără să rețină prin amănunt.

Această atmosferă iese din limitarea senzațiilor, a imaginilor, a expresiei poetice și din repetiția lor monotonă; obsesia dă chiar impresia unei intensități și profunzimi la care spiritele mobile nu ajung.

Legătura acestei poezii cu simbolismul e prea fățișă pentru a fi nevoie s-o subliniem mai mult; ea e expresia celei mai elementare stări sufletești, e poezia sinesteziei, ce nu se intelectualizează, nu se spiritualizează, nu se raționalizează, sinestezie animalică, secrețiune a unui organism bolnav, după cum igrasia e lacrima zidurilor umede; sinestezie nediferențiată de natura putredă de toamnă, de ploi și de zăpadă, cu care se contopește. O astfel de dispoziție sufletească e o dispoziție muzicală, căreia i s-ar putea tăgădui interesul, nu însă și realitatea primară; în ea salutăm poate întâia licărire de conștiință a materiei ce se însuflețește.

Adaptarea formei ei la fond este atât de integrală întrucât îndepărtează gândul oricărei intenții artistice, iar mijloacele de expresie sunt atât de simple și de naturale întrucât par crescute din obiect. În realitate există, totuși, un instinct artistic, care știe alege nota justă, și, pentru a nu ne raporta la poeziile din care emoția iese mai mult din obsesia repetiției și, deci,

se reduce la expresia aproape directă a unei sinestezii bolnave, amintim *Lacus-tra*. „Materia care plânge“, golul „istoric“, organizarea întregii impresii prin amănunte, ne arată și intenția și puțința realizării conștiente.

Elena Farago. Poezia Elenei Farago (n. 1878) se reduce la elementul esențial al sentimentului, la un lirism incapabil de a ieși din domeniul emoțiunii. Poeta nu-și trage substanța din afară: păianjen ce-și scoate din organismul lui rețeaua pânzelor, muncitor obscur și îndărătnic ce-și descrie în unghere traiectoria vieții. Poezia Elenei Farago este mărginită la emoție și anume la una singură, emoția erotică, forță uriașă ce poate incendia și cuceri tot universul prin expansiune biruitoare sau îl reduce la un punct tenace și invizibil ce nu vrea să moară. Obscură, din pudoarea sexului și delicatețea artei, această poezie reprezintă o forță con-centrată și tragică, caracterizată printr-un freamăt surd, printr-o putere ce nu vrea să iasă, ci preferă să se mistuie lăuntric în pra-da durerii și a regretului, printr-un izvor monoton, dar rodnic, ce se zbate în matcă, nemulțumit, și, mai ales, prin totala absență a lumii din afară și a oricărui element intelectual.

Prin reducerea lirismului la esența lui, la emoție, prin elimina-rea oricărui element intelectual și chiar a oricărui element exterior, această poezie e de calitate muzicală. Symbolismul poetei se mărginește, dealtfel, la atât; în zadar am căuta celelalte mari teme muzicale ale sufletului omenesc; o singură cheie îi dezleagă misterul.

Forma acestei poezii n-are nimic „modernist“: nici noutate de imagini și de atitudini, nici paradoxul verbal, nici transpoziția de senzații, nici notația colorată, nici locuția eliptică a poezilor mo-derni, care au dat, într-adevăr, poeziei de azi o înfățișare cu totul nouă. Poezia Elenei Farago este, totuși, dominată de estetica suges-tiei; poeta a suferit influența lui Maeterlinck; lipsită de plastici-tate și de culoare, venind pe calea cuvântului abstract și anemic, ea nu poate trezi decât stări sufletești muzicale, fără conținut hotărât... Din nefericire, symbolismul poetei lunecă uneori la o poezie alegorică, în care procedeul abuziv al abstracției îi ia expre-siei seva, vulgară poate, dar singura savuroasă și vie. Poezia se anemiează, se eterizează.

F. Aderca. Spirit neliniștit, F. Aderca (n. 1891) a fost unul din primii ce s-au ridicat pe baricada symbolismului, pe care l-a susținut și teoretic, și prin practica procedeelelor lui, deși fondul i-a rămas mai mult intelectual. Nu e vorba numai de încercarea de a picura în grațioase versuri concepții filozofice, de a prinde icoa-na uriașă a „haosului modern“, a „antropomorfismului elin“, a „spinozismului științific“, în oglinda mobilă, minusculă a unor versuri ce lunecă sprinten pe lespedele strofelor, ci chiar de sen-zualitate, nota esențială a acestei poezii, pe care am numi-o fre-netică, dacă n-ar fi intelectualizată și dacă n-am simți în plăcere zbuciumul minții, biciul imaginației peste nervii osteniți, nevoia analizei instinctului și-a încadrării lui în considerații generale, a proiectării lui în rasă sau în specia umană.

În afară de această distincție esențială de fond, poezia lui F. Aderca are mai toate procedeele symbolismului: e o poezie muzi-cală, desigur nu de orchestră, ci de flaut, cu o figurație cele mai adesea de calitate abstractă; este, deci, o poezie lipsită de plastici-tate, fluidă, solubilă, în care ideea se exprimă șerpuitor, cu ușurință dialectică, mai presus de toate, grațios, căci grația reprezintă cali-tatea dominantă a acestui om de baricade.

Prin anularea anecdoticului, poezia lui devine mai apoi chiar sim-bolism pur, adică poezie de esență muzicală în *Sonata iubirii*, tot așa după cum din grațioasă devine viguroasă în admirabila *Medievală*.

Camil Baltazar. Camil Baltazar (n. 1902) a început prin poe-zia spitalului de tuberculoși, în care moartea plutește ca o împă-care așteptată, și apropierea sfârșitului le pune bolnavilor în ochi bucurii venite de dincolo.

Poezie de atmosferă, ea are oarecare înrudire cu poezia baco-viană. Asemănarea se oprește însă numai la unele elemente exte-rioare; în fond, însă, poezia bacoviană e expresia dezorganizării sufletești, a reîntoarcerii la materie, prin nimicirea inteligenței și a voinței; plecând de la aceleași elemente morbide, poezia balta-zariană reprezintă, dimpotrivă, o ascensiune: e o suavă aspirație spre lumină și spre soare.

Atmosfera poeziei lui Bacovia iese dintr-o notație sobră, bizară, de un simplism vădit; în afară de sugestia muzicalității psalmodice, atmosfera baltazariană se obține și prin îngrămădire de imagini, ce se deosebesc însă și prin noutate și prin omogenitate.

Sensibilitatea mijlocie a poetului nu cunoaște vigoarea și violența, ci rămâne la resemnare, la o lipsă de reacțiune su-fletească, la o duioșie, la o bunătate, „blajinătate“, „frăținătate“ universale, prin care a spiritualizat până și sanatoriul și moartea. În serviciul acestei sensibilități, poetul a adus o limbă cu intenții fericit revoluționare, nu însă și fără oarecare nesiguranță noțională, o expresie figurată și o nouă muzică.

Părăsind sanatoriul, poezia lui s-a revărsat în căutarea lumii, a vieții, blând, drăgostos, în imagini însoțite, anulând materia și căutând flacăra pură a sufletului în armonii eterice; evoluția s-a schițat chiar în *Vecernii* și a izbucnit în *Reculegeri în nemurirea ta* într-o irupțiune a luminii în întuneric, a unui optimism fără declamație, prin care materia se spiritualizează, cuvintele devin simple sonorități pentru a ne înălța cu ele:

... pe șoselele lunare:
eterizați în căzătoare luminișuri.

spre „catapetesmele desfășurate“ ale cerului, cu „albastrele lui eleștee“, în care:

... fiecare stea e o mare urcând spre înălțatele colnice.

Într-o lină asensiune, ca „umbrela lunii pe ceruri sinelii“. Senzația de spiritualitate, de înălțare armonioasă, de luminozitate, de beatitudine constituie nota esențială a poeziei baltazariene, pe care am putea-o îngloba sub denumirea de serafism.

Departate de a fi o involuție, ultimul volum, *Întoarcerea poetului la uneltele sale*, aduce aceeași capacitate de spiritualizare, cu atât mai prețioasă, cu cât în partea a doua (*Stema inimii*) se exercită într-un domeniu familiar; gesturile mărunte ale unei intimități aproape do-mestice se încarcă de o poezie și sonoritate inefabile, unice.

Emil Isac. Meritul lui Emil Isac de a fi stabilit în Ardealul sămănătorist contactul cu simbolismul și literatura apuseană ar fi fost real dacă metodele sale de lucru și întreaga sa atitudine sufletească n-ar fi compromis și întârziat poate mișcarea modernistă mai mult decât au sprijinit-o. Notele esențiale ale acestui poet sunt neseriozitatea și lipsa de inteligență artistică, realizate într-o specie de literatură hibridă, amestec de articol de ziar, de poem în proză și de poezie intențională. Neseriozitatea se traduce prin „poză“, prin tendința de „epatare“, prin „butadă“ și spirit de „frondă“, pe care nu le îndreptățește nici un fel de superioritate alta decât cea a atitudinii voite; lipsa de inteligență artistică, nu numai prin insuficiența de expresie, dar și prin nepotrivirea ei față de scopurile urmărite.

Emil Isac a mai scris și poezii de neliniște asupra finalității și de ardoare pentru copilul său, de o valoare de sugestie incontestabilă, provenită din repețiri, gângăviri, dar de un ilogism tot atât de incontestabil.

IX

SINTEZA POEZIEI MODERNISTE ȘI TRADIȚIONALE

Tudor Arghezi. Apariția volumului de poezii *Cuvinte potrivite* al lui Tudor Arghezi (n. 1880) domină producția poetică a epocii întregi; pornită în plin sămănătorism, *Linia dreaptă* datează din 1904, ignorată mai mult decât contestată de critica oficială, dârz susținută de un număr restrâns de admiratori, ei înșiși poeți și, în genere, imitatori, i-a trebuit poeziei argheziene douăzeci și cinci de ani pentru a fi adunată într-o carte prețuită de toți cunoscătorii, fără a fi intrat însă cum se cuvine în conștiința publică. Încă de la început trebuie indicat caracterul de complexitate a psihologiei argheziene: suflet faustian, în care nu sălășluiesc numai „două suflete“, ci se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern (*Ruga de vecernie*).

Conflict de principii și atitudini contrarii, a cărui rezultată nu putea fi decât un individualism care, cu mici excepții (*Ruga de seară*, *Satan* etc.), se realizează estetic și nu discursiv și declamator în toată gama lui: de la incertitudinea și neliniștea asupra sensului etic, până la elanul vieții libere și la răzvrătire împotriva întocmirii sociale (*Nehotărâri*, *Heruvic*, *Închinăciune*).

Individualism, în care intră conștiința superiorității vieții spiri-tuale, a supremației idealului și a unei demnități profesionale, ca în *Caligula*, sau resemnare și dispreț, ca în *Binecuvântare*, sau ca în *Psalms* (p. 31), unde se precizează definitiv atitudinea poetului față de viața de răzvrătit pe care ar fi dus-o dacă n-ar fi auzit cuvântul lui Dumnezeu:

Zicând că nu se poate.

În totul, o atitudine dârză, emancipată de contingente, un gust al riscului, o afirmație a supremației ideii, o conștiință de sine învăluită în demnitate profesională, ce anulează nedreptatea so-cială prin dispreț, — individualism, energetism și optimism, iată atitudinea poetului față de viață — și, mai ales, un fel de trufie, în orice împrejurare, trufia prințului, care, ros de păduchi sub platoșa domnească, te simte totuși:

*...spada fermecată
Prinsă de șold,
c-ai tremurat și crești.
(Prințul)*

trufie împinsă până la nepăsare față chiar de Dumnezeu:

*Vreau să pier în beznă și în putregai,
Ne-ncercat de slavă, crâncen și scârbit
Și să nu se știe că mă dezmierdai
Și că-n mine însuși tu vei fi trăit.
(Psalms)*

Din faptul educației monastice a poetului, din faptul că a scris numeroși „psalmi“ sau poezii cu cadru și psihologie bisericească, s-ar putea bănui existența în Tudor Arghezi a unui misticism în sensul lui Newman, adică al unei adeziuni sufletești totale și nu raționale și al unei credințe sensibile și nu logice. Prezența unui astfel de misticism ar fi fost, de altfel, neașteptată, întrucât ar fi ieșit din limitele literaturii și sufletului românesc. Nici poezia lui Tudor Arghezi nu constituie o poezie mistică, în sensul adeziunii sensibile, dar nici nu voiește să fie privită ceea ce nu e. În ea găsim numai setea de divin, neliniștea în privința existenței lui și nevoia certitudinii materiale, mai ales aceasta:

*În rostul meu tu m-ai lăsat uitării
Și mă muncesc din rădăcini și sânger.
Trimite, Doamne, semnul depărtării,
Din când în când, câte un pui de înger
Să bată alb din aripă la lună,
Să-mi dea din nou povața ta cea bună.
(Psalms, p. 45)*

Lipsa unei mărturii sigure a existenței divinului, într-o epocă în care îngerii nu mai circulă printre oameni, duce la o patetică luptă după certitudine. Dumnezeu ajunge un „vânat“, la a cărui pipăire poetul ar „urla“ de bucurie (*Psalms*, p. 95).

O astfel de atitudine nu se poate numi misticism, ci este mai mult efectul unei educații religioase în conflict cu realitățile vieții și cu datele științei.

Trecut prin estetica argheziană a materializării, divinul ia re-liefuri concrete și chiar familiare. Câte un seraf se năruie din cer pentru că:

*se ciocnise-n aer cu-o albină.
(Evoluție)*

În casă de țară, poetul face într-un ungher un pat din covoare și perne moi, pentru cazul când:

*...Isus voind să mai scoboare,
Flămând și gol, va trece pe la noi...
(Inscripție pe o casă de țară)*

Divinul se mai transformă apoi în material anecdotic, din care poetul taie, de altfel cu o rară cunoștință și a limbii și a psiholo-giei bisericești, scene admirabile. Nu e vorba numai de diaconul Iakint, care în plin post a introdus în chilie o fată sub ochiul atent al lui Dumnezeu (*Mâhniri*), ci și de heruvimul bolnav, pentru care oriunde își pune capul „locu-i spinos și iarba face cuie“, deoarece:

*neștiută-ncepe să-ncolțească
Pe trupu-i alb o bubă pământescă.*

și, mai ales, de acea admirabilă *Duhovnicească*, cu psihologia călugărului halucinat de viziunea Domnului.

N-am putea intra în studiul eroticii lui Tudor Arghezi înainte de a limpezi chestiunea preliminară a influenței lui Baudelaire.

Punctul cel mai evident al contactului acestor doi poeți este în amestecul macabru cu senzualitatea. Obsesia morții e o notă esențială a poeziei baudelairiene, întrucât nu e vorba de o moarte imaterială sau spiritualizată, ci de viziunea ei în descompunerea materiei, după cum nu e vorba de oroarea ei, ci de stăruința în putreziciune. Obsesia devine și mai caracteristică prin asocierea ei cu elemente pur erotice; amorul și moartea au mai fost asocia-te, dar moartea aceea prin senzația de infinit și de neant a oricărui sentiment absolut; la Baudelaire ea vine pe calea descompunerii materiale și tot așa și la Tudor Arghezi în *Agate negre*, *Litanii* și *Dedicație*. La fel, concepția baudelairiană a purității femeii con-stând în simplul fapt de a „nu cunoaște otrava gândirii și-a veghe-rii“ e admirabil fixată în *Tu nu ești frumusețea*:

*Tu nu cunoști otrava gândirii și-a vegherii,
Fantasmele de fildeș, regini ale tăcerii,
Nu ți-au suflat miresme sub sălciile serii.
...Copil naiv! de-aceea te ador și te mângâi...*

Aceeași femeie, al cărei farmec nu stă în „grai“, ci numai în „murmurul trupului“, nu stă în ceea ce știm din ea, ci în ceea ce nu știm, aceeași femeie „cântec de vioară ce doarme nerostit“, este tot atât de admirabil cântată în *Stihuri*.

După cum atitudinea lui Eminescu față de femeie se rezumă fie în sentimentalitate elegiacă, fie apoi în momente de reculegere sau de indignare, într-o rece impasibilitate filozofică, cu conside-rațiuni schopenhaueriene asupra „amorului“ și asupra vieții, tot așa și în poezia argheziană distingem și nota elegiacă, dar și nota de trufie față de femeie. În nota elegiacă influența lui Eminescu este mai fățișă și în tonalitate și în armonie; căldura lirismului direct le imprimă acestor elegii o comunicativitate — rară în poe-zia argheziană, ca în *Toamnă* sau în *Oseminte pierdute*:

*Iubirea noastră a murit aici...
Tot elegiac e în *Despărțire*,
cu acea admirabilă imagine inițială:
Când am plecat un ornic bătea din ceață rar,
Atât de rar că timpul trecu pe lângă oră.*

și cu un final în care cel puțin „vremea ce-a crescut“ e o moștenire eminesciană. Elegiac, cu toate că nu în armonie eminesciană, e și *Sfârșitul toamnei*; deși nu în tonul marilor elegii eminesciene, totuși în tonul minor eminescian e scrisă și elegia *Agate negre*.

Dacă în elegia erotică influența lui Eminescu e incontestabilă și putem zice covârșitoare, aceasta se datorește poate și faptului că Eminescu a sleit aproape genul; oricum, elegiile poetului se înscriu imediat în urma celor ale lui Eminescu, cu o lume de ima-gini deosebit de inedită, și cu o căldură ce le va înlesni drumul spre masele cititoare.

Nicăieri n-am putea găsi o caracterizare mai viguros exprimată a esteticii lui Tudor Arghezi decât în poezia sa *Testament*:

*Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strâns l-am preschimbat în miere,
Lăsând întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocara, și torcând ușure
Am pus-o când să-mbie, când să-njure.*

.....
*Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscaț-am frumuseți și prețuri noi.*

Capacitatea de a „transforma veninul în miere“, păstrându-i, totuși, „dulcea lui putere“, de a transforma „bubele, mucegaiurile și noroiul“ în frumuseți inedite, constituie și nota diferențială a poetului și principiul unei estetici creatoare de noi valori literare.

Tudor Arghezi a fost multă vreme recunoscut ca unul din ctitorii simbolismului, deși estetica lui e antisimbolistă; pe când estetica simbolistă are o tendință firească spre abstracție, pe care o împinge până la spiritualizarea materiei, estetica argheziană procedează invers prin materializare.

Valoarea lui nu stă în determinante psihologice, ci în *ineditul expresiei*, inedit ieșit din o forță neegalată de a transforma la mari temperaturi „bubele, mucegaiurile, noroiul“ în substanță poetică. Se poate deci afirma că cu Tudor Arghezi începe o nouă estetică: estetica poeziei scoasă din detritusuri verbale.

Pentru a dovedi, vom pleca de la exemplele cele mai umile. S-a spus că Tudor Arghezi aduce o limbă nouă, în realitate, limba lui este limba obișnuită, devenită însă o nouă limbă poetică prin putința scriitorului de a da o funcție poetică unor cuvinte considerate până la dânsul ca nepoetice. Meritul nu e de a o fi îndrăznit, ci de a o fi realizat, prin prezența unei temperaturi suficiente pen-tru o conversiune de valori. Vom găsi, așadar, și uneori chiar în rimă:

*Și-n pridvor un ochi de apă
Cu o luntre cât chibritul...*
(Cântec de adormit Mișura)

*Copacul darnic cu găteala lui,
De sus își pierde foi de-argintărie,
Căzând în drumul orișicui,
În suflet sau pe pălărie.*
(Din drum)

Ar fi inutil să mai facem citații pentru a arăta întrebuițarea unor cuvinte ca: *izmenit, jigăni, dumisale, bomboană, bucătărie, limbrici, ghies, sfert, țigare* etc., nu în simple cronici rimate, ci încadrate într-o poezie de altitudine. Rămâne de arătat numai caracterul uniform materializat al expresiei argheziene, care, în mijlocul unei literaturi invadate de imagine, creează o nouă artă poetică de puternice reliefuri.

Femeia e, de pildă, în *Psalmul de taină*: „înfiptă-n trunchiul meu: săcure“ sau e „pământ făgăduit de ceruri cu turme, umbră și bucate“, sau „plasă caldă de răcoare“. Până și „gingășia“ se precizează în „crâmpoie mici de gingășie“; luna își așează „ciobul pe moșie“; timpul e subdivizat în ore „ca de mireasma lor niște ga-roafe“, poetul își caută sufletul, „ca orbul, ca să cânte, spărturile pe flaut“.

În *Din nou umbra* nu cade din „carul de cărbuni“, ci din „tona din carul de cărbuni“, precizie caracteristică, de asemeni, es-teticii argheziene, tot așa după cum Dumnezeu a văzut pe fata ce ieșea de la călugărul Iakint „în zori la cinci și jumătate“ sau după cum cadavrul bătrânei va fi îmbrăcat cu rufe noi „la ceasul jumătate care bate după opt mistere“ sau după cum orice voiește poetul rămâne „îndeplinit pe sfert“.

În fiecare seară el își îndreaptă către iubită „albina“ „să ia miere un bob și-un bob de ceară“. În dezolarea de după război, stelele:

*Au putrezit în bolta visărilor străbune
Și zărilor, mâncate de mucegaiuri, put.*

Un suflet dârz e „sabie cu vârf în sus“; iar pentru a da o do-vadă sigură de capacitatea poetului de a arde în cuptoarele poeziei sale „bube, mucegaiuri și noroiul“ pentru a crea o nouă ex-presie, de o vigoare plastică unică, ar trebui citate în întregime *Blestemele* sale, fioroase, ca o viziune dantescă.

Deși poeziile lui Arghezi nu sunt publicate cu data lor crono-logică, ne încercăm, totuși, să stabilim o schiță a evoluției estetice argheziene. Pornită sub influența baudelairiană, această poezie ne-a dat *Litanii*, *Agate negre*, *Dedicații*, suprimate din volum, pre-cum și alte câteva rămase, în care găsim exotism, perversitate, sadism și o concepție specială a femeii; pornită totodată (sau poate imediat după aceea) și sub influența lui Eminescu, această poezie ne-a dat cele câteva admirabile elegii (*Toamna*, *Agate negre*, *Despărțirea*, *Oseminte pierdute*) străine atmosferei argheziene. Și unele, și altele au ca o notă comună calitatea lor muzicală; ele se desfășoară în ample volute solubile și din materializări reușesc să scoată suavul. Cu timpul, estetica argheziană a deviat însă; ea nu se mai îndreaptă spre dezvoltarea muzicală, ci spre concentrare și masivitate; nu mai găsim fluiditatea grațioasă, armonioasă și eterată din *Stihuri* sau din *Tu nu ești frumusețea*, dar nu mai găsim nici imprecățiile din *Ruga de seară*; expresia poetică se strânge și se plasticizează; spiritul nu se mai înalță, ci se pogoară în materie. Procesul de materializare a limbii, urmărit cu atâta stăruință în proza lui pamfletară, își are corespondența poetică; cuvântul pro-priu, nud și aspru e căutat fățiș într-o poezie care ia, astfel, un aspect pietros și colțuros. Din specia acestei poezii granitice s-ar putea cita în întregime admirabilul *Belșug* sau *Inscripție pe un portret*.

Plastică, poezia pare însă obscură, obscuritate provenită din abuzul imaginii conjugate și, mai ales, din întrebuițarea elipsei de cugetare și de expresie: cheile de boltă ale tehnicii argheziene.

Atacând marile teme lirice (viața, Dumnezeu, iubirea — nu-mai moartea e rar înfruntată ca în *De-a v-ați ascuns*), poezia argheziană se integrează, așadar, în marea poezie lirică, aducând o es-tetică nouă, o nouă limbă poetică.

Cu o formă clasică, prin individualism, prin marea originalitate de expresie, prin imagini, ea este modernistă; și cu tot ca-racterul ei revoluționar, ea n-a tins să devină internațională, ci s-a aplecat și la pământul țării noastre, a culcat umbra lui Dumnezeu printre boii plugului, a simțit solidaritatea cu trecutul:

*Și câteodată, totul se deșteaptă,
Ca-ntr-o furtună mare cât tăria
Și-arată veacurile temelii.
Eu priveghez pe ultima lor treaptă.
(Arheologie)*

și, după atâtea călătorii prin cerurile îndepărtate ale poeziei moderniste, a știut, totuși, mai lapidar și mai definitiv decât toți poeții noștri tradiționaliști, să exprime dorul întoarcerii către țărână:

*În sufletul bolnav de oseminte,
De zei străini, frumoși în templul lor,
Se iscă aspru un îndemn fierbinte*

Și simt sculate aripi de cocor.

Poezia ulterioară a lui Tudor Arghezi a mers și în sensul *Cu-vintelor potrivite*, dar a cotit, în *Flori de mucigai*, în însăși persona-litatea adâncă a scriitorului, așa cum o cunoaștem din totalitatea manifestărilor sale publicistice, a căror notă esențială este extraor-dinara putere de expresie realistă. Dacă *Cuvinte potrivite* reprezintă o potențare lirică, o depășire, dincolo de temperament și, în or-dinea poetică și spirituală, ocupă locul de frunte, *Florile de mu-cigai* reprezintă nota cea mai pregnantă și adecvată a personalității scriitorului. Obiectivă, epică oarecum, prin material, ciclul acesta ne dă icoana vieții de pușcărie, într-o serie de momente și de por-trete, de un realism, estetic totuși, neatins încă în literatura noas-tră, remarcabil și prin adâncirea psihologică și prin originalitatea crudă a expresiei inegalată (*Tinca, Rada, Ion-Ion, Fătălăul* etc.).

Din motive foarte variate, acum în urmă s-a dus o campanie de presă împotriva acestei poezii, sub cuvânt că ar fi pornografi-că. Nu e altă dovadă mai strălucită de inexistența pornografiei în artă decât aceste admirabile poezii, în care expresia, în adevăr violentă și uneori vulgară, e ridicată în așa plan estetic încât rezi-duul ei material dispare. Singura pornografie, după cum am mai spus, în artă e lipsa de talent; — fără el cele mai categorice declarații patriotice sau moraliste devin obscenități estetice.

X

POEZIA CU TENDINȚĂ SPRE ERMETISM

Titlul acestui capitol spune mai mult decât e realitatea; nu-l întrebuițăm decât în lipsa altuia, care să definească o tendință de refulare a lirismului, fie prin abstracția fondului, fie prin sim-ple mijloace de expresie reținută, discretă sau, de-a dreptul și vo-luntar, torturată, eliptică, cu asociații de idei strict personale, ce transformă poezia într-un joc de cuvinte încrucișate. Facilitatea relativă a genului, dealtfel cu pretenții de adâncime insondabilă, a dat acum câțiva ani o mare dezvoltare acestei poezii „esențe“; bunul-simț însă a învins și asistăm azi la o tendință spre normali-zare a raportului între fond și expresie.

Ion Barbu. Prima fază a activității lui Ion Barbu (n. 1895) e reprezentată prin ciclul versurilor publicate în *Sburătorul*, versuri de formă parnasiană, de factură largă, cu strofe ca arcuri puter-nice de granit, cu un vocabular dur, nou însă, cu ton grav de gong masiv, într-un cuvânt, o muzică împietrită, a cărei notă distinctă a fost îndată înregistrată. Materialul întrebuițat era mai mult cosmic: lava, munții, copacii, banchizele, bazaltul, granitul, silexul; dar sub această carapace de crustaceu se zbătea, totuși, un suflet frenetic. Dacă în forma parnasiană a versurilor se resimțea influența lui Hérédia și Leconte de Lisle, cu un adaos de masivi-tate și în cadrele literaturii române, de incontestabilă noutate ver-bală, — în conținut, diferențierea ei se arăta totală; poezia lui I. Barbu nu era nici pur formală, ca cea a lui Hérédia, nici îmbibată de recele pesimism al poeziei lui Leconte de Lisle; sub forma ei, geologică aproape, se frământă un suflet înflăcărat, lavă incan-descentă, care din nostalgia sferelor senine își aruncă prin spații tentaculele lichide.

În creația acestei poezii dionisiace, din care *Panteismul* era cea mai caracteristică, influența lui Nietzsche era neîndoioasă, iar comparația cu Dehmel posibilă. Această fază a activității poetului se prezenta, așadar, sub forma paradoxală a unei intense vieți as-cunse într-un înveliș dur: lavă, prin proveniența ei minerală și totodată și prin incandescență și neliniștea vieții tumultuoase; fuzi-une de elemente contrarii, a cărei originalitate era crescută de originalitatea vocabularului pietros, a unei anumite tăieturi a ver-sului, a unei respirații largi și virile, umbrită doar prin oarecare retorism.

Plecat de la *Sburătorul*, I. Barbu a evadat din această poezie cosmică, frenetică, cu largi volute de piatră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscențe clasice; a judecat-o, proba-bil, retorică și factice. Filonul noii sale inspirații n-a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusine, Ixion, Dionisiaca, Pitagora* etc.), nici din Hérédia, nici din Nietz-sche, ci din stratul unui anumit folclor, a cărui expresie caracteris-tică a fost Anton Pann. Acestei inspirații îi răspunde, desigur, o nouă ideologie și chiar atitudine: Orientul învinge Occidentul; inspirația trebuie să izvorască din realități naționale și nu din influențe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mi-tologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez. Poetul nu se întoarce la poezia populară (sau într-o

slabă măsură), ci la stratul balcanic al câmpiei dunărene, la muza de mahala bucureșteană și de folclor urban a lui Anton Pann. De aici, acea curioasă serie intitulată *Isarlâk* — „Gloriei lui Anton Pann“ — cu *Isarlâk, Nastratin Hoge la Isarlâk, Selim*, în care maniera e cu totul schimbată, deși virtuozitatea rămâne aceeași. Materialul verbal cosmic și hieratic este înlocuit prin material pitoresc; culoarea locală e obținută prin turcisme încrustate și armonizate în descripții și notații de o rară originalitate.

Dintr-o inspirație înrudită vine și strania *Domnișoară Hus*, cu fantasticul ei descântec de nebună, de o originalitate de expresie, de o vigoare de notație și putere coloristică indiscutabile.

Dar nici la această „manieră“ pitorească și orientală, plină de sevă folcloristică, poetul nu s-a oprit mult, ci a ancorat în formu-la ermetică a *Jocului secund*, al doilea promontoriu al modernis-mului liric românesc, cel dintâi fiind poezia lui Tudor Arghezi, ce nu-și răspund numai prin valoare și putere de contagiune litera-ră, ci și prin tendințele lor contrare. Pe când originalitatea poeziei argheziene stă într-o viziune esențial plastică, poezia lui Ion Barbu, după cum și titlul volumului o arată, e poezia *Jocului secund*, adică a unui joc neizvorât din realități, ci din reflexul lor în oglindă, adică în spirit. Poezia de esențe și de abstracții, în creația căreia cultura și spiritul matematic al scriitorului au contribuit puter-nic. În expresia ei coeficientul personal joacă un rol principal; un cuvânt, o imagine îi sugerează altă imagine, după o asociație une-ori strict personală și deci necontrolabilă; între poet și cititor se rup, astfel, multe din treptele ce ar trebui să-i unească; și, deși ceea ce pare arbitrar are o lege lăuntrică, totul rămâne într-un ermetism voit și cu atât mai admirat cu cât e mai greu de pătruns.

Deși e în scădere, printr-o astfel de particularitate, influența lui Ion Barbu asupra poezilor tineri în ultimul deceniu a egalat aproape influența lui Tudor Arghezi...

Vladimir Streinu. Dintr-o economie artistică împinsă până la avariție, Vladimir Streinu (n. 1902) nu și-a adunat încă poeziile în volum. Într-o literatură de expansiune cordială, poezia sa e plină de rezervă retractilă, de condensare laborioasă; deși pasională, ea nu se revarsă direct, ci se distilează, nu atât în simboluri, cât în substanțe concentrate, de care ne desparte sticla rece a fiolei.

Poezie distantă, lapidară, enigmatică, a cărei tehnică e înrudită cu cea a lui T. Arghezi.

Simion Stolnicu. Debutând în *Sburătorul* (1926) cu *Funeralii de toamnă*:

Oare cine e în trăsura morții,
Cărui faceți pe făgașuri
Mic cortegiu către stâlpul sorții
Tu și Toamna...

Simion Stolnicu (n. 1905) a pornit de la un punct de plecare po-etic la care n-a mai ajuns... Desfășurate în cadrul toamnei, primele lui poezii aduceau o somptuozitate gravă și funerară, o originalitate de expresie, o bogăție de culoare, un romantism de contraste și o (curioasă pentru un muzicant) lipsă de fluentă verbală și de sonoritate exterioară. Formal, evoluția ulterioară a poetului, în *Punct vernal* și mai ales în *Pod eleat*, s-a înscris în sensul stridenței, a împerecherii de cuvinte disparate, dislocate, rare, adesea inestetice, de imagini smulse din diverse domenii ale cunoștințelor omenești, fără aderență, într-o versificație lipsită de fluiditate, dură, de car neuns; ca fond, din înlocuirea emotivității prin concepte intelectuale, redate într-un ermetism căutat și neîndreptățit. Faptul că aceste poezii au totuși un sens ascuns în cremenea lor înlătură ideea absurdității. Nu o înlocuiește însă cu cea a poeziei — mai vecină de fântâna Castaliei.

Eugen Jebeleanu. În volumul de tot tineresc, publicat la Brașov, *Schituri cu soare*, se putea presimți un poet, nu și o originalitate. Venit la București și intrat în ritmul mișcării lirice contem-porane și ultracontemporane, și sub influența tehnicii barbiene, Eugen Jebeleanu (n. 1911) a optat mai mult pentru originalitate.

În *Inimi sub săbii* și în poeziile ce i-au urmat s-a înarmat cu o carapace de ermetism formal: expresie abruptă, colțuros lapidară,

Simion Stolnicu, *Punct vernal*, 1933; *Pod eleat*, 1935.

de zid ciclopic fără mortar, stilizare de vitraliu primitiv sau de piatră necioplită; lipsă de fluentă și de muzicalitate, adică fără de curea de transmisiune între cuvinte și idei; stil eliptic, rostogoliri de bolovani, car salmoneic izbit de grinzi de aramă. E neîndoios ca printr-o astfel de tehnică, din care banalul e izgonit și originalitatea e obținută prin salturi vertiginose și asociații neașteptate, poetul a reușit admirabile peisagii sau descripții stilizate dur (*Senior de ceașcă, 1186, Ciună, Mulatră* etc.); nu e mai puțin adevărat că sub atâtea învelișuri calcarice, savant elaborate, viul emoției poetice e primejduit.

Mihai Moșandrei. Din sămănătorismul începutului, Mihai Moșandrei (n. 1896) s-a desfășurat, în cele trei volume, într-o poezie tot de origine campestră, legată de flori și de arbori, de orătănii și de peisagii idilice; poezie intimistă, în ton resemnat și elegiac, miniaturistă uneori, de interioare provinciale, în linia primei maniere a lui D. Anghel și a simbolistilor academici din Franța și, mai ales, a lui Francis Jammes. Grija formei — grațioasă și mai mult ornamentală — sub influența tehnicii barbiene, s-a îndepărtat tot mai mult spre obscuritate, într-o nimic potrivită unui poet de esență sentimentală și idilică.

Dan Botta. *Eulaliile* lui Dan Botta (n. 1907) — cu o simțitoare influență doctrinară a lui Paul Valéry și alta numai de ordin verbal și topic a lui Ion Barbu — reprezintă o poezie apolonică, statică sau extatică, încremenită în limpidități obscure, în volute grațioase și filigrane. Artă sonoră și aristocratică, de o excesivă căutare a cuvântului distins, neologism rar și savant, de teme abstracte sau mitologice, de muzicalități împinse până la incantație (*Cantile-na*); într-un cuvânt, o mare virtuozitate polară.

Toată această perfecțiune verbală, marmoreană, elaborată trud-nic, nu poate înlocui lipsa emotivității, ridicată, cum era de așteptat, la prestigiul unei arte poetice.

Virgil Gheorghiu. Virgil Gheorghiu (n. 1905) e unul din cei mai talentați poeți ai generației noi și, cred, o mare speranță a poeziei noastre viitoare. Punct de intersecție între toate elementele moderniste, expresie căutată, imagistică rară, procedee aluzive și eliptice, intelectualism, dar și simțire profund elegiacă, uneori aproape directă, comunicativă, emotivă, ca un plâns de violoncel. Cu începuturi de acorduri rurale, într-o nimic însă asemănătoare poeziei sămănătoriste (în poeziile din *Bilete de papagal, 1928*), împlântată apoi frenetic în febra urbană, cu toate morbiditățile convenite și prețiozitățile formale (mai ales în placheta *Febre*), poezia lui se purifică și se clarifică, în *Marea vânătoare*, în accente de elegie pură, de profundă rezonanță (de pildă, *Mama*), fără necesități de evocări baudelairiene.

Cicerone Theodorescu. Cum și-a făcut o artă poetică din însăși rezistența materialului întrebuintat, e supărător să-i caracterizăm talentul prin chiar titlul cărții: *Cleștar*. Luciditatea lui Cicerone Theodorescu (n. 1908) nu trebuie însă să ne rușineze de a-l constata ca exact: poezia lui trezește, în adevăr, impresia unei arborescențe ac-vatice, izolată prin geamul rece al globului de sticlă. Artă de maturitate și nu de elan. Poetul aparține categoriei scriitorilor ce fac din-tr-ânsa o rezistență învinsă. Aproape nu e poezie, cu inspirație, dealt-fel, certă (*Rugă pentru cântec întârziat, Punct transcendental, Glas din urmă al mamei, Portret* etc.), în care să nu simți intenția de a împiedica materia lirică venită în fuziune, fie chiar și prin obstacolul unei topice verbale neobișnuite, ce stânjenește o clipă adeziunea totală pe care o merită acest artist dificil cu el însuși și cu noi.

Al. Robot. Cel mai tânăr dintre poeții noștri la apariția primului său volum, *Apocalips terestru* (1932), Al. Robot (n. 1916) nu e cel mai tânăr și la apariția celui de al doilea, *Somnul singurătății* (1936), într-o nimic mai prejos. Tânărul poet, copil aproape, a sosit în literatură cu un mesaj personal: un simț insistent al ruralului, al bucolicului, al idilicului văzut decorativ, alegoric sau simbolic, sterilizare lirică aproape totală și, oricum, curioasă la o vârstă de obicei lirică, un simț real al anticului, al mitologicului evocat nostalgic, dar tot decorativ; și — ceea ce e mai important — o expresie originală, cu material lexical strict personal și limitat, cu imagini tot personale, cu o topică curioasă, cu elipse, cu asociații ce dau o aparență ermetică micilor lui poeme. În ultimul volum evoluția s-a făcut în sensul clarificării, clasicizării și a unei oarecare emotivități.

Emil Gulian. În *Duh de basm*, Emil Gulian (n. 1907) publică o serie de poeme destul de aspre ca factură, de un lirism reținut și supravegheat, în care și intimismul se aburește și pune distanță între dânsul și cititor.

Horia Stamatu. În *Memnon* (1934) și Horia Stamatu (n. 1912) ține să-și ascundă afectivitatea prin reținere și să-și însemne originalitatea prin curiozități formale și influențe exotice (Jean Coc-teau). Străbate totuși un simț de nimicnicie și sfredelul morții în drama existenței.

Mai cităm pe Barbu Brezeanu (n. 1908), atât de influențat de tehnica lui Barbu în *Nod ars* (1928); pe Virgil Huzum, pornit de la parodie și ajuns la rebusuri poetice și schematicism în *Zenit* (1935) etc.; Ion Pogan (*Zogar*, 1936), cu aceeași evoluție spre ermetism etc.

XI

POEZIA EXTREMISTĂ

N-am duce acest studiu până la sfârșitul său logic, dacă n-am aminti în capitolul final și de încercările extremiste, într-un spirit fie chiar numai inofensiv. Oricum s-ar numi aceste curente: cubism, futurism, dadaism, suprarealism, constructivism sau integralism, oricare ar fi chiar direcțiile contrare în care se îndreaptă, întrucât cubismul, constructivismul și integralismul ținesc, cel mai puțin în plastică, spre o artă abstractă, pur intelectuală, pe când dadaismul și suprarealismul se îndreaptă spre illogic, spre irațional, găsit pur în stare onirică, adică în stare de vis; cu toate diferențele, aceste mișcări au, așadar, două note comune: caracterul revoluționar de rupere a oricărei tradiții artistice, de libertate absolută, de panlibertate, am putea spune, de violare a conceptului estetic de până acum, a limbii, a sintaxei, a punctuației, în care vedem punctul extrem al principiului individualist adus de simbolism și de modernism în genere; și, în al doilea rând, o voință fermă de a realiza o artă internațională, peste hotare, fenomen de reacțiune postbelică ce ne explică, poate, prezența atât de compactă a evreilor în sânul lui.

Nu trebuie să uităm că inventatorul dadaismului, Tristan Tzara, nu e decât compatriotul nostru S. Samyro, care, împreună cu I. Iovanaki (azi I. Vinea), a scos cele patru numere ale revistei *Simbolul* pe la sfârșitul anului 1912. Lansând în 1916 dadaismul, în una din cafenelele Zürichului, Tristan Tzara a intrat azi în istoriile de literatură franceză.

Principiul dadaismului expus în cele „7 manifeste“ este întoarcerea la inconștientul pur; dadaismul e, după cum se exprimă un admirator român, „o pușcă încărcată cu zgomot pur“.

Ion Vinea. Ion Vinea (n. 1896) a fost principalul factor al extremismului român, nu numai din pricina publicării revistei *Contemporanul*, ci și prin talent și mobilitate. Dar tocmai această căutare a ultimelor formule literare pentru a fi în „ritmul vremii“, ca și faptul că nu și-a adunat încă poeziile în volum, nu ne dau posibilitatea unei analize proporționale; ceea ce însemnăm aici nu poate fi decât o simplă indicație provizorie. Debutând împreună cu Tristan Tzara în *Simbolul* din 1912, sub steaua lui Baude-laire, el s-a căutat de atunci mereu, semn al voinței, prin eliminarea sentimentului, a sensibleriei, a anecdoticului, prin înlocuirea, deci, a lirismului direct de confesie, printr-o expresie indirectă, deturnată, reținută, intelectualizată, prin amestecul peisagiului intern cu cel extern și, mai ales, prin notația inedită și neprevăzută.

Promotor al curentelor de după război, deși nu vedem aderența artei sale în constructivismul *Contemporanului*, Ion Vinea ține să-și încurce ghemul artei în expresii enigmatice și în libertăți față de punctuație, ce nu pot, totuși, masca firul clar al marii sale inteligențe artistice ce se străvede.

B. Fundoianu. B. Fundoianu (n. 1898), care a fost teoreticianul franco-român al curentelor noi în revistele de avangardă, e și un poet român în nici o legătură, de pildă, cu suprarealismul; inspirația sa, dimpotrivă, e tradițională, rurală am putea spune, cu peisagii de provincie moldovenească, în care numai accentul și notația, cu influențe de altfel argheziene, sunt moderniste.

Ilarie Voronca. Ilarie Voronca (n. 1903) a debutat la *Sburătorul* cu o poezie ușor influențată, mai ales, de Camil Baltazar și Adrian Maniu, caracteristică și printr-o sentimentalitate răvășită și descompusă de „tristeți“ și de „restricți“, dar și printr-o facilități aproape prodigioasă de a se exprima în comparații și imagini, ce se anulează tocmai prin acumulare.

Acest poet, dezagregat sufletește, a ajuns apoi teoreticianul integralismului, cerând „nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci ordinea sinteză, ordinea constructivă,

clasică, in-tegrală“. E de prisos să adăugăm că poezia sa a rămas tot statică, tot poezie de atmosferă; pletorice, imaginile au devenit însă mai dinamice, luate fiind din mecanică, sau violent citadine, și, sub influența dadaismului, asociațiile mai disparate, expresia mai elip-tică și libertățile față de gramatică mai mari. Printr-o activitate neînteruptă, Ilarie Voronca s-a multiplicat și se multiplică anual printr-o serie de volume și volumașe, în românește și în franțu-zește: *Colomba* (1927), *Ulise* (1928), *Plante și animale* (1929), *Brățara nopților* (1929) etc., etc., în care „integralismul“ a fost uitat. A rămas doar capacitatea neîntrecută de creație imagistică, — imaginile lui rămânând, totuși, autonome, chiar în cele mai organizate dintre poemele sale (*Ulise*).

În aceeași linie amintim și poeziile lui Stefan Roll, Sașa Pană și, în genere, a grupului de la revista *Unu*, din care subliniem mai ales senzualismul excesiv al lui Geo Bogza. Desprins din cercul *Unu* e și Mihail Dan cu *Sens unic*, cu tendință spre clarificare, cu accente individualiste în poezia titulară — cum i se cuvenea traducătorului lui Maiakovski.

Alți poeți. Nu intră în puțința unei istorii literare, în cadre relativ restrânse, de a studia și nici chiar de a enumera pe toți scriitorii mai tineri, care ar merita-o prin merite sau sferturi de merite. O istorie literară împlântată în activitatea curentă, la zi, nu poate fi, în partea nouă, decât provizorie, rămânând a fi înnădită nu numai la apariții noi, ci la confirmări de talente, nu încă destul de formate în clipa redactării primei sale ediții. Des-pre câțiva din ei, fără pretenția unei egale distribuiri de atenție, mai amintim:

Chiar dintre colaboratorii *Sburătorului* cităm abia aici, din neputința clasificării, pe: George Silviu (n. 1899) cu o lirică varia-tă, deși poate mai mult de ordin social (*Înfrângeri*, 1934; *Paisie Psaltul spune*, 1935); pe G. Nichita cu *Destrămarea* (1925) și *Evadări* (1926), și mai ales pentru acest ultim volum de grele oboseli ci-tadine realizate într-un material mai dens și mai nou; pe Dumi-triu N. Teodorescu, cu o atmosferă de toamnă, înrudită cu cea a lui Bacovia, cu o formă simplă și elementară, cu puține imagini, dar de o convergență desăvârșită (*Nopțile*, 1917; *Foi galbene*, 1927).

George Lesnea (n. 1902), poetul proletar ieșean (deși versurile nu sunt revoluționare decât în traducerea din Esenin), cu *Veac tânăr*, 1931 și *Cântec deplin*.

V. Cristian (1912) ne-a dat un volum de poezie eterată (*Efluvii*, 1933).

Poezia poetului basarabean Vladimir Cavarnali e, în sfârșit, eruptivă, oarecum primară, dar viguroasă, cu adevărat lirică și patetică.

Cloșca cu puii de aur (1934) a lui Dragoș Vrânceanu (n. 1907) curge în jgheabul undei melancolice a unei inspirații elegiace fără moarte, la noi ca și în poezia italiană, pe urmele căreia se pare că a mers.

Premiul tinereții îl deține detot tânărul Ștefan Baciș, deși la al doilea volum de versuri, din care unul chiar numai de iubire — pline de prosepțime descriptivă și de un energetism ce-i șade, după cum i se potrivesc și imperfecțiunile.

Vlaicu Bârna, poet în evoluție, cu amestec de ruralism arde-lean și modernism bucureștean.

Virgil Carianopol, Teodor Scarlat, Maria Banuș, remarcabilă în erotică, Ion Th. Ilea, C. Miu Lerca, Vasile Munteanu, Ștefan Stănescu, Andrei Tudor, Teodor Murășanu, Constantin Nissipeanu, Ion Georgescu, Iulian Vesper etc., etc.

▣ - III

EVOLUȚIA POEZIEI EPICE

I

CELE DOUĂ EVOLUȚII ALE EPICII

În epoca de care ne ocupăm s-au precizat în sânul poeziei epice două evoluții de valoare inegală, dar nu mai puțin evidente și caracteristice, și anume: o evoluție a materialului de inspirație de la rural la urban; o evoluție a tratării de la subiect la obiect sau de la lirism la adevărata literatură epică.

Evoluția de la rural la urban e de importanță relativă, nu nu-mai sub raportul valorii, ci și al sensului ei limitat la epocă, prin recțiunea produsă față de misticismul țărănesc de la începutul veacului.

Caracteristica epicii veacului trecut ca, de altfel, a întregii literaturii și culturi, stă în a fi fost creațiunea sau a clasei boierești, cu legături cu pământul și, deci, capabilă de a fixa incidental și peisagiul rural (C. Negruzzi, V. Alecsandri, Al. Odobescu și, mai recent, N. Gane, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești), sau direct a clasei urbane (N. Filimon, D. Bolintineanu, Caragiale). Semnificativ urban e cel dintâi roman românesc, *Ciocoi vechi și noi*, ieșit, dintr-o dată, din inima realității sincronice, după cum urbane sunt romanele lui Bolintineanu sau Grădina. Ideologia „Junimii” n-a abătut interesul de la elementele urbane spre elementele rurale, pe care, în afară de Eminescu, nu le prețuia decât teoretic, ci spre vechea clasă a boierimii în proces de dispariție; în latura pozitivă, acesta e sensul literaturii junimiste a lui I. Al. Brătescu-Voinești, poetul liric al boierimii în descompunere, și a lui Duiliu Zamfirescu, istoriograful epic al urmașilor vechii boierimi; iar, în latura negativă, tot acesta în sensul literaturii lui Caragiale, de satirizare a noilor pături orășenești surprinse în momentul dificil al formației lor. Însuflețită de ură împotriva burgheziei, reacțiunea junimistă nu și-a găsit, așadar, punctul de sprijin decât numai într-unul din cei doi „factori istorici” al poporului român, în boierime; abia la începutul veacului al XX-lea, prin influența postumă a lui Eminescu și prin acțiunea misionară a lui N. Iorga, sensul reacțiunii împotriva burgheziei și, deci, a evoluției firești a civilizației noastre s-a lărgit, de la boierime, și la celălalt „factor istoric” al poporului nostru, la țărănime.

Iată pentru ce în cursul acestei istorii nu ne vom ocupa de literatura epică a unor scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Caragiale, I. Al. Brătescu-Voinești, chiar dacă prin unele opere ar aparține veacului al XX-lea; prin ideologia ei junimistă, această literatură aparține sfârșitului veacului trecut.

Modurile de expresie artistică se reduc la două tipuri corespunzătoare unor anumite categorii de sensibilitate, tipul subiectiv și tipul obiectiv. Dacă ruralismul literaturii sămănătoriste nu are decât o importanță socială și de mic efect asupra esteticii, lirismul ei, adică atitudinea subiectivă de exaltare, are o consecință cu mult mai importantă asupra calificației estetice. Scăpând din cătușele romantismului sămănătorist, în etape necesare, poezia noastră epică a evoluat spre creația obiectivă, adică spre maturitate.

II

POEZIA EPICĂ RURALĂ

1. CONSIDERAȚII GENERALE

În sânul notei comune a dragostei aproape exclusive pentru țărănime, sămănătorismul, cu care confundăm epica rurală, sub raportul materialului, are și nuanțe după modul de dezvoltare și după caracterul specific al diferitelor ramuri ale neamului nostru.

În Moldova sămănătorismul e liric. Nerealizat în poezie, lirismul sămănătorist s-a realizat în proză în creațiunea lui Mihail Sadoveanu, cel mai mare poet liric al întregii literaturii sămănătoriste. Nota specifică a acestui lirism e *paseismul*. Moștenire de la Eminescu, dragostea de trecut ia forma, la scriitorii moldoveni, fie a evocării unor epoci îndepărtate, a unor domnii mai mult sau mai puțin glorioase, fie și a evocării unui trecut apropiat, dispărut sau pe cale de dispariție, de unde și caracterul de patriarhalitate aproape unanim al literaturii moldovenești. Chiar când e actuală, ea procedează tot subiectiv și liric, înduioșându-se asupra soartei scriitorilor și, în genere, a tuturor oamenilor distinși sufletește, în sânul societății contemporane, ocupându-se de preferință cu procesul de inadaptare și de deșănțare a ruralului prin urbanizarea lui. În afară de accentul special impus de mișcarea sămănătoristă, această literatură se dezvoltă în cadrele generale ale întregii literaturii moldovenești și ale datelor specifice ale rasei, literatură și rasă de povestitori și de contemplativi lirici, începând de la Ion Neculce și continuată prin Negruzzi, Creangă, Nicu Gane, Hogaș, Sadoveanu, o altă formă a lirismului, adevărata expresie a temperamentului artistic moldovean manifestat direct prin Alecsandri și Eminescu. Poezia epică sămănătoristă, ca și întreaga literatură moldoveană de povestitori, reprezintă, deci, o categorie a poeziei lirice și nu se ridică la creațiunea obiectivă, punctul ultim de evoluție a poeziei epice. Definit astfel, sămănătorismul moldovean se nuanțează și cu alte caractere: de regionalism, ieșit din lipsă de adaptare în procesul de unificare a sufletului național; de inexpresivitate, din pricina și a lipsei de intelectualitate a eroilor și a caracterului rasei pasive, resemnate,

contemplative; de umor conciliant, caracteristic celor ce-și exprimă singura lor reacțiune față de silnicia eveni-mentelor printr-o atitudine superioară, dar, în fond, resemnată, din care iese umorul; de prolixitate, firească tuturor povestitorilor, în genere, îndrăgostiți de faptele povestite, și povestitorilor moldoveni, în special, dominați de un ritm sufletesc domol, contemplativ, într-un cuvânt, *static*; de poezie a naturii, covârșitoare uneori asupra acțiunii sufletești a eroilor, cum e și firesc la niște suflete înlănțuite în solidaritatea cosmică; și din dragostea tre-cutului, dar și din nevoia de a poetiza pur și simplu, de refulare a tuturor faptelor, cât de recente, în trecut, pentru a le putea învălui apoi în poezia amintirii și a regretului după ce a fost și nu va mai fi niciodată, dând acea notă specific moldoveană de *duioșie* față de ce nu se mai întoarce.

În sămănătorismul muntean, fondul îl formează, firește, tot țăranul, dar, în genere, lirică, atitudinea scriitorului nu este paseistă, nici contemplativă, nici statică; când există, lirismul se îndreaptă spre țăran privit ca o forță reală, socială și *dinamică*. Eroul obișnuit e un tip voluntar, energic, pasionat, fără scrupule, ușor împins la crimă, bineînțeles dacă n-a început cu ea. Nici vorbă, deci, de contemplativitatea, de pasivitatea, de patriarhalismul, de paseismul, de prolixitatea „taifasului“ moldovean, — ci de o literatură de o acțiune dramatică, de altfel tot atât de primitivă ca și sămănătorismul moldovean și dominată, deci, în același chip, de natură, privită însă în aspectul dinamic de forță activă.

Situația sămănătorismului ardelean e cu totul alta, confun-dându-se și cu condițiile rasei, de altfel ca și celelalte sămănătorisme, dar și cu condițiile vieții sociale topice, diferită de viața din regat. Într-o țară fără altă structură socială decât a clasei țărănești, sămănătorismul nu putea fi o mișcare întâmplătoare, decât doar ca intensitate, ci se confundă cu însăși starea permanentă a literaturii locului. Prin raportare la materialul de inspirație, întreaga literatură ardeleană are caracterul sămănătorist cu mult înaintea mișcării din regat. Natura acestui sămănătorism diferen-țiat este însă, după cum am spus, condiționată și de determinismul rasei și de condițiile vieții locului: o rasă energică, pozitivă, realistă, fără adevărat lirism, întrucât Coșbuc nu e un liric, ci un epic, un obiectiv, iar Goga un poet social și, deci, colectiv; niște condiții sociale de luptă pe viață și pe moarte pentru păstrarea naționalității. Sămănătorismul ardelean (ca și întreaga literatură ardeleană) nu are nici marele lirism paseist al sămănătorismului moldovean, nici lirismul dinamic al sămănătorismului muntean, ci e realist și, deci, mult mai aproape de creația obiectivă, pe care, dacă n-a realizat-o decât parțial I. Agârbiceanu, a realizat-o strălucit L. Rebreanu. Condițiile vieții politice i-au mai impus sămănătorismului ardelean (ca și întregii literaturi ardeleni) și o atitudine de luptă, prin urmare, o notă socială foarte pronunțată și, din nefericire, și o tendință de moralizare, de îmbărbătare, nece-sară luptei naționale, ce o împiedică în evoluția ei spre obiectivitate. Tocmai în aceasta stă superioritatea lui L. Rebreanu, tempera-mentală, sau determinată de plecarea lui din Ardeal: în eliberarea și de condițiunea etică în care naufragiază întreaga literatură ardeleană, și în creația pur obiectivă dictată numai de legile interioare ale creației. În afară de aceasta, printr-un determinism impus de izolarea Ardealului din curentul civilizației latine și, deci, al influenței franceze, sămănătorismul ardelean se caracterizează și prin lipsa de expresie, evidentă nu numai în regionalismul limbii, ci și în lipsa stilului și a artei; insuficiență de data aceasta comună tuturor scriitorilor ardeleni, fără a mai excepta pe L. Rebreanu.

2. SĂMĂNĂTORISMUL ȘI POPORANISMUL MOLDOVEAN

În acest capitol înglobăm nu numai literatura „sămănătoristă“ în sensul publicării ei la *Sămănătorul*, ci aproape întreaga literatură moldoveană cu caractere comune: rurală, cel mai adese, ea poate fi și urbană doar din sentimentul unei protestări față de orașe și al unei reveniri la viața de la țară sau cel mult provincia-lă; lirică, înainte de toate, cu evocarea trecutului istoric, deci, paseistă sau autobiografică, cu evocarea copilăriei sau a faptelor învăluite în poezia amintirii și a regretului. Această literatură a existat și înainte de *Sămănătorul* și s-a continuat și după dispariția lui până azi; e o literatură specific moldoveană, de povestitori, de evocatori, de cântăreți ai naturii și foarte puțin obiectivă și psihologică. Dacă n-ar fi și excepții, în loc de a-l intitula „epica sămănătoristă moldoveană“,

capitolul s-ar putea numi „epica moldoveană“, dar și în cazul acesta cuvântul de „epică“ nu ar avea sensul lui deplin.

Tot aici analizăm și așa-zisa literatură poporanistă, apărută și susținută de *Viața românească*. Față de sămănătorismul „paseist“ și liric, — principial ieșit dintr-o mișcare socialistă, poporanismul ar fi voit să creeze o literatură mai realistă, de un pronunțat caracter social, în concordanță cu revindcărilor programului lui poli-tic. Încercări literare s-au și făcut în acest sens, dar, cum se întâmplă întotdeauna cu literatura pusă la remorca unei tendințe, ea nu reprezintă contribuția cea mai fericită a mișcării. Adevărata contribuție a *Vieții românești* se manifestă tot în sensul vechiului sămănătorism liric: iată pentru ce, în prima linie, pășește literatura lui Hogaș (produsă, dealtfel, cu mult înaintea mișcărilor sămănătoriste și poporaniste, dar republicată și pusă în valoare de *Viața românească*) și a lui Ionel Teodoreanu, patriarhală și lirică, în stilul unui sămănătorism acomodată cu procesul mai înaintat al formației unei burghezii naționale. Oricare ar fi însă sensul acei literaturi, lirică la unii, mai realistă și tendențioasă la alții, sau chiar și fără aceste forme, literatura *Vieții românești* este, înainte de toate, o literatură moldoveană, care, peste formule, păstrează caracterele rasei și ale locului, nu numai în peisagiu și în materialul dialectal, la unii destul de pronunțat, ci și în tonalitatea domoală, blândă a rasei, înclinată spre contemplație retrospectivă, spre umor și, mai ales, spre prolixitate.

C. Hogaș. Izvorâtă din mijlocul peisagiului moldovean, con-topită, am putea spune, cu muntele nemțean, cu un material uman „specific național“, scrisă într-o limbă și cu un umor ce amintesc pe Creangă, opera lui Hogaș (1847—1916) nu e contemporană, ci plutește peste rasă și peste timp... Ea datează de cel puțin trei mii de ani, din epoca poemelor homerice și, prin violența lirică cu care sunt adorate forțele naturii, de mai de mult, din epoca marilor epepe indiene. Hogaș n-a fost un mare poet liric al na-turii românești, ca M. Sadoveanu, de pildă, ci un aed din faptul lumii, când soarele era o divinitate reală și răsărirea lui o transfigurare universală, când toate fenomenele naturii se prezentau în expresia concretă a unor forțe cerești, când umanul era ameste-cat indisolubil cu divinul, când totul era mit. Pentru îndeplinirea misiunii sale de aed, Hogaș nu are numai ritmul larg, sonor, ritual al eposului antic, nu are numai grandilocvența homerică sau frenezia de expresie arică, ci și sufletul antic, sufletul omului primitiv, din care au izvorât demonii și îngerii, eroii și marii scelerati, uriașii și piticii, în care stâncile se prefac în monștri și dumbrăvile și munții, apele și câmpiile se populează, în chip natural, cu nimfe, cu oreade și hamadriade, cu balauri, în care fiecare gest, cât de simplu, se amplifică și se proiectează măreț pe singurătatea cerului...

Iată, de pildă, descripția unei furtuni: „În zadar viforul, vijelia și uraganele se izbiseră oarbe în clădirea zburlită de crengi uriașe a întăriturilor mele, căci nu izbutiră decât să se sfâșie și să urle de durere și de ciudă. Și parii de sprijin ai *îngrăditurii mele de păduri peste păduri, înfipți până în inima pământului și înalți până la ceruri*, cu vârfuli albe de dinți ascuțiți, râdeau prin întuneric de opintirile deznădăjduite ale neputinței lor“. Nici un scriitor con-temporan n-ar putea înfige parii „până-n inima pământului“ și clădi „păduri peste păduri“ sau n-ar putea vedea râzând „dinții parilor ascuțiți“; — în afară de aceasta, ritmul larg, epitetul con-stant (clădirea *zburlită* de crengi *uriașe* a întăriturilor mele), cadența solemnă a unei lunecări parcă din noaptea istoriei susțin tonalitatea epică. Rapsodiile lui Hogaș n-au nimic comun cu literatura română sau chiar cu vreo literatură cunoscută din vremea noastră; e o literatură eroică, dintr-o epocă în care, după cum am spus, umanul nu se diferențiasse încă bine de divin, în care oame-nii erau aproape semizeii, în care monștrii mișunau și fenomenele naturii participau încă la miraculosul universal; scrisă în stilul acelei epoci, adică cu un larg suflu epic, ce dă viață unei fraze de o pagină întregă, cu o expresie natural sublimă, oricât ar fi une-ori decolorată prin trecerea atâtor veacuri peste un sublim uzat în contact cotidian cu răsăritul soarelui și cu dezlănțuirea vânturi-lor și prin repetarea procedeelelor stilistice de către marii romantici (Chateaubriand, între alții), această literatură nu aparține nici unei școli actuale, ci rămâne, printre noi, un fenomen izolat.

Ion Adam. Literatura lui Ion Adam, desfășurată în mediul satu-lui moldovean și desfăcută din epica populară cu pretenții literare și cu intenții sociale, e cronologic presămănătoristă. De la modestele încercări de literaturizare a unor conflicte rurale, de un realism convenit, scriitorul s-a ridicat apoi la concepția mult mai pretențioasă a unei trilogii

de romane, „povestea unei șovăiri“, din care n-au apărut decât două: *Rătăcire* și *Sybaris*, unde imagi-nația lui se dezlănțuie cu o violență naivă, cu o viziune apocalip-tică a vieții bucureștene, tradusă într-o stilistică bombastică, din intenția de a fi colorată, și sub vădita influență a realismului francez.

Mihail Sadoveanu. Flori ale unor lecturi proaspete de hai-duci naționali și ale unei exaltări ce au tradus lecturile și tradițiile orale în acte și, apoi, în plăsmuiri proprii, *Povestirile* (1904), ope-ra de debut a lui Mihail Sadoveanu (n. 1880), sunt mai aproape de epica populară (*Răzbunarea lui Nour*, *Ivanciu Leul*, *Cosma Răcoare*). Concepție simplistă și energică, privită cu o forță ele-mentară, dragostea rupe echilibrul sufletesc; natura participă ac-tiv în dezlănțuirea pasiunilor omenești; eroii sunt războinici oțeliți, haiduci sentimentali, țigani poetici și amoroși (*Cântecul de dragoste*), pribegi enigmatici. Deși în volumele următoare

(*Crâșma lui Moș Precu*, 1905, *Dureri înăbușite*, 1904 etc., etc.) subiectele nu mai purced din atmosfera epicii populare, ci din mijlocul unei lumi reale și dintr-un conflict de forțe materiale, nu putem, totuși, conchide la o evoluție de la romantism la rea-lism, întrucât, mai pe urmă, subiectele s-au învălmășit și, în de-finitiv, luate din fantezia populară sau din realitate, se încadrează într-o formulă unică, pe care am putea-o de pe acum numi *ma-terialism liric*.

„Realitatea“, spre care s-a îndreptat povestitorul, după pri-ma lui reculegere din epica populară, e scoasă, într-adevăr, din-tr-o lume de instincte și dintr-un joc de forțe materiale; dragostea privită în latura ei fizică și, natural, adulteră, pe de o parte, iar pe de alta, beția, dezorganizarea sufletească, bătaia și omorul, consecințele firești ale acestor postulate. Particularitatea aces-tei literaturi nu stă chiar în exces, ci în planul pur fizic și senzațional, fără substrat psihologic, în care se desăvârșesc descărcările pasionale. Risipită în primele sale povestiri, beția a fost concentrată apoi în două din lucrări: beția pură, artă pentru artă, în *Crâșma lui Moș Precu* (1905) și beția eroică în *Șoimii* (1904). Concepută ca o forță fatală sau numai ca o forță nor-mală într-un joc mai variat de sentimente, iubirea e privită nu-mai în *senzualismul* ei și e zugerăvită numai în aspectul ei fizic. Neîndoioasă și aplicabilă, fără excepție, întregii literaturi a povestitorului moldovean, constatarea se încadrează în însăși perso-nalitatea lui, după cum toate conflictele materiale se rezolvă în bătaie sau amor, conflictele sufletești se rezolvă în posesiune. Temperamentul sanguin al scriitorului, ca și lumea frustă, în care se petrece acțiunea nuvelilor sale, nu-i îngăduiau, dealtfel, decât o astfel de iubire fără complicații sentimentale și fără conflicte psihologice. Circuitul pasional e scurt și, din lipsa preparației psihologice, ne explicăm abundența acelor posesiuni rurale, pro-voocate de o întâlnire, fără alte pregătiri; tot din această lipsă, ne explicăm și preferința față de aventurile amoroase ale tână-rului boier cu vreo fată de țăran, de pândar sau de morar, și apoi descrierea dramei ieșită dintr-o împerechere atât de nepo-trivită oricărei dezvoltări psihologice, dar proprie scenelor sen-zuale. Tratată de atâtea ori, tema a fost reluată cu o amploare de roman în *Venea o moară pe Siret* (1925), prin zugerăvirea pa-siunii boierului Alexandru Filoti Buciumanul pentru Anuța, fata morarului Chirilă.

Una din caracteristicile esențiale scriitorului e poetizarea ma-teriei, adică într-un „materialism liric“ ce constă în învăluirea exaltării forțelor primare în sentimentul definitiv al piericiunii universale, de unde prezența duioșiei. Notă comună întregii literaturi moldovenesti, duioșia este, cu deosebire, elementul caracteris-tic al literaturii lui M. Sadoveanu, al cărei „specific“ nu trebuie căutat în materialul uman folosit, nici în cadrul naturii, ci în ati-tudinea contemplativă de regret și în lipsa de reacțiune. Peste ele-mente materiale ale operei sale, peste senzualismul brutal și san-guin al multora din povestiri, scriitorul a aruncat vălul de poezie al duioșiei, reușind, astfel, să spiritualizeze materia, îndepărtând-o într-o lume străvezie de umbre poetice. M. Sadoveanu este un mare poet liric în proză.

Ca mai toți poeții, el e paseist, cântăreț al trecutului, nu nu-mai în sensul dezvoltării unor subiecte istorice, ci în sens tempera-mental; cele mai multe nuvele ale lui nu zugerăvesc un fapt prezent, ci unul mai de mult, trecut prin amintire. Graficul lor se poate reduce la schema unor reveniri pe locuri de mult umblate, de care se leagă amintirea unei întâmplări de dragoste, pe care povesti-torul ne-o *evocă* acum în perspectiva timpului; totul se estompează,

astfel, în fluiditatea poetică a depărtării și se mistuie în duiosia ireversibilității lucrurilor omenești, de la primele povestiri (*Moarta, Hanul Boului, Zâna lacului*), până la admirabilul *Han al Ancuței* (1928), ori mult mai puțin reușitul roman *Demon al tinereții* (1928). Aplicat la trecutul îndepărtat, istoric, e singura latură în care paseismul liric s-a putut transforma în calitate epică. E drept că în *Șoimii* (1904), *Vremuri de bejenie* (1907), *Neamul Șoi-măreștilor* (1915), primele sale romane istorice, chefurile necur-mate și patosul eroic nu pot suplini insuficiența creației; dar în opera de maturitate, evocația istorică din *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă* (1929), (cu neuitatul abate Paul de Marenne), *Frații Jderi* (1934), *Izvorul alb* (1935) (din epoca lui Ștefan cel Mare), se ridică la o adevărată creație epică, învăluită, firește, într-un lirism legitim. Prin reconstituirea istorică a acțiunii legen-dare a Mioriței din *Baltagul* (Victoria Lipan își răzbună soțul ucis, ciobanul Nichifor Lipan), evocația merge și mai departe, în mit; în această suprapunere a realității pe mit este poate punctul cel mai îndepărtat al artei lui M. Sadoveanu, în care fuziunea liricu-lui cu epicul se face mai desăvârșit.

În romanele cu substanță scoasă din actualitate, lipsa de psiho-logie, ca și calitatea lirică, dăunează. După primul roman din tinerețe, *Floarea ofilită* (1905), în care banalitatea vieții de pro-vincie era agravată prin lipsa de relief a tratării, solicitat de însăși mișcarea din care făcea parte, scriitorul s-a încercat în romanul de probleme sociale și mai ales cu problema inadapării, tratată chiar în una din lucrările începutului său, *Însemnările lui Neculai Manea* (1907).

Un inadapdat onest este și Eudoxiu Barbat din *Oameni din lună* (1924), cu adaosul influenței lui Anatole France în maniera tratării. Dezbătută de Filimon în *Ciocoii vechi și noi*, de Duiliu Zam-firescu în *Tănase Scatiu*, de Sandu-Aldea în *Două neamuri*, și de mulți alți scriitori, devenită oarecum obligatorie, problema des-compunerii și substituirii boierimii prin clasa ciocoilor sau a evreilor s-a impus și lui M. Sadoveanu — ca o a doua temă socială — în *Venea o moară pe Siret* (1925), în care vechii teme sămănăto-riste a dragostei unei fete de țăran cu „boierul“ i s-a adăugat și tema măcinării lui Alexandru Filoti Buciumanul și a ridicării pe ruinile lui a avarului arendaș Ciornei, din descendența lui Tănase Scatiu...

Nu putem să nu amintim și de rolul covârșitor pe care-l are natura în opera povestitorului moldovean, rol ce ne împrăștează apologul lui Emerson; ca să-și cioplească grinda, lemnarul n-o așează deasupra capului, ci și-o fixează sub picioare, pe pământ, așa că cioplirea nu e numai rezultatul muncii lui musculare, ci și al gravității universale și al pământului întreg. La fel, rezonanța operei povestitorului este crescută prin convergența întregii naturi; la nici unul din povestitorii noștri legătura dintre natură și om și condiționarea lor reciprocă nu ajunge la o fuziune atât de intimă (*Țara de dincolo de negură*, 1926). Mihail Sadoveanu e poate cel mai mare poet al naturii românești; în literatura sa găsim cele mai fluide transcrieri ale peisagiului de șes al nordului Moldovei.

Em. Gârleanu. „Duiosia“, „evlavia“, „pietatea“, exaltate de critici ca epocii, n-au reușit să dea și un interes estetic *Bătrânilor* (1905) lui Em. Gârleanu (1878—1914). Micile ticuri ale unor eroi medio-cri pot fi, negreșit, elementele unei caracterizări sociale, dar i-a lipsit scriitorului vigoarea de a le da o expresie literară. O singură dată, în *Boierul Iorgu Buhtea*, s-a încercat să se ridice la probleme mai largi, punându-ne față în față două generații, generația boierilor ce se duc și cea a bonjuriștilor ce le ia locul. Insuficiența scriitorului de a ne zugrăvi conflicte sufletești și sociale ne arată nepregătirea lui în a se folosi, literar, de materialul utilizat nu-mai cu pietate romantică față de formele revolute ale societății noastre...

De la această primă lucrare de tinerețe, de un caracter oare-cum programatic și minor, Em. Gârleanu a evoluat în cele 5—6 volume spre schița anecdotică, fără intenții psihologice. *Ochiul lui Turculeț, Flămând, Vierul* și chiar *Înecatul* sunt astfel de anecdote, de un interes mediocru, scăpate numai de o oarecare finețe stilistică.

În ascensiunea spre nuvelă, *Punga*, simplă anecdotă și ea, pre-zintă o timidă încercare de analiză a stării sufletești a țăranului Lăptuc și a nevestei lui, care, crezând ca au dat peste o pungă de bani pe cadavrul unui sinucis, nu găsesc în ea decât niște cartușe. Singurele încercări mai susținute de a ne reprezenta oameni și împrejurări mai complexe sunt *Hambarul* și, îndeosebi, *Nucul lui Odobac* (1909), punctul maxim al evoluției lui Em.

Gârleanu; felul plastic în care e zugrăvită ura sătenilor împotriva nukului, întetită de uneltirile Rujei, tabloul tragic, de la urmă, când nucul se prăbușește acoperind sub ramurile lui stufoase trupul neînsuflețit al lui Toader Odobac, amintesc prin sobrietate și incisivitate pe Maupassant.

În ultima fază a activității sale, Em. Gârleanu a atins în *Din lumea celor care nu cuvântă* (1910) genul creat de Jules Renard în *Histoires naturelles* sau *Bucoliques* al observației lucrurilor neînsuflețite. Lipsit și el de invenție, scriitorul nostru era merit unei astfel de literaturi și, deși creația lui verbală e cu mult mai mica, găsim, totuși, și la dânsul imagini, care, firește, într-o literatură atât de figurată ca cea de acum, par elementare.

Minor, duios, liric, fără invenție, fără putere de creație, fără marea viziune poetică a lui M. Sadoveanu, artist sobru, dealtfel, dar estompat, — iată ce se poate spune despre acest scriitor, căruia i-a lipsit și timpul pentru a-și împlini destinul. El e coresponden-tul epic al lui St. O. Iosif.

Ion Ciocârlan. Pentru fizionomia generală a mișcării sămănăto-riste amintim și de schițele și de nuvelele învățătorului moldovean Ion Ciocârlan (n. 1874), contemporane *Sămănătorului* și prelungite până azi. „O înflorire cam dulceagă, în felul lui Alecsandri“ — se exprimă N. Iorga despre literatura lui rurală, primită, dealtfel, cu elogii și de G. Ibrăileanu pentru „simpatia adâncă și marea milă față de țărani“. Ca și cum asta ar interesa în artă.

N. N. Beldiceanu. Moldovean bucureștenizat, N. N. Beldiceanu a debutat prin *Chipuri de mahala* (1905) în desăvârșita dependen-ță a lui Caragiale, deși stilul are și sclipiri poetice și întorsături de frază luate din literatura lui M. Sadoveanu. Cu toate că atitudinea umoristică se mai menține uneori, scriitorul se desbucureșteni-zeaza și își reia forma sa autentică, moldoveană, adică a povestirii duioase, naive și adesea retrospective, cu poezia regretului și a depărtării, cu evocări de tipuri dispărute (Raluca, din *Corbul*, sau bunicul din *Un crâmpoi*), cu elementul tainic al nopții (*Maica Mela-nia*, *Taina*, *Sora Megaluza*), cu adaosul sentimental al primei dra-goste în sufletul tânărului romantic (*Chilia dragostei*), clătînându-se între sămănătorismul pur al evocării idilelor de odinioară pe la hanuri (*La un han odată...*) sau al episoadelor din viața haiduceas-că (*Gruia*), și poporanismul agresiv al descrierii necazurilor și persecuției țărănimii, cu episoade luate chiar din răscoala de la 1907, cum e episodul țăranului ce trage în tatăl său (*Nicoară*) și, în orice caz, cu material omenesc moldovean, adică cu suflete de învinși din lipsă de reacțiune față de mediu (*Fetița doctorului*), totul într-o limbă fluidă, muzicală, cu descripții poetice oportune, însă lipsit de originalitate. Căci N. N. Beldiceanu nu reprezintă tipul scriitorului minor — ca Gârleanu, de pildă — în care origina-litatea mărunță e posibilă, ci al scriitorului fără personalitate, care desface în preparate convenabile materia primă a altora.

S. Mehedinți. Volumul *Oameni de munte* al lui Soveja (pseudo-nimul literar al lui S. Mehedinți) își propune să ne dea câteva icoane din viața unui colț de țară „ferit de năvala străinilor“. Scrii-torul cunoaște munții Vrancei, locurile copilăriei, după cum cunoaș-te limba muntenilor săi. Intenția programatică nu-i lipsește, dealt-fel, fie în idealizarea „moșnegilor“, fie în caracterul didactic și „gene-ral“, pe care îl ia adesea povestirea. Dar dacă întâmplările învățăto-rului Vlad Pleșa din Pădureni ne interesează puțin, faptele eroice ale taurului Ciutacu, din satul Runcu, nu sunt lipsite de suflu epic, temperat, dealtfel, prin didacticismul obișnuit; launloc, icoane de țară, modestă specie literară de la confinele etnografiei.

Eug. Boureanu. Activitatea literară a lui Eug. Boureanu a aco-perit, fecundă și egală, trei generații sămănătoriste, fără a se putea impune atenției publicului. Sămănătorismul scriitorului nu e ru-ral, ci „paseist“, scoborât direct din romanele istorice ale lui M. Sadoveanu; cu mult mai puțină invenție, uneori prin simple tăieturi din cronică, ni se povestesc, astfel, oneste episoade din viața lui Ștefan cel Mare (*O istorie din alte vremuri*), a lui Petru Șchiopul (*Pribeagul*), a lui Despot-Voda și Ștefan Tomșa (*Hatmanul Tomșa*), în cel mai autentic stil sadovenist.

Corneliu Moldovanu. Poetul Corneliu Moldovanu a debutat în proză printr-un volum de fantezii și de anecdotică de o factură „elegantă“ și de o esență mai mult lirică și, în orice caz, subiectivă. Evoluția de la *Neguțătorul de arome* (1916), adică de la *Fetița doctorului*, Ed. Minerva; *Fântâna balaurului*, povestiri de război, Ed. Cartea rom. etc. fantezie și schiță la o compoziție epică de proporțiile romanului *Purgatoriul* (1922), nu părea

pregătită prin nimic... După realizarea în *Ion* a romanului social rural, lucrat în frescă, pe proporții mari, *Purgatoriul* încerca să realizeze, prin aceeași tehnică și pe aceeași scară, romanul social urban... Poet sămănătorist și, ori-cum, moldovean, cu toate eforturile sale laudabile spre epic și gran-dios, scriitorul rămâne, totuși, în formula sa lirică, autobiografi-că, cu tendința firească de autoidealizare, în analiza cunoscutu-lui caz de dezrădăcinare. Căci cu toate succesele sale bucureștene, artistice sau chiar „mondene“, arhitectul Mircea Trestian continuă a fi până la urmă un „stângaci“ și un „inadaptat“ în sânul societății bucureștene, așa că, după multe avatare sentimentale, se reîntoar-ce lângă modesta verișoară din orașul din provincia moldoveneas-că ca să-și gasească adevărata fericire. Ușurat de vreo trei sute de pagini de umplutură retorică senzațională, *Purgatoriul* interesează și ca o primă încercare sămănătoristă de a crea romanul social urban și, deși liric, autobiografic și sămănătorist prin eroul cen-tral și temă, el mai e interesant prin caracterizarea vieții a unui număr mare de siluete ce se mișcă în cadrul prea larg al unei opere prea abundente.

A. Mândru. Poet sămănătorist din prima generație, A. Mândru a reapărut ca prozator sămănătorist din a doua generație de după război. Schițele lui se desfășoară, în genere, într-o anecdotică de război (*Răzbumarea lui Moș Antohi, Hanibal* etc.) sau într-o portre-tistică de sămănătorism urban, cu figuri patriarhale (*Conu Petrache Huzum, Nenea Toader, Cucoana Ilinca, Soții Nedeleșcu* etc.), în care foiesc diverși conu Iorgu, conu Vasilică, coana Zamfirița etc., cu evocări din timpurile trecute; într-un cuvânt, o literatură de „cântec al amintirii“, fără marea poezie a lui Sadoveanu.

Ion Dragoslav. Nu știm întrucât credințele bogomilice din *Facerea lumii* (și mai ales din *Dumnezeu și Scaraoțchi*, în care lumea e creată din scuipatul lui Dumnezeu) au un caracter curat țărănesc și nu mahalagesc — întrucât Dragoslav nu s-a născut și nici n-a trăit într-un mediu rural, ci în mediul unei mici mahalale provinciale — dar nu-i mai puțin adevărat că *Facerea lumii* și *Noaptea sfântului Andrei* sunt bucățile cele mai reușite ale scriitorului, în care, pe lângă naivitatea pururi prezentă, se poate vorbi și de o stilizare literară. *Povestea trăsnetului*, devenită apoi *Sfântul Ilie*, suferă însă de pe urma defectului principal al scriitorului, lipsa de compoziție, prolixitate evidentă nu numai în multiplicitatea episoadelor, ci și în co-mentarii nelalocul lor, cum ar fi cel al rostului demonilor și al îngerilor pe pamânt. Stăpânirea tonului, plasticitatea și, oarecum, demni-tatea expresiei reținute sunt cu atât mai caracteristice acestor povești din prima activitate a scriitorului, cu cât ele nu se mai regăsesc în urmă... Nefericirea lui Dragoslav e de a fi trecut de la epica popu-lară, așa cum se dezvoltă în mahalaua Fălticenilor, la schița și chiar la nuvela cu subiecte luate din mahalaua Bucureștilor și servite de mijloacele lui Caragiale: o lume de mizerie, de bețivi, de cârciumari, de agenți electorali, de „conțopiști“ de la percepție, de mitocani puri, de subcomisari, de oameni nevoiași care, ca să-i poată oferi unui oaspe și o cafea, îi fură din buzunar doi lei (*Ca să-mi deie și o cafea*) — producții dezlănate, în care partea cea mai interesantă e candoarea nealterată a povestitorului în mijlocul atâtor vicisitudini, ce-i dă povestirii o notă de umor, însușire specific moldoveană, prezentă la simplul Ion, ca și la Ion Dragoslav — fără să mai amintim de marele Ion Creangă.

N. Dunăreanu. Probabil moldoveană, nu de lirism poate fi, totuși, învinuită literatura lui N. Dunăreanu, în care paseismul și poezia regretului se găsesc rar. Sămănătorismul acestei litera-turi nu se trădează decât într-o vagă intenție socială de compăti-mire a celor umili; încolo, caracterul ei precis e un realism mărunț și fără relief, iar peisagiul, lumea de necazuri și drame violente, viața de port dunărean, a Galațului întâi, și apoi a malului dobro-gean, cu amestecul său etnic; tragedii de hamali ce se prăbușesc în hambare cu grâne, frați ce se omoară pentru o casă, iubiri de pescari cu conflicte de rasă, totul onest și fumuriu.

Vasile Savel. Din publicistica, variată, dar uniformă prin lipsă de relief, a lui Vasile Savel menționăm romanul, cu probabile ele-mente autobiografice, *Miron Grindea*, cu descrierea esențial sămănătoristă a unui caz de inadaptare și de „ratăre“. Auto-biograficul se menține și în *Vadul hoților*, dar, din fericire, este părăsit în drum, pentru a face loc unei epice obiective cu reușite tipuri; lipsa de stil nu poate fi înlocuită însă prin facilitatea ziaris-tică, agravată prin ton moralizator de anchetă de justiție socială.

Jean Bart. Literatura lui Jean Bart nu se integrează în mișcarea poporanistă numai prin faptul de-a fi fost publicată în paginile *Vieții românești*, ci și prin una din cele mai

caracteristice nuvele. „Datoria“ programatică a poporanismului față de țărani a îmbrăcat o expresie literară în *Datorii uitate*, în care urmărim curba unei dezrădăcinari.

Nuvela e scrisă în 1909 — adică în fierberea mișcării poporaniste. Scriitorul are, negreșit, și altfel de literatură: debutul său se leagă de un *Jurnal de bord*, de însemnări sumare. Ceea ce e mai consistent în literatura lui Jean Bart nu e, de altfel, latura „so-cială“ și „etică“, ci sunt două povestiri de dragoste trecută, sămănătorist, prin nostalgia amintirii (*Prințesa Bibița, Dupa douăzeci de ani*).

Cu o suprafață atât de unită și cu o invenție atât de limitată, literatura scriitorului respiră onestitate, cuviință, proprietate, respectabilitate; lipsa unor calități excesive se topește în armonia decentă a oamenilor bine crescuți, a căror conversație și purtare odihnesc prin eliminarea riscului neprevăzutului. Ea s-a înălțat chiar la demnitatea unui roman bine compus, în care Sulina, cu viața ei cosmopolită, ia proporțiile unui *Europolis* (1932).

I. I. Mironescu. Și I. I. Mironescu plătește în *Oameni și vre-muri* „datorii uitate“ clasei sociale din care s-a ridicat; crearea mediului de la munte, de unde se trage scriitorul, este colorată printr-o tendință prea vizibilă pentru a fi și literară (*Sandu Hurmu-zel, Vechilul*). Cu totul altceva este admirabila povestire a călătoriei unui mocan la Viena, în care umorul, vechea calitate moldoveană, e atât de autentic, încât e de preferat ca scriitorii să ne dea mai multă literatură, și să-și plătească mai puțin „datoriile“.

Constanța Marino-Moscu. Publicată în bună parte în *Viața românească*, deși se desfășoară în mediul provinciei moldovene, cu particularități regionale de ritm sufletesc și de expresie, literatura Constanței Marino-Moscu nu e nici lirică, nici nu se încadrează în poporanismul revistei. Cele două nuvele mai mari din primul său volum, *Ada Lazu* și *Natalița*, par, cum e și firesc la o femeie, capitole autobiografice, tratând conflictul specific feminin dintre aspirații, vis, idealism și realitățile vieții; dar chiar și în ele se străvăd interesul și preocuparea pentru problemele materiale, cum e banul sau boala. La virilizarea talentului scriitoarei asistăm însă mai evident în *Tulburea*, și prin temă și prin tratare, volum bărbătesc, din care cea mai caracteristică, semnalăm *Moștenirea*, sumbră dramă în jurul banului, puternic zugrăvită, cu dezlănțuiri de patimi și de interes. În această mină a egoismului feroce, a mobilelor meschine, a unei umanități lipsite de poezie, se desfășoară cu multă stăpânire observația scriitoarei, atât de scrutătoare și de bănuitoare, susținută de un stil ferm și mat.

Cezar Petrescu. Chiar la apariția *Scrisorilor unui răzeș*, s-a re-cunoscut în literatura lui Cezar Petrescu (n. 1892) o continuare a sămănătorismului și în scriitor un continuator al lui Sadoveanu. Deși urbană și neîndeplinind, deci, una din condițiile considerate ca esențiale sămănătorismului, încadrarea e îndreptățită, întrucât găsim în această literatură câteva din notele sămănătoriste, cum e, de pildă, poezia amintirii și a regretului; faptele nu sunt povestite în actualitatea lor, ci refulate în trecut și brusc reîmprospătate printr-o revedere a locurilor, unde s-au desfășurat odinioară; totul se învâluie, astfel, în poezia depărtării, a nostalgiei și a regretului (*În podgoria de odinioară, Moara lui Iliuță, Valsul rozelor* etc.). Întrebuințarea tematicii sadoveniste a atras, de altfel, după sine și asimilarea expresiei lui M. Sadoveanu, în ritm, în topică și voca-bular. *Scrisorile unui răzeș* (1922) au fost primite cu o necontestată simpatie de publicul rămas încă sămănătorist, adică în faza lirică a povestirilor de dragoste, urmărind cu interes teme sămănătoriste, a dezrădăcinării, a întoarcerii la pământ, a vechii stări de lucruri patriarhale, antisemit, rural cel puțin în teorie, bucolic. Moldovean, Cezar Petrescu aduce cu sine o stare sufletească firească tuturor scriitorilor moldoveni; flexibil și plastic, el mai aduce, odată cu poezia trecutului și a naturii a lui M. Sadoveanu, și un spirit vioi, ziaristic, format în redacții și în cafenea, cu simțul actualității de moldovean bucureștenizat, care nu suspină numai după trecut și răzășie, ci pune și probleme și, mai ales, știe să le îngrădească pentru a fi pe gustul publicului grăbit. Prin talentul său mlădios și fluid, sămănătorismul a prins, astfel, o nouă vitalitate și a încântat o nouă generație de cititori, ce nu așteaptă decât să fie încântați prin mijloace, de altfel, încercate mai de mult ca eficiente.

Deși talentul scriitorului s-a dovedit destul de mlădios și apa-rent capabil de evoluție, e de semnalat, totuși, în celelalte volume de nuvele, predilecția lui pentru senzaționalul de fapt divers și pentru coincidența melodramatică. *Înjunghierea din Fundătura 13 Septembrie, Inelul cu piatra de rubin, Povestire de iarnă* etc. parti-cipă din acest melodramatism

exterior. Oricare i-ar fi subiectele, povestirile scriitorului au prins însă siguranța mișcării pe axa lor și o ușurință de expresie mereu actualizată; chiar când tematica nu mai e sămănătoristă sau e de un sămănătorism supravegheat și modernizat, materialul omenesc rămâne tot moldovean și în celelalte producții ale scriitorului, prin lipsă de reacție, specific moldoveană, a sufletului eroilor față de mediul social (*Cariera lui Vidran, Adevărul* etc.). Sămănătorismul cu caracterul său mol-dovenesc se menține și în marile romane ale acestui scriitor, care de la „schițe“ și „scrisori“ a trecut în chip neașteptat la vaste compoziții lirico-epice, adevărate fresce sociale, poate cele mai largi — cu excepția lui *Ion* — ce s-au scris în literatura noastră. Sămănătoristă e, de pildă, tematica din *Întunecare* (1927), cel mai bogat și, într-un fel, mai reușit roman al războiului nostru de între-gire națională; povestea feciorului de țaran, pornit cu avânt la război, procesul tuturor deziluziilor întâmpinate pe front, credința că totuși generația călită în tranșee se va întoarce alta acasă, succe-siunea de decepții, rănirea, desfigurarea, părăsirea lui de către logodnică, îngrămădirea tuturor amărăciunilor în fața realităților întru nimic schimbate de baia de sânge ce-l împing pe Radu Comșa până la deznodământul sinuciderii, constituie una din marile teme de pesimism social prezentă în toată literatura moldovenească de inadaptare. Romanul dovedește o mare putere de amplexiune și de evocare de grupări sociale, în care, ceea ce e mult mai rar la scriitor, nu lipsește nici puterea de analiză psihologică. Sămănătoristă e și tematica din *Calea Victoriei*, cu declasarea caracterelor în contact cu marele nostru oraș tentacular, căruia eroii nu-i opun nici o rezistență morală, nici un fel de reacțiune; după cum sămănătoristă e și tematica socială din *Aurul negru* și *Comoara regelui Dromichet* cu zugrăvirea ruinei morale și economice a țării-noastre patriarhale prin industrializare; după cum moldovenească e și bahismul dizolvant din *La paradis general* etc.

E neîndoios că Cezar Petrescu reprezintă o mare forță materială de producție și am putea spune chiar de creație, surpată de tot atât de mari defecte. Dezlănțuirea ei se produce în genere extensiv, prin revărsări uriașe de nape descriptive, de ordin mai mult verbal, cu excrescențe uluitoare, într-un stil fluent, poetic, dar și extrem de adipos; lipsă totală de compoziție în mare și de economie în mic; belșug și risipă; senzațional de carton (vol. I din *Bale-tul mecanic*), lipsă de proporții, de orice incisivitate și lapidari-tate; expresie grasă, flască, fără nerv; purulență continuă de carne prea bine hrănită. Totul, dealtfel, extensiv, pe pogoane de hârtie, nu fără poezie și căldură de evocare. Sute de pagini ale primului volum din trilogia lui Eminescu, *Lucafărul*, sunt pline de poezia naturii din jurul Ipoteștilor — totul admirabil și inutil, căci, oricât ar fi voit scriitorul să vadă în amănuntele copilăriei temele esențiale ale viitoarei cariere literare a lui Eminescu, ele se potri-vesc aproape oricărei copilării. Rămân, așadar, ca bucăți literare lirico-descriptive, fără raportare la subiect. În această cursivitate generală atât de dezolantă și de inexpresivă se infiltrează și apele tulburi ale cotidianului ziaristic ce transformă unele romane în cronici actuale sau istorice (*Plecat fără adresă, Carmen saeculare*), fără relief, sau în satire sociale mai mult facile (*Nepoata hatmanu-lui Toma, Kremlin, Greta Garbo* etc.). Cezar Petrescu este, așadar, o mare forță, pe care nimic n-o poate scăpa de destinul inflației; iar opera lui, o uriașă revărsare extensivă, fără sonde adânci în sufletul omenesc.

Ionel Teodoreanu. Ionel Teodoreanu (n. 1897) a debutat prin *Ulița copilăriei* (1923), exercițiu de digitație în vederea *Medele-nilor* apropiați.

Materialul este tot copilăria, peste care se proiectează primele neliniști ale senzualității; lirismul său fundamental nu se traduce, deocamdată, decât prin scurte erupțiuni intermitente, nesușținute de o suflare intensă, largă; amestec de cuplete lirice și de notații impresioniste.

Deși urban și plin de elemente moderniste, *Hotarul nestator-nic* (1925), primul volum al *Medelenilor*, este atât de patriarhal, atât de voluntar și teoretic moldovean, încât se încadrează în sămănătorismul pur al literaturii lui M. Sadoveanu și Em. Gârlea-nu. El pleacă, în primul rând, de la eroarea psihologică a posibilită-ții unui roman de copii și numai între copii, — în latura vieții lor obiective, pe când, nediferențiată sau slab diferențiată, viața copiilor e susceptibilă de analiză, dar nu și de a intra într-o acțiune epică; micile lor atitudini, sentimentalismul sau umorul lor nu se pot fixa decât într-o literatură fragmentară de natura *Bunicului* sau *Bunicei* lui Delavrancea; lipsite de dinamism, ele n-au cum să se organizeze în

construcții compacte, de felul *Hotarului nesta-tornic*, în care elementul epic nu trece de ridicarea unui zmeu, de devastarea unui borcan de dulceață sau de vânătoarea organizată împotriva unui broscoi din iazul de devale. Oricât ar fi Dănuț de amorf și de lipsit de inițiativă, Monica de sfioasă și melancolică și Olguța de voluntară și de întreprinzătoare, aceste diferențe reale de caracter nu se traduc decât în acțiuni neinteresante; cât timp caracterele sunt embrionare, diferențele sunt și ele lipsite de importanță. Înserarea în sânul romanului a impersonalei dne Deleanu, a jovialului Iorgu Deleanu, mai mult frate mai mare decât tată, și a lui Herr Director, de confecționare mecanică, pe lângă care se alătură și convenționalul Moș Gheorghe, cu testamentul său romantic, — folosiți ca simplu decor, nu aduc o contribuție proprie în desfășurarea acțiunii romanului din jurul zmeului lui Dănuț sau borcanului cu dulceață al Olguței.

Dacă *Hotarul nestatornic* nu are organizația, pe care nici nu putea să o aiba, nici al doilea roman al seriei *Medelenilor, Drumuri* (1926), n-o are. Cu toată ascendența pe care o ia Dănuț, romanul nu e grupat în jurul lui sau în jurul altui erou, nu e un roman pur psihologic, ci unul de atmosferă, un roman care vrea să ne evoce un mediu și, ca atare, fatal pulverizat în diferiți eroi și cu acțiuni centrifuge. Lirismul disolut al scriitorului se manifestă nu numai sub formă directă și ușor sesizabilă, ci și prin incapacitatea de a alege, filtra și organiza, incapacitate vizibilă aproape la toți scriitorii moldoveni și, deci, specifică. Exuberanța sa excepțională nu numai că nu întâmpină nici o rezistență și nici un control, dar crește, oarecum, odată cu vârsta eroilor săi, căci, dacă limbuția lui Dănuț și a Olguței, copii, se mulțumea cu 380 de pagini în primul volum, trecuți la „adolescență“, ea se răsfăță, în al doilea, pe 560 de pagini. Prezentarea prin dialog, adică prezentarea dramatică, este, negreșit, la capătul evoluției literare, dar nu trebuie folosită decât acolo unde e reclamată de necesitate; altcum, cu pretenția realistă de a înregistra orice se întâmplă, ea degenerază în filmare, și o bună parte a romanului are acest caracter.

Exuberanța scriitorului nu se manifestă numai în forma dia-logică a filmului fără cadre fixe, ci și prin abundența amănuntului, neînfrânată de nici o stilizare. Dacă, de pildă, activitatea copilăriei se cheltuiește în joc, cea mai mare parte a activității adolescenței se concentrează, cu siguranță, în jurul senzualității născânde; dar, după cum în *Hotarul nestatornic* jocul trecea de limitele interesului estetic, tot așa și în *Drumuri* senzualitatea sparge cadrele economice ale operei și se transformă într-un pansenzualism. Considerat ca un fenomen general al adolescenței, erotismul e urmărit cu o complezență obișnuită numai industriei literare, la toți micii eroi și la toate micile eroine, firește cu variațiile și degradările impuse de temperamentul fiecăruia.

Cum unul din caracterele adolescenței culturale mai e și aspirația spre poezie, legată de altfel de criza de senzualitate și, cum, mai ales, tânărul Dănuț se destină literaturii, era de așteptat ca romanul să abunde și în exces de literaturizare. Toată lumea scrie și discută literatură; toți își trimit scrisori frumoase și uniform stilizate, dar interminabile; mai ales tânărul Dănuț, viitorul romancier, împinge indiscreția până a devasta arhivele *Medelenilor*, dând publicității toate caietele de literatură ale lui Ionel Teodoreanu, din prima sa manieră, de jucării, de mici poeme, notații impresioniste, amestec de frăgezime și de manierism.

Cu tot abuzul de digresiune, *Între vânturi* (1927) e mult mai organizat și e străbătut și de un suflu dramatic, care, venit de dincolo de conștiință, trece peste anecdotă. Fundamental liric — și în aceasta stă principala rezervă față de întreaga literatură medelenistă, — nu i se poate, totuși, contesta tânărului scriitor talentul de a crea în lava entuziasmului viața în toate dimensiunile ei, tipuri individualizate, organice; Olguța, de pildă, are o personalitate definită și descrie o curbă a vieții căreia, deși neprevăzută, tragica iubire îi adaugă un răsunset mai adânc; toate tipurile secundare, Tonel, Mircea Balmuș, Puiu Deleanu, familia Balmuș, postuma Fița Elencu, Iorgu Deleanu, vagabondul Vania chiar, au o notă de autenticitate neîndoioasă. Prin puterea lui de simpatie, prin cordialitatea expresiei sale și prin acel aer de juvenilitate cu care îi e întovărășită orice manifestație literară, scriitorul a cucerit spontan masele tinere printr-o contagiune de ordin mai mult social. Și lirismul, și poezia naturii din vechea moștenire a sufletului moldovean, și scrisul lui „estet“, plin de imagini proaspete, impregnate de modernism și, deci, într-un progres evident față de vechiul sămănătorism, i-au ajutat în dezlănțuirea acestei contagiuni unice, care, deși fugară, a impus un scriitor de

valoare. Activitatea ulterioară a scriitorului s-a dezvoltat apoi în cadre ce se puteau prevedea. Lirismul luxuriant, expresia înflorită, metaforică, fragedă în amănunt și obositoare în totalitate, constituie încă forma obișnuită a tuturor romanelor venite mai pe urmă cu o abundență aproape egală cu cea a lui Cezar Petrescu. Moldo-venismul teoretic e încă una din axele scriitorului: chiar când se preface în ură, ca mai toate iubirile, el tot sfârșește prin a fi biruitor. E povestea lui Andi din *Bal mascat*, reîntors, după mari revolte și veleități de emancipare, la placenta tutelară a Iașilor. Ceea ce pare nou, supărător nou, în mai toate romanele, este tendința spre senzațional, spre fantastic, spre macabru, spre melodramatic, spre figuri excepționale, maniaci, nebuni, monștri morali, fenomen de romantism prelungit. La această caracterizare participă întreaga atmosferă de demență din *Turnul Milenii*, în care eroina e gătită de tatăl ei într-un moment de nebunie; *Fata din Zlataust* se abate, la fel, într-o vegetate inextricabilă de mistere sfârșită printr-o crimă de dragoste perversă între femei și înnebunirea eroinei, adevărat fenomen teratologic. Și în *Golia*, aceeași atmosferă de mister în azilul de bătrâne întemeiat de familia Golia, căreia îi mai supra-viețuiește doar un paralytic cocoșat; romanul se isprăvește prin împușcarea eroului de către paralyticul gelos pentru că-i luase pe fiică-sa cu care avea relații incestuoase. Ajunge pentru a ne convinge că scriitorul n-a ieșit încă din criza pubertății literare, irosindu-și marile lui calități de expresie și de frenezie lirică în opere de inflație tenebroasă.

Spiridon Popescu. Ca literatură cu adevărat poporanistă, de realism tendențios aplicat vieții rurale, nu se poate cita decât doar literatura lui Spiridon Popescu.

Lucia Mantu. Literatura Luciei Mantu nu aparține în esență nici sămănătorismului, nici poporanismului; ea e o literatură exclusiv feminină prin observația amănuntului și izolarea lui în dese-nuri fine și cu „acurateță“ caligrafică; literatură de simple notații de senzații. Trecând de la notația miniaturistică, Lucia Mantu ne-a dat și un roman, *Cucoana Olimpia* (1924), fadă producție sămănătoristă, derivată din primele lucrări literare ale lui M. Sadoveanu, cu atmosfera moldoveană, de bătrâni ce puflăie din lulea și de cucoane ce gospodăresc prin pieți.

Ludovic Dauș. Activitatea poetică și epică a lui Ludovic Dauș (n. 1873) se dezvoltă în parte la sfârșitul veacului trecut și chiar când trece pe versantul nostru, deși aparține romantismului istoric ce avea să domine prin sămănătorism, nu s-a încadrat ritmului literaturii din pricina unei facilități fără frână artistică (*Străbunii*, roman istoric, 1900, *Dușmani ai neamului*, 1904, *Iluzii*, 1908). Printr-o foarte târzie evoluție, adevăratul punct de plecare a literaturii lui Dauș începe la vârsta când la alții încetează de obicei. Abia cu *Drăceasca schimbare de piele* (1927) se poate înregistra.

Cazul studiat e, de altfel, cu totul special și văzut în latura lui exterioară: transformarea unei femei cinstite într-o desfrânată, nu-mai prin faptul cumpărării garderobei unei hetaire celebre. Fenomenul de sugestie se altoiește, probabil, pe vârsta critică a Zoei Pleșea și pe absenteismul conjugal al soțului ei. Scriitorul îl vede numai clinic și fără adâncire psihologică. De o mult mai mare valoare de realizare e *Asfințit de oameni* (1932), ce se poate încadra în prelungirea mișcării sămănătoriste, prin întrebuintarea unei teme sociale esențial sămănătoristă: înlocuirea vechii clase boierești, proprietară de pământ, prin vechili, mai ales levantini. Autorul izbutește să ne dea o frescă a vieții provinciale — Botoșanii — solid construită, cu o tehnică realistă, onest realizată, și scrisă, în sfârșit, fără o retorică romanțioasă. Progresul se afirmă apoi categoric în ultimul roman, *O jumătate de om* (1937), povestea unui tânăr provincial descălecat în București, ca și eroul din *Tru-badurul* lui Delavrancea, pentru a-și face carieră. Traian Belciu e un veleitar, adică o jumătate de om, și tot ce face se înjumătățește de la sine. Romanul ne dă fresca acestei vieți văzute în amănunte minime, în care, totdeauna pe punctul de a izbuti (fără a i se vedea bine calitățile ce-l impuneau unor succese ce-l depășeau), cade alături învins. În timpul neutralității, înflăcărat pentru acțiunea națională, se lasă totuși implicat în intrigile corupției germane, după cum, plin de delir patriotic, se lasă încurcat chiar de la începutul războiului într-o încercare de dezertare a soldaților lui și sfârșește, fără să o fi meritat, înaintea plutonului de execuție. Întregul roman e scris într-un stil trepidant, nervos, vibrant, care salvează cronică politică a neutralității și a războiului; tradus în fapte, în episoade, îi lipsește romanului doar acel fundal al analizei psihologice, unul din caracterele literaturii moderne.

I. Dongorozi. Literatura din primele volume ale lui I. Dongorozi (n. 1894) (*Filimon Hâncu, Povestirile lui Costache Stupcanu, Cum s-a despărțit Tanti Veronica, Socoteli greșite* etc.) reprezintă, fără să știm de altfel originea regională a scriitorului, o formă agre-sivă a sămănătorismului moldovean, în latura sa patriarhală pro-vincială și prolixă; anecdotică mărunță, copleșită de o excrescență adipoasă de amănunte copios dezvoltate, cu tabiet și cu vagă poezie derivată din epica lui Mihail Sadoveanu, cu înflorituri lexi-cale. Dar încă în aceste volume de sămănătorism minor se distinge o notă de umor și o căutare de situații comice (*A deraiat un expres, Furtună trecătoare* etc.), nu mai puțin pletorică, dar totuși reală. În celelalte volume (*Pacostea, Examen de bacalaureat, Monu-mentul eroilor* etc.), nota umoristică se accentuează. Simțul lui artistic n-a sporit atât încât să-l dezbare de invaziunea amănun-tului parazitar și de caracterul de exagerație continuă; puterea de comunicare s-a întărit însă. Umorul lunecă cele mai adesea în satiră și, din nefericire, în șarjă politică sau numai socială; nevero-similul situațiilor, caracterelor, cu toată vioiciunea tonului, a dialogului, în mare progres față de modul static al primelor povestiri, zădărnicește însă aerul de credibilitate de care are nevoie orice operă de artă.

Sandu Teleajen. Deși probabil de pe valea Teleajenului, prin faptul moldovenizării lui totale, îl trecem și pe Sandu Teleajen (Șt. Morcovescu, artist la Teatrul Național din Iași) la epica moldo-veană. *Poveștile lui Hâncu Ion* (1925) sunt chiar un fel de recru-descență agresivă a sămănătorismului patriarhal, cu ton de duioșie lacrimoasă și exagerații lexicale și fonetice. Romanele de mai târziu, *Porunca inimii* (1933), dar, mai ales, *Drumul dragostei* (1934) și *Turnuri în apă* (1935), deși cu un mare progres față de primele încercări (se adaugă și *Casa cu mușcate albe*, 1925) aparțin tot categoriei povestirii moldovenești, nostalgice, sentimentale, melancolice. În *Drumul dragostei*, cazul studiat e inhibiția sexuală a unui bărbat din cauza unei mari decepții amoroase din tinerețe. Respins de Nuța, Corneliu e reeducat sexual mult mai târziu de aceeași Nuța, lunecată de mult în pragul prostituției.

Povestirea se desfășoară într-o exuberanță de scene senzuale, cu vioiciune și interes, de altfel, deși cu exces, și cu episoade inutile, cum ar fi cel al războiului, — totul, moldovenește, fără analiză psihologică, fără epic real, ci liric, evocativ.

Al. Lascarov-Moldovanu. Literatura lui Al. Lascarov-Moldovanu e o literatură sămănătoristă întârziată, ce purcede din Sado-veanu, fără marile lui însușiri, cu răgazuri și lungimi de om care are înaintea sa eternitatea, cu sfătoșenie moldoveană, lipsită de nerv și concentrare, cu poezie exterioară a naturii, cu sentimentalism față de toate nimicurile, cu fărâme mici de fapte în cadre mari, cu duioșie continuă și cu umor aproximativ, cu o atmosferă de patriarhalitate, într-o limbă trăgănată, mătăsoasă și lipsită de noutate. Toate acestea se scurg în pânda domoală a unei povestiri somnolente și duioase și se pot accepta; când însă scriitorul voiește să-și caracterizeze eroii prin vorbă și mai ales în tonul satirei, atunci lipsa conținutului psihologic sparge pojghița artificială a vorbelor. În lucrările din urmă tendința morală și chiar religioasă se accentuează în așa măsură, încât creația artistică trece în al doilea plan.

G. M. Vlădescu. În afară de schițele umoristice ale începutului, ce nu reușiseră să-i rotunjească o notă diferențială, G. M. Vlădescu ne-a surprins acum în urmă cu trei romane: *Menuetul* (1933), *Moartea fratelui meu* (1934), *Republica disperaiților* (1935), din care *Menuetul* e mai armonios, întrucât romantismul și senti-mentalismul, de esență moldoveană, nota fundamentală a tempe-ramentului scriitorului, convin mai bine evocării patetice a iubirii filiale și materne. Zugrăvirea dragostei de frate dintre Lucia și Nicu din *Moartea fratelui meu* se complică însă, din nefericire, cu prea multe crime, într-un paralelism factice și cu patetism exage-rat de melodramă — deși suflul de duioșie, de amărăciune, de labilitate se menține și aici puternic, ca și în primul roman. Ele-mentul realist și îndemânarea de caracterizare tipică evidente aici, se dezvoltă și mai mult în *Republica disperaiților* (sic), primul ro-man dintr-o serie. De data aceasta scriitorul studiază un caz de conștiință: convingerea judecătorului de instrucție Tătaru (și prin îndemnurile ziaristului Căuș și printr-o experiență proprie) că justiția pe care o împarte nu are a face cu dreptatea și umani-tatea; de aici, retragerea lui din magistratură. Cartea se valorifi-că tot prin elementul realist al descripției unor medii (cercul de prieteni din *Republica disperaiților*), al schițării unor tipuri — dar suferă prin lipsa de compoziție bine cunoscută la scriitorii moldo-veni. În tot, operă de povestitor ce se lărgește.

Victor Ion Popa. Nu credem să ne înșelăm recunoscând în Victor Ion Popa unul din ultimii povestitori sămănătoriști moldoveni de talent. În *Velerim și Veler Doamne* (1934) și în *Sfârlează cu fofează* (1936) găsim cele mai autentice calități ale acestei rase de povestitori: lirism discret, dar continuu, cunoaștere adâncă a sufletului țărănesc (chiar când el se avântă, ca Tudor Mândruț, spre zări necunoscute), sfătoșenie molcomă, melifluă, ruralism mai mult idilic, folclorism strict artistic, fluentă și puritate verbală; tot ce poate încânta o ureche deprinsă cu ritmul și o minte puțin cam adormită. În schimb și defectele rasei: lipsă de nerv, de vioi-ciune, crâncenă inflație și a amănuntelor ne semnificative și a unei incantații verbale fără odihnă, neputința restrângerii la esențial.

T. C. Stan. În cele două romane, *Cei șapte frați siamezi* (1934), *Eu, Tina și Adam* (1935), T. C. Stan se afirmă ca un romancier din linia lui Cezar Petrescu (de pildă, viziunea Bucureștilor din *Calea Victoriei*), cu o revărsare de sfătoșie moldovenească actualizată prin punerea ziaristică a problemelor curente, inadaptarea, comunismul, garda de fier, șomajul intelectualilor etc. — (dealt-fel, ca și în Cezar Petrescu), cu discuții interminabile, cu reflexe din viața boemă și încă fără frâna unei discipline artistice.

Din literatura tânără, destul de bogată în reziduuri sămănătoriste, mai amintim pe :

Mihail Șerban. Locurile fâlticene, intrate în literatură prin Ion Creangă, Nicu Gane, M. Sadoveanu, Ion Dragoslav, N. N. Beldi-ceanu, Vasile Savel, E. Lovinescu, și-au câștigat un nou evocator în tânărul Mihail Șerban, autorul mai multor nuvele și a două romane, *Idoli de lut* (1935) și *Infirmii* (1936), cu aspecte provinciale, ale vieții umile, în ton liric; ultimul conține un material uman bogat, aruncat cu risipă de tânăr ce nu-și face rezerve; progresul trebuie să se împlinească în sensul psihologizării acestui material.

Memorialistica. Memorialistica este o specie ce se integrează în literatura moldoveană. Deși s-ar părea că țâșnește din actualitate, din prezent, ea iese, în realitate, din trecut, fie pentru a-l reactualiza, fie din nevoia de a trăi în amintire, din incapacitatea acomodării cu prezentul. În acest sens, ea e o formă de paseism, de dragoste de trecut, de lirism esențial, de refulare a tuturor faptelor, cât de recente, în timp, pentru a le putea învălui apoi în poezia amintirii și a regretului după ce a fost și nu va mai fi niciodată, dând acea notă specific moldovenească de duioșie față de ire-versibil, prezent la Ion Neculce, la Negruzzi, Creangă, Nicu Gane, Hogaș, Sadoveanu — într-un fel tot memorialiști lirici...

Pentru a face dovada încadrării memorialisticii în însăși „psi-hea“ moldovenească nu e nevoie să mergem până la seria strălucită a cronicarilor moldoveni din veacul al XVII-lea, căci ar fi să împingem sensul memorialisticii până la istorie, deși unii dintre cronicari au zugrăvit cu atâta culoare evenimente contemporane, ca neuitatul Ion Neculce, ce și-a pomenit pribegia în Rusia și Polonia până în zilele lui Mihai-Vodă.

Pentru a reveni la timpuri mai noi, fără a mai aminti de Costache Negruzzi și Vasile Alecsandri, a cărui operă în proză e în bună parte de nuanță memorialistică, în sens larg, nu e o simplă întâmplare faptul că tot moldovean a fost și Gheorghe Sion, autorul *Suvenirilor contemporane* de pe vremea emancipării țiganilor și a revoluției de la 1848, precum, în timpuri mai recente, moldoveni sunt și cei doi memorialiști mai de seamă, Dumitru C. Moruzi și Radu Rosetti.

Dumitru C. Moruzi. Român basarabean, fost ofițer în armata rusă, reîntors în țară, Dumitru C. Moruzi ne-a dat, în vreo trei romane și alte povestiri, amintiri din viața basarabeană, în care ficțiunea este minimă și, dealtfel, singura care supără. Nu ca „romancier“ îl pomenim, așadar, ci ca „memorialist“ al vieții românești din Basarabia, după ocupația rusească, și ca evocator al vechilor familii boierești (Moruzi, Keșcu, Crupenski etc.) în noile împrejurări de viață, în lucrări în care amintirea joacă un rol mult mai însemnat decât intriga și compoziția.

Radu Rosetti. De mult mai mare importanță este activitatea literară și memorialistică a istoricului Radu Rosetti, care, după romanul mai vechi *Cu paloșul* (1905), ne-a dat și romanul *Păcatele slugerului* (1912), cu scene din epoca fanariotă. Deși în strânsă legătură cu teoriile istoricului asupra formației marii proprietăți, reprezentând, deci, o atitudine, acest roman ne interesează prin evocarea mediului unui sat trotușan din veacul al XVIII-lea; construcția lui pornește din linia *Ciocoilor* și a lui *Tănase Scatiu*; răpitor al moșiilor răzeșești, slugerul e tipul „ciocoiiului“, consfințit de întreaga noastră literatură socială; când răzeșii vor

să-l ucidă — ca și pe Tănase Scatiu — slugerul scapă mulțumită iscusinței sale inventive — semn al vremilor noi, sub care ne e dat să trăim. În afară de această epică pură, continuată și în alte două volume de *Povești moldovenești* (1920 și 1921), scriitorul a mai publicat alte două volume de *Amintiri*, prețioasă contribuție memorialistică. Pe lângă Gh. Sion, Moruzi, Moldova ne-a mai dat și pe acest scoborător de domn și prin tată și prin mamă, evocator sfântos, dacă nu meșteșugit, al copilăriei sale și al vieții marilor familii boierești de la jumătatea veacului trecut — integrându-se, astfel, în literatura moldoveană cu ochii ațintiți asupra trecutului.

Iacob Negruzzi și Gh. Panu. Marele fenomen cultural al „Juni-mii“ de la Iași, care domină întreaga epocă a renașterii poporului nostru, a găsit în doi din membrii ei moldoveni, cu aderențe dealt-fel inegale, memorialiștii activității sale în adevăr memorabile. După o viață întinsă aproape pe un veac, amintirea lui Iacob Negruzzi nu va supraviețui probabil decât prin faptul de a fi con-dus administrativ *Convorbiri literare* în epoca lor eroică și, mai precis, prin volumul de *Amintiri din „Junimea“* (1921), tot așa cum, după o viață de mari agitații politice, amintirea lui Gh. Panu se va fixa în istorie doar prin cele două volume de *Amintiri de la „Junimea“* (1908). Nu că ne aflăm în fața unor opere de valoare literară, dar materialul este atât de viu și de central în interesul nostru, încât e și va rămâne prezent pentru toate generațiile ce se vor succede.

D. Anghel. În prima fază a activității sale de prozator — în *Fantome* și în *Cireșul lui Lucullus*, ca poet și ca moldovean (cel puțin de formație), D. Anghel nu putea să nu se inspire din trecut și să nu ne evoce fie mediul familial, fie mediul patriarhal al Iașilor copilăriei. De aici acea serie de evocări, ca: *Mama, Tata, Fantome, Ceasornicul bunicii, Garda imperială, Târgul Cucului* etc., sau, mai ales, galeria figurilor ieșene cunoscute la căminul părintesc — într-o proză poetică grațioasă și ușoară (M. Kogălniceanu, A. D. Holban).

Ion Petrovici. Nu poate fi o întâmplare faptul că, acum în urmă, moldoveanul Ion Petrovici ne-a dat *Amintiri universitare* (1920), cu o evocare atât de vie a atmosferei Universității bucureștene din 1900—1904; dealtminteri, acest profesor și cugetător filozofic e și un meșteșugar al oricărei evocări nostalgice a timpurilor și tipurilor trecute, după cum e și un povestitor de fapte întâmplare și mai ales de călătorii, de „raite“ prin țară sau prin străinătate, cu deosebire prin Italia.

E. Lovinescu. La fel, moldovean, E. Lovinescu a evocat viața literară a primului sfert de veac în cele trei volume de *Memorii*, realizându-și poate latura sa esențială și a rasei sale.

Ca încheiere, ne-am rezervat pe cei doi mari memorialiști ai literaturii române: moldovenii N. Iorga și C. Stere.

N. Iorga. În activitatea atât de diversă a celui dintâi, volu-mele memorialistice — de la 5 volume de *Memorii* cu material simplu, neliteraturizat, până la cele trei de *Oameni care au fost* și celelalte trei din *O viață de om* — sunt, credem, operele ce vor rămâne mai neatinse de dintele timpului. După cum am mai spus, mulți l-au întrecut pe N. Iorga prin calitățile de cumpănire și so-brietate, dar nimeni nu l-a ajuns prin forța pasională dezlănțuită ca o erupție vulcanică. Puterea explozivă a unui temperament de uragan se susține până în cele mai îndepărtate ramificații, prin patetism, invectivă, suflul năvalnic al unei singure idei iraționale, izolată, mărită, deformată, trecând peste realitatea imediată sub forma unei realități superioare.

C. Stere. Revelația cea mai mare a ultimilor ani a fost apariția în literatură a vechiului luptător socialist sau numai social, a basa-rabeanului C. Stere. O lipsă de talent literar notorie nu părea a-l indica la bătrânețe pentru creația artistică. Cele opt volume ale romanului *În preajma revoluției* constituie totuși cel mai mare monument memorialistic al literaturii noastre, minat doar de voința ciudată a romanțării unui material imens, și mai interesant dacă rămânea în nuditatea lui autentică; la aceasta l-a îndemnat poate și sfiiciunea de a-și prezenta propria lui familie în culori nu totdeauna armonioase, în primele volume, cât și impulsivitatea de a-și satisface resentimentele față de numeroși con-temporani, în ultimele; în primul caz, rezerva l-a ajutat, întrucât i-a dat mai multă libertate în zugrăvirea ambianței familiale de la Năpădeni și a fixării neuitatelor portrete, al Smaragdei Teodorovna și al lui Iorgu Răutu, părinții lui; în al doilea, romanțarea i-a stricat, întrucât i-a dat libertatea unor atacuri împinse la caricatură și pamflet, păgubitoare valorii lor artistice.

Nu e în posibilitățile cărții de față de a analiza fiecare din aceste volume de autobiografie spirituală înviorată de un mare suflu epic ce înglobează o epocă și o galerie nesfârșită de tipuri de toate categoriile sociale, din care reiese deosebit de adâncit și de mul-tiplu tipul revoluționarului intelectual, zugrăvit, de altfel, atât de des în literatura rusă, obișnuit, așadar, acolo, dar cu totul nou în literatura noastră. Vom aminti doar sumar cuprinsul volumelor, odată cu caracterizarea lor. În primul, *Smaragda Teodorovna*, ni se zugrăvește căsătoria nepotrivită a Smaragdei Cacioni, fetiță de 16 ani, cu bătrânul moșier de la Năpădeni, Iorgu Răutu, de unde se obârșesc Sonia, Tosia și, în sfârșit, împotriva voinței mamei, Vania, eroul romanului, față de care Smaragda avea să arate o repulsiune implacabilă, o ură chiar, în scenele penibile, ce l-au făcut poate pe autor să prefere vălul ficțiunii epice în locul înfruntării pieptișe a memorialisticii directe; la aceasta trebuie să fi împins și încercările de diversiune amoroasă ale Smaragdei (cu ajutorul mult experimentatei Natalia Chirilovna Voronin) cu con-tele Przewicki, întrerupte brusc prin îmbolnăvirea (tocmai în momentul întâlnirii iubiților) și apoi prin moartea fetei mai mari, Sonia; e aci un element de fabulație melodramatică ce strică im-presiei generale de autenticitate. Întoarsă la căminul conjugal, Smaragda intră în pacea simțurilor, mai având doi copii, pe Costea și Mașa. Lăsând la o parte elementul romanțios, volumul se susține prin puternica zugrăvire a ambianței familiale și a conflictelor de vârstă și de temperamente ale celor doi boieri moldoveni.

Volumul al doilea, *Vania Răutu*, începe adevărata istorisire a formației și vieții autorului. Suntem, la început, încă la Năpădeni, în mediul rural al tovarășilor de copilărie, al țiganului Tănăsică și al Irinei, fata lui Dumitru Moraru; apoi, odată cu școala, facem cunoștință cu mediul de la Chișinău, cu galeria de profesori, peda-gogi, camarazi, cu primele atitudini poporaniste și inițiere în mișcarea socialistă și chiar cu înrolarea lui, la 14 ani, în falansterul comunist al evreicei Sarah Blumberg și cu misiuni propagandiste la Odesa și Harcov... Urmărit de poliție, e adus de Natalița la Năpădeni, de unde fuge iarăși la Chișinău, ca să fie arestat și deportat în Siberia. Volumul interesează prin zugrăvirea mediului revoluționar, într-o galerie de tipuri foarte vii (ziaristul Manin, Moise Roitman etc.) și prin apariția primelor figuri feminine, în care scriitorul avea să se arate atât de stăpân pe meșteșugul lui portretistic (Natalița Chirilovna, din primul volum, Ileana, Verocica sau Undina etc...).

În *Lutul* nu ni se zugrăvește numai viața din închisoare, ci și elementele diverse ce intră în formația sufletească a tânărului revoluționar rus, în care aspirațiile internaționale se altoiesc pe trunchiul individualității lui naționale; formația lui sufletească ne e zugrăvită, astfel, și prin învățămintele trase din regimul peni-tenciar, dar și prin lecturi și dezbateri consemnate sub forma de jurnal. Importanța volumului se leagă, așadar, mai mult de elementele psihologice și morale, decât de elementele epice... Nu lipsesc, firește, nici acestea, precum nu lipsesc nici portretele femi-nine atât de reușite: Tania Lungu, cu care se căsătorește în închi-soare, ca în toate romanele rusești, Fany Perlov, spălătoreasa Acu-lina. În genere, concepția erotică a eroului este pură, cu o bază mai mult morală și ideală decât senzuală.

Cele două volume următoare, *Hotarul* și *Nostalgie*, cu viața de deportat în Siberia și călătoria de întoarcere, constituie partea cea mai trainică a acestei mari epopei memorialistice. Dacă scriitorul părea refractar poeziei, aplecat fiind mai mult asupra vieții mo-rale și problemelor sociale, în aceste volume el devine și un mare poet al naturii, un vizual, cu măsuri descriptive cu totul nebănuite; zugravirea Siberiei, a tundrei imense, cu viața ei dezolantă, peregrinările cu săptămânile pe fluvii și lacuri înghețate sau bântuite de sloiuri, fauna, flora, zilele și nopțile nesfârșite, oame-nii locului, totul se învoldurează într-un suflu de mare poezie de-scriptivă, în care fraza, în genere neîngrijită și fără efecte artis-tice a scriitorului, prinde culoare și ritm... E una din cele mai mari transfigurări a unei personalități, determinată prin însăși forța subiectului ce-i impune, astfel, legile și o transformă... Figurile de revoluționari se întetesc și ele, impuse, la fel, de mediul acesta înțesat de revoluționarii întregului imperiu. Terroristul Colea Sagin, Arcadie Tartanov, căraușul Spirea Varnacul, Chitaiul, chine-zul din Serghinsc, fără să mai pomenim de ilustrul Lenin, apărut sub numele lui Artamov Danilov etc.; iar între femei, neuitata Maria Ivanovna Culiceva, iarăși Undina, Maria, Varvara Simionova, din aceeași linie a purității morale a

eroului. În liniștea Sibe-riei, formația sufletească a lui Vania Răutu se continuă în sensul desfacerii de mișcarea revoluționară rusă și a deșteptării conștiinței lui naționale și a împlântării în suflet a convingerii misionare că trebuie să ridice la viața națională pe moldovenii din Basarabia și să vină în România ca sol al dezrobirii fraților de peste Prut...

Marea frescă memorialistică este terminată aici, nu numai natural, ci chiar sub o formă de potențare și de apoteoză a talentului său. Autorul ne-a mai dat, totuși, încă trei volume, *Cuibărești, În ajun, Uraganul*, în care viața lui Vania Răutu e urmarită și de la trecerea Prutului. Toate aceste volume pot fi înlăturate nu numai fără pierdere, ci chiar și cu mare câștig, pentru unitatea ciclului, și pentru acel caracter de obiectivitate epică, prețuită în celelalte volume, în parte și fiindcă materialul e departe de noi și deci ne-controlabil. Odată cu venirea în țară, romanul lui Stere se transformă într-o cronică politică și socială, cunoscută și contro-labilă, în care resentimentele bine știute ale bărbatului politic atât de încercat de soartă și de oameni și de imensele lui ambiții și aspirații se dezlanțuie sub forma caricaturii și a pamfletului, fără cruțare, dar și fără acea vehemență și căldură ce ridică nedreptatea pâna la artă. Caricaturile scriitorului, ușor de individualizat, rămân în afară de estetică și pătează puritatea sufletească a omului...

Tot figurile feminine salvează unele părți ale acestui pamflet poli-tic; apariția onestei, purei Eliza Orleanu în viața lui Vania Răutu, devenită mama copiilor lui, și episodul idilic de la Florența cu Yvonne aduc o mireasmă fie de poezie conjugală, fie de fină sen-zualitate de sine stătătoare.

Moartea a împiedicat pe autor de a-și încheia opera prin volumul al IX-lea: din punct de vedere literar, nu e o pierdere. Romanul lui memorialistic era de mult sfârșit, odată cu volumul al cincilea.

3. SĂMĂNĂTORISMUL MUNTEAN

C. Sandu-Aldea. C. Sandu-Aldea (1874—1927) reprezintă ex-presia cea mai caracteristică a sămănătorismului muntean și, deci, cu nuanțe destul de pronunțate față de sămănătorismul moldovean. Literatura nu e o literatură paseistă, pe bază de poezie a amintirii; acțiunea nu e împinsă în trecut și înconjurată de nimbul regretului; eroii nu sunt niște resemnați și învinși, cu alte cu-vinte, nu au caracterele rasei moldovene, ci ale rasei muntene sau, mai precis, ale temperamentului sanguin al scriitorului. O literatură voluntară, robustă, energică, a cărei acțiune se dez-lanțuie violent în prezent și nu e filtrată prin amintire; eroii, bărbați sau femei, tipuri primitive, ca toți eroii sămănătoriști, sunt activi, pasionali, porniți la crimă pentru a-și realiza scopul. Sandu-Aldea a avut o viziune personală de forță, ce l-a dominat în toate creațiunile lui și, pe care, în definitiv, a realizat-o într-o serie de eroi ai voinței. Tipul rezumativ al viziunii scriitorului se realizează de la început în Sima Baltag, pentru a se multiplica apoi în fiul boierului Eremia din *Niță Mândrea* sau în vătaful Vasilache din *Fără noroc*.

Oricâte rezerve am putea avea față de o astfel de literatură naiv romantică, ieșită din epica populară, nu-i putem contesta uni-tatea de viziune și valoarea de determinare pentru psihologia scrii-torului; chiar și asociația între dragostea de pământ și muncă cu instinctul crimei pasionale e încă unul din obișnuitele contraste romantice. Forța sa afirmă și în *Murgul*, în lupta dintre un boier cu un hoț de cai, ca și în *Niță Mândrea*, dar nu psihologia este tăria scriitorului... Talentul lui stă în încadrarea acțiunii nuvele-lor sale în mijlocul naturii, prin acea solidaritate, caracteristică întregii literaturi sămănătoriste, în care rolul naturii, adică rolul forțelor exterioare asupra omului, e covârșitor. După cum prin M. Sadoveanu a intrat în literatura noastră peisagiul moldovean, șesurile Siretului și ale Moldovei, tot așa au intrat, prin Sandu-Aldea, șesurile Bărăganului, bălțile Dunării cu un peisagiu atât de variat și nu numai prin pitoresc, ci și printr-o atitudine activă de dra-goste pentru țarină, pentru holde, pentru tot misterul și fenome-nele germinației (munca câmpului din *Sima Baltag*, secerișul din *Fără noroc*, toamna din *Dezertorul* etc.).

Ca poet al energiei primitive, limitată într-o lume rurală de țărani, dar mai ales de vechili, de vătafi sau logofeți, de preotese sau de proprietărese energice și pasionate, și ca poet al naturii și al peisagiului dunărean, îl putem urmări pe Sandu-Aldea și în cele-lalte volume. Cu temperamentul său activ, el a atacat, firește, pro-blema socială, în sensul tipic

sămănătorist, a cărei cale fusese, de altfel, deschisă încă de Filimon și Duiliu Zamfirescu, prin crearea lui Dinu Păturică și a lui Tănase Scatiu; e povestea veche a ridicării ciocoilor în dauna vechilor stăpânitori de moșie, și, în cazul de față, a Livarizilor de la Vultureasca. Romanul sfârșește, negreșit, prin alegerea lui Mișu Livaride ca deputat. La o fire atât de pasionată ca C. Sandu-Aldea, iubirea excesivă pentru eroii săi rurali nu putea să nu fie, de altfel, răscumpărată de o egală ură față de clasa dominantă sau, mai ales, față de străini. Insistența cu care descrie, de pildă, perversitatea femeii din „lumea de sus“ în *Frați de cruce* (din *Pe drumul Bărăganului*) vine tot din această ură inestetică de clasă.

O viziune precisă de forță, un ciclu de subiecte limitat la ban-ditul romantic, logofătul de moșie, preoteasă, hangiță (hangița din *La trei movile* din *Pe drumul Bărăganului* se aruncă și ea în brațele argatului din curte Mitrea Cazacul, o haimana în felul va-gabonzilor obișnuiți) — nu l-au împiedicat pe scriitor de a se încerca și în alte subiecte prea depărtate de talentul său (*Dora Prigo-reanu, Umbre* etc.) — deviere pornită, probabil, din laudabila inițiativă a căutării de sine în alte domenii, a unei înnoiri deci, care, ca de obicei, depășind virtualitățile temperamentale, nu se realizează în lucrări trainice. C. Sandu-Aldea trebuie, așadar, căutat în câmpiile Bărăganului sau în bălțile Dunării, în lumea lui primitivă de conflicte pasionale sau în jurul stăpânirii pământului, și nicidecum în analize psihologice; tot ce trece peste vechil iese din sfera competenței sale.

Gala Galaction. Deși teleormănean, literatura lui Gala Galaction (n. 1879) s-ar încadra mai degrabă în sămănătorismul moldovean al epocii, continuând epica populară.

În elementul său esențial, literatura lui e paseistă și participă din același romantism popular, caracteristic mai ales primelor „povestiri“ ale lui M. Sadoveanu, cu țigani îndrăgostiți de stăpâna lor, cu haiduci mai mult sau mai puțin eroici, cu năvăliri de turci și de tătari, cu bejăni la munte, cu vrăjitoare și draci, amestec de basm și de epică populară, într-un cadru de evocație poetică reală și, ca notă diferențială, cu un simț al fantasticului foarte pronunțat, ca, de pildă, în *În pădurea Cotoșmanei, Lângă apa Vodislavei, Zilele de necazuri din zaveră, Andrei Hoțul* etc.

Romantismul eroticii populare cu reflexe de basm se manifestă mai ales în *Copca rădvanului*, cu romantica dragoste a lui Mură Lăutarul, băiatul chelăresei Safta, țiganca, cu domnița Oleana. Cu aceeași putere de evocare și de fantastic e descrisă și în *Moara lui Călifar*, al cărei morar e însuși diavolul. Elementele esențiale ale literaturii scriitorului sunt deci: epicul popular, romantic, și basmul fantastic plin de eresul creștin. Inspirația lui religioasă se mani-festă și sub alte forme; prin nimic nu se vedește însă mai viu și mai organic decât sub forma eresului; mai toate povestirile sunt străbătute de diavoli și de vrăjitori, de babe ce menesc și de mâini de morți ce adorm, de călugări și de popi, de minuni cerești, de superstiții, într-un cuvânt, de tot ce constituie mistica populară.

În *De la noi, la Cladova*, creația cea mai patetică a scriitorului, pe lângă forma pur livrescă, de propovăduire aproape, cu citații din cărțile sfinte, fibra religioasă se manifestă sub forma unui con-flict de ordin moral. Nu e fără măreție lupta ce se petrece în sufle-tul Popei Tonea îndrăgostit de sârboaică Borivoje, tânăra nevastă a bătrânului jupân Traico de la Cladova, luptă alimentată cu citații din *Scriptură* și, mai ales, ultima pagină a trecerii Dunării cu *Sfin-tele Taine* în sân, pentru a-i da împărtășanie muribundeii.

Împrejurările de acum ale literaturii noastre l-au împins pe scriitor de la povestirea romantică, sămănătoristă, la roman, care, menținut sub forma unei povestiri prelungite, ca *Papucii lui Mahmud*, e încă izbutit, iar interior și oarecum de ordin pur psiho-logic, ca *Roxana*, e încă interesant. Când vrea să se înfigă însă în realitate (ca în *Doctorul Taifun*) insuficiența de creație a scrii-torului e evidentă; epicul e invadat de tendință, de predică mora-lă sau de simplă cronică (de pildă, în *La răspântie de veacuri*). Oricare ar fi dimensiunile cărților sale, scriitorul nu e romancier, ci povestitor. Poet înainte de toate, ca toți sămănătorisții epocii, scriitorul are și stilul potrivit viziunii sale poetice; sunt pagini în *Moara lui Călifar*, în *Copca rădvanului*, în *De la noi la Cladova* de o mare vigoare stilistică și într-o pură limbă română. Dar, ca și cum ar fi fost scrise de altcineva, multe din celelalte lucrări sunt pătate de un abuz neologic, care a făcut, probabil, pe unii critici să vadă în Galaction un scriitor „modernist“. În realitate, neolo-gismul lui e inestetic și, mai ales, vulgar, ziaristic, în asociații banale și parazitare.

Caton Theodorian. Apărut în plin sămănătorism (1908), *Sângele Solovenilor*, primul și unicul roman al lui Caton Theodorian (n. 1872), e un amestec de „junimism“ și „sămănătorism“. Repli-că a atâtor „cuconi“ moldoveni, cuconul Isaie Murat nu se ocupă cu găinile și nici nu soarbe interminabile cafele în cerdacul cona-cului; bolnav, în declinul vârstei și al vieții, el e mult mai dinamic și are o viață interioară mai bogată decât toți „bătrânii“ lui Gârleanu. Tema romanului e contrastul sufletesc și conflictul de forță între cei doi fii ai boierului, între fiul legitim, Andrei, din sângele cucoanei Irița, din neamul aprig și rău al Solovenilor, și Mitruț, vătaf în curte, rod al unei dragoste din tinerețe a lui Isaie cu o țarancă, Vetuța. La moartea bătrânului, Andrei necinstește casa lui Mitruț, care, desperat, se aruncă într-o fântână. E o încercare și de studiu psihologic în acest roman, în caracterizarea tânărului degenerat, dar meritul stă în evocarea mediului unei curți boierești, nu numai patriarhală, ci și cu drame. Sămănătoristă uneori prin material agrar, dar nu și prin atitudine, minoră și ca intenție și ca realizare, esențial anecdotică și portretistică, nuvelis-tica scriitorului s-a desfășurat mai mult într-un peisagiu urban (*Ulița Udricanilor*, *Verigheta*). Acolo unde reușește însă mai bine, în literatura sa miniaturistică, e în portrete, zugrăvite de altfel, tot prin anecdotă, de tipuri curioase, de bătrâni maniaci și mai ales de oameni din alte timpuri; și, în această privință, literatura scriitorului are unele puncte de contact cu literatura „boierească“ sau numai urbană a lui Brătescu-Voinești și Bassarabescu — totul povestit într-un stil cam uniform, cu singurul element pitoresc al vreunui cuvânt vechi, oltenesc, șters ca un ban găsit.

M. Chirițescu. În seria sămănătoriștilor munteni mai amintim pe M. Chirițescu, autorul a două volume, *Grânarii* (1912) și *Răsaduri* (1914), cu expresia aceleiași vigori fizice și morale ca și C. Sandu-Aldea, a unui stil violent și bombastic și a unei limbi excesiv de pitorești și bogate până la artificiu.

Vasile Pop. Vasile Pop a avut un rol foarte important în mișcarea propriu-zisă a *Sămănătorului*, mai ales prin *De dragul celor mici* (1904) și romanul *Domnița Viorica* (1905). Azi el n-ar mai putea interesa pe cititor decât prin faptul de a fi fost unul din exemplele cele mai tipice ale deformației romantismului țărănesc al sămănătorismului.

Gh. Becescu-Silvan. Și romanele istorice (*Batrânul Dan*, 1904; *Valea albă*, 1904; *Ștefan cel Mare pe patul morții* etc.) ale lui Gh. Becescu-Silvan sunt azi uitate — producțiuni romantice cu o imaginație violentă și un stil bombastic și colorat.

Alți scriitori. I. Ionescu-Boteni ne-a dat oneste schițe din viața țăranilor din Muscel (*Casa din Muscel*, 1907, *Din satul nostru*, 1908 etc.), după cum D. N. Ciotori ne-a dat schițe gorjene, dar mai ales povești și legende (*Calea robilor*, 1912); T. Cercel, tânăr de talent, a murit înainte de a-și fi adunat schițele din *Sămănătorul*.

I. Chiru-Nanov. Ion Chiru-Nanov ne-a lăsat schițe din câmpia dunăreană și apoi din viața micilor slujbași (*Păcate vechi*, 1910; *Așa i-a fost scris*, 1911; *Ochiul dracului*, 1914).

N. Pora. Literatura lui N. Pora se menține mai mult între basm și fantastic (*Între viață și moarte*, 1912; *Într-o noapte pe Bărăgan*, 1914; *Într-o țară departe*, 1925) și, fără să fie liric, în lumea poveștii romantice de cristalizare a unor stări sufletești neobișnuite și nu a observației și a creației obiective, prin stabilire de raporturi de consistență între indivizi.

M. Lungianu. După seria „cântăreților“ sămănătoriști, satele noastre au început să-și aibă și „cronicarii“ lor, adică observatorii realiști ai existenței rurale și înregistratorii în procese-verbale literare ale tuturor evenimentelor locale. Pentru viața satelor de prin regiunea Argeșului, de pildă, nu există notar mai conștiincios decât Mihail Lungianu, cunoscător al locurilor, al limbii și al tu-turilor „pricinilor“.

După generalități de ordin didactic urmează numeroase cazuri de încălcări de hotare și de procese, pentru a încheia că, odată cu împrăștierea, stricarea hotarelor o să fie și mai mult motiv de „pricini“, de „zvârcolire“, de „nenorociri“. Scriitorul nu se oprește, firește, numai la hotare, ci trece și la figurile satului, la dascălul ce-l bătea cu atâta cruzime, la înregistrarea statistică a vieții militare și chiar la unele istorioare bine încheiate (*Cercetare locală*), dar, mai ales, la scene din viața țărănească (*La ocol*, *La moară*, *După zmeură*, *La dans*, *La horă*, *La cărat de porumb* etc.), cu descriții după natură minuțioase, în care dezolează ca-racterul de strictă autenticitate, deși nu-s lipsite de o oarecare idi-lizare și de

optimism sistematic, dar fără fantezie și, mai ales, fără principiul unei noi organizări a elementelor observate în vederea unei construcții artistice.

I. C. Vissarion. I. C. Vissarion e unul din cei mai expresivi po-vestitori populari de astăzi, înzestrat cu o rară putere verbală de a reproduce realitatea și de a însufleți printr-un joc inimitabil toate amănuntele unei memorii inepuizabile. Trei note respiră din ființa în acțiune a povestitorului: vioiciunea, șiretenia și erotismul. Cum găsim aceste note și în țăraniile filmelor scrise, am putea recunoaște în ele trăsăturile specifice ale țaranului muntean, în deosebire de umorul și resemnarea filozofică a țaranului moldovean. Cititorii își amintesc de neuitatul moș Dorogan, cel cu multe neveste, și de erotismul sănătos și mucalit al atâtor eroi ai povestirilor scriitorului. Oricât, în deosebire de cronicari, s-ar ridica uneori de la film la compoziții mai mari (*Privighetoarea neagră, Florica*) sau chiar la romane (*Petre Pârcălabul*), fundamentul operei sale rămâne însă tot filmul, adică dialogul rapid, deși prolix, prin care ni se reproduce cu vioiciune o scenă, de a cărei autenticitate, din nefericire, nu te poți îndoi; în aceste dialoguri se însuflețește o galerie întreagă de fini și de nași, de jandarmi și de popi, de bețivi și de cârciumari, de vrăjitoare și de lelițe, toți șireți nevoie mare și lacomi la bunurile cârnii, cu fel de fel de pățanii și de pricini, de judecăți și de bătăi. Viața ce se desprinde este, incontestabil, impresionantă; vioiciunea depășește tot ce ne-au dat povestitorii moldoveni și învederează, dintr-o dată, altă rasă. Ceea ce-i lipsește acestui „mim“ nu este talentul de a reproduce viața, ci neputința de a o transforma, de a-i da un sens estetic, organizând-o din nou după un plan personal; realismul lui e de natură cinematică; îi mai lipsește apoi și organizația, arta de a concentra, întrucât rapiditatea dialogului e copleșită și împiedicată de prolixitate și de limbuție, iar episoadele întunecă firul viabil al interesului.

Ion Iovescu. În linia ruralismului muntean, menționăm și apariția cu totul recentă a țaranului din Olt Ion Iovescu, autorul romanului *Nuntă cu bucluc* (1936); o nuntă de țărani, cu toată atmosfera satului, oameni în genere răi, trivializați, obiceiuri, che-furi și multă mizerie fizică și morală — dar într-o limbă de o nou-tate ce te uluiește sub o violentă dezlănțuire de cuvinte necunos-cute, de zicale, de glume; o comoară de folclor și de umor rău, aprig, fără poezie, al oamenilor de la câmp și de la baltă.

4. SĂMĂNĂTORISMUL ARDELEAN

I. Agârbiceanu. După cum M. Sadoveanu este expresia cea mai tipică a sămănătorismului moldovean și C. Sandu-Aldea a sămănătorismului muntean, — tot așa și părintele Ion Agârbiceanu este exponentul esențial al sămănătorismului ardelean. Înainte de a face parte dintr-o mișcare literară fatal vremelnică, sămănătorismul se integrează însă în însăși literatura ardeleană. A vorbi de dânsul înseamnă, așadar, a face, din nevoi metodologice, distincții bazate mai mult pe criterii cronologice, căci, pe când în regat, înaintea apariției sămănătorismului, exista o literatură cu atitudini diferențiate, și chiar în timpul acțiunii sale, el se lovea de o rezistență ce avea să biruie, în Ardeal situația era și mai este cu totul alta: literatura ardeleană e o literatură fundamental sămănătoristă în sensul lui N. Iorga, adică al unei „literaturii ce pleacă și se îndreaptă spre popor“; singura ei evoluție se schițează numai sub raportul tehnic și al talentului, dar nu și ca înfățișare generală. Dezvoltată în alte condiții decât literatura din regat, literatura ardeleană e puternic regională, reflectând condiții locale fundamental deosebite de cele de la noi. Expresia ei cea mai pregnantă a fost literatura lui I. Slavici.

Caracteristicile acestei literaturi sunt negreșit: sănătatea etică împinsă până la tendință și didacticism; postulatul național mani-festat în mod agresiv, tocmai din pricina comprimării lui; regionalismul, din cauza izolării vieții ardelenilor de adevărata bază de dezvoltare a vieții naționale românești. Prin acumularea amănunțelor, prin lipsa gradării efectelor, prin neputința așezării povestirii în deosebite planuri, în vederea perspectivei necesare, prin limba dialectică și prin servitudinea față de realitatea imediată, ea este însă inferioară sub raportul estetic; idealistă prin materialul întrebuințat, prin felul de a înțelege viața ca o luptă pentru libertate politică și morală, această literatură e realistă prin tehnică și ne-a dat chiar cea mai puternică operă realistă din literatura noastră, pe *Ion* al lui L. Rebreanu. Ceea ce-i dăunează, cu deosebire, este însă lipsa influenței franceze, din care putea învăța ordinea, claritatea, compoziția, măsura.

În cadrele acestor considerații aplicabile întregii literaturi arde-lene se așează și literatura părintelui I. Agârbiceanu (n. 1882), de la primul său volum *De la țară*, atât de bine primit de critica sămănătoristă, și până la ultimele lui romane. De la început, scriitorul dovedește darul creației vieții prin mișcare, mulțu-mindu-se să ne fixeze cinetic „tipurile” caracteristice ale vieții ardelen (cum sunt, de pildă, *Moș Tănase*, *Cula Mereuț*). Deși în mișcare și dialog, viața este văzută numai prin aspectele ei exte-riore și incidentale și nu pe dinăuntru, prin conflicte sufletești; cu tot dinamismul lor, schițele sunt lipsite de interes dramatic.

Și celelalte volume de nuvele și schițe ale scriitorului, *Din clasa cultă* și *Două iubiri*, rămân în brazda povestirilor din *De la țară*, zugrăvind aceleași figuri luate din cadrele vieții locale, dar nu numai pe dinafară, cum era *Cula Mereuț*, *Căprarul* sau *Dan Jita-rul*, ci și pe dinăuntru, prin analiză, fără să-și pună încă eroii în conflicte sufletești. Peste întreaga operă a lui I. Agârbiceanu se ridică însă din această epocă două nuvele: *Luminița* și *Fefelega*, străjile înaintate ale unei literaturi ce se menține sub formă de izvor al satului ardelean, prins în icoanele lui cele mai caracteristi-ce: popă, dascăl, cârciumar, babe, ciobani, țărani etc... și chiar în toate stârpiturile lui (cum e *Copilul Chivei*, *Nica* „cea cu ochi albaștri, ca o cicoare trasă de soare”, *Sănduța*, bătrâna ce se crede urmărită de necuratul; sau cerșetori ca *Teleguț*, *Fișpanul*, *Prăginel*... tipuri numai din volumul *În întuneric*). E neîndoios că toate aceste tipuri trăiesc, dar e tot atât de neîndoios că îndărătul lor se resimte intenția moralizatoare a scriitorului; chiar numeroșii alco-olici ce mișună pretutindeni par o exhibiție antialcoolică. Lupta de rasă este iarăși evidentă; lirismul moldovean ce transformă, totul în valul lui de poezie este înlocuit cu un tendenționism, care izbutește să deformeze realismul mult mai puternic al acestei literaturi. Depășind prin putere de observație și putere de a reda viața reală pe toți ceilalți sămănătoriști, activitatea mai nouă a scriitorului nu s-a mărginit numai la schiță și nuvelă, ci s-a îndreptat, în chip firesc, spre roman și s-a realizat, încă din 1914, în creația epică a *Arhanghelilor*... Cu toată notația destul de topică, interesul nostru urmărește mai mult cadrul social în care se desfășoară acțiunea romanului: prosperitatea „băii” de la Văleni se răsfrânge asupra vieții tuturor Vălimărenilor cuprinși de setea de îmbogățire. Postulatul moralei creștine domină, ca de obicei, întreg romanul și nu împotriva lui am putea protesta, cât timp rămâne infuz și animator; tendința numai și discursivitatea stânjenesc. Tot astfel în *Legea trupului*, drama sufletească a tânărului Ion Florea, ce se zbate între iubirea pentru Olimpia Gre-cu și pentru fiica ei Mărioara, ar fi fost mai patetică dacă n-ar fi stânjenit-o atitudinea morală și moralizatoare a scriitorului, evi-dentă în toate manifestările sale; drama se strecoară, dealtfel, ca totdeauna, într-un complex de împrejurări locale și de lupte naționale între unguri și români. Din nefericire, și acest studiu social și psihologic, solid, cu toată tendința lui, se rezolvă în aceeași inexpresivitate stilistică și insuficiență verbală.

L. Rebreanu. Adevărata situație literară a lui L. Rebreanu (n. 1885) începe după război, odată cu *Ion*. Nimic din ce a publicat înainte nu ne putea face să prevedem admirabila dezvoltare a unui scriitor care a început și a continuat, vreo zece ani, nu numai fără strălucire, dar și fără indicații de viitor.

Nici *Golanii*, nici *Răfuiala*, nici *Frământări*, nici *Calvarul* (scris în timpul războiului) nu conțin altceva decât elementele unei literaturi curente, în care amănuntul nu se ridică până la estetic.

Creator obiectiv prin îngrămădire de amănunte și prin construc-ție arhitectonică, chiar și în operele din urmă talentul lui se desfășoară lent și nu poate fixa în plasa interesului unei construcții laborioase decât după un număr destul de mare de pagini. Insuficiența scriitorului în nuvelă e vizibilă chiar și în ultimul volum de nuvele, *Cuibul visurilor* (1927), din care unele sunt scrise după război. Dacă am voi, totuși, să legăm apariția lui *Ion* și, mai ales, a *Pădurii spânzuraților*, de un semn premergător, ar trebui să ne referim doar la *Ițic Ștrul*, *dezertor*, singura nuvelă ce afirmă un scriitor.

În cele mai multe conștiințe, sămănătorismul se confundă cu țărănismul și lupta împotriva lui cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură. Prețuirea unanimă cu care a fost primită apariția lui *Ion* (1920) a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atât de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele. Pornind de la același material țărănesc, *Ion* înseamnă o revoluție și față de

lirismul sămănătorist sau de atitudine poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui *Ion* este îngrămădirea unui fluviu curgător de fapte ce se perindă aproape fără început și fără sfârșit, fără o necesitate apreciabilă, fără finalitate. E, negreșit, o metodă lipsită de strălucire artistică și de stil, cu mari primejdii, dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe ana-tomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi.

Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardealului, care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație, de la simplul vagabond până la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești, cu o faună bogată în exemple variate. Cu un material aparent haotic, cu episoade numeroase ce se pun de-a curmezișul, romanul se organizează, totuși, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui Ion.

Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o viclenie procedurală și, mai ales, o voință imensă; nimic nu-i rezistă; în fața ogorului au-rit de spice e cuprins de beția unei înalte emoții și vrea să-l aibă cu orice preț. Cum dragostea devine și ea o armă călită în vâlvătaia acestui foc ce-l încinge, prinsă la mijloc, în epica luptă pentru pământ dintre Ion și socru-său, Vasile Baci, biata Ana e o tragi-că victimă. În luptă, omul nobil și milos dispare, pentru a nu lăsa decât fiara, așa că cele două voințe se încordează în eforturi uriașe ce ar fi meritat un obiect mai vrednic, în loc să se consume pentru câțiva bulgări de pământ, simbol al zădărniceii omenești. Dacă în *Ion* se simte, poate, voința de a crea o figură simbolică, mai mare decât natura, ce depășește tendința spre nivelare a naturalismului, în toți ceilalți eroi — atât de numeroși — sunt păstrate cu rigurozitate legile obiectivității. Sunt oameni mijlocii, priviți fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste, în meritele și slăbiciunile lor, alternate în același individ după împrejurări, oportuniști cei mai mulți, oameni smulși din umanitatea înconjurătoare. *Pădurea spânzuraților* (1922), unul din cele mai bune romane psihologice române, în sensul analizei evolutive a unui singur caz de conștiință, — e un studiu metodic alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adâncurile inconștientului. În nici un moment Apostol Bologa nu devine un „naționalist“ militant, nu vorbește de „patriotism“ sau de România mare; cazul lui de conștiință se zbate mai mult în cadrul unei incompatibilități morale și omenești. Episodul Ilonei, cel mai patetic, de altfel, din tot romanul, complică negreșit, mer-sul liniar al dramei sufletești, dar tocmai din această complicație vedem fuga scriitorului de procedeul mecanic și simplificator și nevoia lui de creator obiectiv de a se împlânta în realitatea tot-deauna complicată și nu fără contradicție. Misticismul eroului poate fi, de asemenea, discutat, și, mai mult decât un efect convenit al războiului, poate fi privit ca o influență a literaturii rusești; oricum, scriitorul a știut să-i dea rădăcini adânci în copilăria erou-lui și să strămute întreaga problemă a conversiunii lui Bologa în planul unor forțe obscure și profunde, care lucrează mai puternic decât conceptele abstracte: al „patriei“ sau al „naționalismului“.

Pe baza fanteziei că bărbatul și femeia se caută în vâlmășagul vieții și că trebuiesc șapte vieți pentru a realiza unitatea inițială e construit romanul cu șapte caturi suprapuse *Adam și Eva* (1924). Autorul ne descrie, astfel, cele șapte încarnări succesive ale lui Toma Novac, goana lui prin timp și spațiu din adâncul milenar al civilizației indiene și până în epoca noastră, după principiul femi-nin, cu care tinde să se integreze în viața spirituală. Cu aceasta se încheie partea ocultă a romanului, pe care o urmărim cu te-mere; deși nu sparge vasele corintice cu care umblă, scriitorul nu are însă nici bogăția metafizică, nici poezia fantastică a lui Emi-nescu din *Sărmanul Dionis*, necesare unui astfel de subiect. După ce scăpăm de această spaimă, intrăm în defileul oglinzilor paralele, în care o idee unică se răsfrânge de șapte ori în șapte civilizații. Navamalika, Isit, Hamma, Servilia, Maria, Yvonne și Ileana ne transportă, astfel, în civilizația indiană, egipteană, asiriană, romană, în evul mediu, în timpul revoluției franceze și în zilele noastre. Deși, după cum am mai arătat, talentul scriitorului nu se simte bine în cadre înguste, aici, fie prin evoluția talentului, fie prin prezența unui suflu epic unitar ce leagă cele șapte episoade într-un sistem planetar în strânsă dependență, realizarea e apro-piată. Procedeul rămâne, de altfel, cel obișnuit scriitorului: realismul împins până la brutalitate și chiar până la cruzime sadică (*Hamma*). Cum ideea este unică,

variațiile ei de expresie nu pu-teau fi decât neînsemnate; ceea ce se schimbă este numai decorul, civilizațiile și epocile în care se realizează ideea căutării in-fructuoase a eternei perechi omenеști.

Lăsând la o parte *Ciuleandra* și *Jar*, două romane citadine, fără strălucire, L. Rebreanu, și-a reluat în *Răscoala* firul mării creații epice pornit cu *Ion*. Oricât ar fi de inutilă o bună parte a primului volum, în pregătirea atmosferei mai mult urbane a răscoalei, tot ce privește răscoala în sine vădește aceeași magistrală putere de evocare realistă prin îngrămădirea amănuntelor și episoadelor, aceeași destoinicie a mânuirii maselor — care fac din L. Rebreanu cel mai mare creator epic al literaturii noastre.

III

POEZIA EPICA URBANĂ

1. CONSIDERAȚII GENERALE

Intitulând acest capitol „poezia epică urbană” nu înseamnă că fixăm aici punctul de plecare al formației literaturii urbane, deoarece, după cum am arătat chiar de la început, ea a pornit cu mult înaintea mișcării sămănătoriste și, după cum am văzut în cursul dezvoltărilor de până aici, în însăși această mișcare s-au făcut încercări de epică urbană destul de numeroase, ca, de pildă, unele romane ale lui Mihail Sadoveanu, *Medelenii* lui Ionel Teodoreanu sau *Purgatoriul* lui Corneliu Moldovanu etc. Uneori de mare amploare, împinse chiar până la frescă, aceste încercări sunt, totuși, expresia unei atitudini lirice, și, când vor să fie sociale, pun problema sămănătoristă a inadaptării ruralului într-un mediu urban, a condiției poetului sau artistului în sânul societății burgheze, a substituirii boierimii prin clasa ciocoilor, arendașilor, străinilor, într-un cuvânt, pornesc fie dintr-o nemulțumire personală, fie dintr-o exaltare lirică „duioasă” și „pioasă” a vechii societăți patriarhale, a boierimii de odinioară în proces de descompunere. O astfel de literatură nu e o epică cu adevărat urbană; ea nu-și pune ca scop descoperirea „poeziei urbane”, a specificului orașesc, privit fără ură, dar și fără exaltare lirică, ci dintr-un simplu interes de cunoaștere. Fără să aducă prin sine nici o calificare estetică, prezența „urbanului” impune o lume nouă cu probleme noi, de o psihologie mai complexă și, oricât ar părea de paradoxal, se poate afirma că aduce chiar cu sine *psihologia*, posibilă numai de la anumite forme de civilizație. Materialul prim e însă o problemă, în definitiv, tot secundară; atitudinea scriitorului față de dânsul are o importanță mult mai mare, atitudine care nu mai este lirică, ci, cu diferite variații și pe măsura unor talente inega-le, mergând de la realismul plat la creația obiectivă a literaturii lui L. Rebreanu, rurală încă, sau a Hortensiei Papadat-Bengescu, pur urbană. Punând chestiunea nu numai pe urbanism, ci mai ales pe creație epică, după considerațiile făcute în cursul volumului de față, înseamnă că în capitolul precedent am încheiat ciclul literaturii moldovene, sămănătoristă prin esență, poetică, lirică, chiar atunci când vrea să fie urbană. În capitolul de față părăsim, așadar, aproape cu desăvârșire epica moldoveană, deviațiune a unor mari forțe lirice, exprimate odinioară în Alecsandri și Eminescu, și acum într-o bogată serie de povestitori, dintre care Hogaș și Mihail Sadoveanu sunt exponenții cei mai caracteristici. Începând studiul literaturii urbane, înregistrăm totodată și descătușarea de lirism și evoluția spre adevărata poezie epică de creație obiectivă, reali-zată mai ales prin literatura munteană și ardeleană, la capătul căreia ar fi Hortensia Papadat-Bengescu și Liviu Rebreanu (pe care l-am studiat însă în capitolul precedent, integrându-l, după conținut, în literatura ardeleană, exclusiv rurală).

2. EPICA SOCIALĂ ȘI DE SATIRĂ SOCIALĂ

V. Demetrius. Realist meticolos, V. Demetrius (n. 1878) și-a făcut un domeniu „literar” din observarea mahalalei capitalei, în tot ce are mai comun, în tendința nu totdeauna realizată de a scoate poezia din umil. Dar și această tendință de idealizare pare numai intermitentă; ceea ce domină în scriitor este instinctul de a înregistra, statistic aproape, fără scop, materialul brut al observațiilor sale dintr-o lume pe care o cunoaște bine, negreșit, și de a ne prezenta, obiectiv, dealtfel, dar fără selecție și fără spiritul ani-mator, care singur coordonează materialul de observație, pentru a-i da un sens estetic, o mohorâtă priveliște a vieții de periferie bucureșteană. În mai multe volume de nuvele și în vreo 7—8 romane, V.

Demetrius s-a pus, astfel, tihnit și metodic, să ne povestească marea mizerie și micile bucurii ale acestei vieți umile, fără soare, din care mai expresive sunt, în laturi diferite, *Tinerețea Casandrei* și *Monahul Damian*.

C. Ardeleanu. *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, romanul ce l-a făcut cunoscut pe C. Ardeleanu, e o contribuție la studiul mahalalei sub raportul sufletesc. Scriitorul pornește totuși de la atmosfera fizică; mahalaua Broștenilor, cu toate noroaiele și turpitudinile ei, casa în care se desfășoară acțiunea, cu toți numeroșii ei locatari, sunt descriși cu destul de multe amănunte pentru a deștepta impresia banalității și a lipsei de interes și, totuși, cu prea puține, pentru a trezi poezia și simbolul ce ațipesc în imponderabile. Stâncă de care se lovesc, dealtfel, mai toți realiștii ticniți, dominați și îngropați sub movila micilor lor notații din care nu se mai pot ridica. Pentru a da o semnificație acestei pulberi necurate, trebuie intensificată până la înălțarea ei la poezie. La jumătate de drum și fără sufletul animator al amănuntului, realismul obișnuit se târăște într-o platitudine și vulgaritate ce încătușează desfășurarea forțelor sufletești, singurele ce interesează. Mahalaua scriitorului nu e mahalaua obișnuită a satiricilor, adică nu e compusă din cărciumari, cetățeni turmentați, agenți electorali, mici negustori cu pretenții și teorii politice, ușor de caricaturizat, ci din simpli lucrători tăbăcari, din onești cizmari, din meseriași modești, în care „civilizația“ nu și-a precipitat descompunerea, și în mijlocul cărora — și în aceasta constă și subiectul și originalitatea romanului — asistăm la declasarea câtorva exemplare omenști venite din stratele sociale superioare, — cu deosebire a consu-lului Sălceanu, prin alcoolizare, unde se străvede influența lite-raturii ruse. Puterea de observație a scriitorului, reală pentru un anumit mediu, mai are, așadar, mult de străbătut în sensul organizării ei în opere trainice și, cu deosebire, în sensul for-malismului estetic.

Aceleași observații rămân întregi și față de celelalte romane, fie ele mai pretențioase, de aspecte dostoiewskiene, cum e *Am ucis pe Dumnezeu*, cu atâtea crime sadice, fie ele alcătuirii mai modeste, cum e *Casa cu fete*; material brut, uneori filmat, prezentat în aspectul lui exterior și cu înclinare spre abject.

I. Peltz. I. Peltz (n. 1899) a debutat cu *Fantoșe văpsite* (1924), scurte poeme acide, sarcastice, sinistre chiar, izvorâte dintr-o atitudine pamfletară, ce s-a organizat apoi în *Viața cu haz și fără a numitului Stan* (1929), în care „ideea“ și „invenția“ răscumpără atitudinea. Omul se vrea original, inedit și se regăsește în nenumărate exemplare, iată povestea lui Stan. „Are să fie ghidușar... Are să iubească neam rău de femei. Are să moară de prea multă inimă“ — iată zodia lui Haim Vraciul din *Horoscop* (1932), în care scriitorul începe să-și delimiteze mediul, al mahalalei evreiești, — al ghetto-ului — al ceainăriei, al barului ieftin, al bordelului și tonul de fatalitate ce-i străbate toate paginile. Lucrări, totuși, de început, de digitație epică. Adevăratul destin literar al lui I. Peltz se fixează definitiv abia în *Calea Văcărești* (1934) și în *Foc în Hanul cu tei* (1935), în care realismul minuțios e numai o formulă aparentă. Creația lui nu este, în realitate, obiectivă, și nu se întegrează în epicul pur, ca opera lui L. Rebreanu. Originalitatea lui nu stă în acumularea amănuntelor, ci în suflul liric ce le dă o coeziune de ordin pur sufletesc. I. Peltz este un mare poet liric, realizat într-un material degradat, în mizeria fizică și morală, în suferință, boală, moarte. Cu toată înregistrarea amănuntelor respingătoare ale cancerelor, tuberculozelor, tumorilor, demențelor, haosul lor poetic le nimicește dezgustul și ne trezește numai sentimentul solidarității umane în suferință și moarte. Deși acțiunea romanelor lui se desfășoară de obicei în promiscuitate și supralicitate sexuală, adică în semnele cele mai materiale cu puțință, talentul scriitorului stă totuși în mânuirea elementelor sufletești. Nu există prostituată, haimana sau negustor ambulant în care, alături de imoralitatea vieții cotidiene, să nu sălășluiască un suflet bântuit de toate furtunile sorocite substanței lui impalpabile. În fiecare e o năzuință, o durere morală, o iubire, o pasiune nobilă, într-un cuvânt, un germen de poezie ce-l luminează și-l transfigurează. Lutul ființei lor nu e opac; combustivitatea sufletească îi dogorește și-i transcende. Peste viața de bordel sau de bar se adaugă su-prarealitatea vieții interioare de visare și peste exuberanța orgii-lor se așterne tristețea. I. Peltz este cel mai mare producător de tristețe din literatura noastră, o tristețe pur spirituală, scoasă nu din boală sau mizerie, ci din conștiința caducității individuale și universale. După ce se curăță de alcool și de spasm sexual, când se regăsesc

numai cu ei, toți eroii lui se mistuie de regre-tul vieții măcinate fără rost și se închid în monomanii, îmbătați de narcoticul unor iluzii mai necesare decât alcoolul și sexualitatea.

De o tehnică defectuoasă, în ultima sută de pagini din *Noaptea domnișoarei Milly* (1936) ni se povestește o dragoste ilogică până la demență, pe care n-o putea zugrăvi decât un dibaci mânuitor al substanțelor toxice ale sufletului, impalpabile și absurde, nu prin analize psihologice, ci prin operația infuziunii poetice, — adevărata notă caracteristică a talentului scriitorului.

Cu diversiunea romanului *Actele vorbește* (1935), de mora-vuri fiscale provinciale, cu tipuri caricaturale, cu un umor real, dar prea mult exploatat, și celelalte două romane ultime *Țară buna* (1936) și *De-a bușilea* (1936) (deși mediul nu mai e ghe-tto-ul) purced din vechea vână epico-lirică a tratării în frescă, fără compoziție, bolizi ruși din masa incandescentă a epopeii începută cu *Calea Văcărești*, cu un suflu mai ostenit și cu intenții simbolice întorcând spre didacticism o mare forță de însuflețire ce trebuia ferită de astfel de generalizări, oricât de generoase ar fi ele.

George M.-Zamfirescu. Chiar din *Madona cu trandafiri* (1931) se străvăd elementele esențiale ale personalității literare a lui George Mihail-Zamfirescu: romantismul atitudinii și pornirea spre viziunea halucinantă. Romantismului i se datorește ostilitatea sau, mai bine zis, oroarea față de provincia nivelatoare și distrugătoare de individualitate. În loc să și-o arate însă prin mijlocul observației directe, ca atâția romantici și chiar realiști, el o proiectează sub forme apocaliptice, în scene ce depășesc cu mult țelul și contrazic normele creației obiective, în șarja grotescă și chiar macabră a unui lirism biciuit.

În marea frescă a *Maidanului cu dragoste* (1933), calitățile și defectele sporesc. Romanul se încadrează în vechea lui literatură (*Domnișoara Nastasia*) de exaltare a mahalalei bucureștene, cu poezia și „cavaleria“ ei. Prima jumătate a volumului întâi redă admirabil atmosfera mahalalei, cu o mare putere de evocare liri-că, valabilă întrucât e trecută prin sensibilitatea vibrantă a micu-lui său erou; în aureola poeziei ei, întregul roman e străbătut de o galerie de tipuri foarte vii (Fane, cavalerul mahalalei, bătrâna desfrânată Safta, țiganul Gore, grecul Tino Stavros, Tănăsică, oloa-ga Tinca, Mădălina cu piciorul de lemn, Maro, Salomia, rusul mis-tic Ivan, Fana, Nedu, Domnica, Rel, Bela, Fofoloaga etc.). Dacă transfigurarea mahalalei printr-un mare suflu liric se efectuează la început într-o creație vie și interesantă, vechile defecte ale scrii-torului reapar în cursul povestirii și mai crescute. Viziunea ia pe încetul caracterul unei lumi apocaliptice, în nici o legatură cu rea-litatea, monstruoasă prin neverosimilitate. Grotescul, senzualismul inestetic, patosul viziunii și al expresiei bombastice anulează partea a doua a acestui roman. Pe lângă misticismul social al dra-gostei față de cei mici, de influență rusească, prezentă în întreaga lui literatură, se mai adaugă la urmă (ancheta judiciară a asasinării Saftei) și o șarjă pamfletară împotriva justiției și, în ge-nere, a ordinii sociale de cel mai strident efect artistic... Ancheta se continuă și în celălalt roman al *Barierei* (tot în cartierul atelierelor Grivița), intitulat *Sfânta mare nerușinare* (1936), fără substanță epică nouă în prima sa parte, cu același pansexualism și situații arbitrare în partea a doua — atenuate totuși de sensibilitatea vi-brantă a lui Iacov, devenit acum puber și de suflul larg de umani-tate ce susține o construcție atât de șubredă.

Klopștock. Cele două volume, *Feciorul lui Nenea Tache Vameșul* (1934), ale Sărmanului Klopștock sunt mai mult pitorești decât sociale. Mahalaua bucureșteană și-a găsit în acest ciudat scriitor un zugrav mai mult decât un poet sau un romancier, tonul nefiind nici liric, nici epic, ci al unui descriptiv copios, într-o limbă satu-rată de culoare și fără frână artistică.

Dem. Theodorescu. Satira romanului *Cetatea idealului* (1920) a lui Dem. Theodorescu nu iese din simpla prezentare a contrastu-lui dintre „idealismul“ și „patriotismul“ aparent al eroilor romanu-lui din timpul neutralității și egoismul și spiritul de afaceri real. Admirabila armă de luptă în ciocnirea ideilor, prin faptul afirmației unei superiorități principiale, ironia este un agent de dizolvare a creației, care nu poate porni din atitudinea vizibilă a artistului, ci din supunere la obiect. Din galeria vioaie de fanteze reținem doar figura lui Gonciu, a „admirabilului“ Gonciu (pentru că și aici intenția scriitorului se trădează), asistent nelipsit, dar și dezinteresat, al tu-turor manifestărilor lumii bune, dicționar enciclopedic al tuturor științelor, genealogist și heraldist, arbitru al bunului gust,

care — după ce a participat la întrunirile cele mai „selecte“ din saloanele mari, noaptea, târziu, neștiut de nimeni, se înfundă în mahalaua lui îndepărtată dinspre cimitirul Sf. Vineri, la maică-sa, spălătoreasa, și se culcă „sub plapuma verde, cârpită cu petice negre“.

În *Sub flamura roșie* (1927) scriitorul ne dă epoca de după pace. Progresul e neîndoios din toate privințele; tonul nu mai e ironic și superior, ci se scoboară în însăși inima acțiunii; abia ici și colo câte un comentariu, din ordinea intelectuală, teoretizează situații care nu trebuiau să se desprindă decât din simpla lor prezentare. Romanul se desfășoară în două planuri, în planul mișcării socialiste, care, oricât de inconsistentă ar fi personalitatea conducătorului Vasile Stancu, prin jocul unor pasiuni reale, e cu mult cea mai interesantă; și, în al doilea rând, în planul „lumii mari“ din jurul dnelor Mihailidis și Angèle Mischianu, în care tonul ironic își supraviețuiește încă.

Scriitorii ar trebui să înțeleagă că nu interesează decât viața în elementul ei sufletesc, așa că aventurile bătrânei dne Angèle Mischianu cu tânărul Georges nu pot servi decât ca gravuri licențioase. Zugrăvirea figurii pasionate a Firinei, ce se zbuciumă între idei și isterie, a dnei Sartirelli, fostă vânzătoare de plăceri, acum retrasă în viața privată și devenită, firește, „moralistă“, silue-ta pitorească a lui Iancu Pelerină, cel mai bun cunoscător al poeziei lui Baudelaire de la cafeneaua „Imperial“ și client al azilului de noapte, arată vigoarea portretistică a romancierului.

În *Robul* (1936), ultimul roman, ironia și tonul superior au dispărut; satira socială s-ar părea că s-a obiectivat, dar neverosi-militatea exagerată a faptelor o fixează în șarjă, ceea ce e un rău; nici stilul de ziaristică literaturizată (nu în genul cursiv al lui N. D. Cocea, ci cu reminiscențe argheziene) nu-l ajută.

N. D. Cocea. Poziția paradoxală a lui N. D. Cocea e de a fi fost o viață întreagă promotorul manifestărilor avangardiste în artă și de a fi debutat în literatură cu *Vinul de viață lungă*, un mic roman onest, de factură sămănătoristă, întârziat cu cel puțin douăzeci de ani. Romanele ce i-au urmat: *Fecior de slugă* (1933), *Pentru un petec de negreață* (1934), *Nea Nae* (1935), deși cu teme tot sămănătoriste — arivismul, ratarea — tind la marea satiră so-cială a vieții noastre publice. Mijloacele cunoscute ale pamfletarului, atât de prețuit înainte de război, își găsesc, în sfârșit, o întrebuințare estetică pe gustul mulțimii mărunte, ce se vede răzbunată, în chipul cel mai convențional și mai popular cu pu-tință, în onestitatea ei obscură și nerăsplătită.

Alți scriitori. Din numărul destul de mare al romancierilor soci-ali, mai semnalăm pe D. V. Barnoschi, care, cum se întâmplă de obicei în acest gen literar, sub pretextul moralei, cultivă exhibiția senzuală, în maniera uitatului Radu Cosmin, în unele romane, evocări istorice (*Mărturisirea trupului*, *Neamul Coțofănesc*, *Rumilia* — apoi *Cărvunarii*, *A suta necredință*, *Conspirația Dărmănescului* etc.).

Octav Dessila (n. 1897), specializat de mult în romanul social, de mare frescă și cu întâmplări complicate (*Dragomir Valahul*, *Zvetlana*, *București*, *orașul prăbușirilor*, *Noroi*, *Neastâmpăr*, *Turbă*).

3. EPICA UMORISTICĂ ȘI SATIRICĂ

I. A. Bassarabescu. Primul aspect al literaturii lui I. A. Bassara-bescu e preferința lui pentru natura moartă, observația meticu-loasă cu care, ca un ochi în fațete de insectă, înregistrează cele mai mici obiecte din jur și, mai ales, deformațiile lor.

Notațiile sunt îngrămădite fără nici un scop, sau cu un scop atât de mărunț, încât mijloacele trec în primul plan al interesului cititorului. Deși problema stilului scriitorilor nu ne oprește decât la urmă și numai dacă ne oferă vreo particularitate, la I. A. Bassarabescu ea prezintă o importanță atât de mare încât se impune de la început aproape ca un determinant al fondului. Într-o literatură senzațională, lirică, plină de culoare, ce trăiește mai mult prin adjectiv, cum e literatura sămănătoristă și, în genere, o bună parte a literaturii române, impresionează stilul nud, fără califica-tive, antiseptic al scriitorului.

Ceva din atmosfera lui I. Al. Brătescu-Voinești și ceva din atitudinea lui Caragiale, iată formula talentului lui Bassarabescu, aplicată anume la mediul miciei boierimi sau burghezii, cu oare-care hrisoave, cu oarecare resturi de pământ ce se topesc (*Un dor împlinit*, *Casă grea*, *Dânsa*). Și în *Vulturii* și în *Emma* și în o parte din *Pe drezină* și în alte câteva schițe

găsim aceeași atmosferă de familie cu legături de solidaritate, cu toate greutatețile măritişului fetelor, cu surori ce se devotază din dragoste, cu frați ce duc în spinare greutatețile unei întregi case, — mediu, de obicei provincial, de boiernași scăpătați, de mici funcționari, pensionari, văduve, cu note atât de precise și cu o insistență atât de categorică, încât ne dă impresia unei „familii“ românești cu trăsături caracteristice, cu un „specific național“ urban. Studiul familiei pleacă, dealtfel, dintr-o dragoste de familie, — ceea ce se vede în schițe ca *Revedere, Acasă, Eder* etc., singurele ce-și îngăduie și un mic accent liric față de copilărie și din evocarea mediului în care s-a desfășurat ea. În afară de „natura moartă“ și în afară de „studiul familiei“ mai găsim și studii de caractere (Ana din *La vreme*), studii de temperamente, al timidului, de pildă (*Perseanu* sau *Rache*), anecdote (*Străinul, Socrate*), prinse sub proiecția unei ironii neîndreptățite. I-au lipsit acestui scriitor marele suflu epic, fantezia, puterea de invenție pentru a ne da o largă frescă a vieții de familie orășenești.

Al. Cazaban. Dacă ar fi să ținem seamă numai de natura ei psihologică, fără alte considerații estetice, literatura lui Al. Cazanban se prezintă ca o reacțiune împotriva sămănătorismului moldo-vean, pe de o parte, prin lipsă de duioșie și de lirism, iar, pe de alta, printr-o atitudine oarecum dușmănoasă față de țărănime. Lipsa de duioșie și de lirism se traduce printr-un realism uscat. Cu toate încercările de roman (*Un om supărător*), literatura lui cea mai izbutită se limitează în cadrul schiței, mai ales vânăto-rească sau din viața hoinară, — acidă, sterilizată, și nu fără oare-care vigoare prin sobrietatea expresiei. Umanitatea din unele (*Gri-ja stăpânului* etc.) e înlocuită cele mai adesea printr-un ton de amărăciune, de dispreț și de răutate; cum sarcasmul scriitorului se revarsă și asupra țăranilor „speriați“ și „îndobitociți“, atitudinea e nouă într-o epocă de misticism rural. Dar dacă această literatură, nu departe uneori de transcrierea faptelor diverse, avea la început calitatea reținerii și a obiectivității, laudabilă chiar în răutate, și, mai ales, a unei prețioase sobrietăți stilistice, ea a lăsat în producțiunea ulterioară la reportajul anecdotei de cafe-nea, transcrisă ca simplu material brut, fără selectare, sau la literatura tendențioasă. Cronici politice, dealtfel fără stil și invenție, ultimele volume, *De sufletul nemților, La umbra unui car, Între frac și cojoc* etc., nu au nimic comun cu literatura.

D. D. Pătrășcanu. Literatura lui D. D. Pătrășcanu nu e satirică, ci umoristică; principiul ei e absurdul. Cele mai multe din schițele lui aparțin filmului american, cu umorul scos din acumulare a unei lungi serii de absurdități — adică metoda deplasării a câtorva mii de tone de apă pentru a pune în mișcare morișca unui copil; așa, de pildă, dl Vartolomeu, din *Decorația lui Vartolomeu*, ar fi putut să nu obțină decorația și cu mai puține eforturi de absurd. La fel sunt construite și *Învingătorul lui Napoleon, O audiență la Ministrul de război* etc.

Procedeul este, dealtfel, relativ eficace, întrucât o astfel de îngrămădire dezlănțuie un râs de pură natură fiziologică. Ceea ce lipsește lui D. D. Pătrășcanu sunt, pe de o parte, invenția și fantezia, care i-ar fi dat puțința de a-și varia mijloacele, iar, pe de alta, lipsa de stil... Absența stilizării și platitudinea limbii și frazei, ce e dreptul, înlesnesc un fel de comunicativitate, pe bază de vervă vulgară, dar reală; mai pe urmă însă se răzbună, deoarece o astfel de literatură nu mai rezistă unei noi lecturi, întrucât, din moment ce nu mai suntem sub stăpânirea râsului fiziologic, pe care nu-l poate produce decât neprevăzutul, cu puțința numai o singură dată, din moment ce avem libertatea reflecției și a cântăririi elementelor ce intră în compoziție, distingem principiul unic al procedeului și, mai ales, lipsa lui de calitate literară.

Tovarășul de drum, Buc., Bibl. „Lumina“, no. 27; *Între femeie și pisică*, 1913; *Ce nu se poate spune*, 1914; *Păcatul sfinției-sale*, nuvele, 1915; *De sufletul nemților*, nuvele, 1916; *Dureri neînțelese*, Bibl. „Căminul“, no. 21; *Doamna de la Crucea Roșie*, 1919; *La umbra unui car*, 1920; *Între frac și cojoc*, Buc., 1922; *Departee de oraș*, Bibl. p. toți, no. 937; *Un om supărător*, roman, Buc.

În *Timotei Mucenicul* (1913) stilul se literaturizează totuși — scurtă evoluție urmată de o bruscă prăbușire. *Candidat fără noroc* (1916) nu mai are „vervă“, calitatea esențială a scriitorului din primele volume, iar *Domnul Nae* (1921) înseamnă un nau-fragiu; lipsite de invenție, istovite de umor și de vervă, cu o evidență imitare a manierei lui Caragiale din

Momente, fără compoziție și, mai ales, fără stil, schițele acestui volum au rupt contactul scriitorului cu literatura. Scriitorul s-a regăsit totuși în *Un prânz de gală* (1928).

G. Brăescu. Satira lui G. Brăescu izvorăște din simpla prezen-tare a unei contradicții în locul unei identități presupuse: contra-dicție între vorbă și faptă, între aparență și realitate. Contrastul e atât de mare și efectul atât de puternic, încât orice altă intervenție de ordin verbal sau intelectual l-ar micșora. Nu vom găsi, deci, nici ironia, nici umorul în sens propriu, în care se trădează prezența și acțiunea voluntară a artistului. Ținându-se strâns de natura liberă de orice ironie și intenție umoristică, sati-ra lui Brăescu e ferită de exagerația atât de comună lui Cara-giale; dacă nu rezumă în formule tipice, ea poartă în sine urma unei observații obiective, care, prin indiferență împinsă până la impasibilitate, sporește verosimilitatea și dă satisfacție cititorului de a surprinde singur jocul estetic al contrastelor dintre aparență și realitate.

Observația satirică a scriitorului se îndreaptă asupra a trei câmpuri de experiență socială: asupra lumii militare, asupra țărănimii și asupra micii burghezii.

Întrucât e *socială*, satira scriitorului nu putea să nu se raporte, în cadrele armatei, la contrastul între fondul și formele civilizației noastre în faza de tranziție, în care suntem încă (*Legea Progresu-lui, Căinii de război, Jocul de război, Cele două școli* etc.).

Îndărătul ofițerului inferior docil, slugarnic chiar, ațintit nu-mai la înaintare, și a colonelului mărginit, tipic și, totuși, cu pretenții de inovator; îndărătul vieții de „mică garnizoană“, cu intrigi mărunte, cu baluri militare, cu certuri între cluburi rivale, cu emoția inspecțiilor, scriitorul a observat și pe soldatul român, cu o psihologie sumară schițată, dar sigură; metodelor noi, el le oferă un suflet simplu și opac, iar sălbăticiii gradaților, dintr-un fel de viclenie primitivă le opune o prostie simulată obținând glo-ria de a fi cel mai prost din compania lui, soldatul Bolocan își pregătește, astfel, un trai la adăpostul tuturor experimentelor.

Ca orice altă categorie socială, țăranul a pornit să fie privit și altfel decât prin vechea concepție idilică a înaintașilor. Asupra lui s-au îndreptat și priviri mai obiective; desprins din cadrul na-turii și din funcția lui socială, el a început să fie fixat și prin psihologia sa individuală, fără satiră dar și fără idealizare; într-un cuvânt el a început să intre în cadrele observației indiferente și fără obligațiile morale ale poporanismului. Și în câteva din admirabilele schițe ale lui Brăescu, țăranul e scos din ideologia tim-pului; e numai un exemplar omenesc, cu o mentalitate determi-nată de condițiile sale de viață (*Țăranii noștri, Necazuri, Când vrea Dumnezeu* etc., etc.).

Dar dacă în satira țărănească a creat genul, iar în satira mili-tară l-a și sleit poate pentru câțva timp, în satira burgheză scrii-torul avea de luptat într-un domeniu sleit, la rândul lui, de Cara-giale și, deși nu s-ar putea spune că l-a împospătat, în cadre, tipuri și expresii ce se aseamănă, el ne-a dat, totuși, schițe admirabile (*Curba Lalescu, Economii, Un scos din pepeni* etc.).

Observația satirică a scriitorului s-a realizat până acum în schița dialogată și e probabil că va rămâne la ea, întrucât încercările de a trece fie la roman, fie la teatru n-au izbutit (*Ministrul, Moș Belea, Conașii*). Totul îl indica, dealtfel, pentru schiță; o viziune rapidă și posibilitatea de a o fixa printr-o notație strictă, pregnantă, definitivă în cadrul unor scurte descripții epice izbucnește o mică acțiune dramatică, printr-un dialog de o vioiciune, de un natu-ralism și de o valoare topică unică, din care, fără intervenția scri-itorului, numai prin arma tăioasă a cuvântului, se fixează cu puncte de foc simplismul țăranului, șiretenia mascată sub aparența prostiei a soldatului, volubilitatea parvenitului, frivolitatea ofițe-rilor tineri și suficiența găunoasă a superiorilor. Vechea calitate moldovenească a sfătoșeniei memorialistice s-a tradus acum, în urmă, prin seria de admirabile *Amintiri* (în *Revista Fundațiilor regale*) ce actualizează un scriitor trecut de câțiva ani în umbră.

Damian Stănoiu. După cum în literatura lui Gala Galaction recunoaștem trăsăturile caracteristice sămănătorismului moldo-vean, pe bază de lirism și epică populară, tot așa găsim și în litera-tura lui Damian Stănoiu umorul blajin și conciliant moldovean — dovadă, întrucâtva, de zădărnicia distincțiilor regionale și chiar a raselor. Deși cu alte mijloace, ceea ce a făcut G. Brăescu pentru armată, a făcut Damian Stănoiu pentru biserică, sleind genul și pentru alții și chiar pentru dânsul. Într-o serie de volume, *Călugări și ispite* (1928),

Necazurile părintelui Ghedeon, Duhovnicul maicilor, Pocăința starețului, Alegerea de stareță, el ne-a zugrăvit, anume, fresca bogată a vieții monahale cu un umor binevoitor, gras, așa cum cerea o viață de sedentarism, cu o varietate de tipuri de preoți, de călugări, de călugărițe, în care, oricât ar fi la bază șiretenia, falsa smerenie, concupiscenta trupească și chiar intriga, sunt încă destule nuanțe pentru a se individualiza. În căutarea unei paro-hii, prima nuvelă a fost nu numai revelația unui talent, ci și desco-perirea unei mine neexplorate încă: pățaniile călugărului Averchie, ajuns mitocar la București și, mai ales, ale prietenului său, ieromonahul Artemie, colindând, în căutarea unei parohii, me-leagurile țării, prin sate în care locuitorii voiesc ca popa să le facă „bangă“ și „comperativă“, ca la Costești, și să transforme cătuna în „comună“, „c-avemără tot dreptul“, prin sate de țigani sau pe la părintele Ghiță, ce slujește în nouă comune, de politicieni etc. — sunt povestite cu un umor blajin și cu sugestive descrieri de oameni, de locuri, de moravuri, în largă frescă. Și în *O anchetă*, ospețele oferite de arhimandritul Glicherie comisiei de anchetă au ceva copios, nu numai în felurimea mâncărilor, ci și în descriere-rea insistentă, de aceeași tradiție moldoveană (M. Sadoveanu, Cezar Petrescu, Al. O. Teodoreanu etc.).

Necazurile părintelui Ghedeon întind subiectul din *În căutarea unei parohii* la proporțiile romanului, prin semn de inflație literară din chiar debutul scriitorului. Și în *Duhovnicul maicilor* diluarea e vizibilă (lungile discursuri ale lui Macarie). Bune aproape toate cele cinci nuvele din *Pocăința starețului* (mai puțin *Dragoste și smerenie*, diluată), după cum e plină de mișcare *Alegerea de stareță*, cu tipuri feminine de data aceasta, în care spiritul de intrigă și ambiția nu e cu nimic mai prejos decât în mănăstirile de călugări sau chiar dimpotrivă. Ciclu de romane, dar mai ales de nuvele, prin care o categorie socială — ce-i dreptul puțin importantă — intră definitiv în literatura română. Meritul e real și trebuie ținut în seama scriitorului, oricare i-ar fi scăderile ulterioare. Căci, voind să se desfacă de tirania îngustă a propriei lui competențe, Da-mian Stănoiu a tratat și alte subiecte, fără originalitate (*Demonul lui Codin, Pe străzile capitalei, Parada norocului, Luminile satului* etc., etc.) sau a lunecat la subiecte căutat erotice (*Camere mobi-late, Fete și văduve* etc.), unde nu e numai vorba de inflație, spre care îl dispunea facilitatea vizibilă de la debut, ci chiar de industrie literară, — ce i-au înstrăinat critica, dacă nu chiar și publicul.

N. M. Condiescu. După notațiile exotice din cele două volume de *Peste mări și țări*, N. M. Condiescu a pășit la literatura de imaginație prin schița sa de roman satiric *Conu Enache*, căreia i-a adăugat ca subtitlu „frânturi dintr-o viață închipuită“, deși lipsa unor elemente de viață închipuită e defectul esențial al acestei satire reușite. *Conu Enache* este o operă de contaminație, în care se suprapun două personalități ale vieții noastre publice; faptul de a-i cunoaște cele mai multe din elementele anecdotice pro-duce un fel de stânjenire și rezervă morală asupra dreptului scriitorului de a intra în domeniul intim al vieții private și publice a unor oameni pe care i-am cunoscut cu toții: materialul nu mai e anonim, ci public și în văzul tuturor. Iată o rezervă cu care întâmpinăm această schiță de roman satiric, scrisă cu precizie și simț al măsurii artistice.

Cu *Însemnările lui Safirin* (1936), în prima lor parte (în afară de cazul de conștiință a omului care, dintr-o remușcare, se călugărește fără să aibă o profundă vocație religioasă), avem „jurnalul“ omului public devenit schimnic — cu evocarea mediului ancestral, a mediului familial, a amintirilor mărunte de copilărie, a casei, a Craiovei, într-un val de poezie și duioșie emotivă, de cea mai bună calitate lirică și cu același simț al expresiei artistice. Partea a doua va fi probabil pe planul satirei sociale — integrându-l pe scriitor definitiv în epica satirică.

Al. O. Teodoreanu. Nici un epitet mai pregnant nu i se poate aplica decât cel de „savuroasă“ literaturii lui Al. O. Teodoreanu, nu numai pentru preocupările ei gastronomice și caracterul ei bahic, atât de tradițional Moldovei (*Crâșma lui Moș Precu, La Paradis general* etc.), — ci și pentru nota ei grasă, largă, sucu-lentă, care satură și îndoapă chiar. Pastișul din *Hronicul măscă-riciului Vălătuc* trezește aceeași impresie de savoare, amestec de asimilare a expresiei cronicărești și a unei ironii și fantezii perso-nale împotriva erudiției istorice. De la paginile atât de rabelaisiene din *Pur-sângele Căpitanului*, cu epicul praznic de două săptămâni, cu parada solemnă a tuturor vinurilor Franței și ale celor moldo-venești, de la descrierea tuturor ticăloșiilor amoroase ale „neobo-sitului Kostăkelu“ și de la întâmplarea

minunată a celor douăzeci de maici din mănăstire, ce nasc peste un an câte un băiat și „maica Anania doi“, de pe urma unor „mirodenii“ aduse de la Sfântul Munte de un călugăr improvizat, și până la drama casnică a lui Conu Todiriță cu Marghiolița sau la evocarea cumplutului Trașcă Drăculescul, care se lasă să moară din disperarea că i se prăpădise în chiar brațele lui, în noaptea nunții, nevastă-sa Sanda Contăș, fată de cincisprezece ani... „și avea acest Trișcă Drăculescul (strănepot Vlad Dracului Țepeș voievod) ani nouăzeci“ — peste tot circulă o sevă bogată, savuroasă, ceva de fruct copt și mustos.

Mihail Celarianu. Este destul de ciudat de a trece printre umoriști și satirici un poet liric atât de delicat și de esențial elegiac ca Mihail Celarianu. Apariția romanului *Polca pe furate* (1933) se clasează atât de categoric în buna literatură umoristică, încât nu putem ocoli o situație de fapt; pentru aceasta trebuie să uităm pe poet și imaginea omului diafan în discreția lui. Întâmplarea e cu atât mai ciudată cu cât romanul e extras dintr-un mediu lipsit cu totul de poezie și inaccesibil delicateții sufletești — din lumea mahalalei care trivializează totul. S-ar fi crezut că izvorul fusese sleit de Caragiale, întrucât în latura lui serioasă fusese explorat de alți scriitori (F. Aderca, M. Sorbul, G. M.-Zamfirescu): Mihail Celarianu a dovedit că pentru un scriitor de talent nu se sleiește nimic... Amorul republican al Miței Baston sau al Vetei a reapărut, astfel, cu o prospețime de apă neîncepută. Roman în scrisori — în care unul din elementele esențiale ale comicului este analfabe-tismul epistolar, greu de menținut și el pe spații mai mari, *Polca pe furate* aduce o galerie de lichele, de ariviști, de dame libere, într-o lume birocratică, în care mahalaua e mai mult în suflete decât în ierarhia socială, plină de variație, deși grupată pe firul unei intrigi susținute.

Vâna comică nu apare în romanul următor, *Femeia sângelui meu* (1935), decât incidental în câteva siluete, dar se menține cu o precizie de desen tot atât de definitivă. Timbrul cărții este însă altul, și tot atât de neașteptat pentru un poet eterat, ca și umorul din *Polca pe furate*. Scriitorul se revelează un mare poet al senzualității, al trupului femeii, al cărnii, din care nu e exclusă chiar un fel de minuțioasă tehnicitate neatinsă la noi. Oricât ar fi de uluitor subiectul (un tânăr român, la Paris, trăiește în același timp cu sora, mama și mătușa iubitei lui), romanul nu e imoral; numai lipsa de talent e imorală. În nici un moment nu avem impresia unei exhibiții voite, a unei incitații și industrii; scenele cele mai îndrăznețe, ca posesiunea mamei în chiar prezența fetei, sunt redată cu un fel de frenezie impersonală, cosmică, de mare artă și sunt determinate de atâtea motivări psihologice și fatalități inexorabile, încât par firești; prestigiul talentului ne face să primim ceea ce în viață n-am primi. Romanul, de altfel, e rău compus și are părți convenționale; rămâne însă tonul înalt, grav, care trans-figurează și dă o aură posesiunii.

C. Kirițescu. C. Kirițescu și-a exercitat observația satirică în cadrele vieții școlare, pe care o cunoaște atât de bine; galeria din *Printre apostoli*, cu dascăli ca Bonifas, Iancu Dărăscu, doctorul Ciovârname arată și incisivitate, dar și spirit caricatural. În *Flori din grădina copilăriei* (1932), verva sarcastică se umanizează și se moaie în emoții retrospective — promontoriu intrat adânc în apele prea clare ale sensibilității duioase brătescu-voineștiene.

G. Topârceanu. Deși nu s-a organizat epic, cum o făcuse în poezie, amintim de schițele în proză ale umoristului G. Topârceanu: *Scrisori fără adresă*, mai mult de natură polemică și nu din cea mai bună. Cu totul altceva e *În gheara lor, Amintiri din Bulgaria și Schițe ușoare*, — devenite apoi *Pirin-Planina, episoade tragice și comice din captivitate*, — în care se simte un prozator în linia clasică.

Mircea Damian. Cele două volume de schițe *Eu sau frate-meu?!* și *Două și-un cățel* ale lui Mircea Damian au trezit impresia unei contribuții noi în literatură: umorul ieșit din asociații absurde de situații sau numai de cuvinte, umor american ajuns la noi sub forma literaturii lui Mark Twain... Organizație pur mecanică de păpușă automată, rigid articulată, cu mișcări neprevăzute și sumare; comic artificial, construit la rece, în care nu poate fi vorba de observație și nici chiar de satiră sau umanitate; cutie cu resort din care sar paiate dezarticulate, pândite de blazarea fabricației în serie. Stil potrivit obiectului: lipsă totală de lirism, de literatură în sens ornamental, de descriere, de tot ce e grăsime sau chiar carne, clămpănit de oase lucii. Sobrietate sau sărăcie? Poate amândouă; mai sigur, lipsă de exercițiu literar. După ce și-a făcut mâna în două lucrări de ordin mai mult ziaristic: *Celula nr. 13*, cu scurte portrete reușite din închisoare și, la urmă, chiar cu un suflu de umanitate, și

Bucureștii, pentru care nimic nu-l îndreptă-țea (scriitorul, nefiind nici descriptiv, nici evocator, și cu atât mai puțin documentat), ne-a dat două romane: *De-a curmezișul* (1935) și *Om* (1936), poate autobiografie romanțată, în orice caz, încerca-re de a crea literar un tip, întrezărit și în schițe, al vagabondului incapabil de adaptare, dar nu resemnat ca eroii moldoveni, ci răzvrătit împotriva normei și a legalității, om fără profesie, făcându-le pe toate, călător fără bilet în trenurile țării și ale vieții, ros totuși de ambiția de a ajunge sfidând; tip, dealtfel, cunoscut din literatura rusească, lipsit doar de singura calitate ce i-ar putea acorda un interes: umanitatea; simplu arivist și egoist, experiențele lui nu ne mișcă; fără repercuiții psihologice, nici chiar foamea — laitmotivul cărții — nu ne câștigă. Sufletul e încă inaccesibil scriitorului.

În *Om*, vagabondul poartă haine negre și ajunge la urmă apărătorul disciplinei sociale, adică ministru de interne; nefericirea lui e de a se fi lăsat prins într-o legătura de dragoste cu o femeie cu simțuri destul de calde, dar de o ciudată frigiditate morală; particularitatea fiind tot de ordin sufletesc, lipsa de orice mijloace de investigație în psihologie îi refuză scriitorului tratarea; în aceste condiții, cazul e prezentat schematic și povestirea e liniară și exterioară.

N. Crevedia. Cu toate defectele lor evidente, cele două romane umoristice ale lui N. Crevedia (*Bacalaureatul lui Puiu*, 1933; *Dra-goste cu termen redus*, 1934) au o vervă indiscutabilă ce întreține atenția cititorului. În calitatea pozitivă și destul de rară a vervei intră, de obicei, două defecte: prolixitatea și vulgaritatea. Oamenii distinși n-au vervă, ci tac sau se exprimă cu măsură. Nici N. Crevedia nu le-a ocolit, ba le-a împins până la cultivare. Situațiile lui comice sunt exploatare nemilos, cu insistență, cu încântare de sine, cu amplificare, fără supraveghere. Pentru ceea ce realizează Gh. Brăescu într-o pagină, lui îi trebuie zece. E drept că Gh. Brăescu n-are „vervă“ și că, pentru a o obține, dilatația verbală e obligatorie. De aceea și specia umorului e alta. Verva fiind capacitatea de a comunica, implică de la sine și familiaritatea — și de la familiaritate până la vulgaritate e numai un pas, pe care îl trec toți umoriștii. Penibil ca subiect pentru cei ce cunosc viața literară, ultimul său roman, *Buruieni de dragoste* (1936), e mai amplu; umorul cedează pasul caracterizării și chiar analizei psihologice. Rău compus și pletoric, printre atâtea pagini de interes limitat, se insinuează și o notă de poezie și vigoarea de expresie a autorului *Bulgărilor și stelelor*.

Marta D. Rădulescu. Schițele din volumul *Clasa VII A*, semnate de Marta D. Rădulescu, au produs o mică senzație în lumea literară și prin vioiciunea lor umoristică, dar și prin situația de elevă a autoarei. Circulă în tot volumul un spirit ireverențios de frondă și de ușoară satiră a profesorilor (doamna Ampoianu, doamna Gubeș, doamna Gubea, directorul „Moș Dirî“, Popa Mucius Vulcan...) ce au dat satisfacția inofensivă a râsului întregii tinerimi comprimate de școală... În afară de volumul de basme (*Cartea celor 7 basme*), cu un ton poetic și chiar erudit, cu mult prea grav și ridicat (cu alăturări posibile de Odobescu) — scriitoarea și-a exploatat situațiile miciei ei personalități în două romane (*Sunt studentă, Să ne logo-dim*), fără a o mai putea face interesantă; genul o depășea...

Neagu Rădulescu. Tânărul caricaturist Neagu Rădulescu, în schițele din *Dragostea noastră cea de toate zilele; Nimic despre Japonia* (1935) și în mai puțin susținutul roman *Sunt soldat și călăreț* (1936), e ultimul nostru umorist, cu spirite dislocate, dar cu o notație plină de fantezie și de pitoresc; operează mai cu seamă în fauna călu-gărească a boemei, a bordelurilor și recent și a cazărmii.

G. Ciprian. Acum în urmă, G. Ciprian, autorul piesei *Omul cu mârțoaga*, ne-a dat și un roman *Soț ori fardă*, 1936, cu întâmplările umoristice, prin cazinourile din Franța și la noi, ale pasionatului jucător Haralambie Cutzafachis. E vervă, — nu e și frână.

Jacques G. Costin. Jacques Costin a publicat volumul *Exerciții pentru mâna dreaptă și Don Quichote*, cu spirituale și acide notații în genul lui Jules Renard.

4. EPICA „MODERNISTĂ“, FANTEZISTĂ, PAMFLETARĂ, LIRICĂ, ESEISTICĂ, PITOREASCĂ

În acest capitol încăpător ca o arcă a lui Noe, vom cerceta o categorie de prozatori în care „epica“ stă uneori numai în faptul că operele lor nu sunt scrise în versuri, ci în proză. Ne vom ocupa, aşadar, în prima linie de poeţii modernişti, care, după ce au descătuşat poezia lirică de eminescianism şi de tradiţionalism şi împingând mai departe evoluţia în sensul individualismului şi al subiectivismului, au crezut că pot aplica şi poeziei epice aceleaşi procedee şi determina, astfel, şi aici o mişcare „modernistă“ într-un sens identic. Întrucât evoluţia genurilor literare e determinată de însăşi natura şi de legile lor interioare şi unul e sensul poeziei lirice şi altul, şi cu desăvârşire contrariu, e sensul evoluţiei epice, încercarea nu putea izbuti. Sămănătorismul, mai ales cel moldo-vean, este, negreşit, după cum am spus, însufleţit de un principiu liric, rămas latent şi exprimat, pe cât a fost cu putinţă, în forme epice; cu totul altceva au voit poeţii „modernişti“ prin crearea unei proze lirice, subiective, fanteziste, dezlegate de „obiect“, expresie a unei viziuni individuale. Aplicat, deci, în poezia epică, modernismul, a cărui acţiune şi descătuşare le-am aprobat, devine acum un principiu opus sensului evoluţiei genului, principiu pe care l-am putea numi „reacţionar“. Pentru început vom studia, aşadar, ope-ra în proză a câtorva poeţi modernişti, operă pe care — oricâte calităţi literare ar avea sub raportul fanteziei (D. Anghel) sau al creaţiei verbale (T. Arghezi) şi oricât i-am recunoaşte meritul de urbanizare şi de rafinare estetică, — rămâne „hibridă“ şi tinde împotriva sensului poeziei epice.

În afară de poeţii lirici deviaţi în epică, tot în acest capitol vom mai studia şi alţi câţiva scriitori, cu o proză fie de atitudine fără de obiect, fie cu preferinţă pentru elementul pitoresc sau cu alte tendinţe subiective.

D. Anghel. În prima fază a activităţii sale de prozator — în *Fantome* şi în *Cireşul lui Lucullus* (1910), ca poet şi ca moldovean, D. Anghel nu putea să nu se inspire din trecut şi să nu ne evoce fie mediul familial, fie mediul patriarhal al Iaşilor copilăriei, des-pre care am amintit la *Memorialistică*.

Impresionismului ziaristic i s-a substituit mai târziu poemul în proză. Şi aici, fireşte, punctul de plecare e tot fantezia, ce poate schimba ordinea firească a lucrurilor (*Oglinda fermecată*, 1911). Stilul nu mai are însă cursivitatea ziaristică, dar amabilă, şi nici căldura evocatoare şi duioşia *Fantomelor*, ci se încarcă de imagini împinse în cadenţa unei cantilene obositoare; unele particularităţi topice, cum e, de pildă, aşezarea tuturor determinărilor înaintea părţii de cuvânt determinate, a adjectivului înaintea substantivului şi a adverbului înaintea verbului, dau acestei proze un caracter de manierism insuportabil. Dacă publicul n-a citit cu interes aceste cantilene, tinerii scriitori, de o vocaţie incertă, le-au devorat însă; de pe urma lor literatura română a fost invadată, astfel, de nume-roase încercări poetice, nesuţinute însă de fantezia şi de talentul lui D. Anghel.

Al. T. Stamatiad. În cadrele acestui gen hibrid de poem în proză semnalăm şi *Cetatea cu porţile închise* (1921) a lui Al. T. Stamatiad, în care, nesuţinută nici de fantezie, nici de imagine, grandilocvenţa nu rezistă unei expresii lipsite de sprijinul ritmu-lui şi rimei. Lipsa de noutate a cugetării, cu pretenţii de sublim şi de simbol, nu poate fi mascată de solemnitatea tonului.

Adrian Maniu. Şi Adrian Maniu a căutat în *Figuri de ceară* (1912), *Din paharul cu otravă* (1911), *Jupânul care făcea aur* să creeze o proză lirică pe axa fanteziei adesea puerilă, cu o origina-litate voită până şi în gramatică şi punctuaţie.

N. Davidescu. În faza sa simbolistă şi N. Davidescu a încercat să creeze o proză echivalentă în *Zâna din fundul lacului* (1912) şi *Sfinxul* (1915), nu fără influenţa lui Villiers de l'Isle Adam, însă şi cu toate stridenţele cu putinţă.

I. Minulescu. Fantezia grandilocventă străbătută subteran de o reală nelinişte şi de un instinct de migraţie şi de nostalgie, susţinută, mai ales, de o retorică şi de o muzicalitate externă, a făcut din I. Minulescu un poet funambul, dar original, şi din atitudinea sa o atitudine de nouă orientare; tradusă în proză, adică fără sprijinul expresiei poetice şi a muzicalităţii exterioare, aceeaşi fantezie s-a realizat într-o inacceptabilă literatură de vervă, de proză, în care singularitatea, dealtfel cu reminiscenţe din Jean Lorrain şi alţi scriitori francezi, ia aspectul flecăreliei. În deosebire de poezia lirică, poezia epică reclamă, fără nici o abatere, o concepţie, o atitudine serioasă în faţa vieţii şi a lumii şi, apoi, o creaţie în jurul acestei axe; proza presupune o viziune obiectivă concretizată în fapte precise, pe care nu le

poate înlocui fantezia sau numai instinctul muzical inefabil și neorganizat; atât de colorată și de expresivă în poezie, grandilocvența scriitorului își trădează vidul de cugetare și de simțire în proză. Iată pentru ce toate „casele cu geamuri portocalii“ și toate „măștile de bronz“ și „lampionii de porțelan“ intră în categoria „balivernelor“, cu iahturi fantomă, cu lorzi ce odrăslesc pe la Pitești, cu caiete „cu scoarțe albastre“ cumpărate la Hôtel Drouot și cu tot felul de sperietori ce nu trezesc, în realitate, nici un interes literar, cu atât mai mult cu cât sunt exprimate într-un stil ce nu depășește cursivitatea ziaristică mediocră. Fără nici un ecou, specia acestei literaturii s-a „realizat“ în romanul *Roșu, galben și albastru* (1924), în tipul cel mai reușit al literaturii de „blagă“ și de jovialitate cinică.

Eroul Mircea Băleanu se proclamă singur „învârtit de război“, iar micile lui aventuri amoroase nu trec peste „poză“ și peste întâmplările strict personale, fără interes literar. Specia a fost continuată apoi printr-o serie de romane (*Corigent la limba română; Urechile regelui Midas; și cu Rezeda*) pe axa aceleiași fantezii satisfăcute și zgomotoase — al căror erou rămâne, de fapt, tot poetul Ion Minulescu.

Tudor Arghezi. Ca și în poezie, Tudor Arghezi a rupt tiparele prozei clasice, a zdrobit topica și sintaxa și a creat o nouă formă de expresie, pe bază de vizualitate, de imagism și de materializare a ideii, cu o profundă influență asupra publicisticii noi. Dacă nu e creatorul, T. Arghezi reprezintă exponentul cel mai puternic al pamfletului, în care a împins violența și ingeniozitatea verbală dincolo de tot ce a putut născoci o ziaristică esențial pamfletară. Până la dânsul, literatura reprezenta, prin eliminare, un proces de curățire și a scrie frumos, însemna o cât mai mare îndepărtare de tiparele primitive ale limbii. Originalitatea publicisticii lui constă însă în a se fi întors, sincer și voluntar, spre aceste tipare, dând stilului o plasticitate și mai puternică, deși limba noastră literară e și altfel destul de plastică și contactul literaturii cu pla-centa limbii destul de solid.

Observațiile acestea se raportă și la o vastă activitate neadunată, în care portretul mai mult plastic decât moral domină, și la cele trei volume, *Icoane de lemn* (1930), la *Poarta neagră* (1930) și mai puțin la *Țara de Kutu* (1933), cu cele mai puternice pagini pamfletare din literatura noastră, scoase dintr-un material adesea vulgar și chiar stercorar — prin meșteșugul de a distila în retorte „puroaiile“ și „buboaiile“ — ridicat totuși la artă, la mare artă, și prin talent, și prin infuziunea unui larg suflu de poezie și de umanitate. Îmbinarea acestor două elemente contradictorii este caracterul cel autentic al originalității argheziene, iar în *Cartea cu jucării* energia nuda și pamfletară a scriitorului se mlădie chiar în cea mai minunată horbotă de gingășii, de miniaturi poetice și grațioase, de invenție în amănunt și de lirism părintesc, din câte se cunosc la noi...

Alături de viziunea plastică și deformația pamfletară atât de realizate în portretele primelor trei volume, în proza scriitorului (mai ales în *Țara de Kutu*) subsistă și un fel de umor rece, glacial chiar, mecanic, de natură americană, scos din exagerație, deformație și fantezie supărător de neverosimilă, în care efortul uriaș de imaginație, combinațiile extravagante de situații nu reușesc să producă decât un efect disproporționat cu truda: șuvoaiile Niagarei învârtind zimții unei moriști de lemn. Cu o astfel de calitate lirică, evoluând între extaz și pamflet, scriitorul nu era indicat pentru creația epică. Tocmai vigoarea însușirilor lui exclusiv lirice îi refuza putința de a scrie romane, viziunea realității în umilele ei componente fiindu-i structural străină. Dacă neadaptarea scriitorului la natura genului era ușor de prevăzut din jocul normal al forțelor sufletești, nu se putea însă bănui mărimea unei catastrofe, ce avea să confirme îmbucurător eminența calității lirice. Din romanul *Ochii Maicii Domnului* (1935) nu sunt de reținut decât paginile de la început, cu aceleași suave notații în jurul copilului, cunoscute și din *Cartea cu jucării* și în alte câteva izolate, de cel mai bun stil arghezian. Fabula lui este însă un amestec neînchipuit de realitate deformată, nu din intenție pamfletară, ci din simplă incapacitate de a o vedea, cu situații melodramatice, cu nevero-similități, cu lipsă totală de analiză psihologică și neputința integrală a individualizării unor sentimente generale (de pildă, dragos-tea lui Vintilă pentru mama sa Sabina), când nu e vorba de a le exprima liric, ci epic, prin acte și în dimensiunile cerute de viață, cu intenții freudiene, inabil zvârlite — amestec de imposibilități, de stângăcii, nesalvate nici de arta maximă a expresiei, căci, despersonalizându-se și voind să se adapteze genului, scriitorul a uitat de a fi Arghezi, oricând interesant, pentru a se încerca într-o simplă narație. Părăsindu-

și originalitatea, a alunecat astfel la un cenușiu discursiv, nesuținut prin nici o erupție stilistică.

În *Cimitirul Buna-Vestire* (1936) catastrofa este ocolită doar prin faptul renunțării sincere la epică, nereținând din ea decât proporțiile volumului fără altă unitate de concepție și expoziție. În partea întâia, talentul pamfletarului reapare într-o serie de por-trete caricaturale, valabile prin sine și indiferent de raportul lor cu originalele, din nefericire prea cunoscute, și, firește, în nici o legătură cu restul cărții, în care, devenit paznic al *Cimitirului Buna-Vestire*, Unanian, eroul cărții, este invadat de cohorte de morțuri (nu lipsesc Alexandru cel Bun, Matei Basarab, Eminescu etc.) înviați, nu se știe de ce. Instituindu-se un tribunal excepțional, procesul se descompletează în clipa când însuși procurorul e con-vins de adevărul întâmplării ciudate de Cristul de pe Crucea de jurământ a Curții. Satiră macabră, cu sens obscur; rămân doar prețioase pagini în felul vechilor „tablete“, apă tare de ironie și de umor forțat, în gen Swift.

Ion Vinea. Originalitatea poetului, Ion Vinea și-o arată și în schițele sale din *Descântecul și flori de lampă* prin imagini traduse în expresie eliptică, prin paranteze, suspensiuni, contorsiuni sin-tactice. Toate aceste inovații nu reușesc să întunece claritatea unei inteligențe artistice incontestabile care, cu tot pateticul teatral (*Moartea la chef*), știe fixa viziuni puternice și împrăștiata chiar și subiectele rurale printr-un accent personal, nervos, trepidant (*Descântecul*).

O culegere de nuvele e și *Paradisul suspinelor*, din care, prima, titulară, e chiar un mic roman, adică un amestec de poem liric, de fantastic, de sugestie freudiană, căci în raporturile dintre Da-rie, Lia și Axel se proiectează ceva din complexul freudian, și de o mare erupție sexuală (toți trei fiind niște frenetici) pătrunsă de un lirism purificator. În celelalte, ca și în tot, aceeași analiză sau, mai bine zis, prezentare a diferitelor forme de obsesii cu un umor fantastic.

Mateiu I. Caragiale. Debutul epic al lui Mateiu I. Caragiale datează din 1924 cu *Remember*, povestea unui exotic și misterios sir Aubrey de Vere, asemănător lorzilor pictați de Van Dyck și Van der Foes; cunoscut într-un muzeu din Berlin, tânărul dispare într-o tragedie nedezlegată, dar al cărei mister ar putea fi homosexualita-tea. Povestirea e remarcabilă prin gravitatea tonului, prin cadența stilului somptuos, doct și nobil. Nu un roman este opera de maturitate a scriitorului, *Craii de Curtea-Veche* (1929), ci evocarea lirică a unei epoci de descompunere morală. Craii sunt Pantazi, Pașadia și l-am trece printre dâșii și pe însuși povestitorul, cu un rol echi-voc perpetuu invitat, observator, nu fără a trăda și o adeziune su-fletească integrală față de purulența morală zugrăvită cu mult patetism liric. Atât Pașadia cât și Pantazi sunt exemplare de deca-dență levantină sau exotici, oameni de mare intelectualitate sau numai de rafinament, bogați, cu o viață aventuroasă și plină de taine trecute, sibariți, cu vinele arse de nevoia luxurii. Nutrind pentru unul „evlavie“ și pentru celalt o „slăbiciune“, povestitorul se face istoriograful solemn al unor „simpozioane“, pornite „platonician“ și degenerate apoi în simplă destrăbălare, cu nevoia abso-lută a degradării; pe lângă aceste elemente de descompunere rafi-nată, în care orientul se îmbină cu lunga obișnuință a occiden-tului, se adaugă desfrâul mitocan al lui Pirgu, produs național ce prosperă într-o abjecție fără reflexe aurii, și care, în fond, nu reprezintă o decadență și un sfârșit de rasă (ca familia Arnoteni-lor), ci un punct de plecare și de ascensiune socială. Întregă această zugrăvire a unei mari mizerii morale nu este făcută cu repulsie sau în sentimentul unei satire sociale, ci cu gravitatea unui ton solemn, aulic, pompos, nu lipsit de convingere și de adeziune. Ceea ce înnobilează oarecum zugrăvirea acestui putregai social este marele talent al scriitorului, calitatea stilului său somptuos, liric, pitoresc, fosforescența decadentă a limbii, în ames-tecul de imagini poetice, de cuvinte arhaice, de demnitate de ex-presie, cu trivialități verbale căutate anume — într-o concepție bizară ca întreaga personalitate a acestui colorat și steril scriitor de decadență.

Em. Bucuța. Ciclopul ce se trudea în Em. Bucuța să făurească în *Cântece de leagăn* fragile jucării de copii, horbote de metale fin lucrate, spumă de piatră dăltuită, s-a trudit să creeze și o proză literară torturată ca o cornișă gotică, din care te scuipe grifonii cu limba scoasă și dracii cu coada bârligată. Nimic nu-l îndreptățește pe scriitor în *Legătura roșie* la poezia epică; spirit greoi, confuz, prolix, fără ordine și claritate, fără putință de a individualiza

și fixa în timp și spațiu; stil încărcat și torturat. Dar dacă toate aceste lipsuri erau combătute acolo de însuși realismul faptelor povestite, ele se destind în voie în *Fuga lui Șefki* (1927), cum s-ar destinde niște telegari într-o pustă. În lipsa unui subiect cu momente precise, povestirea e înăbușită în cadrul Ostrovului, în pitorescul peisagiului dunărean și al vieții pescarilor de rase diferite, — într-o proză saturată de adjective și de imagini, forțată, greoaie, lipsită de natural, beată de vidul ideii și de belșugul pretențios al expresiei pitorești.

Și *Maica Domnului de la Mare* e tot un poem; am putea spune poemul Balcicului, pentru că poezia coastei de argint e încă ceea ce rămâne mai precis din exuberanța stilistică și pitorească a autorului. Rolul Maicii Domnului într-o piesă de caracter religios ce avea să se joace chiar pe țărmul mării e ținut de Smaranda Fili-pescu, boieroaică prinsă în drama corneliană a unei iubiri, pentru tânărul Lascaride, cu tradiția familiară a unor strămoși neaoși, neîngăduitori ai unirii ei cu un grec. În chiar momentul recitării rolului din piesă, se aruncă în mare, trecând astfel de la teatru în realitate. Alături de această iubire tragică e iubirea Zorcăi și a lui Sabin Opreanu, ajutată de Smaranda, care le înlesnește fuga cu mijloacele pregătite de Lascaride pentru propria lor evadare. Se poate închipui dublul poem erotic cotropit de lirismul și de exuberanța stilistică a scriitorului, confuz și supraîncărcat de prea multă vegetație verbală și imagistică.

F. Aderca. Prima lucrare epică mai consistentă a lui F. Aderca, *Domnișoara din strada Neptun* (1921), este o lucrare aproape obiectivă, pe o temă sămănătoristă, a unei dezrădăcinări rurale într-un mediu orășenesc. Din fericire, nu e vorba de melancolia vreunui poet ardelean sau moldovean ce blestemă civilizația orașului (unde va ajunge ministru) și se dorește „la noi în sat“, ci e studiul obiectiv, solid făcut, al transplantării familiei lui Păun Oproiu din Racări în mahalaua Duduleni a Craiovei și, cu deosebi-re, a domnișoarei Nuța, ce poartă ca o rușine a originii sale rurale porecla de „Țoapa roșcată“. Mai precis, e studiul „mahalalei“, nu în sensul satirei caragialești, ci al unei viziuni obiective, cu eroismul și poezia ei, așa cum o găsim în *Dezertorul* lui M. Sorbul sau în *Domnișoara Nastasia* lui George Mihail-Zamfirescu. Activitatea scriitorului s-a îndreptat apoi spre literatura subiectivă și impresionistă a „dlui Aurel“, în care spuma gândirii plutește deasupra genunii instinctului, ca rămășițele unei corăbii pe locul naufragiu-lui. Am numi această literatură: ideologică, prin tot ce-i gândit în ea, prin principiul interior care o organizează pentru a-i sublinia noutatea, prin atitudine, prin intelectualitatea de care-i saturată, dacă pe deasupra larmei lor n-am auzi și mai distinct țipătul strident al unei senzualități desperate. Prezintă și în *Țapul* (1921), încercare încă timidă și, cu mari lacune psihologice, și în *Moartea unei republici roșii* (1924), cu admirabile pagini de război, sobre și pur epice, dar cu o regretabilă ideologie, această literatură se realizează definitiv în *Omul descompus* (1925), în care omul se descompune pentru a se căuta și găsi succesiv în femeile iubite: pretext de frescă erotică, mereu reînviată. Deși se descompune și se mistuie pe rugul iubirii, eroul tipic al scriitorului este lipsit de pasiune. I-a fost, așadar, hărăzit acestui prozator inteligent, raționalist, capabil de expresie fină și de analiză, să ne creeze o literatură libertină, fără pasiune reală, dominată de o atitudine „superioară“, glacială și ironică de comentator, desprins de lucrurile povestite, exprimată într-un stil ce izbutește ca prin mijloace simple și prin cuvinte clare să dea o impresie de poetică obscuritate, cernând fumuriul vâl ai depărtării peste situații brutale. Mai ajută însă la impresia de luminoasă obscuritate și adoptarea „ulti-meii noutăți“ a psihologiei proustiene, după care faptele nu sunt expuse în înșiruirea lor cronologică, ci pe baza asociațiilor după natura stărilor sufletești pe care le-au trezit.

În *Femeia cu carnea albă* (1927), ca neuitatul erou al lui Gogol din *Suflete moarte*, însoțit de Mitru, vizitiul șchiop, dl Aurel, colindă cu brișca prin grădiniile câmpiei dunărene, în aparență după legume și, în realitate, după recolta mult mai esențială a senzualității sale. Aventurile se fixează într-un peisaj minuțios, viguros proiectate pe un fond de identificare cu viața vegetală; victimele eroului sunt individualizate, totuși, nu numai prin anecdote, ci prin temperament și personalitate, bineînțelese, privite numai sub raportul sexualității. Nici peisajul atât de solid construit, nici varietatea destul de accentuată a eroinelor rustice nu sunt, totuși, elementul caracteristic al cărții, ca și al întregii opere a scriitorului. Pestetot domnește numai personalitatea domnului Aurel; peisajul, femeile, totul nu e decât proiecția erotică a lacomei lui senzualități. La urmă, printr-un sfârșit vrednic

de dânsul, dl Aurel moare victima Ioanei din Rogova, sleit de „esența vieții lui“: e numai o ficțiune poetică.

Acum în urmă, în 1916, scriitorul a revenit la vechea matcă epică, dându-ne o admirabilă evocare a războiului și a evenimente-lor imediat după el. E de regretat doar tonul, pe alocuri, prea de cronică, cu întâmplări prea recente pentru a nu fi cunoscute.

Ticu Archip. Cele câteva nuvele din *Colecționarul de pietre prețioase* (mai puțin nuvela titulară) și din *Aventura* produc cu mijloace simple o astfel de impresie de complexitate, încât origina-litatea scriitoarei pare a sta în acest contrast. O expresie liniară, matematică, strict noțională, din ale cărei suprapuneri de limpe-zimi uneori monotone se desprinde, totuși, încetul cu încetul, o impresie de fumuriu, de ușoară obscuritate, apoi de condensare de neguri. Linia precisă, pe care mergeam cu atâta siguranță, începe să se șteargă pe nesimțite în întuneric, realul să se topească în ireal, lăsându-ne atârnați între ambele planuri ale vieții, cu o senzație cu atât mai ascuțită cu cât nimic nu ne-o vestește. Putința de a ne-o trezi este însăși formula talentului scriitoarei, datorită și materialului tratat, dar și tehnicii originale.

Tehnică de sugestie, prin care faptele nu sunt povestite în ordinea lor firească, ci reconstituite din crâmpoșe prin simpla proiecție a unor slabe ațe de lumină în noaptea opacă a necunoscutului și a inconștientului, tehnică a cărei elasticitate și întrebuințare, la o diversitate de subiecte, rămâne de văzut, dar a cărei originalitate de psihologie hotărăște scriitoarei o situație specială în literatura noastră mai nouă.

I. Călugăru. Primul volum al lui I. Călugăru (n. 1903), *Caii lui Cibicioc* (1923), de pitoresc verbal moldovean, de umor și de viziune locală, a fost privit ca pornind din Ion Creangă. Prins în mișcarea „integralistă“, în *Paradisul statistic* (1926) și *Abecedar de povestiri populare* (1930), de la regionalismul dorohoian scriitorul a trecut la o literatură modernistă, amestec de grotesc și de fantastic, de realism și de evadare în basm urban, de noutate voită și chiar stridentă, în stil neprevăzut. Inteligența artistică incontes-tabilă, în caracterul ei disociativ, s-a realizat apoi în micul roman *Omul de după ușă* (1931), confesiunea lui Charlie Blum „căruia i s-a luat cuvântul dintr-un început la meetingul vieții“, adică a unui învins, care, în momente de luciditate, își biciuie nemernicia; în sentimentul izolării și lipsei de rezistență nu-i rămân, ca arme de luptă, decât lingușirea față de ceilalți și ironia superioară față de sine ce i se pare că răscumpără ceva din umilința cotidiană. Exis-tă în acest mic roman o aciditate și un umor rece, ce constituie nota esențială a talentului scriitorului...

Don Juan Cocoșatul (1934) este, în sfârșit, un roman sau poate mai multe, adică un șir de tablouri, lucrute izolat, cu interes pro-priu, chiar dacă sunt aparent legate prin prezența lui Pablo Ghilgal, cocoșatul cu multe aventuri, anexat inexplicabil de atâtea femei. Cooșă erotică a lui Pablo nu stabilește însă coloana vertebrală sigură a unei narații risipite în episoade valabile prin sine, sub formă de frescă a unei anumite vieți bucureștene, ale cărei tipuri ne sunt uneori prea bine cunoscute din cronica zilei (Lăpușneanu, de pildă), iar altele sunt introduse numai pentru pitorescul lor, — totul nu fără intenția sublinierii degradării vieții și, la urmă, și a sfârșitului dureros al cocoșatului... Mult mai vie, mai unitară în ton, e *Copilăria unui netrebnic* (1936), cu probabil caracter auto-biografic, în care, reluând firul unei povestiri începută de mult, din debut, a mult vicleanului copil Buiumaș, scriitorul ne dă cea mai bună icoană a ghetoului provincial. Firul autobiografic se continuă în *Trustul* (1937), cu mai puțin pitoresc și interes și mai mult în ton de cronică.

H. Bonciu. Cele două romane ale poetului H. Bonciu (n. 1893),

Bagaj (1934) și *Pensiunea doamnei Pipersberg* (1936), sunt opere în care voința de noutate, de situații și de expresie domină; cum noutatea datează de pe timpul expresionismului, este azi mai înve-chită decât literatura cea mai curentă. Meritul esențial al acestor romane este o violență stilistică reținută, totuși, într-o demnitate de limbă și o acurateță de finit artistic remarcabile. Cât despre fond, ca să zicem așa, bântuie o dezlănțuire sexuală, o obsesie multiplicată într-o serie de variații erotice de natură mai mult patologică; arta scriitorului nu-i ascunde dezolarea.

Petre Manoliu. Petre Manoliu, unul din eseștii cei mai dotați ai noii generații literare, a cărui cultură filozofică se risipește în efuzii lirice despletite într-o stilistică fumegoasă, a

debutat în epică, prin romanul *Rabbi Haies Reful* (1935) cu mult mai multă concentrare decât ar fi fost de așteptat; discursivitatea filozofică există și aici destulă, dar reținută, elegantă, în felul lui Anatole France; elementul narativ, din fericire, există și el, în cadrele reale ale unui târg moldovean, pustiit și de pârjolul din 1907, în care nu numai drama spânzurării Iuditei în podul casei e viabilă, ci și fixa-rea unor tipuri umile, secundare (Barbălată). În *Tezaur bolnav* (1936), eroul Emanuel Darie, tânărul eseist, studiază fenomenul dematerializării individualității și reducerii ei numai la spiritualitate; cu toată intercalarea a două povestiri fragmentare, cu densitatea concretului, cartea se topește în lirism și în fumul irealității.

Ioachim Botez. Foarte greu de încadrat e proza lui Ioachim Botez din *Însemnările unui belfer* (1935); aparent, s-ar părea că e vorba de probleme școlare și intențiuni morale. Cu toată umanitatea lor, metodele pedagogice sunt naive sau, în orice caz, indiferente. Ceea ce izbește întâi este puterea de evocare a tipurilor întâlnite de dascăli, cu o incisivitate pamfletară, pe unde a trecut și Tudor Arghezi (*Pupăza, Limbricul, Păianjenul, Filistinul* etc.); umor, ve-chiul umor moldovenesc, atât de apropiat de cel al lui Hogaș și, mai precis, splendorile unei proze admirabile, bogate, dense, ornate, cadențate, lirice, îmbălsămată de miremele câmpiilor. Din toate paginile respiră o dragoste de natură, de viață lipsită de contingente, de hoinăreală iremediabilă, urbană și mai ales periferică, dar și rurală, cu peisagii exotice din Delta Dunării sau din balta Snagovului, întru tot asemănătoare lui Hogaș; simț plastic, puternic suflu liric, și pestetot o infiltrație cărturărească, o meditație asupra unor lecturi serioase, cu citații erudite, în genul lui Anatole France. Iată din ce izvoare este așteptată o operă de maturitate.

Dinu Nicodin. Tot atât de greu de încadrat sunt și *Lupii* (1934) lui Dinu Nicodin; note dintr-o expediție de pescuire în munții Maramureșului, într-o proză personală, abruptă, sacadată, revărsată totuși în vaste nape ritmice, pitorească și într-o limbă de o mare bogăție. Elementul pitoresc nu poate constitui o originalitate într-o literatură saturată de pitoresc; la el se adaugă umorul și chiar nota satirică. Ca și la Ioachim Botez, aceeași infiltrație cărturărească și erudiție de bună calitate, împinsă până la dialogul platonician. Nu lipsește nici un oarecare „manierism“ de expresie și o țacăneală ritmică supărătoare, o elipsă forțată. Curățată de această zgură, proza lui rămâne somptuoasă, proprie mai ales marilor evocări istorice, pentru care scriitorul are toată pregătirea talentului și a unei mari culturi.

Alți scriitori. Pentru că în acest capitol am înregistrat mai mult proza poezilor, mai semnalăm și alte câteva din incursiunile lor în epică, chiar dacă nu au un caracter liric mai pronunțat: Demostene Botez ne-a dat romanul *Ghiocul*, cu sumbra dramă a părintelui Valeriu, care în Aristița își ucide propria-i obsesie erotică.

Sanda Movilă, romanul *Desfigurații* (1935), cu toate subtilitățile unei proze de horbotă fin lucrată. Eugeniu Sperantia, romanul *Casa cu nalbă*. I. Valerian, romanul exotic *Carasu* (1935) al iubirii cu o tătăroaică; frumoase peisagii dobrogene. Dragoș Protopopescu, fantezist, satiric dislocat în *Condamnați la castitate* (1935); mai energic, deși nu fără umor, în *Fortul*. Horia Furtună, mult lăcrimosul și paradoxal sentimentalul roman *Iubita din Paris* (1934). M. D. Ioanid, volumul de nuvele *Dezmeticire* (1933), de prețuit mai ales prin nuvela titulară.

D. N. Teodorescu, *Călărețul colorat* (1935), din viața câmpului de curse. Coca Farago, *Sunt fata lui Ion Gheorghe Antim*, roman încă prea tineresc etc., etc.

5. EPICA NARATIVĂ

Sub acest titlu, puțin cam simplist, vom examina literatura câtorva romancieri și povestitori, al căror talent nu se manifestă într-o narație saturată de psihologism sau de alte intenții, ci merge direct la țintă — spre obiectiv.

Victor Eftimiu. Din foarte felurita lui literatură în proză, cu însușiri de povestitor și mare limpezime și proprietate stilistică, ne oprim doar la romanul *Tragedia unui comedian* (1924), interesant prin atmosferă și prin crearea unui tip; atmosfera este lumea teatrului, nu numai în ce are ea meschin și cabotin, ci și în tot ce are nobil ca sfortare de a interpreta și de a realiza artistic; tipul este contele Venceslas-Svidrigello Strszky, zis Struțul, zis domnul Maximum, refugiat polonez, venit la Iași cu trupa lui Borelli, rămas peruchier al teatrului de acolo, fost soț câteva luni al frumoasei artiste Fani Boldescu, devenită apoi „prințesa“

Moruzof, peruchier apoi al Teatrului Național, actor, regizor și impresar de turnee în provincie și, în sfârșit, directorul „Teatrului Shakespeare“ din intra-rea Zalomit, mare regizor al pieselor lui Shakespeare și chiar inter-pret al lui Caliban din *Tempesta*, om urât și genial, în care clocotește pasiunea teatrului și conștiința urâciunii ce-l împiedică de a deveni mare actor și de a fi iubit de femei. Iată omul și inte-resul cu care urmărim și contrastul romantic dintre urâciunea și genialitatea lui, dar mai ales și eforturile de a-și realiza viziunile artistice. E prima dată în literatura noastră când intrăm în astfel de preocupări exclusiv teatrale, când asistăm la repetiții însuflețite de verva rară a regizorului, într-o atmosferă de electricitate artisti-că, de competență și pasiune dramatică evidente. Atât ar fi fost de ajuns și, oricum, atât e ceea ce urmărim cu interes.

Cum însă scriitorul are un spirit inventiv și romanțios, înclinat spre senzațional, drama sufletească și cerebrală a eroului său se complică și se pierde într-o frescă socială bucureșteană, cu idile sentimentale și dezmăț frenetic. Pe aceeași linie senzațională merge apoi și *Prințesa Moruzof* și partea a doua a *Dragomirnei*.

Amintim și doi povestitori macedoneni:

N. Batzaria. Epica lui N. Batzaria (n. 1874), cu diverse cadâne, are mai mult caracter informativ, fără ca, prelucrată, realitatea brută să se organizeze și să se înalțe până la ficțiune poetică.

M. Beza. Pornită de la schiță și menită schiței, literatura lui Marcu Beza cultivă legendele populare (*Balta noastră, Lacul, Râpa lui Mihai*) și evenimentele principale ale vieții locale, asasinate (*Tușu*), răzbunări de hoți, cu pustiiri de regiuni întregi (*Zidra*), răpiri de fete, părăsirea satului părintesc (*Două suflete*) etc., totul trasat liniar, într-o povestire simplă și într-un stil sobru (ceea ce nu înseamnă și natural) și îngrijit până la artificial... Cu mijloace atât de simple și cu o lipsă evidentă de suflu epic, scriitorul nu era indicat pentru roman, așa că încercarea sa de mai târziu (*O viață*) nu reușește să ridice o simplă schiță filigrană la tonul și dezvoltarea epică necesare. Echilibrul stilistic, oarecum clasic, al scriitorului e mult mai binevenit în paginile de impresii din Anglia.

Sergiu Dan. După *Viața minunată a lui Anton Pann* (1929), în colaborație cu Romulus Dianu, prima viață romanțată de la noi, Sergiu Dan (n. 1903) ne-a dat singur *Dragostea și moartea în pro-vincie* (1931), roman de moravuri provinciale. Comparația cu *Madame Bovary* se impune și în intenția artistică și în episoade și în tehnică: Cora e Emma, Tomiță e Charles Bovary și Vlad Stroescu e Rodolphe Boulanger. Prin crearea atmosferei și precizia unor tipuri, romanul indică un artist și o îndemânare confirmată de *Arsenic* (1934). Subiect mic, în care arsenicul e o otravă și nu un simbol. Scriitorul rămâne în cotidian, în banal, cu întâmplări mărunte și pasiuni mediocre, fără problematică. Doctorul Filimon e dintr-o substanță comună, cu bucurii și suferințe fără inedit; viața lui sentimentală se scurge monoton între Alina, fata colone-lului de la etaj, și Ana, patroana de bar; amorf, abulic, de structu-ra eroilor lui Tristan Bernard, se lasă prins în mici complicații, ce sunt așa pentru că nu sunt altfel.

E în arta scriitorului un amoralism natural, o luciditate vol-tairiană a stilului, o discreție grațioasă în atingerea numai a lucru-rilor, un anecdotism savuros, un echilibru clasic între conținut și formă, de subliniat într-o literatură saturată de lirism, de pitoresc și, acum în urmă, de „spiritualitate“.

Maniera lui se intensifică în *Surorile Veniamin* (1935), roman mai complex și cu o fibră mai adâncă de uman. Dragostea militan-tului comunist Mihail Vasiliu, pornită cu Felicia Veniamin, ființă pură și nobilă, adeptă pasionată a ideilor lui, și sfârșită în patul celeilalte surori, Maria, fată ușurică și galantă, conține în ea o satiră a vieții în genere și a sexualității în specie, dominată de alte legi decât cele ale moralității și logicii. Operă de maturitate, cu mai multă mișcare, viață, semnificație, dar cu aceeași discreție artistică și topire a ironiei în umor, cu aceeași vioiciune de dialog și echilibru al formei. Gust, măsură, finețe.

Romulus Dianu. După publicarea în colaborare cu Sergiu Dan a primei noastre vieți romanțate, *Viața minunată a lui Anton Pann* (1929), Romulus Dianu (n. 1905) ne-a dat singur romanul *Adorata* (1930) cu viața mai mult aventuroasă decât minunată a Victo-riei Gherman, femeia care, simțindu-și vocația de a fi adorată, își caută destinul într-o serie de împerecheri (Mircea Vidrașcu, Gaby de Severine, Ernest Corodeanu) și sfârșește asasinată

într-o cameră de hotel de amanta acestuia din urmă. Romanul e un cadru de destine erotice, acționate puțin cam arbitrar și nu fără lesniciune grațioasă — lesniciune, de altfel, cu mare dezinvoltură de compoziție, pe care scriitorul avea să o dovedească și în *Noaptea la Ada-Kaleh* (1932) și în *Târgul de fete* (1933).

Mihail Sebastian. Primul roman al lui Mihail Sebastian (n. 1907), *Femei* (1933), se compune, de fapt, dintr-o serie de nuvele legate doar (și în una dintr-însele și fără această legătură) prin prezența aceluiași erou, Ștefan Valeriu. Experiențe erotice, directe, fără abuz de psihologie, povestite cu stăpânire de sine, cu precizie de desen, în felul lucid și decupat al lui Sergiu Dan, capacitate de a crea oameni din simple linii cursive, cu un natural înăscut; stil intelectual și, prin lipsă de didacticism, totuși, grațios. De la seria de aventuri amoroase, în *De două mii de ani* (1934), scriitorul a trecut la romanul ideologic, care vrea să îmbrățișeze mai mult decât poate strânge și în care, cum era și firesc, problema iudaismului nu-și găsește o soluție valabilă. Ca în orice roman, strict individuală, problema se circumscrie la cazul eroului auto-biografic care, în lupta dintre dorința de asimilare și refuzul mediului de a-l primi, recurge la soluția unei acomodări: renunțarea de a se identifica cu societatea în sânul căreia trăiește și topirea lui biologică în ambianța șesului dunărean ce l-a modelat sufletește. Fără dezbateră teoretică a problemei, romanul, foarte puțin roman și el, evoluează în mijlocul mișcărilor antisemite de acum vreo zece ani, al experiențelor sociale ale eroului, cu aceeași libertate de mișcare, naturală, cu aceeași artă lucidă de a expune pregnant situațiile și ideile, mai mult atingându-le, și de a schița figuri de data aceasta de mare semnificație intelectuală (Ghiță Blidaru, Mircea Vieru etc.), fără a mai aminti de alte tipuri din lumea iudaică (marxistul S. T. Haim, sionistul Winkler, Abraham Silitzer etc.).

Deși apărut mai târziu (1935), *Orașul cu salcâmi* e anterior celorlalte două, și se vede. Un adolescent zugrăvește psihologia adolescenței. Interesul romanului nu stă nici în construcția cam risipită, nici în natura lui epică, destul de anemică, ci în crearea atmosferei poetice de tulburare sentimentalism și de neliniște sexuală, de vis și de realitate, răspândită în jurul oricărei adolescențe.

Virgiliu Monda. Virgiliu Monda (n. 1898) a debutat ca poet cu *Fântânile luminii*, cu versuri clare, sonore și prea luminoase pentru o epocă în care poezia se umbra în mistere și cerea semne de dincolo. Numai după zece ani de tăcere, el a venit la epică cu trei romane publicate (*Testamentul domnișoarei Brebu* (1933); *Urechea lui Dionys* (1934), *Hora paiațelor* (1935) — epică narativă, de fapte solid înlănțuite într-o proză armonios echilibrată, căutat autohtonă, cu „mistere“ abil întreținute și cu un element decorativ și pitoresc insistent. Cele trei romane nepublicate încă, dar citite la ședințele *Sburătorului* (*Casa cu ușile deschise*; *Sângele nupțial*, *Dispensarul no. V*), cu mult superioare celorlalte, se desfășoară într-o arhitectonică tot mai amplă, cu o grijă minuțioasă a documentului — în linia obiectivă, cu exces de descripție exteroasă a evenimentelor și fără acea adâncire a substratului psihologic care, singură, poate da o semnificație masei faptelor diverse.

Isaia Răcăciuni. Din primul roman, *Mâl* (1934), al lui Isaia Răcăciuni (n. 1900) e puțin de reținut; viața de culise, de zonă inferioară, e zugrăvită în scene filmate, inexperimentate, deși cu intenții moderniste și de pigmentare sexuală. Mai matur e *Paradis uitat* (1936), fenomen de sămănătorism evreiesc; scriitorul zugrăvește pregnant dragostea de pământ a unui copil de arendaș evreu, sărăcit și venit la oraș; roman autobiografic cu experiențe erotice rurale sau nu (Heda, Conchita), dar și cu figuri valabil desenate, ca cea a bătrânului Buium, omul întreprinzător, sărăcit și resemnat.

Alți scriitori. În acest capitol mai cităm și alți povestitori: Tudor Teodorescu-Braniște, sentimental și cursiv în primele lui schițe (*Suflet de femeie*, *Șovăiri*), a prins mai multă autoritate de povestitor în *Cimitirul no. 13* și *Ochiul de nichel*, și chiar incisivitate de satiră socială în *Băiatul popii*.

Igena Floru ne-a lăsat un volum de grațioase nuvele postume. Margareta Miller-Verghy și-a adunat în volum nuvelele, *Umbre pe ecran* (1935), din care cel puțin *Ca să pot muri* e admirabilă. Aida Vrioni ne-a dat un roman de moravuri sociale, *Fată sport* (1925).

B. Jordan, două bune romane din viața școlară, *Normaliștii* și *Învățătorii*, și acum în urmă mult mai greoiul roman *Pământul ispitelor* (peisagii și moravuri din Delta).

Anișoara Odeanu a debutat cu un volum de notații vioaie, *Într-un cămin de domnișoare* (1934); anul acesta a publicat prea extensivul, dar încă plin de savoare, roman *Călător din noaptea de ajun* (1936).

Horia Oprescu, cursivul și plăcutul roman *Floarea neagră* (1932).

Adrian Hurmuz, un bun și promițător debut în *Minunea* (1936), urmat de altele, fără a-și fi realizat destinul făgăduit.

6. EPICA AUTOBIOGRAFICĂ

Deși aproape întreaga epică are la temelie o experiență perso-nală și constituie într-un fel o autobiografie, vom cerceta în acest capitol o serie de scriitori care, fie că au procedat la reconstituirea aproape memorialistică a vieții lor, ușor romanțată, fie că, pornind de la propria lor psihologie, o proiectează într-un șirag de eroi ce se pot ușor reduce la aceeași unitate sufletească — indiferent dacă se realizează obiectiv, analitic sau narativ. Literatura aceasta e, în genere, opera criticilor, eseistilor și a ideologilor.

Mihail Dragomirescu. Nu fără un sentiment de nedumerită stânjenire ne aflăm în fața celor trei volume ale lui Mihail Drago-mirescu (n. 1868) apărute până acum: *Ogrezeni și Dărmănești*, *Focul și Sănducu*, dintr-o vastă epopee ciclică, intitulată *Copilul cu trei degete de aur*, din care mai sunt anunțate încă alte optsprezece. Strict autobiografice, e poate tot ce s-a scris mai „monumental“ ca gen în literatura universală, de la *Iliada* până la romanul ciclic al lui C. Stere, cu atât mai mult cu cât în volumele apărute și, probabil, și în cele ce vor urma, nu e vorba de luptele de zece ani din jurul Troiei, nici de materialul uman imens din *În preajma revoluției*, cu mediul atât de pitoresc și de felurit al ghețarilor Siberiei penitențiare, ci de simpla viață a lui Sănducu, fiul învățăto-rului Gheorghiu Dărmănescu din Ogrezeni, secționată până acum pe spațiul numai a șapte ani de existență (1870—1877).

Firul povestirii pornește, e drept, ceva dinainte de nașterea micului erou, în jurul căruia, prin apariția în vis a „copilului cu trei degete de aur“, plutește anticipat aura unui mare destin lite-rar, obiectul probabil al celorlalte volume. Dincolo de așteptările convenite creatorului „integralismului“, opera sa nu pleacă nici de la considerații ideologice și nici nu se rezolvă în prospecțiuni psiho-logice, ci de la realități, adică, mai precis, de la realitatea unui sat din șesul dunărean, Ogrezeni — care ar putea fi Plătărești —, și a unei existențe individuale, adică a lui Sănducu, încadrată în toate elementele ambianței rurale. Narațiunea, cu alte cuvinte, e epică, fără lirism și psihologism retrospectiv, ba chiar de un realism destul de amorf.

Criticul cunoaște și respectă regulile genului. Ne-am putea plânge chiar că, în primul volum mai ales, suntem implicați într-un încălcit ghem de spițe și de genealogii, pe care, deși strict autenti-ce, poate, nu le urmărim cu un interes egal interesului acordat, de pildă, destinului tragic al lui Vasilache. Nici mica lume de tovarăși de joacă din ultimul volum (Nedelcu, Tomuleț, Mitică a lui Țică etc.) și nici chiar precocile Sănducu, căruia încep a i se presimți „cele trei degete de aur“, de vreme ce știa de la opt ani „să scrie și să citească și cu litere latine și cu litere bisericești și învățase pe dinafară *Crezul* și-l zicea în biserică fără greșală“, și se zbătea în dezlegarea prematură a tainelor firii — nu reușesc să ne încordeze atenția pe spații cu mult prea mari. Dacă ne-am interesat totuși de isprăvile și mai neînsemnate ale lui Nică a lui Ștefan a Petrei, care nu avea, bietul, „trei degete de aur“ — se explică, se vede, prin faptul că arta e o insensibilă vibrație solară ce pune aur în cea mai modestă pulbere și ne înșeală — adică oficiu de impostură și nu de notariat.

E. Lovinescu. Preocupările literare ale lui E. Lovinescu por-nesc în același timp cu preocupările critice: *Nuvele florentine* (devenite apoi *Crinul*, 1906), drama ibseniană *De peste prag* (1906), *Scenete și fantezii* (1911), romanul *Aripa morții* (1913) și *Lulu*.

Adevărata lui activitate epică se desfășoară însă mai târziu în șase romane: *Viața dublă* (din contopirea a două narațiuni mai vechi), *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana* (din ciclul *Bizu*), *Mite* și *Bălăuca* (din ciclul neterminat încă al lui Eminescu). Fie că se numește Andrei Negrea (din *Viața dublă*) sau Anton Klentze, zis Clenciu, zis și Bizu (din ciclul lui *Bizu*), sau Mihai Eminescu, se poate desprinde de pe acum unitatea de ton, de psihologie, involuntară, firește, a eroului, pe temeiul inadaptării, adică a unei teme literare mai vechi, care, caracteristică sufletului moldovenesc, se poate identi-fica sub forma pasivității, de la ciobanul fatalist al *Mioriței*, până la literatura lui Mihail Sadoveanu și Cezar Petrescu sau, sub forma răzvrătirii,

în eroii lui C. Stere. Moldovenească, ea nu trebuie confundată totuși cu sămănătorismul, după cum nu se confundă nici ruralismul. Sămănătorismul nu reprezintă o problemă de material uman, ci o atitudine lirică față de dânsul.

De ordin pur sufletesc, inadaptarea din *Viața dublă* se manifestă în inferioritatea sentimentală a eroului. Tratate cu intenție psihologică, primul episod e străbătut de un lirism vag, vaporos, iar cel de al doilea, de un simplu schematism dramatic, descărnat, cu un amestec de poezie, de pitoresc descriptiv și cu idealizarea neconturată a personajilor. Cu totul altfel e „inadaptarea“ din ciclul lui *Bizu*, al cărui prim volum ne evocă aliric o copilărie pusă în condițiunile normale ale fericirii, fără să o cunoască totuși. Neliniște sufletească, nemotivată din afară prin nimic, ci, organica, determinată numai de lipsa de apetență a vieții; vagă aspirație, netradusă măcar în schița unui act, spre moarte, cu un sentiment de „precaritate“, de „labilitate cosmică“; lipsă de reacțiune în fața dragostei, a bolii și a morții, fixată în preparate analitice discontinuente. Prin absența vitalității, omul ar putea părea morbid, dacă psihologia lui nu s-ar desprinde totuși pe un fond de echilibru moral, ieșit dintr-o contemplativitate fără urma dezaxării sau a nemulțumirii personale sau sociale. Pe când în *Bizu* (1932) se stabileau temele principale ale unei psihologii deficitare, fără pastă epică, în *Firu-n patru* (1933), subiectul se limitează la un simplu episod sentimental. Sub liniștea aparentă, sub ataraxia totală spre care tinde, mocnește, în realitate, o sensibilitate dureroasă, nevoia complicației pentru a eluda poate actul, o suspiciune de fiecare clipă. Duelul dintre Bizu și Diana se desfășoară în cadrul unor elemente minime, sporite doar prin rezonanța lor sufletească în erou, ce-și apără refuzul răspunderii printr-o cazuistică frenetică.

Fără alte interferențe cu viața, romanul e strict psihologic, analitic și într-un ton prea eseistic; în lipsa faptelor, se discută cu prea multă pertinentță didactică intenția lor. Trecut din cadrul deliberărilor în cel al unor întâmplări cu totul neprevăzute, duelul se prelungește și în *Diana* (1936), roman de tehnică, cu un interes gradat întreținut într-o formulă teatrală, cinematografică aproape, rezolvat abia în ultima scenă. Mediul lui e de altă calitate morală: Rosina, Diana, Hugo, Lică Scumpu nu sunt lipsiți de contur și chiar de nuanțe; tipuri de voință, de viclenie, de mare ipocrizie, exprimate în forme și mijloace diferite. În total, din aceste patru romane se desprinde viziunea unui erou central, a unui om cu un mare deficit de voință, cu un refuz integral al vieții, cu o superioritate morală instinctivă, cu un fel de nepăsare aparentă, îndărătul căreia e o sensibilitate dureroasă. Cu toate că s-a spus că e un naiv, un simplu poate, Bizu e, în realitate, un neliniștit, un sceptic fundamental, un bănuitor pornit să-și complice datele cele mai clare: în *Firu-n patru*, pentru a scăpa de răspundere; în *Diana*, pentru că nimeni n-ar fi avut mai multă luciditate în plasa unor întâmplări neobișnuite. Identitatea punctului lui de vedere cu cel al cititorului constituie probabil singurul interes al cărții.

Cu mult mai neașteptată este deslușirea aceleiași viziuni și în crearea fizionomiei lui Eminescu, în cele două romane apărute până acum, *Bălăuca* și *Mite*. Eminescu e, în fond, același Bizu, cu același abulic refuz al vieții, nu din nemulțumiri sociale sau personale, ci al vieții în sine, crescut, firește, prin adaosul înaltei lui contemplativități, al genialității chiar, cel proiectează peste timp și spațiu sub aspectul ideal al „poetului“. În *Mite* (1934), autorul se străduiește de a-i spori în condițiile umile ale mizeriei lui existența aura superiorității morale, așa că, prin marea lui dezinteresare, prin frumusețea unui suflet candid, dezlegat de orice apetență, în situațiile cele mai penibile, el depășește cu mult pe Carp, pe Maiorescu, pe Caragiale...

Bălăuca (1935) situează episodul Veronica Micle într-un cadru de mai mare mișcare și cu mai multe elemente de creație obiectivă; la oricâte confuzii ar da loc tehnica amestecului de vis sau mai bine-zis de rememorare a unor episoade trecute, cu interferență de situații prezente, era impusă de faptul anteriorității scenelor esențiale ale episodului față de legătura poetului cu Mite, — și triologia trebuia să aibă cel puțin aparența unei succesiuni cronologice.

S-a vorbit de intenția de ponegrire, de înjosire a marelui poet, numai pentru că nimic nu poate dezarma reaua credință sau simpla nepricepere. Intenția idealizării lui pe fundalul mizeriei și umilității umane se poate, dimpotrivă, deduce și din faptul că, în crearea lui Eminescu, autorul vedea încununarea firească a propriei sale viziuni, concepută cu un sfert

de veac înainte (*Aripa morții* datează din 1913) și urmărită involuntar, dar tenace, într-o serie de șase romane — popasurile unei ascensiuni literare pro-babile.

G. Ibrăileanu. După cum de la ideologul revoluționar C. Stere nu ne-am fi putut aștepta, la bătrânețe, la revărsarea epică a me-morialisticii din *În preajma revoluției*, tot așa nu ne-am fi așteptat nici de la G. Ibrăileanu la *Adela*, floarea suavă a unei vieți dezo-late. Nimic nu dovedea în trecutul lui preocupări pur literare; în scris nu se vedea nici o indicație de sensibilitate estetică, ci, dimpo-trivă, numai de inaptitudine pentru expresia artistică. Criticul, a cărui investigație s-a menținut până la urmă în domeniul socialului și a cărui analiză n-a depășit domeniul didacticului, ne-a dat totuși în *Adela* un model de literatură psihologică străbătută de o poezie reală. Romanul nu are, firește, pecetea prezentului, ci se zbate între poem și analiză, într-o compoziție totuși unitară și armonioasă. Dragostea unui intelectual între două vârste pentru o fată mult mai tânără decât dânsul, dragoste în care punerea unui mantou pe umerii iubitei devine un act de mare îndrăzneală erotică, e zugrăvită în notația pregnantă a unor elemente umile ce-și găsesc farmecul în însuși gingașa lor fragilitate. Pe fondul vechi, prăfuit, perimat, frăgezimea sentimentului înflorește pură. Chiar lipsa de expresie binecunoscută a criticului dispăre sub valul poeziei discrete, fine, cu timidități de începător și cu lucidități sceptice de om matur, — totul solubilizat în perfecta adaptare a ritmului sufletesc cu cel al elocuțiunii.

G. Călinescu. Era firesc ca talentul literar al lui G. Călinescu, notoriu în domeniul criticii, să-și caute expresia și în roman. În *Cartea nunții* nu primează totuși analiza psihologică, cum ar fi fost de așteptat, ci intenția pur epică. Începutul romanului, cu întoarcerea în țară a eroului în trenul de la Predeal, ne pune în față vigoarea descriptivă a peisagiului carpatic, în care plastic se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede și știe proiecta. Descripția „casei cu molii“ — paragina preistorică din strada Udri-cani, plină de praf, de păianjeni și de mucegaiul unor babe (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali etc...) este zugrăvită cu pitoresc, ca și sinuciderea maniacului profesor Silvestru. Încolo, psihologia e prea schematică.

În ciudata lui erotică, Jim, eroul, rămâne inconsistent. Convenționala viziune sportivă și mecanică a noii generații trezește impresia unui placaj voit modernist. Deși trădează influența lui Lawrence, evocarea actului sexual în elementul lui generator nu e lipsită de amploare și accent mistic. Aici, ca și în proiecția cosmică a începutului, aceeași capacitate de a trece din real în plan simbolic. Calități epice și poetice ce se cer cultivate și realizate.

Eugen Relgis. Lăsând la o parte opera de debut *Triumful neființei* (1913), influențată de D. Anghel, Eugen Relgis (n. 1895) ne-a dat un roman, *Petru Arbore* (1924), apărut sub forma unei trilogii: I. *Întâile năzuințe*; II. *Izvoarele interioare*; III. *Prăbușiri crea-toare*, cu intenții de roman psihologic, dar, în fond, cu teze umanitariste. El a reluat vechea temă sămănătoristă a inadaptatului; elev încă de liceu, singuratic și visător, în larma batjocoritoare a camarazilor săi, Petru Arbore se îndrăgostește de servitoarea Floarea, pe care vrea să o înalțe și s-o purifice; din spirit de jertfă, o cedează apoi unui rival, lui Ștefan Dragu; în celelalte volume, scriitorul urmează linia eroului său, ca student la școala de Arhitectură, în mijlocul Capitalei dușmănoase; povestea unei noi iubiri cu o studentă logodită și ridicarea unui depozit pentru manufactura tutunului formează substanța volumului al doilea; construirea unui siloz de cereale și a unei uzine de arme pentru Arsenal, iubirea cu o medicină și intrarea României în război, cu toate problemele de conștiință pe care le putea ridica în sufletul unui umanitarist, formează materia volumului al treilea al acestui roman auto-biografic, pe deasupra căruia planează și tehnica și mentalitatea lui *Jean Christophe* al lui Romain Rolland. Liric, ideologic și, mai ales, retoric, în sărăcia de invenție, romanul scriitorului se zbate într-o serie de monoloage interioare sau de disertații pe diferite teme sociale și filozofice. Autoanaliza, din nefericire nealimentată de o acțiune epică, se intensifică și mai mult în următorul roman al scriitorului, *Glasuri în surdină* (1927), care continuă disertațiunea interioară a lui Petru Arbore de suflet singuratic, neadaptat și, de data aceasta, și izolat printr-o fatalitate organică.

Mircea Eliade. În cadrele mișcării culturale din ultimii zece ani, Mircea Eliade a avut rolul de animator al „generației“ sale, în care și-a amestecat atât de mult febrila-i și multilaterala-i activitate încât, dacă n-a inventat-o, i-a dat cel puțin conștiința existenței. Din

iluzia unei îndreptări superioare a catastrofei războiului mondial, problema palingenezei universale s-a ridicat pretutindeni în acești douăzeci de ani, nu numai în ordinea politică și socială, ci și în cea sufletească, schițându-se într-o vreme chiar curba unei întoarceri spre misticismul religios. La noi, Mircea Eliade e privit ca interpretul tuturor problemelor spirituale ale „generației” sale, deși, poate, cercetându-și pulsul, i-au trecut întrucâtva febrele și preocupările. S-a descoperit astfel în ceilalți. Nu este însă locul de a-i fixa aici atitudinea destul de contradictorie față de probleme și de oameni, prețioasă totuși și prin candoarea tinerească a entuziasmului și prin noblețea unei activități, pe atât de dezinteresată, pe cât de dezordonată. Ajunse la o amploare aproape profesională, legăturile lui cu literatura, singurele în discuție, par totuși numai sporadice și în intenția vădită a unui diletantism, a unei concesiuni făcute zilnic gustului public pentru forma romanului. Întâia lui încercare în acest gen nu-l putea, de altfel, apropia prea mult de dânsul. *Isabel și apele diavolului* (1930) e tot un fel de eseistică romanțată, discursivă și ideologică, cu influențe supărătoare. Papinismul activității lui anterioare face loc influenței lui Gide, a actului gratuit și a diabolismului, adică a perversității de a se substitui voinței altuia, împingând-o, în chip cu totul dezinteresat, spre destine străine și arbitrare. Exotismul mediului indian, nu încă destul de colorat pentru a putea susține prin sine interesul unei narațiuni penibile și sub raportul expresiei și al unei erotice deficiente și poate tocmai de aceea obsesive, nu se realizează pe deplin decât în *Maitreyi* (1933), poem de iubire, în nici o legătură cu epica, de o puritate de sentiment, de exalta-re lirică, de o pastă atât de fină și atât de ciudată a eroinei, în decorul unui peisagiu inedit. E tot ce a scris Mircea Eliade, nu mai bun — în ordinea creației literare —, ci mai unitar și mai nealterat de intenții ideologice...

Ieșit din teoriile ideologului asupra autenticului, asupra confesionalismului, spre care a împins atât de anarhic și pe tinerii generației lui — dar și din influența încă prezentă a lui André Gide din *Journal des faux-monnayeurs* și *Şantier*, se leagă tot de faza preepică, aglutinând o pulbere de fapte nefolosite sub forma romanului, de blocuri de piatră nelegate „în trista categorie a creației epice”, cum se exprima însuși autorul. În dezordinea lui căutată, materialul e încă subiectiv, interesant prin personalitatea vibrantă a animatorului.

Apărută în 1934, *Lumina ce se stinge* datează din 1931, adică tot din faza preepică; deși nu mai e indian, exoticul apare sub forma unui mediu convențional, nefixat în spațiu și timp, iar subiectul e de domeniul fantasticului; diabolismul din *Isabel* se menține și aici sub forma dorinței perverse a lui Manoil de a schimba, printr-un act arbitrar, cursul existenței altora. Cartea rămâne ideologică, romantic tenebroasă și nesatisfăcătoare.

Activitatea epică propriu-zisă a scriitorului nu începe decât cu apariția *Întoarcerii din rai* (1934), în care, după ce a fost animatorul generației sale, făcând-o să se recunoască în parte în preocupările lui și fracționând-o pe spații limitate de ani, a încercat să o fixeze și literar. Confundând-o cu propria-i personalitate, ca să dea impresia realizării epice, și-a descompus-o în elementele constitutive și adesea contradictorii, pentru a le proiecta apoi în individualități independente; crescuți în atmosfera cafenelei Corso și a dezbaterilor publice ale *Criterion*-ului, pulbere planetară desfăcută din incandescența însăși a autorului, câțiva dintre tinerii eroi ai romanului îl reprezintă în diversele lui aspirații. Paralizat în voință și în acțiune, Pavel Anicet e frământat de problema existenței metafizice și își rezolvă năzuința spre unitate prin sinucidere; Emilian își caută realizarea în act, fie el și de natură anarhică; prins în mișcarea comunistă de la atelierele Grivița, nu are, la urmă, curajul faptei și se retrage învins. La fel și David Dragu, Lazarovici etc., reprezintă soluțiuni diferite pentru problematica vieții împinse la termenul final al abdicării, al înfrângerii... Dacă romanul conține și indicații de realizare epică (unele tipuri de tineri de la Corso, descripția revoltei de la atelierele Grivița etc.), tehnica este însă vizibil și acceptabil influențată de maniera lui Aldous Huxley din *Contrapunct*, dar și inacceptabil, de cea a lui Joyce, a monologului interior și a interferenței supărătoare a persoanei întâia cu a treia.

Indicația din *Întoarcerea din rai* devine siguranță în *Huliganii* (huligani, în înțelesul arbitrar al autorului, sunt toți cei ce nu respectă comandamentele sociale, ierarhiile etc.). Drumul spre epic este precizat printr-o realizare de mult așteptată; romancierul „generației” sale a reușit, în sfârșit, să creeze o serie de figuri bine definite, deși unele îl proiectează tot pe dânsul, într-o vastă narație epică, influențată încă de tehnica lui Huxley, dar nu și de a lui

Joyce. Oricât ar fi vorba de o frescă, compoziția e încă exagerat de slobodă și mai reușită în ceea ce nu-i esențial. Lunga povestire de dragoste a lui Gheorghiu, de pildă, în nici o legătură cu tineri-mea ideologică, și vag subiectivă, deci cu adevăratul obiect al ro-manului, e zugrăvită mai pregnant decât cea a celorlalți eroi, indicând cu mult mai mult asupra viitorului epic al scriitorului. Supărătoare în această frescă, altfel viguros implicată, e iarăși influența excesivă a lui André Gide, individualismul, imoralismul teoretic al tuturor tinerilor, împins până la cinism și fanfaronadă care dezgustă, dacă îl credem, și nu interesează, dacă îl luăm drept poză. Atât de echivoc și de obsedant în întreaga lui operă, erotis-mul devine și el fornație universală și aproape un scop de sine.

Anton Holban. Primul roman al lui Anton Holban (1902— 1937), *Romanul lui Mirel*, a prefigurată, încă sumar și inexpert, imaginea însăși a autorului, a unui tânăr cu o copilărie prelun-gită, și, deși trecut de mult de vârsta pubertății, rămas în afara vieții, prin tot felul de inaptitudini, împotriva cărora se răzbună, ca de obicei, printr-o atitudine sarcastică și poate chiar crudă. Ati-tudinea ironică față de o viață pururi inaccesibilă s-a continuat și în *Parada dascălilor*, într-o galerie de portrete incisive, — apă tare de mici notații și trăsături caricaturale. Vocația adevărată și-a găsit-o scriitorul abia în *O moarte care nu dovedește nimic*, adică în exploatarea lumii interioare, a sufletului, și numai în latura unui erotism de substanță pur psihologică. Esențial subiectiv, scoțându-și materialul dintr-o experiență strictă, transcris cu o sin-ceritate uneori uluitoare, incapabil de a-l prelucra, de a-l trans-figura, din lipsă de invenție, de fantezie — romanul scriitorului se rezolvă în clasicul duel dialectic între „el“ și „ea“ — adică între Sandu și Irina. Nu e vorba de un sentiment natural, spontan, gene-ros, de o dăruire de sine, ci mai mult de nevoia exercitării unei tiranii cu presupuse supremații intelectuale sau morale, a unui joc crud de sfâșieri sufletești căutate, dar și suportate cu o lucidi-tate ce exclude idealizarea, nu însă și căderea în rețeaua propriilor sale curse și nici suferința pentru o ființă mai mult persecu-tată decât adorată, din orgoliul de a se ști iubit. Când, părăsită, Irina moare într-un presupus accident, gândul că a fost poate cu adevărat un accident și nu o sinucidere îi întreține și postum nesiguranța: literatură a aceluiași Mirel, nu lipsită de morbidi-tate și de o cruzime interesantă psihologică.

Nevoia de a se ști iubit fără reciprocitate se preface în *Ioana* în nevoia de a ști cum a fost înșelat de altă iubită părăsită pentru un timp. Studiul unei gelozii pur morale, retrospective, cu obsesii mor-bide, cu reveniri doloriste asupra rănilor. Romanele lui Holban nu sunt compuse, ci sunt simple însăilări de notații pregnante prin au-tenticitate, cu o evidență confesională până la stridentă. Intensive, ele nu prind nimic din aspectele extensive ale vieții, ci se scufundă în propria suferință a scriitorului, în vederea extragerii unicului lui aliment, de pelican îndrăgostit de propria-i suferință. Lumea din afară nu există decât doar sumar, în elementul ei comic. Cum nu povestesc niciodată nimic, ele sunt (mai ales *Ioana*) statice, acu-mulative, sfredelind cu încăpățănare o stare sufletească morbidă, insolubilă. Cu o limbă neîngrijită și cu pretenții teoretice împotriva scrisului artistic, stilul rămâne totuși simplu, lucid și intelectual, cu sedimentul experienței celor mai buni analiști francezi...

Octav Șuluțiu. Deși încă neformat sub raportul expresiei critice, Octav Șuluțiu a dovedit în romanul *Ambigen* (mai ales în prima lui parte) nu numai discernământ analitic, ci și o neașteptată îndemânare stilistică. Psihologia lui Di se încadrează în psiholo-gia deficitară a lipsei de voință. Pe când însă, integral, și de ordin spiritual, deficitul vieții îi împinge, de obicei, pe astfel de eroi spre o ascensiune morală — de ordin mai mult sexual, pe Di îl aruncă într-o serie de experiențe erotice întristătoare până la neverosimila căsătorie cu prostituata Elina, dintr-un fel de regretabilă satisfacție în decădere.

7. EPICA DE ANALIZĂ PSIHOLAGICĂ

Într-o măsură oarecare, analiza psihologică se află îndărătul mai tuturor creațiilor epice. Odată însă cu maturizarea literaturii noastre, sunt scriitori ce au adâncit analiza până la reconstituirea întregii plase de acțiuni și reacțiuni sufletești din dosul faptelor, adică a narațiunii pur epice. În capitolul de față vom cerceta câțiva din acești analiști ai conștiinței, la care vom adăuga chiar și pe cei ce, fără analize precise, sondează inconștiința sau realizează prin acumu-lare și sugestie stări de conștiință obsesive, morbide, inanalizabile.

Hortensia Papadat-Bengescu. Prima formă de expresie literară a scriitoarei s-a manifestat în schițele publicate în *Viața românească*, adunate apoi în volumul *Ape adânci* (1919); formă nedife-rențiată încă de impresionism liric, în care considerațiile intelectuale, trase în jurul unor subiecte întâmplătoare, se combină cu elanuri lirice și cu mici extaze; poeme în proză, ce nu așteaptă decât cadența ritmului (*Dorința*), întretăiate de analize ce-și sco-boară inciziunea până în inconștient și în obsesie (capitolul *Poveștile ochilor* din *Femei, între ele*). În însăși formula lor, *Apele adânci* au fost depășite. *Sfinxul* (1920) (cu *Lui Don Juan în eternitate* și *Pe cine a iubit Alisia?*) și apoi *Femeia în fața oglinzii* (1921), (cu *Agonie, Voluptate, Basmă*) au desăvârșit-o, împingând și lirismul, dar și autoanaliza psihointima încât au constituit o originalitate, ce întrece cu mult prelu-diul strict al *Apelor adânci*.

Literatura scriitoarei aduce o notă de francă senzualitate, de exaltare păgână cu aspecte de narcisism. Când nu se exaltă pe sine, ea se apleacă asupra misterului feminin pentru a-l sfâșia. Analitică sub raportul cercetării turburărilor psihologice și fiziologice ale amorului, opera ei este pur lirică de îndată ce se apropie de forța misterioasă din care pornește. Privit ca o fatalitate, amorul scapă oricărei calificării morale; o astfel de concepție nu poate însă legitima decât o mare pasiune și „eroinele“ scriitoarei sunt toate sub biciul de foc al unei pasiuni ce se proiectează dincolo de bine și de rău, în lumea forțelor pure, fie că se manifestă sub forma dorinței senzuale a Bianței, a uraganului pasiunii fatale a Alisiei sau a fluxului dragostei contrariate a Manuelei.

Dacă s-ar fi mărginit numai la panlirism, literatura scriitoarei n-ar fi câștigat, totuși, decât în intensitate, fără a se diferenția de celelalte producții lirice. Originalitatea ei stă însă în fuziunea liris-mului cu spiritul analitic.

De rasa stendhaliană a analiștilor, ea își mărește viața senti-mentală prin colaborația analizei, prin care, odată cu atitudinea sinceră până la cinism față de fenomenul sufletesc, și în specie față de feminitate, iese din romantismul și subiectivismul obișnuit al literaturii feminine. Deși materialul este exclusiv feminin, atitudinea scriitoarei e virilă, fără sentimentalism, fără duioșie, fără simpatie chiar, pornită din setea cunoștinței pure și realizată, cu eliminarea dulcegăriei, prin procedee rigurose științifice.

Ape adânci, *Sfinxul* și *Femeia în fața oglinzii* formează prima etapă a literaturii scriitoarei, a lirismului pur și a autoanalizei incisivă; *Balaurul* (1923) și *Romanța provincială* (1925) constituie o fază de tranziție spre obiectivitate, fie prin numeroasele elemente epice, fie prin potolirea exaltării lirice și a obsesiei. În volumul din urmă se află și *Fetița* și *Sânge*, două fragmente admirabile ale unei autobiografii psihologice pe care o așteptăm încă.

O introspecție atât de ascuțită și un lirism atât de învolburat nu puteau dispărea integral și, mai ales, brusc nici din opera de maturitate a scriitoarei, a fazei de creație obiectivă reprezentată prin cele trei romane, apărute până acum, din ciclul familiei Halippa: *Fecioarele despletite*, *Concert din muzică de Bach* și *Drum ascuns*. Lirismul pur dispăre, după cum dispăre și autobiografia psihologică; materialul e în întregime obiectiv, dar în *Fecioarele despletite* el se desfășoară în bună parte prin viziunea și comen-tariul liric al lui Mini, pe când în *Concert din muzică de Bach* rezi-duurile lirismului se absorb aproape în întregime, pentru a ne da cea mai mare sforțare epică a scriitoarei și una din cele mai pozitive valori a literaturii române.

Darul observației și puterea de creație nu se câștigă la lumina unui principiu critic, ci numai se largesc și se afirmă mai categoric când talentul prinde conștiință de înseși legile exprimi-mării sale. Chiar în *Ape adânci*, bucată *Femei, între ele* conține germenii viitoarei literaturi obiective a scriitoarei. Evoluția se simte și în faza de tranziție a *Balaurului* și a *Romanței provin-ciale* (mai ales în *Coana Ileana*). Ea e în creștere în romanul *Fecioarele despletite* (1926), fără a fi desăvârșită, și se desăvârșește în celelalte două.

Nu e intenția acestei cărți de a rezuma subiectul celor trei volume din seria Halippilor, dar e cu neputință să trecem peste figu-rile principale: iata-l deci pe moșierul Doru Halippa, „seniorul“ de la Prudeni, frumosul, echilibratul, sportivul, decorativul Halippa, victima fericită a amorului conjugal al frumoasei Lenora, care, după o tinerețe mediocră și agitată la Mizil, ajunge castelana adorată și adoratoare de la Prudeni, patriciana languroasă după amorul bărbatului său. Și în această atmosferă de liniște și voluptate îngăduită izbucnește

prima dramă: fata mai mare, senina și severa Elena, rupe logodna cu „prințul“ Maxențiu, din pricina atitudinii echivoce a surorii sale, a „țânțarului“, a „lăcustei“ Mika-Lè, față de logodnicul ei. De aici criza de nervi a frumoasei Lenora, lunga ei boală sufletească descrisă în etape minuțioase, ciudata ei re-pulsiune față de bărbatul său, atât de nevinovat și atât de iubit odinioară, rezolvată prin mărturisirea — nereclamată de nici o altă logică decât cea a unei psihologii morbide — mărturisirea că Mika-Lè, „țânțarul“ odios, „lăcusta“, nu e copilul lui Doru, ci rodul unei clipe de uitare de sine cu un zugrav italian ce lucrase de mult la o aripă a casei rămase și acum neterminată... Toată partea aceasta, nu atât de analiză psihologică, cât de alăturare de atitudini succesive într-o linie de psihologie morbidă, e magistrală, deși nu totdeauna explicabilă pentru discernământul logic. „Stu-diul“ acestei psihologii ilogice e, dealtfel, una din caracteristicile scriitoarei.

Prin *Concert din muzică de Bach* (1927), o nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate, de la acel Lica Trubadurul, crai de maha-la, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și până la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvânt, nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atâtea nevoi și aspirații. În fața unei opere de artă, problema situării pășește în primul plan. *Concertul* înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n-are ce-i pune deasupra.

Cel de al treilea roman al ciclului, *Drum ascuns*, în care ni se povestește drama grupului doctorul Walter—Lenora, devenită soția doctorului ce o scăpase, și Coca-Aimée, fiica acesteia — pre-cum și drama grupului Elena Drăgănescu, născută Halippa,— Drăgănescu — și muzicianul Marcian — se desfășoară în aceeași gravă amplitudine ritmică și magistrală analiză. Moartea de cancer a Lenorei și de inimă a lui Drăgănescu se alătură morții de tuberculoză a lui Maxențiu, triptic clinic de o vigoare nemaicunoscută în literatura noastră și prin cunoștința tehnică a bolilor și prin notația progresivă a tulburărilor de ordin psihologic provocate de descompunerea materiei. Studiul boalei — al unei ulceratii stomacale — avea să fie, dealtfel, reluat tot atât de magistral și în *Logodnicul* (1935), ultimul roman, dinafara ciclului Halippilor: punct extrem al virtuozității analitice a scriitoarei, stânjenită doar de lipsa de interes a eroului.

N. Davidescu. Despre romanul *Conservator & Co.* (1924) al lui N. Davidescu s-a spus că descrie procesul de dispariție a conservatismului român. Dacă se raportează la un fenomen social și la procesul ideologic de dizolvare a ideii conservatoare, aprecierea nu e îndreptățită, întrucât problema ocupă un prea neînsemnat loc în economia romanului pentru a putea vedea în el o încercare de analiză socială pe bază de determinism istoric. Romanul nu zugrăvește dizolvarea partidului conservator, în structura lui ideologică, ci în organizația lui, în oameni, în zece oameni, din care unii cu nume istoric, dar, oricum, toți cunoscuți și unii în viață încă, abia acoperiți de vălul străveziu al numelui ușor schimbat, și cu toții grupați, mai mult decât în jurul unei idei politice, în jurul unei bănci, al cărei faliment, cu episoade sângeroase, a fost luni de zile obiectul discuțiilor edițiilor speciale ale ziarelor. Acțiunea se desfășoară între bancă și ziar, fără noutate de evenimente, ceea ce nu înseamnă că și fără interes de descriere și de perspicacitate psihologică. Dorința cititorului de invenție e satisfăcută doar prin creația lui Mușteriu, autentic poate, dar, prin faptul neînregistrării lui de cronică, părând o invenție neașteptată; tipul, dealtfel, e bine zugrăvit și, prin valoarea lui simbolică de ramură democratică și de sânge nou, în vinele albastre ale conservatismului, reprezentativ; iată de ce-l urmărim cu un interes mai mare decât pe toți eroii din primul plan. *Vioara mută* (1928) ar voi să se desfășoare într-un cadru social: antagonismul dintr-un oraș întreg, Slatina, și popa Luca Stroici, intrat, prin însurătoare, în puternica familie a Postelnicilor, ctitoare, oarecum, a orașului embaticar. Cum însă scriitorul e lipsit de vioiciune, mobilitate și pitoresc, și nu poate exprima dinamismul exterior al maselor și nici individualiza siluete numeroase prin caracterizări sumare, latura socială a cărții e puțin realizată. Romanul trebuie, așadar, considerat ca un roman psihologic, al inadapării

plebeului Luca Stroici în sânul familiei marilor boieri Postelnici. El se descompune într-un joc obscur de reacțiuni sufletești netraduse în fapte, în vorbe, în dialog, ci în interminabile analize psihologice, abstracte, doctorale, subtile de multe ori, deși de o expresie adesea penibilă prin pedantism și contorsiune. Printr-o analiză în care intelectualul colaborează violent cu ziaristul și într-un stil științific, în care neo-logismul inutil și gazetăresc („or“, „pregnanță“, „acaparantă“, „o priză puternică“ etc., etc.) se aglomerează fără grație, mai toate intențiile eroilor, învăluți în ceața nordică a ancestralului, sunt descompuse, ca într-un spectru, înainte de a se traduce în fapte și chiar în vorbe; laconismul lor este însă răscumpărat printr-o exuberanță de analiză ce dovedește o adevărată virtuozitate în răspicarea mobilurilor adânci, impenetrabile și ilogice, dar nu poate ascunde deficitul de viață clară și logică sau chiar de viață, pur și simplu.

Virtuozitate analitică oprită în pragul acceptabilului din *Vioara mută*, pășit și depășit în *Fântâna cu chipuri* (1931), roman de disertații psihologice, de viziuni antice, amestec de manual și de poem în proză.

Camil Petrescu. Psihologul dovedit în teatru s-a realizat apoi și în substanță epică în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* și *Patul lui Procust*, două din cele mai bune romane de analiză ale literaturii mai noi. Compoziția celui dintâi e negreșit defectuoasă, întrucât constă în juxtapunerea a doua romane diferi-te, unul al geloziei și celălalt al războiului, nelegate decât doar prin unitatea biologică a eroului. Studiul geloziei lui Gheorghidiu, din primul volum, e făcut cu o mare ascuțime de analiză, cu amestecul de luciditate și de febră caracteristic scriitorului, transmisibil și cititorului, și cu o lipsă de aplicație stilistică devenită oarecum, și programatică, fără a mai pomeni și de sfidarea în inoportun obișnuită încăpățănării lui prezumțioase (cursul de istoria filozofiei făcut în patul Elei, nesuprimat nici în noua ediție a romanului). Volumul al doilea e romanul războiului nostru, limitat, firește, la experiența aceluiași Gheorghidiu, al cărui jurnal de campanie reprezintă echivalentul epic al experienței războinice a poetului *Versurilor*, adică viziunea realistă a unui război fără eroism și ideo-logie patriotică, a unui război circumscris la un moment dat cu tot ce poate aduce întâmplător, descompunând sufletul în frică, îndrăzneală, panică, lașitate, avânt, dominate numai de determinismul instinctului de conservare... Recii și patetice, placide și trepi-dante, fără sfortare de literatură, notațiile acestea dau o iconă mai reală a războiului decât atâtea descripții nobile și convenționale.

Cu mult mai personal, dar cu aceleași inegalități de compoziție, este cel de al doilea roman psihologic, *Patul lui Procust*, în al cărui centru (nu prin interes psihologic, ci prin poziție) se află vulgara actriță Emilia, punct de intersecție a iubirii inegale a doi oameni de temperamente diferite: poetul Ladima și diplomatul Fred. Felul cum această femeie neinteresantă este văzută în același timp de cei doi bărbați, cum gesturile ei se reflectă contradictoriu în conștiința lor, idealizându-se la unul și trivializându-se la celălalt, într-un cuvânt tehnica tratării unei vieți în două planuri diferite, obrazul și masca, conține în ea un prețios element de interes și de savoare. Cititorul poate, astfel, străbate fără multă rezistență întreaga literatură epistolară de necruțătoare banalitate a lui Ladima, întrucât într-însa cunoaște și etapele pasiunii unei vieți în două planuri diferite, obrazul și masca, contrastul față de realitatea văzută de Fred. Prin aceeași lipsă de unitate de compoziție, alături de această trinitate, mai e și episodul dragostei dintre Fred și dna T. care însă — oricât de puțină aderență ar avea cu partea întâia a cărții — mult mai rafinat, de o substanță psihologică mai densă, trece în primul plan al interesului. Prin amănuntul psihologic, îndeosebi, scrisorile dnei T. sunt întru totul admirabile; până și misterul abținerii lui Fred, după ce o urmărise atât pe dna T., e un element de insatisfacție tulburătoare ce sporește interesul. Că scriitorul, ca de obicei, își inundă apoi cartea cu elemente de cronică și comentariu polemic, într-un stil descărnat, dar nervos și direct — e un fapt de mai mică importanță. Importanță e numai ascuțimea analizei și abilitatea inteligentă a tehnicii psihologice, dacă nu și a compoziției în genere arbitrară.

M. Blecher. Cu totul remarcabil a fost debutul lui M. Blecher cu dramaticul lui volum *Întâmplări în irealitatea imediată* (1935), în nici o legătură cu epica, dar de o ascuțime de analiză psihologică sporită de ineditul câmpului de investigație. Înainte de a fi închis în zalea lui de ghips, copilul e închis în izolarea lui morală și în morbiditatea lui sufletească

predestinată. Literatură confesională, de ultimă emisiune a noii generații literare. Din neputința de a-și trăi viața în acte, epic, răsare forța de concentrare a trăirii în sine, lumea de afară nu vine decât din percepție. Mecanismul sufletesc al scriitorului se descompune în jocul a două resorturi: o mare capacitate de a percepe realitatea, de a o izola în contururi precise, de a fuziona cu ea (de pildă, scena scufundării în noroi) și, după această fuziune, de a o dilata în forme fantastice și de a o urmări în spaimele interioare ce provoacă. Scriitorul nu e un plastic în sensul obișnuit al pitorescului; realitatea se transformă în substanță sufletească, morbidă. Stilul e, totuși, fără patos, ci de o mare precizie și luciditate; halucinația izbuteste, astfel, să se exprime în geometrie stilistică...

Dacă primul volum e din domeniul morbidului, *Inimi cicatrizate* (1936) e de-a dreptul din domeniul bolii. Progresul epic e incontestabil în schițarea îndemânică a atâtor bolnavi dintr-un sanatoriu de la Berck, a erotismului acestor trupuri zidite în ghips, satisfăcut în chip atât de anormal, a evocării vieții de tragice bucurii și desperări a coxalgicilor. Stilul nu mai are însă linia tăioasă a primului volum; incertitudinea și neîngrijirea limbii sunt evidente.

Ury Benador. În convingerea de a ne arăta ghetoul în adevărata lui lumină — nu cum l-a prezentat I. Peltz în *Calea Văcărești* — ne-a dat Ury Benador primul volum al unei trilogii: *Ghetto, veac XX* (1934). Din cât se poate vedea până acum, atenția scriitorului e atrasă mai mult de pitorescul realist al mediului, de atmosfera morală specific iudaică, prin acumulare de tradiții, obiceiuri, eresuri, legende, folclor, de un caracter atât de special și cu un didacticism fanatic atât de pronunțat încât cea mai mare parte a cărții, în elementul ei valabil, scapă interesului afectiv al cititorului român. Deși eroii sunt tot evrei, intrând în analiza unui sentiment profund omenesc, cu *Subiect banal* (1935) scriitorul intră și în literatura română. Scurt roman limitat la un caz, fără alte interferențe cu viața socială, cum e și, de altfel, natural în astfel de preparate psihologice; subiectul se circumscrie la triumful clasic. De ordin patologic, gelozia eroului nu are atât o substanță psihologică (mult mai dificilă, întrucât elementul sufletesc e mai greu de fixat și tortura, deci, mai mare), cât o substanță fiziologică. El nu vrea să știe dacă soția îl iubește, dacă n-a iubit vreodată pe altcineva, ci numai dacă îl înșeală; pur plastică, imaginația lui nu trece de posesiune. Ca în *Le cocu magnifique*, Leopold își provoacă singur dovada, împingându-și nevasta în brațele lui Lungeanu. La capătul unei astfel de patologii nu putea fi decât balamucul. Analiza cazului e tăioasă și insistentă, obsedată aproape, prin micul grup de elemente ale invenției. Particular scriitorului, și nu spre binele artei lui, e patetismul; un scris găfâitor, sacadat și imens retoric. Nu o fericită idee l-a făcut apoi să ne dea replica *Subiectului banal* în *Hilda*, în care drama sufletească a căminului Holden-graeber e privită acum din punctul de vedere al eroinei, — în aceeași manieră confesională, retorică și halucinantă.

Henriette Yvonne-Stahl. Operă de debut, Henriette Yvonne Stahl arată în *Voica* talent și prin lipsă de lirism și prin circumscrierea subiectului la date psihologice; în notații sobre, realiste, asistăm, astfel, la lupta dintre Dumitru și nevastă-sa, Voica. Nimic sentimental, ci numai o aprigă încordare de interese sau de demnități; la urmă, firește, femeia cedează. Alte câteva siluete de la țară, baba Ioana, Stoian, Stanca, Anca, Maria, cu o dreaptă, deși sumară, caracterizare psihologică, au atras de la început atenția asupra scriitoarei. Deși cu un amestec imprecis însă de sentimentalism și umor și satiră, nuvelele din *Mătușa Matilda* reprezintă o tranziție spre romanul psihologic realizat în *Steaua robilor* (1934), în linie dură, implacabilă aproape, ca la Hortensia Papadat-Bengescu; subiect feminin, în ce are feminitatea mai specific, în patologia ei sexuală, cu toate rătăcirile și șocurile nervoase, cu tot absurdul unor atitudini contrarii, tratat totuși viril, fără romanță și sentimentalism. Lamentabila carieră amoroasă a Mariei Măneanu, părăsită de Sașa, cucerită brusc și somnambulic de Florin Negrea, refuzând fără motiv dragostea doctorului Lucian Panu, aruncându-se tot fără motiv în brațele pictorului George Veroniade, măritată cu primul amant Sașa, pe care îl părăsește din deziluzie, pentru a se arunca în Dâmbovița, dar scăpată și făcută, în sfârșit (până când?), fericită de doctorul Panu, — serie de popasuri absurde ale unei psihoze amoroase, zugrăvită de scriitoare cu o maturitate și obiectivitate sterilizată de orice lirism, dovezile unui talent în posesiunea mijloacelor sale.

Gib Mihăescu. După cum din *Golanii* nu se putea prevedea *Ion*, cu toate că și într-înșii se găsea în germene talentul robust al lui Rebreanu, tot așa nici din *La Grandiflora* nu se

putea prevedea *Rusoaica* sau *Donna Alba*, cu toată prezența elementelor prezum-ptive ale talentului lui Gib Mihăescu. Cele spuse în *Istoria literaturii române contemporane* (1927) despre primul lui volum rămân deci, în esență, neschimbate. Destoinicia de a crea obsesii, stări sufletești morbide, remarcată din primele încercări ale scriitorului, se trans-formaseră repede în manieră. Câteva nuvele analizate acolo ne arătau și viziunea halucinantă a unei omeniri dominate de sub-conștient și lipsă de discreție, de delicatețe a expresiei. Faptul e neîndoios. Rămânând în aceeași unitate temperamentală, adică în obsesie, în teroare, în monoideism, în erotism frenetic, într-un cuvânt, în subconștient, și fără a evolua formal prea mult, decât doar evitând trivialul, dar nu și banalul expresiei, scriitorul a știut totuși să se organizeze în creații de care critica e bucuroasă să țină seama, ca de producții reprezentative ale literaturii noastre ultime. Dealtfel, după cum am mai spus, chiar și în primele nuve-le se aflau elementele talentului, în *Vedenia*, de pildă, și mai ales în *Troița* (recrearea stărilor sufletești ale unui om ce moare degerat), ca un indiciu de personalitate, adică cu o identitate de reacțiune; scriitorul nu putea ieși din cercul de fier al viziunii sale patologice, al unei lumi morbide, ilogice, al unor oameni conduși numai de idei fixe, de pasiuni exclusive, repede deviate în violență, în crimă, cu o influență dostoevskiană evidentă.

În repetiția acelorași motive de gelozie bolnavă și de obsesii sexuale izbeau mai mult maniera, lectura, căutarea senzaționalului. Oricât de contestabilă ar fi morbiditatea sub toate raporturile, tem-peramentul scriitorului a știut totuși s-o impuna atenției. Nici primul roman, *Brațul Andromedei*, n-a fost, dealtfel, mai realizat decât *La Grandiflora*, *Urâtul* sau *Frigul*. Dragostea monomană a profesorului Andrei Lazăr pentru Zina Cornoiu se pierde în zugrăvirea unui mediu provincial foarte banal și a unei frenezii amoroase centrate în jurul aceleiași femei ce abate interesul real al povestirii. *Zilele și nopțile unui student întârziat* nu înseamnă nici ele un pas definitiv; peripețiile de pierde-vară ale studentului Mihnea Băiatul, peripeții cu gazde neachitate sau cu fete seduse și chiar cu candida studentă, în care fiorii senzualității se îmbină cu cei ai speculației filozofice, fac parte dintr-un cadru de teme prin nimic înnoite. Temperamen-tul scriitorului s-a realizat complet de-abia în *Rusoaica* (1933), în care unii critici au văzut o capodoperă. Valoarea romanului nu stă însă atât în expresie, în episoade, în tehnică, ci în ideea unică ce o însuflețește și ni se transmite sub forma unei sugestii. Nu ne interesează, așadar, peripețiile locotenentului Ragaiac, nesfârșita desfășurare de scene erotice, într-o masă informă de fapte, pe care nu le poate reglementa obișnuita lipsă de simț critic și estetic al scriitorului, lipsa de stil și de stilizare; nu ne interesează ceea ce face Ragaiac, ci febra vinelor lui, obsesia tipului de femeie ireală, de „rusoaică“ scoasă din lectură sau din visări, pe care ne-o transmite, căci în fiecare din noi stă ascunsă „o rusoaică“ adulmecată fără succes în toate tipurile femeilor întâlnite.

Putința transfuziei unei stări sufletești este, desigur, semnul unei mari arte; ceea ce scriitorul nu știa să ne comunice, didactic și aplicat, în *Urâtul*, *Frigul*, *La Grandiflora*, a ajuns să ne împărtă-șească acum prin nu știu ce forță acumulativă și frenezie interioară. Și *Donna Alba* (1935) este romanul unei monomanii, căci nu putem numi altfel pasiunea lui Mihai Aspru pentru descendenta Ipsilanților, ființă aproape tot atât de idealizată și de ireală ca și „rusoaica“. Cu toată lipsa de meșteșug formal, puterea de persua-siune trepidantă a scriitorului te resoarbe și de data aceasta în obsesia lui... Cât? Atât timp cât îl citești; desfăcut din atmosfera lui morbidă de instincte tiranice și de monomanii, din viziunea lui halucinantă și panerotică, — și ridicând ochii spre limpedea lumină a soarelui, pâcla forțelor subconștiente se risipește și nu te mai mulțumești decât cu viața conștientă, logică, determinată de legi psihologice sigure și analizabile.

Lucia Demetrius. Rareori un debut (scriitoarea se făcuse, dealtfel, cunoscută dinainte și prin alte nuvele) a putut da impresia unui mare destin literar ca *Tînerețe* (1935) a Luciei Demetrius. Nu e vorba de un roman organizat și de o creație obiectivă, ci de „știpetul“ unei sensibilități zdrobite și morbide, al unei aspirații spre iubire, fără obiect precis sau, când îl are, hrănindu-se numai din aroma ospățului simțurilor. Impresia de mare dezolare, de descompunere sufletească, condensată în notații de o rară ascuțime psihologică și într-o bogată imagistică lirică. Paginile, în care trei fete îndrăgostite se spovedesc una alteia fără să se înțeleagă, fără să se asculte măcar, ci lăsându-se fiecare pradă ghearei ce-i sfășie măruntaiele, petrecând, astfel, o noapte întreagă în beție, pentru a se scufunda în neant și

uitare, sunt de o rară putere. Căci dragostea, pentru scriitoare, e o forță absurdă, în nici o legătură cu logica, un simun de dezolare și o implacabilă fatalitate. După un astfel de „țipet“ rămas unic (deși filiația lui s-ar putea stabili în *Pe cine a iubit Alisia?* a Hortensiei Papadat-Bengescu — ca și în întreaga concepție a amorului din prima manieră a acestei scriitoare). Lucia Demetrius a mai publicat o serie de nuvele de maturitate, de structură obiectivă, tot în linia mării sale înaintașe, ceea ce deschide drumul tuturor așteptărilor legitime.

Dan Petrașincu. Printre cei mai ascuțiți psihologi ai generației noi, continuatori ai literaturii Hortensiei Papadat-Bengescu, tre-buie amintit Dan Petrașincu (n. 1910). Debutul lui, *Sângele* (1934), e încă tulbure: roman cu aspecte sociale; în cadrul larg, în care înglobează în forme multiple viața de periferie a capitalei, el studiază, în fond, un caz de ereditate în cercul unei familii; material omenesc bogat, romanul se zbate între frescă și psihologie, fără să reușească a ne interesa; pentru aceasta îi lipsește scriitorului și meșteșugul — și limba și stilul. Cu totul altfel se prezintă volumul *Omul gol* (1936), o culegere de nuvele din primul plan al analizei psihologice; pe un anecdotism sumar, deși cu o înclinare vădită spre morbid și spre compoziția simbolică, scriitorul ne-a dat o serie de nuvele de o scrutare analitică până la disertație teoretică, în care faptele sunt mereu depășite de un fior al morții, de un tragicism și, în orice caz, de dedesubturi tulburi, cu o influență a lui Dostoevski neîndoioasă. Vom cita cele mai reușite: *Parintele Pricup*, în linia obiectivă, și admirabilul *Om gol*, în care amintirea minunatei fete care a fost Bebs Delavrancea va rămâne într-o creațiune de mare adâncime psihologică. Procesul de posesiune a limbii (scriitorul e italian) și al meșteșugului stilistic se afirmă sigur.

Întemeind împreună cu alți doi tineri scriitori, Ieronim Șerbu și Horia Liman, revista *Discobolul*, toți trei s-au afirmat în linia literaturii de analiză psihologică. Ieronim Șerbu a publicat o serie de nuvele mari (*Violul, Destine, Duel, Fiica zăpezilor, Flux și re-flux*), toate solid și voluntar construite pe anumite teme psihologice, cu o tehnică sigură de sine și cu un meșteșug aproape pre-coce. Celalt, Horia Liman, a debutat prin literatura pitorească din ghetto — dar a virat și el spre o literatură de analiză tot atât de densă ca și cea a tovarășului său (*Ventuza*).

▣ - IV

EVOLUȚIA POEZIEI DRAMATICE

I

OBSERVAȚII GENERALE

Ajungem la partea cea mai aridă și mai grea a acestei istorii literare: la evoluția poeziei dramatice. Ariditatea constă, în primă linie, în relativa ei lipsă de interes. Punct final în evoluția genurilor, literatura dramatică reprezintă o fază de maturitate, pe care nu ne-o puteau da cei abia o sută de ani de dezvoltare, înțelegând prin asta literatura dramatică în sensul ei intim, și nu teatrul poetic sau eroic ce ține încă de lirism. Iată pentru ce, pe când poezia lirică ne poate oferi pe T. Arghezi, după ce ni-l dase pe Eminescu cu mult înainte, pe când poezia epică ni-l dă pe M. Sadoveanu în latura lirică, pe L. Rebreanu în latura ei pur obiectivă sau pe Hortensia Papadat-Bengescu în latura analizei psihologice — literatura dramatică nu ne dă valori egale; punctul ei de evoluție nu este încă atât de înaintat.

În afară de această insuficiență de valoare, studiul literaturii dramatice prezintă și alte dificultăți. Cu excepția unor piese poetice sau de idei, ce rămân în cadrul literaturii pure, și cărora le putem aplica criteriile strict estetice, fiind acțiuni, cele mai multe nu trăiesc decât prin reprezentare, adică cu ajutorul unor elemente exterioare, decor, regie, interpretare, costume, muzică. O piesă ne jucată scapă, în principiu, judecății critice sau, în orice caz, o limitează numai la elementul literar. Cum multe piese n-au fost supuse ratificării scenice, nu se poate, așadar, vorbi de ele decât parțial sau deloc. Chiar și despre piesele jucate (iarăși, firește, și cu excepții notabile) nu se poate vorbi cu competență decât dacă au fost văzute; lectura nu suplinește viziunea scenică. În al treilea rând, deși jucate, multe piese nu s-au publicat, așa că din lipsa unui text scris, la care să se refere și criticul și cititorul pentru control, aprecierea circumstanțiată e aproape cu neputință; critici-ca nu se poate bizui numai pe memorie și pe bună-credință.

La cele arătate se mai adaugă și greutatea unor diviziuni naturale pe curente sau chiar pe specii. Curente, în funcțiune de mișcări ideologice, n-au existat; în teatru nu găsim nici sămănătorism, nici tradiționalism, nici modernism. A împărți piesele după categorii: drame sau comedii, teatru istoric, teatru social, comedie de salon, teatru poetic sau în versuri etc., ar duce, de asemenea, la pulverizări supărătoare. Atingând toate genurile, ar trebui să-l risi-pim pe scriitor în diferite capitole. Cu toate inconvenientele metodologice, am preferat să adoptăm două mari capitole: evoluția dramaturgiei înainte de război și evoluția dramaturgiei după război, studiind, astfel, scriitorii în totalitatea activității lor, chiar dacă activitatea unora se desfășoară pe amândouă versantele războiului.

II

EVOLUȚIA POEZIEI DRAMATICE ÎNAINTE DE RĂZBOI

Veacul al XX-lea debutează prin apariția a două piese: *Vlaicu-Vodă* al lui Al. Davila și *Manasse* al lui Ronetti Roman, puncte de plecare și s-ar putea spune chiar de ajungere, întrucât n-au fost depășite nici până acum, a două genuri: teatrul istoric și drama socială.

Al. Davila. Piesa unică a lui Al. Davila (1860—1929), *Vlaicu-Vodă* (1902), dramă istorică în cinci acte, n-a avut numai norocul succesului și al confirmării lui în repetate rânduri, ci și al unei consacrară de piesă clasică, începătoare de stagioni, ctitoră aproape a unei specii de teatru în forme, de altfel, inactuale și intrate în istorie, dar scoasă în răstimpuri cu solemnitate la lumina rampei ca o zestre națională. *Vlaicu-Vodă* a creat, oarecum, tipul cel mai nobil și mai reușit al dramei istorice naționale și naționaliste, esențial patriotică, în versuri de evidentă factură romantică, prin care se vede bine că a trecut mai ales Victor Hugo și poate chiar și Edmond Rostand. Drame de felul acesta s-au mai scris, și una chiar, *Răzvan și Vidra*, s-a impus și repertoriului cu același caracter de specific național, solemn și inaugural, romantic și supraro-mantic; *Vlaicu-Vodă* o depășește însă și o înlocuiește cu drept cuvânt în rolul ei festiv, creând categoria teatrului istoric cu caracter politic, punct de plecare al unei întregi dramaturgii bazate pe conflictul dintre boieri și domn, cu comploturi tenebroase și cu răzmerițe și cumplite prigoane. Conflictul răspunde, negreșit, unei realități istorice neîndoioase, fixată mai de mult în epică în *Alexandru Lăpușeanu* al lui Costache Negruzzi sau în *Doamna Chiajna* și în *Mihnea cel rău* ale lui Al. Odobescu. Modelul creat în teatru în *Vlaicu-Vodă* a fost apoi urmat de toată dramaturgia noastră istorică — a lui Delavrancea, Mihail Sorbul, N. Iorga, Mircea Dem. Rădulescu, Victor Eftimiu, A. de Herz etc. — centrată pe un identic conflict între Vodă și zavistnicii lui sftnici. Nu vezi trei bărboși într-un colț al scenei fără să nu fie la mijloc un complot împotriva domnului. Afară de arhetipul conflictului, ca să zicem așa, politic, în *Vlaicu-Vodă* se mai găsește și sâmburele unei ciocniri religioase, al luptei între catolicism și ortodoxism, reluat apoi și în alte drame istorice (de pildă, *Ringala* lui Victor Eftimiu). Caracteristica piesei lui Al. Davila nu este însă numai de a se fi bazat pe acest conflict politic și religios între domn și boieri — ci și pe altul, mai esențial, între *Vlaicu-Vodă* și mama lui vitregă, *Doamna Clara*, cu alte cuvinte de a fi creat o piesă de caractere, psihologică. Lupta între mamă și fiu se dă, firește, tot pentru mobilul religios, *Vlaicu* reprezentând ortodoxismul și *Doamna Clara* catolicismul, — dar mijloacele de care se servesc și unul și altul sunt temperamentale și cu totul deosebite. Ciocnirea având loc între doi oameni de natură diametral opusă, pe lângă caracterul său național și politic, drama ia și un caracter psihologic, adică unul mult mai însemnat. Nu poate fi deosebire sufletească mai mare decât e între *Vlaicu-Vodă* și *Doamna Clara*, — și în acest contrast, ca și în absolutul fiecăruia din caractere în parte, se străvede însăși structura romantică a autorului lipsită de nuanțe. *Vlaicu-Vodă* e un șiret integral „închis în cugetarea lui ca într-o cetate“ — care, sub smerenie, umilință, milogeală chiar, sub înfruntarea celor mai cumplite jigniri, ascunde o voință sigură, viziunea limpede a unui scop: întărirea ortodoxismului, rezistența împotriva încercărilor de catolicizare. E negreșit un caracter, o stâncă zugrăvită de un pictor în decor de teatru, ca să poată fi luată drept mușchi verde sau perină de căpătâi. *Doamna Clara*, dimpotrivă, e o *mulier impotens*, din linia înaintașelor, a aprigei, crudei și nesățioasei de domnie *Chiajna*, a ambițioasei *Vidra*, femeie devenită și ea arhetip în literatura noastră: „femeia politică“. Urmărind și ea planuri politice și religioase, e dintr-o bucată, stâncă nevăpsită în catifea, ci plină de colțuri; mamă vitregă a unui domnitor slab și prefăcut, ea îl

strivește sub greutatea ei de fostă soție de domn, cu o trufie de cuvinte atât de nedibace, încât ne îndoim de simțul ei politic. Eu... eu... și iarăși eu... Cu o psihologie atât de masivă și fără mlădieri, ea nu vrea să stăpânească prin șiretenie, ci prin silnicie și prin afirmația voinței...

Ca să dăm un exemplu al contrastului romantic până la imposibil între cele două caractere, vom cita un singur crâmpei de dialog între Doamna Clara și Vlaicu-Vodă. Iată ce spune ea:

...Azi, de pildă, poruncit-am, c-așa-mi place

*.
Voi impune-a mea voință împotriva orișicui
Și te plâng, sărmane vodă, dacă-n loc d-o aliată
Vrei să vezi, în Clara Doamna, o stăpână ne-ndurată.*

Iar Vlaicu îi răspunde:

*Că te vreau pe veci stăpână, 'naltă
Doamnă, tot nu știi?
Sunt mai vârstnic decât tine,
totuși mumă vreau să-mi fii.
Vreau să stie toată curtea
— astfel cred eu nemerit —
Că de sunt voivod, sunt totuși
robul tău și rob smerit.*

Un insuportabil exces de trufie în fața unui egal exces de smere-nie, fie ea și ipocrită. Cu un astfel de temperament mândru, îngâmfat și, în definitiv, nerod, acțiunea Doamnei Clara nu putea fi decât incoerentă, căci nu înseamnă altceva trecerea ei momenta-nă de partea boierilor, pe care-i prigonise totdeauna, numai ca să zădărnicească planurile lui Vlaicu, îndemnul făcut lui Mircea de a-l ucide pe Vlaicu și, la urmă, propria ei încercare de a-l omorî. Prinsă și iertată, tot ea izbucnește:

*Zici că m-ai iertat! Nu, Vlade,
n-am de ce să-ți mulțumesc!*

*.
Iacă ruga ce voi face pururi
Domnului ceresc,
Din tot sufletul cu care
te urăsc, da, te urăsc!*

cea ce o confirmă într-o psihologie globală. Cu totul supărătoare este creația lui Mircea, conceput și el unitar ca tip al ușuraticului, și din punctul de vedere al romantismului simplificator, dar și chiar al sentimentului național. Tânăr încă, Mircea e gata să se lepede de tron din dragoste pentru Anca. Un Mircea care nu ține la „sânge“, „neam“, „nume“, „străbuni“ și voiește să renunțe la dom-nie pentru o femeie e străin de eroul consacrat de conștiința publi-că. E slab nu numai din sentimentalism romantic, ci prin întreaga lui structură sufletească. Nu-i numai efeminat, ci, zădărnicit în dragoste de planurile lui vodă, devine repede sângeros și ațâță pe boieri împotriva lui Vlaicu. Clara vrea să-i pună un pumnal în mână; având trădarea în sânge, după ce trădase pe Vlaicu, o trădează și pe Clara, dându-i pe față complotul. Neizbutind nici așa să obțină pe Anca, se năpustește asupra domnului cu pumna-lul. Vlaicu îl iartă — nu-i iertăm însă noi autorului concepția ro-mantică a unui Mircea în stare de orice pentru dragostea lui; cu o mână temerară, el a încercat să stingă făcliile cerului.

În totalitatea ei, o dramă solidă, romantic concepută pe uni-tate psihologică și romantic scrisă, adică pe bază de tirade com-pacte, în genere, patriotice, tradiționaliste (tirada datinei a bătrânului Spătar Dragomir — în care „datina“ devine un fel de fatalitate, într-o epocă poate

prea îndepărtată), într-o limbă lăudată de întreaga critică a timpului ca neaoșă, energetică, esențial dramatică și în versuri de mare poezie și frumusețe; nouă, celor de acum, ea ne pare artificială (în parte nici nu putea fi decât convențională), mustind de neologisme, presărate cu câteva cu-vinte arhaice, sentențioasă, pe alocuri, dar în versuri pline de asperități, de colțuri necioplite și de foarte multă umplutură.

Ronetti Roman. Apărut în plin sămănătorism, *Manasse* (1900), drama în patru acte a lui Ronetti Roman (1853—1908) a cunoscut un destin agitat, cuvenit, de altfel, și valorii sale și recrudescenței mișcării naționaliste. Sunt în amintirea încă a tuturor contempo-ranilor luptele date în jurul acestei piese la apariția, dar mai ales, la reprezentarea ei pe scena Teatrului Național (1905), și la încercarea de reluare din 1913. Nici până azi *Manasse* nu s-a mai reluat la Teatrul Național, — dar nu spre paguba piesei.

Drama e, în adevăr, una din cele mai puternice lucrări teatrale ale literaturii noastre, de vreme ce, dacă în privința măreției erou-lui central, al amplexului lui morale, e depășit, desigur, de Luca Delescu din *Bătrânul Hortensiei* Papadat-Bengescu, — pe lângă o semnificație simbolică incomparabil superioară, piesa are și un echilibru scenic cu mult mai mare, ce o face accesibilă oricui și oricând. Tot așa, sub raportul tehnicii teatrale și al limbii e îndărătul comediilor lui Caragiale, dar sub raportul generalității umane a tipurilor este superioară. Eroi lui Caragiale sunt tipuri accidentale și în curs de dispariție, pe când în *Manasse* ni se dă icoana unei rase văzută și în eternitatea și în mobilitatea ei. Ni-meni n-a reușit încă la noi să ne zugrăvească în același timp imagi-neea sensibilă și idealizată a unui neam ca Ronetti Roman. În *Manasse* nu trăiește numai sufletul ancestral al evreului, prins în esența sa nemuritoare, ci sunt fixate și conflictele, trezite în sânul rasei de deosebirea de cultură și de vârstă: în bătrânul *Manasse*, în *Nissim* și în *Lelia* avem trei generații de evrei, cu toate nuanțele de mentalitate ale vârstei lor. Drama lui Ronetti Roman este clădită pe o largă observație — și nimeni, la noi, n-a pus mai multă se-nină obiectivitate decât acest scriitor în zugrăvirea ciocnirilor de rasă și de generații. Idealizând pe *Manasse*, el a idealizat partea cea mai curată și intransigentă a rasei sale, fără a aduce vreo jignire neamului românesc, așa cum s-a pretins de unii critici la apariția piesei. Bătrânul acesta este impunător prin unitatea lui de ton, prin masivitatea morală, prin dârzenia cu care refuză amestecul neamului lui cu creștinii. E un punct de vedere onora-bil și, oricum ar fi judecat, sub raportul convenienței noastre, e un punct de vedere realizat magistral într-o creație puternică. În artă nu interesează decât soliditatea compoziției prin convergența tuturor amănuntelor și efectelor și nu repercusiunile de ordin social trecătoare și mobile. Alături de acest monolit uman, dramaturgul a creat și elementul de comedie al rasei, pe nemuritorul său *Zelig Șor*, misitul isteț, flexibil, bogat în resursele imaginației și ale unei verve inepuizabile, argintul viu al întregii piese, — ce nu respectă nimic alta decât măreția tragică a bătrânului. Oricâtă înstrăinare am avea față de concepțiile lui medievale, când bătrânul moare fulgerat de drama lui familială, simpatia noastră merge către dânsul. Aceasta e biruința marilor scriitori. Soluția problemei evreiești, de altfel, nu interesează; teatrul, ca și arta în genere, nu rezolvă probleme sociale, ci creează tipuri reprezentative și viață. Că tipurile românești (*Matei* și *Lelia Frunză*) sunt cu mult mai puțin realizate, schițate abia și palid schițate, e un fapt neîndoios; că limba păcătuiește uneori sub raportul purității, e tot atât de adevărat — defecte ce atârnă puțin în fața unicității lui *Manasse* și a lui *Zelig Șor* și a structurii conflictului. Drama lui Ronetti Roman e una din cele mai nobile opere ce a onorat literatura română.

Barbu Delavrancea. Spre sfârșitul unei cariere literare ce părea încheiată și în miezul carierei sale politice, Barbu Delavrancea (1858—1918) a reintrat în actualitatea literară și în succes prin trilogia sa teatrală luată din istoria Moldovei.

Apus de soare (1909) e privit și acum ca cea mai reușită realizare a lui dramatică și, în orice caz, se reia cu mai mult succes. În realitate, meritul nu revine valorii dramatice, ci valorii epice și poetice. Chiar faptul că Ștefan cel Mare n-a fost luat în evoluția carierei sau în momentul culminant al acțiunii lui, ci în ultimele clipe ale vieții, atunci când era, după cum singur spune, „lăuza Moldovei“, ne arată de la început lipsa de intenție a scriitorului de a ne da o adevărată dramă. Drama presupune o acțiune și un conflict; nici unul, nici altul nu există în *Apus de soare* sau în proporții minime. Conflictul poate fi între două voințe ce se înfruntă, — cazul cel mai răspândit în teatru, — sau, când e interior, între două tendințe, sentimente,

oarecum autonome, între datorie și pasiune, ca să dăm exemplul cel mai clasic. Nici un conflict de natura aceasta nu se află în *Apus de soare*, — deoarece conflictul de la urmă, în care Ștefan își stropește mormântul des-chis cu sângele răzvrătitului paharnic Ulea (clasicul conflict între boieri și domn) e un episod neînsemnat și disproportionat ca forțe puse în joc. Pentru a găsi, totuși, un conflict, unii doctori ai criticii l-au văzut între voința rămasă neștirbită, sufletul rămas sănătos și tare, conștiința misiunii sale naționale și — boala, care-i roade forțele trupesti. Mai întâi, un conflict cu boala și cu moartea nu e un conflict de natură dramatică. Boala, moartea sunt fenomene biologice fatale, ineluctabile pentru oricine; ele pot constitui deci drame în viață, nu însă și în artă, unde se cer conflicte de ordin psihologic, de mobile liber determinate, de voințe. A muri nu e un element dramatic și *Apus de soare* nu e decât o lungă agonie evocată pe scenă în toată materialitatea ei. În afară de aceasta, și numai subsidiar, dacă Ștefan conservă până la urmă o dârzenie neînvingătoare, o luciditate de minte ce-l luminează asupra misiunii sale istorice, o hotărâre de a-și impune voința celor de față și urmașilor — el arată în clipa morții apropiate o seninătate, o re-semnare creștinească fără nici un zbucium; sufletul nu se răzvră-tește împotriva trupului, împlinindu-și fiecare destinul după legi-le lui fatale. Iată pentru ce, neexistând nici un conflict, *Apus de soare* nu e o piesă de teatru; ceea ce nu-i scoboară valoarea epică și literară. Valoarea ei stă mai întâi în evocarea figurii eroului național, a lui Ștefan, într-o atitudine de măreție firească, de plinătate a conștiinței lui domnești, de energie sufletească nedo-molită, amestecată totuși cu blândețe, cu umor și cu licoarea sănătoasă a unei senzualități profund umană și istorică. Pentru aceasta au ajutat și puterea de evocare lirică a scriitorului și plasti-citatea limbii și stilului cu elemente cronicărești într-un fel de liturghie patriotică, întru nimic scenică, dar sugestivă. Rostite de actori cu mișcări largi și psalmodieri în vederea păstrării caracteru-lui arhaic, frazele pierd sub raportul teatral. Teatrul nu are caracte-rul liturgic; el nu poate emoționa decât prin mijloace actuale și nu prin mijloace poetice fără legătură cu acțiunea dramatică. O declamație solemnă și rituală ne poate trezi o emoție estetică, dar ne scoate din iluzia scenică: iată pentru ce *Apus de soare* e, în reali-tate, un spectacol într-un fotoliu, adică un foarte frumos poem epic.

Viforul (1909) continuă trilogia istorică moldovenească a lui Delavrancea începută cu *Apus de soare* și, poate și din spirit de contrast, altfel decât poemul liturgic al morții lui Ștefan cel Mare. Ștefăniță a moștenit de la bunic numai neastâmpărul și vioiciu-nea, deviate însă într-o demență sângeroasă ca scop în sine. Sângeros se arată uneori și Ștefan, dar cruzimea lui are expresia rațiunii de stat și nu a unei beții sanguinare. Drama nu mai e statică, ci dinamică, în stilul marilor drame istorice shakespeareene; cum însă Ștefăniță e un nebun dezlănțuit, mașinăria scenică se învâрте dezordonat ca o turbină cu motorul defectat, într-o serie halucinantă de omoruri, fără altă motivare decât pato-logia. Ștefăniță nu poate fi deci interesant artistic. Axa e tot politică: conflictul domnului cu boierii, în frunte cu Luca Arbore, în jurul intenției lui de a ataca pe poloni, pentru că regele îi refu-zase fata ca nevastă. De aici, uciderea lașă la o vânătoare a lui Cătălin, fiul lui Luca, apoi chiar a bătrânului lui învățător Luca Arbore și a altor șase boieri, până la otrăvirea lui Ștefăniță de Doamna Tana, de ciudă că domnul o înșela cu Irina, o poloneză travestită ca bărbat. Drama e acumulativă, pletorică, retorică, încărcată de scene de prisos, deși pitorești, cu figuri mărețe, epice (Luca Arbore, Cărabăț) și, în genul pieselor shakespeareene, împletită cu scene de umor aproximativ (Mogârdici), cu femei nebune pe scenă (Oana e o reminiscență a Ofeliei), în aceeași limbă liturgică, arhaică, ușor muntenizată.

Cea din urmă veriga a trilogiei, și totodată și cea din urmă și pe scara valorii, *Luceafărul* (1910), zugrăvește întâia domnie a lui Petru Rareș, care nu se știe de ce e luceafăr... decât doar că apare în fața porților cetății Suceava, ca un „luceafăr“, într-o noapte luminată de sus de un adevărat luceafăr. Actul acesta al prezentării străinului și al recunoașterii lui de boieri și de îmbătrâ-nita Oana este, de altfel, cel mai bun al întregii piese. Încolo, ea are un caracter strict biografic, zugrăvind momente din nesfârșitele lupte ale domnului cu polonii și conflicte cu boierii. Actul al doi-lea se risipește în episoade mai mult povestite, pe când actul al III-lea se strânge în jurul luptei de la râul Cirimușului împotriva polonilor; actul al patrulea se axează pe conflictul cu boierii, care nu vor să-l mai urmeze în nenumăratele lui războaie, mai ales că oastea lui Soliman se apropie; actul al V-lea, cel mai slab, ne zugrăvește fuga domnului prin

munți și scăparea lui în castelul Ciceului — ceea ce nu constituie un adevărat sfârșit. Piesa e străbătută, firește, și de o dragoste; dragostea romantică și inu-tilă acțiunii a Genunei pentru Petru, și, postumă, pentru Corbea.

Caracteristice, launloc, pentru întreaga trilogie sunt concepția romantică, pe baza contrastului de situații și caractere, sufletul pa-triotic exprimat într-o adevărată erupție retorică și frumusețea limbii arhaizantă, îmbelșugată, dar și strânsă adesea într-o expresie sentențioasă, pe axa tot romantică a contrastului: „Ce vreau, nu se poate, și ce se poate, nu vreau“. — „Mai bine mă omora când îmi era frică de moarte, decât să nu mor când mi-e frică să trăiesc“ etc.

După succesul, descrescând dealtfel, al trilogiei sale, în care îl serveau resursele unui mare talent oratoric și ale unui tempera-ment vijelios, Delavrancea a încercat să dea viață scenei și unora din cele mai prețuite din nuvelele tinereții. Dar nici *Irinel* (1911) și, cu tot pitorescul lui, nici *Hagi-Tudose* (1912) n-au izbutit; întrucât talentul scriitorului nu se putea dezvolta decât în cadre de mare retorică și de evocare lirică, nu alta ar fi fost primirea și a dramei postume *A doua conștiință* (publicată la 1922), dacă s-ar fi jucat.

Duiliu Zamfirescu. Dacă nu ne-am ocupat în această istorie de proza lui Duiliu Zamfirescu (1858—1922) — proză de struc-tură clasică — se datorește nu numai împrejurării că aproape tot ciclul Comăneștenilor a fost scris înainte de 1900 (*Viața la țară*, 1894; *Tănase Scatiu*, 1896; *În război*, 1897, și numai *Îndreptări* în 1900 și *Anna*, 1911), ci și faptului că notele caracteristice ale acestei literaturi se încadrează practic (echilibru clasic, distincție) și ideologic (literatura păturilor stăpânitoare) în mișcarea juni-mistă, de care nu avem a ne ocupa aci. Iată pentru ce, în loc de a ne opri asupra elementului viabil al scriitorului, va trebui să amintim doar de încercările lui dramatice din ultima parte a activității sale, tulburându-i imaginea care, din cauza multor dușmăanii, abia începea să se fixeze în atenția publicului; nedreptă-țit atâta timp de adversități de moment istoric (literatura îi supraviețuia adevăratei ei epoce de creație și se lovea în chip firesc de sămănătorism și de poporanism), scriitorul avea să aibă și nefericirea de a se nedreptăți singur printr-o producție dramati-că cu mult sub posibilitățile lui literare.

Sub forma unei încercări tipărite încă din 1882, *O suferință* (*Literatorul*, III), ispita dramatică data, dealtfel, de mult. Situația literară îngăduindu-i mai târziu realizarea scenică, Duiliu Zamfi-rescu a intrat apoi într-o fază de erupție dramatică prejudiciabilă prin reprezentarea următoarelor piese: *O amică*, comedie într-un act (*Convorbiri literare*, 1912); *Lumi-na nouă*, comedie în 3 acte (*Convorbiri literare*, 1912); *Poezia depărtării*, dramă în 3 acte (*Convorbiri literare*, 1913); *Voichița*, comedie (*Convorbiri literare*, 1914).

Numai *Poezia depărtării* izbutește întrucâtva să încorporeze ideea dramatică, constând în adevărul psihologic al acțiunii, pe care o desfășoară depărtarea în procesul de cristalizare a dra-gostei... Ministrul Văleanu își înlătură rivalul Hanke (propriul lui fiu natural), numindu-l la o legăție străină. Eroare psihologică: prin poezia depărtării, dragostea doamnei Văleanu crește; Văleanu se sinucide, iar ea, după întoarcerea lui Hanke, constată cu re-gret, în actul al patrulea, că nu merita sacrificarea soțului. Sin-gur actul al treilea are o valoare: firește, nu prin monologul de la început, ci prin episodul parabolei lui Oscar Wilde *Trandafirul și privighetoarea*, adică printr-un efect tot de ordin literar. Plecând de la „idei“ sau de la tendințe (șarja împotriva spiritismului în *Lumină nouă*, șarjă împotriva șarlataniei doctorilor în tratarea fe-meilor în *Voichița*), tot teatrul lui Duiliu Zamfirescu se traduce în înjghebări reci, academice, în dialoguri de o mare distincție, dar literare, lipsite de ritmul vorbirii.

D. Anghel și St. O. Iosif. Din colaborația atât de rodnică a lui D. Anghel (1872—1914) și St. O. Iosif (1877—1913), în care partea lui D. Anghel, cel puțin în *Cometa*, e covârșitoare dacă nu exclusivă, avem două încercări dramatice.

Legenda funigeilor e un poem, o simplă ficțiune cu aspect de legendă, imitată și dramatizată după un poem german. Runa țese o cămașă pentru fratele ei Landor, plecat la război, cămașă ce va pune la adăpostul loviturilor și al morții pe cel căruia îi e sortită; dacă o îmbrăca însă altul, blestemul lunii e categoric. Trecând pe acolo la război, Hunar fură inima Runei și-o înduplecă să-i dea cămașa; cum nu-i era sortită, blestemul se împlineste: Runa con-tinuă să țese ani de zile din tortul fermecat, care se destramă în subțiri pânze de păianjen veșnic călătoare.

Călătorind prin lume, funigeii au găsit corpul lui Landor, mort în bătălie, l-au învelit într-un giulgiu și l-au adus spre a fi îngropat cu cinste.

Blestemul lunii s-a împlinit: Runa își ispășește păcatul murind, deoarece, ca în toate legendele populare, moartea e privită nu numai ca o liberatoare a vieții, ci ca ispășirea unui păcat.

Unii critici au găsit în acest poem și un simbol; în realitate, fondul mai tuturor basmelor și legendelor are un caracter antropomorfic. Prin tratare, poemul e fantastic. Acțiunea se petrece într-un loc ne-determinat; Runa, Rilda și Hunar sunt ireali, versurile se trudesă să prindă când fantasticul joc al norilor, ce se alungă, se desfac și se întregesc în figuri de castele medievale, cu punți suspendate și cu arcade, când alergarea neobosită a suveicii, cântecul stativelor și fâșâitul tortului, când furișarea razelor lunii pe fereastră, învâluind pe harnica fecioară într-un pervaz de lumină, când neobosita trudă a păianjenilor ce împânzesc lumea cu ațele lor călătoare.

Dacă nu ne-a dat comedia în versuri, *Cometa* (1908) ne-a dat, cu siguranță, versul comic, insinuant, spiritual, neprevăzut prin imagini și rimă, versul ronstandian al comediei de salon, liric și eroic. Piesa, de altfel, n-are nici intrigă, nici caractere; e un simplu „marivaudage“ sentimental. Tity Rosnov e un tânăr îndrăgostit, ce-și ascunde sentimentul sub vervă: atitudine, desigur, cunoscută, deși nu atât de îndreptățită; a fi iubit înseamnă a lărgi resursele puterilor spirituale, a iubi înseamnă, însă, a le comprima. Prin atitudinea fundamentală a sentimentului mascat sub verva comică, prin tirade, cum e călătoria în lună, prin episoade, ca scena de pe terasă cu serenade din chitară, Rosnov multiplică, fără pană și prețiozitate, și cu infinit mai puține resurse verbale, figura ne-muritoare ca gen a lui Cyrano de Bergerac.

Al. G. Florescu. *Sanda* (1908), piesa în trei acte a lui Al. G. Florescu, și-a afirmat succesul prin faptul reluării de mai multe ori pe scena Teatrului Național. Satiră socială împotriva claselor înalte și, totodată, conflict pasional între mamă și fată, adică între ușuratică Elena Rodan și fiica ei Sanda, crescută la călugărițe. Iubit în primii ani ai tinereții de Sanda, Mihai Lavin devine aman-tul Elenei, și, părăsit de ea, se sinucide. Desperată de insensibilitatea mamei sale față de moartea lui, Sanda se retrage la maici. Construcție simplă, gospodărească, luminoasă, cu dialog vioi și cu destul spirit de observație și spirit pur și simplu. Onestă piesă de repertoriu; tendința spre tiradă și mai ales intenția moralizatoare, destul de supărătoare, au ajutat-o poate față de un public dornic de a fi moralizat prin principii nemuritoare. A doua încercare dramatică a scriitorului, *Chinul* (1910), nu mai e din același aliaj fericit. E vorba de suferințele morale ale tânărului doctor Dinu Mureș, teoreticianul nebuniei ereditare, când află că tatăl său murise nebun; în pragul sinuciderii, e scăpat prin mărturisirea mamei că nu era fiul tatălui lui legal. Act final repulsiv prin bucuria fiului; doar câteva scene din actul I și II (scena dintre doctor, mama lui și logodnică) au oarecare viabilitate.

George Diamandy. „Bonjuristul“ întârziat, crescut la Paris și rămas sufletește la Paris, revoluționar de salon, pe un fond de ciocoism incorrigibil, George Diamandy (1867—1917) și-a purtat diletantismul nu numai prin cluburi socialiste, prin studii de arheologie, ci și prin literatură și, cu deosebire, prin teatru, fără să fi izbutit să-și fixeze un loc. Locul nu și-l putea fixa, firește, prin *Bestia* (1909), cu studiul unei femei, voluntar sterilizate, Ninetta Corman, dezlănțuită într-o patimă distrugătoare de bărbați, și prezentată în dilema „sfînxului sau a bestiei“; nu și-l putea fixa nici în *Tot înainte* (1910), dramă socială localizată în Franța, scoasă din conflictul dintre muncă și capital, la uzina de munițiuni a lui Héquet; și nici chiar prin *Dolorosa*, piesă d'annunziană, în care doi pictori, Scoruș și Arnota, intră într-un fel de conflict pur artistic în jurul Tudorei. Văzând într-însa o exaltare artistică, Scoruș o iubește, dar nu e iubit; râvnind în ea numai femeia, fără să-l inspire, Arnota e iubit, în schimb, cu desperare. Pretext pentru discuții estetice. Toate trei piesele traduc amatorismul ideologic al unui cerebral, cu tipuri fără identitate locală și chiar umană; probleme și idei și nici urmă de intuiție artistică. Deși localizarea în timp, pe vremea lui Petru Rareș, e încă arbitrară, cea mai izbutită dintre încercările lui Diamandy, *Chemarea codrului* (1913), are cel puțin meritul de a purcede din atmosfera țării. Fără a fi istorică și, deci, descătușată din eternul conflict al domnului cu boierii, acest poem voinicesc aduce un vânt de haiducie din vremi trecute sau

numai închipuite. Căci povestea celor trei copii ai răposatului boier Frânge-Gât care hălăduiesc prin codri e încă o născocire destul de cărturărească.

Rămași la curtea din Rădeana — după ce fuseseră luați drept „lotri“ și condamnați, Anca, fecioara din Soveja, se îndrăgește de Ioniță, fiul stăpânei, iubit de alte două femei. Conacul fiind călcat de tătari în lipsa doamnei, când hanul le întreabă care e iubita lui Ioniță, singură Anca, recunoscând-o, își plătește iubirea cu fecioria. Cum Ioniță n-ar mai fi putut-o lua de nevastă, pângărită, — tinerii îndrăgostiți fug în desișul codrului la cea dintâi chemare a lui, ca la chemarea însăși a legilor firii. Nu e vorba de a sublinia toate neverosimilitățile psihologice îngrămădite în această legendă haiducească; „bonjuristul“ a găsit însă, în sfârșit, un suflu de poezie și de idealism ce merită să fie menționate.

Victor Eftimiu. Dramaturgul cel mai activ și mai cu răsunet e, neîndoios, Victor Eftimiu (n. 1889), care de un sfert de veac ocupă scena Teatrului Național și uneori și scenele particulare cu piese de toate tipurile și în toate formele, feerii, istorice, fantezii, drame sociale, comedii într-un act sau în cinci și chiar șase, în versuri sau în proză, într-un ritm uluitor de succese și de căderi, de apo-teoze și de atacuri pătimașe, ocupând pururi actualitatea teatrală printr-o personalitate vie, atrăgătoare și puțin cam volatilă. Nu-i vom analiza aici numărul excesiv al pieselor, de o valoare, dealt-fel, inegală — căci inegalitatea este una din notele caracteristice ale acestui dramaturg, cu atât mai ciudată cu cât inteligența, trăsătura lui fundamentală, n-ar trebui să se înșele decât în limi-te determinate; vom cerceta numai câteva mai reprezentative în diferitele genuri atinse cu risipă, pentru a schița la urmă în puține linii fizionomia acestui talentat om de teatru integral (autor, direc-tor, regizor și chiar actor).

Vom începe cu analiza celor cinci piese de la debutul activității lui, în sensul cărora i s-a dezvoltat tipic activitatea ulterioară:

Înșir'-te, Mărgărite, Cocoșul negru (feerii în versuri), *Ringala* (piesă istorică în proză), *Akim* (tragicomedie) și *Prometeu* (teatru clasic în versuri).

Dincolo de basm și dincolo de complicațiile inutile ale unei fantezii deviate, valoarea feeriei *Înșir'-te, Mărgărite* (1911) stă mai ales în originalitatea tratării materialului oferit de basm, în care Făt-Frumos întrupează lumina, frumosul, idealul, pe când Zmeul, urâciunea, răul, întunericul. În piesă valorile se schimbă: Făt-Frumos e un „idealist“, dar și un pierdevară și un fanfaron, iar Zmeul — un om ca toți oamenii, care, nebucurându-se de beneficiul nașterii, voiește să-și cucerească o împărăție prin hărnicia brațului. Poetul s-a oprit însă la jumătatea drumului în concepția sa. Răzvrătit fără a fi însă și un Satan, Zmeul nu râvnește să răstoarne ordinea eternă a lumii, ci, plebeu, își reclamă partea de stăpânire a pământului. În cadrul lumii de basme cei doi eroi principali, ca și restul figurației, se perindă mai mult ca siluete decât ca ființe vii; depășind sensul strict al feeriei, poemul nu se ridică totuși la amploarea creației. Scoși din basmul convențional, Zmeul și Făt-Frumos plutesc încă în nelămurita și grațioasa linie a fanteziei poetice. Scrisă la început într-un act, *Înșir'-te, Mărgărite* a ajuns apoi în patru; numai din deviația fanteziei încântate de sine au putut ieși două acte de prisos și, în intenția unei continuități inutile, domnița cea mai mică a lui Alb-Împărat apare sub forma Zânei-Florilor pentru a reface firul unei povestiri ce nu mai interesează.

În *Cocoșul negru* (1912) se împletesc elementele a două trage-dii ce par a fuziona, deși, în realitate, se stânjenesc între dânsese și se ciocnesc în dauna unității psihologice. Prima e tragedia fatalității întrupată în Voievodul Nenoroc, la nașterea căruia cântase „cocoșul negru“. Ispitit de Drac în actul al doilea, Neno-roc îl urmează printr-o învoială în regulă, ca în *Faust*. De îndată ce eroul se bucură de libertatea de a alege între rău și bine, trage-dia fatalității din primul act devine tragedia liberului arbitru, — afară de cazul când poetul ar pretinde că și rezultatul alegerii dintre Arhanghelul Mihail și Drac era și el hotărât de mai înainte de destin. Dracul îl împinge apoi într-o serie de încercări, căci, în fond, el e ispita răului ce mijeste în om. Dându-și, în sfârșit, seama de nelegiuirea legăturii făcute, Nenoroc voiește în actul al IV-lea să o distrugă. E prea târziu. Nealegând, când avea de ales, soarta i s-a împlinit și orice va face nu va scăpa din gheara diavolului. Reluându-și vechiul făgaș, piesa se leagă de întâia ei concepție, a fatalității, din care nu e nevoie să izgonim pe Drac, întrucât el e și fatalitatea, dar și ispita răului. În cazul acesta, ar fi trebuit să rămână însă mereu nevăzut, ascuns în lucruri, în ademeniri, un drac proteic, dar nu un drac prezentat sub forma lui

cunoscută, liber de a-l primi sau respinge; o astfel de libertate face cu pu-tință morala de la urmă, incompatibilă cu ideea fatalității, re-lua-tă... Desfășurarea episoadelor e extrem de complicată, digresivă; totul sfârșește cu apoteoza morală indicată mai ales în epilogul ne-jucat. De vreme ce Voie-Bună a ascultat de Arhanghel și a mers pe calea dreptății, i se cuvine răs-plata tronului și a raiului, în timp ce, din faptul că urmase pe Drac, Nenoroc va merge în iad. Poetul uită că Nenoroc e victima fatalității și că, deci, nu putea alege; uitând, ne-a dat două acte (II și III) în contradicție cu ideea centra-lă a piesei și alt act (IV) tardiv și de prisos.

Ringala e amestecul nefuzionat bine a două piese: una istorică și alta sentimentală. Piesa istorică se așează pe încercarea Ringalei, sprijinită de episodul Ion Sartorius, de a trece Moldova la catoli-cism. Mulțumită rezistenței logofătului Jumătate și a spătarului Coman, șovăitorul Alexandru își înțelege datoria și izgonește pe Ringala. Inutilă din toate punctele de vedere, piesa „sentimen-tală“ se reduce la episodul dragostei Ringalei pentru oșteanul So-rin, fratele spătarului Coman, întors cu o solie de la Marienburg; actul II, scene din actul III și IV și mai ales din actul al V-lea dăunează, așadar, acțiunii piesei și, prin amestecul geloziei, micșorează hotărârea finală a domnului de a rămâne la credința strămoșească. Piesa trebuie îngrădită la actul I, al treilea și la un act rotunjit din actul al patrulea și al cincilea. În *Ringala*, autorul a creat încă o femeie „politică“, amestecând însă în ea, pe lângă dragostea pentru religia catolică și pentru Polonia, și nemulțu-mirea de a avea un bărbat prea bătrân, — adică prezența unei oarecare feminități într-un suflet altfel viril.

Dintr-o literatură atât de bogată și de felurită, preferința mea merge către tragicomedia în trei acte *Akim*, jucată în 1914 cu un succes limitat. Farsă molierească, negreșit, ea pune în lumină un tip de mari resurse, pe cerșetorul Akim, ajuns administratorul moșiei tânărului conte Daniel Wladimirov, prin viclenia de a se fi dat drept adevăratul lui tată. Scena din cimitir la mormântul bătrânei contese, prin care își impune minciuna, scenele de îngâmfare și de spirit de dominație a umilului cerșetor ajuns deo-dată stăpân, și mai ales actul al treilea cu spovedaniile lui succe-sive, până la mărturisirea imposturii, din nevoia de a muri în liniște, sunt de o mare vioiciune burlescă, cu fantezie în amănunte. Poate că la lipsa de succes a piesei a contribuit impreciziunea localizării acțiunii și lipsa unui act al treilea de circumstanțiere a psihologiei cerșetorului ajuns om mare — insuficiențe sigure — fără a se putea ști însă cât au atârnat în destinul ei scenic.

Prin aceeași putere a fanteziei, poetul a prelungit formula miti-cului Prometeu în sens uman; în locul revoltatului eschilian, a împins în primul plan pe binefăcătorul omenirii. Titanul, firește, nu putea dispărea din legendă; rămase în formula eschiliană, actele II și III suferă de anemia lucrurilor fără rezonanță pentru noi; adevărata piesă se refugiază în actul întâi, al patrulea și, întrucâtva, al cincilea, plecate dintr-o concepție producătoare de frumos omenesc. Când este izgonit de oameni, în loc să se arate mândru de fapta lui, mai mare prin lipsa oricărei recunoașteri, încununat de dubla aureolă a martiriului, renegat de zei și de oa-meni, Prometeu își blestemă fapta generoasă și, lepădându-se de ea și de dânsii, se închină lui Zevs. Tratată altfel, am fi avut o trage-die, limitată la cadre teatrale, antică prin subiect și modernă prin fecundarea lui, cu un înțeles adânc omenesc, solidă ca structură, dar și ingenioasă și poetica pin jocul liber al fanteziei constructive.

După analiza câtorva din tipurile pieselor scriitorului, rămâne ca pentru celelalte să dăm mai mult indicații generale. Din conștiința propriilor lui mijloace, scriitorul s-a îndreptat instinctiv spre compozițiile mari, în versuri, cu subiecte mai mult sau mai puțin istorice ori legendare, antice sau moderne, fuziune de basm și de realitate, prilej de desfășurări de mase, de efecte scenice, în care nimic nu-i lăsat la o parte, decorul, costumele, fanfarele, proiecțiile luminoase, teatru prin excelență spectacular, făcut să impresioneze publicul prin orice mijloace, cu foarte multe influențe shakespeariene și poleială superficială orientală, carton vizibil. Îndrăzneala lui generoasă merge, de altfel firesc, spre tot ce e mare, simboluri grandioase, de la izvoarele vieții, sete de lumină, de viață, schematisme inteligente și viziune simplistă și categorică a tuturor problemelor filozofice (cum ar fi manicheismul din *Cocoșul negru*); generozitate naturală a caracterului ce-l îndreaptă de la sine spre tot ce e nobil; optimism și lipsă de autocritică — și de aici tratarea tuturor marilor subiecte fără distincție: *Prometeu*, *Napoleon* (catastrofal), *Don Juan* (naiv), *Meșterul Manole* (specta-culos) etc., etc.

Din această preferință pentru marile subiecte iese, de pildă, și *Thebaida*, tragedia în cinci acte (1923) care, în realitate, se poate strânge în trei, bine închegate. Tragedia e „contaminația“ în sens antic, adică fuziunea a trei tragedii grecești: *Oedip la Colona* a lui Sofocle, *Cei 7 dinaintea Tebei* a lui Eschile și *Antigona* lui Sofocle — la care se mai adaugă și elemente din două alte tragedii ale lui Euripide. „Am adunat din dărâmăturile templului păgân, scrie cu modestie autorul în prefață, încercând cu reparațiuni grosolane, cu netrebnice aurării, cu vopsele care se vor trece curând, să le aduc ofrandă în biserica nouă a literaturii românești.“ Contaminarea a reușit, în sensul mai mult al acțiunii decât al poeziei infuză în modelele antice, — și a culminat într-un foarte patetic act al treilea, mai ales în lupta dintre Polinikes și Eteokles...

Polarizării interesului scriitorului pentru marile simboluri i se datorește și *Meșterul Manole*, dramă în 3 acte în versuri, reprezen-tată doi ani după aceea (1925), primită cu una din acele răzmerițe critice obișnuite autorului, dar și cu aprobarea publicului. Elementele de mare spectacol și montare (de pildă, slujba masonică a Ioaniților din Veneția, cu lectura făcută de marele maestru a versurilor asupra morții lui Hiram, arhitectul templului lui Solomon) au constituit, desigur, un punct de plecare al succesului acestei piese, cu o filozofie rezumată în leitmotivul „cu piatră, cu var și cu sânge... prin viață, prin moarte, zidim“, sângele fiind însăși dăruirea de sine a creatorului pentru realizarea operei sale. Cântecul doinei din tabloul darurilor, razele de lumină din jurul bisericii de la sfârșitul tabloului al treilea, zidirea lui Rândunel și, mai ales, jurământul pentru jertfirea ei, sfințirea bisericii, procesiunile, tiradele, risipa de coruri, cântări etc. au întregit șirul elementelor materiale ale succesului, — din care lipsește doar un gust sigur.

Piesa din anul următor (1926), *Glafira*, plutește între basm și istorie. Actul întâi, al celor trei regi bătrâni ce se adună în zdrențe la o fântână pentru a se înțelege împotriva tătarilor, e cu deosebire pitoresc și ingenios. De pe urma lui Gladomir, ucis de Simeon cocoșatul, gelos pe căpitanul lui, rămâne domnița Glafira ca să împlinească răzbunarea — răzbunare realizată, după foarte multe șovăiri, abia în actul din urmă: împins de Glafira, prințul Dan Lore-dan îl ucide pe taică-su, regele Simeon, și apoi, pentru că ea nu-l mai vrea de bărbat, o ucide și pe dânsa. Totul tratat cu patos ro-mantic, cu mai multă fantezie decât creațiune.

Alături de acest teatru, mai mult poetic, de inspirație istorică sau legendară, esențial romantic și chiar melodramatic, teatru de mari compoziții în versuri, cu tirade, cu desfășurări impunătoare de mase, cu o foarte complicată orchestrație de efecte scenice, cu surle și fanfare, lumini și costume, cu bătălii și măceluri shakespeareene, pornit spre generoase simplificări filozofice și simboluri mitice, — în autor a apărut de la început și filonul comic, un simț al pitorescului, al observației, al fanteziei, evident la început în mici comedioane reușite (*Ariciul și sobolul*, *Poveste de Crăciun* etc.), realizat în *Akim* și prezent apoi în foarte multe scene răzlețe din toate piesele lui (până și în *Ringala* sunt niște pitorești călugări) și în câteva comedii inconsistente, mai mult vodeviluri (*Sfârșitul pământului*, *Dansul milioanei* etc.) și în altele, cărora le lipsește puțin pentru a fi bune (*Omul care a văzut moartea*). Scriitorul s-a încercat și în comedia și drama modernă, fără să fi izbutit vreodată să dea ceva trainic (*Daniela*, *Stele călătoare*, 1936) sau în chip numai parțial; așa, de pildă, după un admirabil și pitoresc act I, prin înclinarea spre senzațional, una din caracteristicile scriitoru-lui, *Marele duhovnic* se destramă în facilitate elementară. Semn al unei multilateralități ce caută să se adapteze noilor curente teh-nice, e de citat *Fantoma celei care va veni*, în care apariția cinematografului a adus, cel puțin pentru un timp, aluviuni, de aici scenele scurte, rapide, cu goluri ce trebuiesc umplute de spectator, cu tipuri schematizate în simboluri (*Poetul*, *Morfînomana*, *Maes-trul*). Subiectul e predestinarea, previziunea Poetului — care, la urmă, se realizează, în chip neașteptat, prozaic chiar, sub o formă științifică, fără miraculos... Fantezia și misterul din seria întregă de tablouri se rezolvă, astfel, în cotidian.

Încheiem aici analiza acestui scriitor, cea mai eruptivă forță dramatică a teatrului nostru, minată de lipsa controlului critic și de concepția utilitaristă a unei arte în funcție numai de succes — și, în genere, de public.

Mihail Sorbul. Debutul cunoscut al lui Mihail Sorbul (n. 1886) e actul *Vânt de primavară*, apărut în *Convorbiri critice*, 1908; numele lui nu intră însă în conștiința publică decât prin marele succes, confirmat prin diferite reluări, al „comediei tragice“ *Patima roșie*,

care constituie pentru critic unul din faptele brutale, obligat să le constate fără a le putea aplica. Piesa nu pornește dintr-o observație directă, ci e plină de reminiscențe de literatură rusă, mai ales din *Azilul de noapte*, desfășurându-se într-o lume vulgară, rău crescută, trivială. Caracterele sunt arbitrare. Nemotivată, iubirea Tofanei pentru Rudy nu-și înseamnă popasurile psihologice; Rudy e in-consistent; dintr-o tânără secătură devine deodată sincer îndrăgostit de o studentă săracă, Crina, îi cade în genunchi și vorbește de căsătorie; inconsistentă e și Crina și, mai ales, Castriș, la urmă de o imbecilitate mărinimoasă, moștenire a literaturii ruse. Singur Șbîlț, derivație a actorului din *Azilul de noapte*, impresionează publicul și susține piesa, „raisonneur“ alcoolic, ce iese și vine, co-mentează, filozofează și glosează asupra faptelor celorlalți în aforisme lapidare și convenționale în gen „genial“; el a realizat, astfel, un tip reluat apoi de alții și a contribuit la succesul piesei, după cum a contribuit și dinamismul construcției ei armonice. Proportționare nu înseamnă însă și verosimilitate. Piesa e plină de situații false, de ieșiri și intrări nemotivate; numai faptul că studenta Crina, logodnica lui Rudy, își oferă propriul ei pat lui Rudy și Tofanei ne dă indiciul promiscuității și vulgarității unei piese în care, oferindu-i revolverul, bețivul Șbîlț o îndeamnă pe aceeași Tofană să ucidă și să se sinucidă și insistă cu perversitate.

În afară de episodul dramatic *Săracul popa*, în care ni-i prezen-tată înduioșarea lui Mihai Viteazul în fața capului adus pe tavă a cardinalului Andrei Batori, și comedia într-un act *Praznicul calici-lor*, cu episodul uciderii cerșetorilor și infirmilor de Vlad Țepeș, Mihail Sorbul ne-a dat o mare dramă istorică în cinci acte în ver-suri, *Letopiseșii*, ce duc mai departe tipul dramei creat de *Vlaicu-Vodă*, multiplicat apoi de toți dramaturgii, pe baza conflictului între domn și boieri; de o parte domnul, în genere, iubitor de țară, zelos de autoritatea lui, iar de alta, o masă de boieri zavistnici, preocupați de interese mărunte, egoiști și etern complotiști. Vlaicu se lupta prin șiretenie și umilință; Ion-Vodă Armeanul prin avânt, sinceritate, noblețe bărbătească. Din punct de vedere al construcției tehnice, drama nu este solid înche-gată; conflictul din-tre domn și boieri nu merge pe o linie ascendentă, gradat, pas cu pas, până la deznodământ, ci se înnoadă și se deznodă aproape în fiecare act, — pentru că, pe cât e de unitar în voința lui patrio-tică Ion-Vodă, pe atât sunt de șovăitori boierii și mai ales Ieremia Golia, care acum conspiră împotriva lui, acum se lasă cucerit de flacăra lui sfântă. Dăunătoare acțiunii, oscilațiile se înregistrează mai ales în actul al III-lea, în care boierii sunt succesiv cucerit de domn după victoria lui împotriva turcilor, iar Ieremia Golia e încruntat și pornit la răzbunare și, îndată după aceea, invers, boierii se răzvrătesc din nou, în timp ce Ieremia Golia e cucerit de mărinimia voievodului. Această insuficiență de construcție este răscumpărată însă prin puterea de creație psihologică a unora din eroii dramei, — punând în primul plan, firește, pe Ion-Vodă și apoi în față, cu aceeași dârzenie monolitică, pe Bilăe și, pe urmă, pe șovăitorul Ieremia Golia, aruncat între polurile opuse ale urii și dragostei față de domn, și mult diplomatul său frate Ion Golia. Ca și *Vlaicu-Vodă*, drama fierbe de avânt național, fără patos ver-bal, într-o manieră strict realistă, prozaică, cu insuficiență verba-lă evidentă; limba continuă artificiful limbii lui Davila, cu scurte infiltrații de cuvinte arhaice, în vederea unei ușoare aparențe de autenticitate; versurile sunt antipoetice, colțuroase, lipsite de cel mai elementar lirism, găfâite în interjecții și exclamații cu umplutură ce simulează energia și conciziunea:

*Mișelnici! Otravă! M-auzi? Ce ucigași?
Să mă răpun eu singur mișelnic. „Eu? Ostaș.“
De ce?...
De ce?...
De ce? De ce? De ce?*

Cu deosebire trebuie însă amintită „comedia tragică“ *Dezertorul*, poate cea mai bună din teatrul realist al scriitorului. Întors ca locotenent în Bucureștii ocupați, neamțul Schwabe trage la fosta lui iubită Aretia, azi măritată cu Silvestru Trandafir, plecat cu oastea în Moldova. Cum însă Silvestru nu plecase de fapt, se întoarce la timp pentru a-l înjunghia pe neamț. Deși fabulată după un episod din *La Débacle* a lui Emile Zola, piesa e viguros construită, cu scene puternice și violente, în genul bernsteinian, în care, unde nu ajung

cuvintele, intervin pumnii și cuțitele. Și tipurile sunt energic schițate, cu deosebire Cucoana Casiope. Pestetot, atmosferă de mahala, în dependența directă a lui Caragiale.

Activitatea dramatică a scriitorului s-ar fi putut mărgini la aceste trei piese; tot ce a scris mai pe urmă: *Răzbunarea*, piesă în patru acte (tipărită, 1918); *Prăpastia*, dramă în patru acte (1921); *A doua tinerețe* (cu dramatizarea unui fapt divers napolitan, 1922), *Dracul*, piesă în două acte, 1932 etc., sunt în afara oricărei discuții critice...

Caton Theodorian. Poate că debutul teatral al lui Caton Theodorian (n. 1873) e *Ziua cea din urmă*, dramă într-un act, publicată în *Noua revista româna* din 1912; fixarea în literatură îi vine însă prin drama în 4 acte *Bujoreștii* (1915), care a rezistat timpului prin creația, arbitrarea în datele ei, a lui Fotin Bujorescu și a spițerului Amos. Chinuit de gândul perpetuării numelui și nu a neamului său, în jurul acestei ciudate axe sufletești, bătrânul trăiește o viață plină, bogată, prezentă în orice cuvânt; toată autoritatea familială a vechilor boieri, savoarea graiului lor deschis și necioplit, pornirea pentru glume îndoielnice și senzuale trec prin energia lui ființă. Din stirpea *Prostului* lui Fulda, spițerul Amos Bujorescu din Huși e mai nuanțat și adâncit sufletește, amestec de bunătate, de nevinovăție și de simplitate. De dragul liniștii altuia, el își pierde propria-i liniște; la urmă iubește cu adevărat, — și e firesc să fie iubit pentru frumusețea sufletului său. În actul II, III e zugrăvit în fine nuanțe de sficiune, de naivă poezie, de revoltă și apoi de duioșie; la fel e și în actul al IV-lea, dar limba lui se ridică la ciripiri alegorice și la icoane poetice cam greoaie. Mediul piesei suferă de impreciziunea timpului. Fotin e prea din timpuri vechi pentru a fi contemporan cu tinerii din actul al II-lea, un pictor, un poet modernist și un muzicant; comicul e voluntar. Spiritul scriitorului nu izvorăște, de altfel, niciodată din cuvinte, ci din situații — lucru prețios.

Înclinarea spre „literatură“, a dialogului scris și nu vorbit, a unei stilistici înflorite și poetice, care deformează unele scene din urmă ale *Bujoreștilor* (gingașiile verbale ale lui Amos), se menține și în alte încercări teatrale ale scriitorului. În *Comedia inimii* (1919), nehotărârea lui Șerban între dragostea trupească și cea sufletească e un astfel de exces literar, care-i dă piesei un caracter mai mult retoric, fără putere de convingere. Și în *Greșeala lui Dumnezeu* (1927) se vorbește și se discută cu mult prea mult asupra ingraturii copiilor față de sacrificiile părinților, — a Alinei față de bătrânul arhitect Alexe Băleanu. Psihologia și generozitatea lui Amos, prezentă și în *Comedia inimii*, se prelungește și aici în apariția tânărului arhitect Scutaru, ce se sacrifică pe sine pentru fericirea rivalului său, Horia Cantemir. Deși abătută în farsă, ea e și mai evidentă în *Nevestele lui Pleșu* (1921), în care ajutorul de grefier Hristache Pleșu, din spița lui Justus Haederling, din *Prostul* lui Fulda și a spițerului Amos Bujorescu, dobândind o moștenire, e exploatat de Marina, birtașa bufetului Palatului Justiției și de tânărul ei amant Stolnici. Alt om decât cel știut în primele acte, energic și inflamabil pe neașteptate, Pleșu se scutură de Stolnici și se însoară cu Marina, așa cum se bănuia de la început. Aceeași răzbunare a binelui împotriva răului încununează în *Stapâna* (1923); ajuns gine-rele boierului, după douăzeci de ani, vechilul Stoica Breazu, care își scoate încă pălăria în fața nevestei lui, Tecla, ca și diversele dispoziții testamentare ale bătrânului Balaș aduc ceva din cea mai bună atmosferă a *Bujoreștilor*; împotriva acestor dispoziții arbitrare, tânărul copilă Dida se va mărita cu Gheorghe, fiul administratorului moșiei, repetând povestea declasării mamei ei.

În definitiv, ca mai toți scriitorii, Caton Theodorian este autorul unei singure piese, *Bujoreștii*, cu viziunea a două tipuri de oameni, ce revin sub diferite forme tot mai slăbite: un tip puternic, voluntar, năprasnic chiar, maniac în anumite privințe, tipul bătrânului Bujorescu — și antipodul lui, tip poate bovaric, al unui suflet serafic, blând, bun, generos, naiv până la prostie, plin de poezie, tipul lui Amos Bujorescu, spițerul din Huși.

A. de Herz. Debutul lui A. de Herz (1887—1936) se adâncește în epoca lui școlară, odată cu reprezentarea de către un grup de camarazi a dramei istorice *Domnița Ruxandra* (1907). Anul următor (1908) el publică în *Convorbiri critice* o dramă în 3 acte, *Floarea de nalbă*, cu multe reminiscențe din *Dama cu camelii*. Prima piesă reprezentată la Teatrul Național e *Noaptea Învierii* (1909), cu reminiscențe, de data aceasta, din *De peste prag*, drama nejuțată a lui E. Lovinescu. *Biruința* (1910) i-a urmat în aceeași atmosferă de nelimpzire. Abia în 1913 i s-a pecetluit destinul dramatic prin comedia în 3 acte *Păianjenul*, reluată apoi cu succes în mai multe rânduri. Cu toate că acțiunea se desfășoară în alte cadre și

e chiar tratată în spiritul unei adevărate comedii, ideea centrală a piesei descinde din *Il perfetto amore* al lui Roberto Bracco. O văduvă (la Bracco fără alte determinări psihologice; la Herz cu aparențe de văduvă veselă) mărturisește bărbatului său în noaptea nunții (la Bracco) sau logodnicului și în fața aceluiași pat desfăcut (la Herz) că, deși văduvă, e încă fecioară, deoarece primul ei bărbat murise înainte de a-și fi îndeplinit datoria de soț. Cu toate că ideea centrală, ca și structura întregului act al III-lea sunt lua-te de la Roberto Bracco, *Păianjenul* e superior lui *Il perfetto amore*. Limitată la două persoane, comedia italiană e un „marivaudage“ sentimental și libertin, cu singurul scop al pregătirii efectului tea-tral de la urmă; încolo, fără alte determinări psihologice, eroii sunt doi atomi omenești ce se întâlnesc pentru a intra într-un con-flict teatral. În *Păianjenul* autorul și-a personalizat eroii. Mira Dăianu e „tipul“ reprezentativ al „păianjenului“; dragostea Mirei cu Mircea e sinceră (la Bracco e o aventură de vodevil), cu toate postulatele unui sentiment puternic în nesiguranța lui de a fi împărțit; de asemeni, în actul I a încercat să ne zugrăvească mediul unei viligiaturi românești. Cu aceste precizări, *Păianjenul* rămâne încă cea mai bună lucrare dramatică a lui A. de Herz — și chiar un model al comediei de salon — de tăietură franceză, cu spirite, „mots d’auteur“, culese de oriunde.

Comedia următoare, *Bunicul* (1913), ar voi să fie povestea unui donjuan îmbătrânit. După mari succese feminine în tinerețe, Manole Corbea se îndrăgostește la bătrânețe de tânăra Dea Frunteș, îndrăgostită și ea de Flinte. Nu se știe cu ce autoritate, bătrânul se opune la căsătoria lor, până ce, aflând că fiică-sa, Felicia Rădeanu, a născut un băiețel, se învoiește; amantul cedează astfel bunicului. Piesă slabă, incoerentă, înnădită din petice de scene; în jurul lui Manole Corbea, lumea din *Păianjenul*, frivolă, lipsită de interes; banalitatea nu e salvată de spiritele pur verbale.

Succesul obținut cu *Păianjenul* nu s-a repetat nici cu *Bunicul*, nici cu *Cuceritorul* (1913), ci abia peste nouă ani cu *Mărgeluș*, comedie în trei acte, jucată în 1921 și reluată în 1923. Ca și în *Bunicul*, copilașul „Mărgeluș“ rezolvă o situație încordată, înles-nind căsătoria lui Radu, fiul ministrului agriculturii Zota, cu fru-moasa dactilografă Gina Lentreș, mama copilașului. Lucrul nu merge, firește, așa de lesne; peripețiile dragostei lor constituie tocmai substanța acestei comedii de figuri caricaturale (mai ales ministrul Zota, care crede că „Teleormanul e județ vecin cu Râmnicu-Sărat“ — foarte convențional șarjat, ca toți miniștrii), de situații bufe și de vervă de cuvinte, cu multe reminiscențe și foarte multe localizări. Comedie de salon, de abilități scenice, în formula boulevardieră. Se râde, și la atâta pare a se fi mărginit mai târziu ambiția autorului — deși în *Aripi frânte* a încercat fără succes să reia firul întrerupt al teatrului istoric. Tot aici mai amintim și de piesa în 3 acte *Sorana*, scrisă în colaborare cu I. Al. Brătescu-Voinești, în care substanța literară pare, dealtfel, să aparțină exclusiv colaboratorului său, de vreme ce în lepădarea de sine până la totala jertfă a fericirii sale pentru fericirea altuia — subiectul *Soranei* — distingem stirpea cunoscută a Microbu-lui, a lui Rizescu sau a lui Pană Trăsnea Sfântul — literatură brătescu-voineștiană de duioșie, generozitate, lirism. Oricum ar fi subiectul, *Sorana* e literatură și nu viață; eroii sunt evocați liric pentru a ilustra „un caz“ de jertfă sublimă fără individualizare.

Octavian Goga. *Domnul notar* (1914) al poetului Octavian Goga a fost unul din cele mai mari succese teatrale din preajma războiului. Un act frumos de expoziție, de calitate mai mult epică decât dramatică, un act al doilea nefolositor acțiunii, un act al treilea patetic prin vibrație patriotică. O alegere într-un centru românesc al Câmpiei Ardealului. Acțiunea se strânge în jurul a doi oameni: Traian Văleanu, notarul renegat, și Nicolae Borza, socrul notarului și român bun. Psihologia renegatului e globală, fără nuanțe: renegatul absolut, în nici un conflict cu sine însuși. Dacă și-ar fi iubit, de pildă, soția, interesul piesei ar fi fost mult mai gradat. Ura și disprețul ce i-l arată Anei e și el totalitar, masiv. Într-o piesă de ordin național sfârșitul ar fi trebuit să fie tot național; deznodământul ei este însă domestic, pe o chestie de bani. Înstrăinându-i suma depusă la casa satului, socru-său îl gătuie; Văleanu nu e pedepsit, așadar, în trădarea, ci în necinstea lui; alegerile samavolnice de la Lunca rămân nerăzbnate. Dacă norodul răsculat l-ar fi sfâșiat pe notar, alta ar fi fost semnificația sfârșitului...

Actul al doilea e de prisos: în preajma alegerilor, Traian Văleanu își petrece noaptea la Otilia Sfetescu, fata săteanului Oprea Sfetes-cu, femeie galantă la București. În apriga luptă

națională, se intro-duce astfel diversiunea unui crâmpei de viață de mahala bucu-reșteană, zugrăvită sub influența lui Caragiale, prezentă, dealtfel, și în natura dialogului, dar nu și a limbii. Piesa are vigoare, suflu național, fără declamație, cu figuri secundare bine conturate, Bor-za, pristavul Mitruț, preotul Solomon Nicoară, mișcări de mase, bine rânduite, cu intervenții de jandarmi unguri — calități ce i-au legitimat marele succes.

Povestea jertfei meșterului pentru clădirea operei trainice atât de expresiv dată în urzătura balcanică a mai multor balade, a fost reluată de poet în *Meșterul Manole* (1928), cu un succes legitim, dar și academic prin noblețe. Nu e vorba de moartea fizică a ființei iubite, ci numai de moartea morală, de moartea sentimentului, a iubirii, fără căldura căreia orice femeie dispăre. Zguduit în dra-gostea sa pentru Ana Brăneanu și de violența soțului, dar și de șovăirea femeii de a-l urma, sculptorul Galea se eliberează de obse-sia iubirii, trecând-o în opera de artă „Atlantida“, ce-i evocă pe Ana; statuia reprezintă, așadar, un transfer de substanță sufle-tească; idolul de marmoră ia locul plăsmuirii carnale. Drama se desfășoară în cadrul unei problematice pusă în valoare mai ales prin frumusețea limbii și patosul convingerii, într-un fluid ce trece din viață în artă.

Zaharia Bârsan. Dincolo de încercările teatrale publicate, ca drama în două acte *Mărul* (jucată în 1908 și publicată în *Luceafă-rul*, 1909), piesa în patru acte *Sirena* (1910) și *Jurământul*, într-un act, și *Se face ziuă* (1914), actul puternic din viața Ardealului — numele lui Zaharia Bârsan (n. 1879) se va lega de poemul drama-tic în trei acte *Trandafirii roșii* (1915). Dacă nu i s-ar fi adus timp de 77 de zile câte un trandafir roșu, fata împăratului era ursită să moară. În zadar au străbătut pământul vracii și iscoadele împărătești, deoarece trandafirii roșii nu existau încă pe vremea aceea. Domnița începe să se stingă: sosind la curte, pribeagul poet Zefir se îndrăgește de dânsa și, în taină, stropește un trandafir alb cu propriul lui sânge și apoi mereu 77 de zile de-a rândul îi aduce fetei câte un trandafir roșu, până când, cu cel din urmă, moare, în timp ce, însănoșită și neștiutoare, domnița se mărită cu logodnicul ei Val-Voievod; simbol al puterii de jertfă a poetului îndrăgostit și al puterii de uitare a femeii. (Simbolul se mai găsește în micul poem *Jertfa* al lui D. Anghel — și în varianta din *Privighe-toarea și trandafirul* lui Oscar Wilde și chiar în Emil Gârleanu). Iată subiectul pe care Zaharia Bârsan și-a brodat poemul său dramatic, ieșit din brazda lui *Înșir-te, Mărgărite*, rămas în reper-toriu, pe gustul tuturor iubitorilor de feerie și de basm, cu străveziu tâlc simbolic, prin excelență „cantabil“ (a și fost pus de curând pe muzică), în versuri romantice, sentimentale și dulci, cu tirade (de pildă, *Balada mării*) atât de prețuite de publicul pasionat de teatru în versuri...

Mihail Săulescu. O impresie puternică a trezit piesa postumă într-un act a lui Mihail Săulescu (1888—1916) *Săptămâna lumina-tă* (scrisă înainte de război, dar jucată în 1921), în care, într-o atmosferă lugubră de bordei sărăcăcios, între un nebun, o vrăji-toare și o mamă deznădăjduită, trage să moară fiul, un ucigaș, lovit de un glonte. Cum e cea din urmă noapte a săptămânii lu-minate, când morții intră în rai, văzând că se apropie miezul nopții, înnebunită de spaimă, dar și de eresuri, pentru a-i deschide porțile raiului, mama își gătuie fiul. Sumbră temă, admirabil aleasă, atmosferă realizată, — dar, în definitiv, un caz prea spe-cial și limitat la folclor, pentru a impune concluzii asupra posibili-tăților dramatice ale tânărului poet mort în război.

N. Iorga. Voind să rezumăm opera dramatică a lui Alecsandri — spunem: *Fântâna Blanduziei*; a lui Caragiale: *Scrisoarea pierdută*; a lui Hasdeu: *Răzvan și Vidra*; a lui Davila: *Vlaicu-Vodă*; a lui Ronetti Roman: *Manasse*; a lui Victor Eftimiu: *Înșir-te, Mărgărite*; a lui Mihail Sorbul: *Patima roșie*; a lui Caton Theodorian: *Bujoreștii*; a lui A. de Herz: *Păianjenul*; a lui Octavian Goga: *Domnul notar*; a lui Delavrancea: *Apus de soare*; a lui G. Diamandy: *Chemarea codrului*; a lui D. Anghel: *Cometa*; a lui Al. Florescu: *Sanda*, și așa mai departe. Mai sobri, unii dintre scriitori și-au concentrat și sleit chiar ei forțele creației într-o singură piesă (*Răzvan și Vidra, Vlaicu-Vodă, Manasse*); mai numeroase, operele celorlalți au fost cernute de sita timpului și reduse la unitatea cea mai expresivă. Posterita-tea reține puțin din munca fiecăruia și e o fericire când însuși scriitorul i-a prevenit judicios selecția... Anul acesta N. Iorga a sărbătorit a patruzecoa piesă a sa. Când ar vrea cineva să-i rezu-me activitatea dramatică printr-un singur titlu — cred că nu i-ar veni nimănui în minte nici unul. Care e piesa sa reprezentativă? Sau — lărgind chestiunea — care e opera sa reprezentativă? N-

ar putea nimeni răspunde. Reprezentativă e totalitatea unei imense activități și mai ales personalitatea lui dinamică, animatoare. Amestecați în toate problemele timpului, trăind din plină actualitate, ramificați în toate debaterile publice, răscolind, însuflețind, terorizând, biciuind atenția până la obsesie, cu antene întinse în toate domeniile cugetării omenești, acest fel de oameni sunt, în adevăr, rari și constituie un patrimoniu național folosit în orice moment actual. Risipiți în toate direcțiile posibile, multilaterali, prodigioși, frământați în toate discuțiile, indispensabili oriunde, ei se împrăștie apoi în fum și vânt, devenind un nume, un renume, dar nu și o operă vie, adică citită, prezentă în conștiința posterității, limitată și expresivă... Prodigioasă în toate domeniile-le, dincolo de măsurile omenești, chiar și în cadrele literaturii dramatice, activitatea, de altfel, incidentală și secundară în totalul restului, este încă excesivă și depășește pe cea a tuturor celorlalți dramaturgi launloc. Din nefericire, ea n-a pătruns încă nici până acum în conștiința publică. Actuală în toate convulsiunile culturale, sociale, politice, la Academie, la Universitate, în Parlament, în toate forurile vieții publice, în țară și în străinătate, prezența de un sfert de veac, anuală sau bianuală a marelui animator pe scena Teatrului Național n-a fost niciodată actuală. Schema reprezentării pieselor sale se poate reduce astfel: multă vreme lucrările dramaturgului nu s-au reprezentat deloc, așa că Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul au înviat sau au murit prin diferite foi culturale sau chiar în broșuri necitite, ca orice teatru nejuțat (*Învierea lui Ștefan cel Mare*, în *Neamul românesc*, 1911; *Mihai-Viteazul*, schiță de poem dramatic; *Constantin Brâncoveanu*, 1914; *Cantemir bătrânul*, 1920; *Un domn pribeag*, poem dramatic în *Neamul românesc literar*, 1912; — dar republicat la 1920, — și chiar jucat etc., etc.). Mai târziu, după război, odată cu creșterea personalității lui politice, Teatrul Național a început să-i joace câte o piesă pe an în condiții insuficiente: la început de stagiune sau la sfârșit, fără nici o grijă de montare și cu rolurile neștiute; fiecare reprezentare nu însemna decât îndeplinirea unei simple formalități. Cu timpul reprezentările s-au înmulțit și îmbunătățit, dar cu un ritual neschimbat: o premieră răsunătoare în prezența tuturor notabilităților vieții politice și culturale, — a doua zi o presă — multă vreme ostilă —, azi convențional elogioasă în a recunoaște „domnului profesor“ cele mai eminente calități dramatice; la a doua reprezentație jumătate de sală e goală, la a treia sau a cincea aproape nimeni, încheind, astfel, cariera piesei, oricare și oricum ar fi fost ea. Paralel cu aceste reprezentații oficiale, tribut al recunoștinței publice pentru marile merite culturale ale cărturarului, producția sa fiind prea abundentă, „domnul profesor“ și-a creat un fel de teatru personal („Teatrul ligii culturale“), cu elemente adunate de oriunde, elevi și probiști, cu care și-a reprezentat în condițiuni inacceptabile o serie de piese sociale cu tendințe moralizatoare. Toate acestea sunt spuse pentru a arăta insuficiența de informație a criticului în studiul amănunțit al prodigioasei activități dramatice a unui autor, care scrie cinci acte în versuri în câteva zile, când nu le dictează stenografului în câteva ceasuri. Recuzându-mă asupra unora din ele, necunoscute încă, mă voi mărgini mai mult la indicații generale asupra naturii literaturii dramatice a scriitorului. De la un cărturar cu cunoștințe istorice atât de vaste, zguduit și de un mare suflu pasional, nu se putea să nu avem scene puternice, emotive sau numai pitorești, din istoria trecutului nostru: dramatice sunt, de pildă, unele scene din actul al IV-lea și al V-lea din *Un domn pribeag* (scris în 1912, dar jucat la 1921), în care e evocată dureroasa poveste a lui Ștefăniță, fiul lui Petre Șchiopul, ce tânjește într-o școală de iezuiți la Innsbruck; dârz este evocată figura lui Tudor (*Tudor Vladimirescu*, 1921 și 1923), mai ales în tablourile 4 și 5, în linii simple, energice; patetic e sfârșitul actului al III-lea din *Doamna lui Ieremia* (1923), unde Movileștii pribegi și cerșetori se adăpostesc necunoscuți la hramul mânăstirii Sucevița. De altfel, aceasta e, poate, piesa cea mai bine construită a scriitorului, iar figura Doamnei lui Ieremia, virilă, energică, năprasnică, intră în galeria femeilor politice și ambițioase ale istoriei noastre (Doamna Chiajna, Doamna Clara, Vidra, Ringala etc.); scene pitorești sunt în *Fratele pagân*, care nici nu știu dacă s-a publicat, dar pe care l-am văzut alături de entuziasmul dlui I. Al. Brătescu-Voinești; chiar și în cele cinci acte ale lui *Isus* (1925), tabloul al patrulea, în care Iuda ispitește pe Maria asupra locului unde se află Mântuitorul, în clipa când i se aude glasul rostind „fericirile“ dinaintea mulțimii prosternate, e străbătută de un fior mistic...

Cu toată risipa de mare poezie, cu un dar de evocare și cu un suflu patriotic neîndoios, fără să mai vorbim de cunoașterea cadrului istoric, nici una din aceste piese nu are

consistența unei construcții trainice. Pentru formularea acestei concluzii nici nu e nevoie să mai pomenim de actul *Moartea lui Dante* (1922), în care Dante se arată mai mic decât cei ce-l surghiuniseră, sau de poezia dramatică într-un act *Meșterul Manole* (1925), simplu dialog între Neagoe și Despina, în care semnificația e redusă la respectul tradiției și a continuității istorice, iar jertfa sângelui e înlocuită cu sacrificiul giuvaierelor crailor sârbești făcut de Doamna Milița; sau de actul *Răzbunarea lui Molière* (1922), sau *Francesco de Assisi*, *Cleopatra* și de atâtea altele. Judecata rămâne globală pentru cele mai bune piese istorice ale acestui teatru, scrise cu o iuțea neînchipuită, cu o lipsă de arhitectonică uluitoare, simple improvi-zații ale unei incandescente, admirabilă privită în sine, insuficientă însă creației pentru a deveni și artă.

Dar dacă în tot acest teatru subzistă încă un suflu, turnat, ce-i dreptul, într-o stilistică foarte aproximativ versificată, și mai subzis-tă o putere de evocare patetică sau pitorească, oricât ar fi de risi-pită într-o pulbere de scene venite torențial, fără axa unei idei centrale și fără organizație, — activitatea dramatică a scriitorului mai are și altă latură, ce nu rezistă celei mai indulgente aprecieri critice. Moralismul teoretic de la vechiul *Sămănător*, reluat cu in-succes și inactualitate după treizeci de ani în *Cuget clar*, se manifestă pragmatic și într-o prea bogată literatură dramatică. Scriitorul ne vrea binele și luptă pentru bunele moravuri, biciuind pe cele rele; dar dacă ar mai fi vreodată nevoia de a face dovada ineficien-ței artistice a tendințelor moralizatoare în artă, nimic n-ar face-o mai luminoasă decât teatrul social și moral al lui N. Iorga. Din cele trei acte ale piesei *Omul care ne trebuie* (1923) aflăm cum se cuvine să se stabilească apropierea între boieri și țărani în urma exproprierii; preoții și învățătorii sunt îndemnați să vadă mai mult de biserică și de școală decât de politică și cooperative; în *Sărmală, amicul poporului* (1923) găsim o satiră împotriva demagogiei, în *Lume bine crescută* (1923), o șarjă împotriva societății franțuzite, pe care scriitorul o corectează, făcând pe Ella Rotopan să renunțe la vărul Bob Cândescu, produs al saloanelor, pentru a se mărita cu studentul sărac Irmilic; în *Fatalitatea învinsă* (1923) dramatur-gul dă speranță oropsiților eredității de a o putea înfrânge prin focul purificator al dragostei; după cum taică-su rupsesse legea fatalității prin iubirea Mariei, Pavel Bănilă o va rupe mulțumită Veronicăi: dragostea învinge fatalitatea! În *Îmbogățitii de război* (1924) asistăm la ascensiunea socială a unui plutonier, care, la urmă, ruinat, se pune pe lucru cinstit, așa cum trebuie să facă tot romanul pentru ca România să prospere; în *Pretențioșii* (1925) un tânăr răzeș, Rudi Verdeș, își toacă averea în sânul unei societăți dezorientate și fanfaroane; când se convinge de goliciunea lumii în care intrase, se întoarce ruinat la răzeșia lui, scăpat totuși de ruină de Cătinel, fata de țară ce-l iubea.

Numai rezumatul acestor piese morale ne dă ideea de ce poate fi tratarea lor; ele se încadrează în epoca de nediferențiere a litera-turii de acum trei sferturi de veac, din faza tinereții lui Vasile Alec-sandri, a *Coanei Chirița* și a *Lipitorilor satului*.

III

EVOLUȚIA POEZIEI DRAMATICE DUPĂ RĂZBOI

Distincția între literatura dramatică de dinainte și cea de după război e o distincție pur cronologică și metodologică: războiul, în realitate, n-a schimbat nimic. Odată cu cercetarea producției tea-trale exclusive a acestei epoci, vom analiza câțiva scriitori, a căror activitate, deși pornită înainte, s-a dezvoltat și s-a organizat după război.

Ion Minulescu. Nemulțumit cu rolul său însemnat în evoluția poeziei noastre lirice, Ion Minulescu (n. 1881) a crezut că se poate manifesta și în genuri accesibile altor aptitudini și altui talent. Analizată în epică, lipsa de seriozitate se vedește și mai acut în teatru, adică în genul care cere cea mai mare obiectivitate și viziune cea mai concretă. Teatrul poetului este un teatru de fantezie exercitată cu deosebire în lumea boemei literare și artistice, fără o legătură cu realitatea vieții și cu problemele ei; el pleacă de la teme elaborate în atmosfera cafenelei și se dezvoltă în construcții arbitrare, în care fantezia și verva nu pot înlocui creația obiectivă. Pentru a da măsura acestei specii de teatru și ciclul preocupărilor lui, vom analiza câteva din piesele lui cele mai caracteristice.

Întors după 18 ani la Constanța, exoticul explorator Mihnea Dornescu întâlnește o femeie, îi place, o urmărește în propria-i casă, pentru a afla că e Irina, soția prietenului de

odinioară Maioreanu. Amant al ei, descoperind prezența altui amant în trecut, o torturează cu gelozii retrospective și nu se lasă până ce nu-i află numele: el însuși acum 18 ani! Rezultatul e neprevăzut. Cum Mihnea nu poate iubi de două ori aceeași femeie, ca berzele ar pleca, dacă Irina nu l-ar împușca. Iată scurtul rezumat al piesei *Pleacă berzele* (1921) și totodată și schema viziunii dramatice a scriitorului: brodarea pe axa unei „idei“ originale a unei acțiuni neverosimile și absurde. Piesa nu pleacă de la realități și de la oameni, ci de la situații crezute noi, în jurul cărora fantezia lucrează arbitrar cu simplul ajutor al vervei. Ceea ce nu putea izbuti în epică, n-avea cum să izbutească în teatru.

În *Omul care trebuie să moară* (1924) Mihnea Dornescu se numește Pierrot Sălcianu, pentru a nu se numi, pur și simplu, Ion Minulescu real sau în proiecția propriei sale viziuni. Aventurier sentimental, vagabond și fantezist, dar obosit de viața dusă, își face o injecție de morfină. În jurul presupusului său cadavru, se dezlănțuie, astfel, un act macabru între agenții pompelor funebre, servitorul Zaharia în căutarea unui comision, amanta lui, Zuzu, furioasă că s-a sinucis înainte de a-i fi achitat nota rochiei, prietenul Marcel, care i-o suflă, și așa mai departe, scene de cel mai autentic minulescianism. Mai sosește din Belgia și verișoara lui, Damiana, călugăriță din desperarea de a nu fi fost iubită de el. Înviind, omul care voia să moară, vrea acum să trăiască. Se îndrăgostește de Damiana, o seduce și, făcând-o să uite de Dumnezeu, se pregătesc de logodnă; Pierrot nu s-a schimbat însă și o sărută și pe servitoare, așa că până la urmă el „trebuie“ să moară, după cum îl îndeamnă chiar Damiana, hotărâtă să se întoarcă la mânăstire. Pierrot se sinucide, încât florile aduse de prieteni pentru logodnă sunt puse pe patul mortului. Această flecăreală lugubră se numește teatru.

În *Manechinul sentimental* (1926), autorului dramatic Radu Cartian (și Mihnea Dornescu și Pierrot Sălcianu și Ion Minulescu) îi trebuie o eroină pentru piesa sa *Porumbița de porțelan*. Cu ajuto-rul cărții de telefon intră în relații cu doamna Jeana Ionescu Poto-peni, de la care vrea să afle cum iubesc femeile din lumea mare. Pe încetul Jeana se identifică însă cu rolul piesei, trăită și jucată împreună, până ce, în apropierea deznodământului, ostenit și săturat de lumea mare, Radu revine la viața lui de boem, nu fără a păstra o legătură cu lumea părăsită voluntar prin servitoarea Jeana...

În *Allegro ma non troppo* (1927), același mediu boem și același fond „pirandelian“ al confuziei între teatru și viață. Doi vechi prieteni, Titu Micșoreanu și Ion Marian, colaborează la o piesă de teatru asupra problemei adulterului, pe care Titu vrea să o sancționeze prin omor, în timp ce Ion e pentru o soluție pașnică — până ce Titu își surprinde soția — Cocuța — în brațele lui Ion. Ca și în cazul lui Ionescu-Potopeni din *Manechinul sentimental*, Titu e „convins“ că era la mijloc un simplu joc, pentru a-i dovedi că în astfel de situații nu împușcă nimeni.

Aceste scurte indicații ne dau măsura concepției scriitorului asupra teatrului și mijloacele ce-i stau la îndemână. Teatrul e proiecția unică a unui singur erou — prezent în poezie, în epică și mai ales în viață — un boem fantezist, disolut și farsor, aventurier, amator de situații originale și paradoxale, în nici un contact cu viața și cu problemele ei; iar mijloacele sunt verva scriitorului — și îngăduința, până la un punct, a publicului.

Mircea Dem. Rădulescu. Era firesc ca poetul *Eroicelor* să aibă și în teatru o incubație patriotică sau numai tradiționalistă: poezia eroică *Pe aici nu se trece*, în colaborație cu Corneliu Moldova-nu (1918), și fantezia în versuri (un act și un prolog), în colaborație cu Alfred Moșoiu, *O noapte la Mircești*, precum și *Legenda Co-roanei* (1922) vin din acest filon național. Adevăratul contact cu scena îl ia însă cu *Serenada din trecut*, jucată întâi la Iași, în mai 1917, și reluată la București abia în 1921. După cum o arată și titlul, această „comedie lirică“ în patru acte e doar un pretext de serenade și de dansuri orientale. Pitorescul Petru Cercel nici nu putea fi altceva decât axa unei compoziții pur decorative. Conflictul, ca să-i spunem așa, e între domnul — poet, om de înaltă cultură apuseană, înconjurat de un alai de tineri artiști de toate națiunile, ce umplu Târgoviștea de zvonul ghitarelor lor și zugrăvesc pe icoane chipuri de baiadere — și divanul boierilor nemulțumiți de atâta dezmăț și risipă; civilizația disolută se luptă cu virtutea străbună și bărboasă a neștiutorilor de carte divaniți. Că mai e și o idilă între voievod cu Marga, fiica lui Miriște, sfârșită printr-un duel, de regulă urmat de moarte, e de la sine înțeles — dar în boschete se aud triluri de privighetori. Conflictul între domn și boieri se rezolvă ușor: boierii se închină

Doamnei Chiajna, în timp ce voievodul ia drumul Apusului, al cărui climat îi priia. Totul pur exterior.

Trecând peste un *Petroniu* de puțină consistență, ne oprim la cea mai spectaculoasă din dramele sale istorice, la *Bizanț* (1924), în care Teofana e, în adevăr, o eroină de dramă, cu o viață ce nu conține numai elementele esențiale ale sufletului omenesc, iubirea și spiritul de dominație, intrate în conflict, ci și tot decorul fastuos, decadent, tot putregaiul fosforescent al Bizanțului cunoscut din istorie. Fiică a cârciumarului Crateros, ea e acum împărăteasă văduvă și mamă a doi porfirogeneți. Pentru a putea scăpa de Brin-gas, conducătorul de fapt al imperiului, ademenește pe Nichefor Focas, generalul armatelor din Asia, om sobru, cast, evlavios, sol-dat înainte de toate, și-l ucide pe Bringas. Devenit bazileu, Focas o vrea și pe Teofana, îndrăgostită de tânărul Zimiskes, și o silește să-l ia de bărbat fără voie. Un complot îl răpune însă și proclamă de bazileu pe Zimiskes, la a cărui încoronare patriarhul o oprește în pragul Sfintei Sofii, sub cuvânt că e ucigașa lui Focas. Având a alege între tron și Teofana, Zimiskes alege tronul. Înșelată în iubi-re, ea împlântă pumnalul în pieptul lui Zimiskes, care scăpă totuși, și se omoară... Patriarhul îl încoronează pe Zimiskes. Piesă de vio-lență pasională, de lupte între sentimente primare, de scene de efecte teatrale și, mai ales, de mari desfășurări decorative, pentru care se și potrivea talentul exterior al scriitorului...

Valjan. În restrânsa lui activitate dramatică, Valjan (V. Al. Jean) e umoristul nostru cel mai bun, cu o notă de finețe de observație. Încă înainte de război, poate cu cea mai bună comedie într-un act din literatura noastră, *Ce știe satul* (1912), autorul ne dovedi-se situațiile comice și trăsăturile de caracter ce se pot scoate numai din simplul fapt al greșelii unei femei de a crede că actul ei de divorț fusese transcris, pe când, în realitate, era încă anulabil. Și *Nodul gordian* (1920) e în aceeași linie și măsură; în jurul unei anecdote polițienești (un „spert“ surprins și rezolvat apoi printr-o împărțire judicioasă a plicului cu bani) se desfășoară o acțiune vie, cu siluete precise (comisarul Tiberie, Lola, prietena lui ce taie „nodul gordian“ al plicului, sergentul Tănase Weiss și, mai ales, minunatul Mandragiu, reclamantul intrat la „uscătoare“ pentru faptul smulgerii unui pom din Expoziție și eliberat apoi pe cauție!). E un umor întru nimic mai prejos de Courteline. Prin bruscul ei viraj spre duioșie, comedia într-un act *Lumina* (1921) e mai puțin izbutită. Petrecând într-o „chambre séparée“ cu Lelia Mihăilescu, marele avocat Enescu află de greșeala judiciară săvârșită cu zece ani în urmă, ca prim procuror, prin care aruncase la pușcărie un nevinovat. Comedia e înăbușită de literatura sentimentală.

Sforțările încununuate prin cele două mici comedii de observație atât de fină și de umor atât de subțire, scriitorul a voit să le încor-deze într-o operă mai mare, cu intenții de satiră socială. Cele trei acte ale *Generației de sacrificiu* (1935), din care primul admirabil, deși cu reminiscențe sau cel puțin cu similitudini de situații, e o foarte vioaie satiră, fără măsura și finețea celorlalte două comedii. Realitatea, în care se menținuse atât de strict în ele, este depășită aici în intenția prea vădită a șarjei și a zugrăvirii globale a unei întregi generații de beneficiari ai epocii imediat postbelice. Povestea șperțului lui Weiss și întâmplarea lui Mandragiu, devenit împricinat din reclamant, zugrăvesc, în realitate, mai sugestiv o stare de lucruri decât afacerile de milioane puse la cale în chefuri monstre, într-un tempo de vodevil.

Ion Peretz. Ajuns director al Teatrului Național, învățatul profe-sor de istoria dreptului român Ion Peretz (1876—1935) și-a desco-perit și aptitudini dramatice; în realitate, era la mijloc numai o uluitoare facilitate de înseilare scenică și de foarte aproximativă versificație. După un *Bimbașa Sava* (dramă în cinci acte, 1918), în care Tudor este încadrat între Gheorghe Lazăr, Eliade Rădulescu, Văcărescu, Golescu, facilitatea scriitorului se fixează mai consis-tent în *Mila Iacșici* (1919), fuziune sau confuziune a unei drame pasionale în sânul unei drame politice. Scoasă, în bună parte, din cunoscuta nuvelă a lui Odobescu (mai ales în actul al patrulea), autorul ne dă un episod din viața lui Mihnea cel Rău, găzduit în pribegia lui în casa sârbului Dumitru Iacșici. Însurat și cu copii, el strânge totuși legături de dragoste cu sora lui, Mila, și este urmărit apoi de dânsul în delungul mai multor acte, până ce, din nou pribeg, e ucis la Sibiu. Cronică politică a luptelor dintre Drăculești și Basarabi stânjenește mersul și interesul acțiunii. Mila abia apare în actul al III-lea și dispăre în actul al patrulea. Cen-trul piesei se deplasează când la Mihnea, prezentat și el fără unita-te de ton („rău“ în actul al treilea, el e mai mult „bun“ în celelalte), când la Mila (mai ales în actul al V-lea, în

care, după uciderea domnului, încă iubit, se aruncă într-o prăpastie), când la Dumitru, care printre atâtea comploturi își urmărește răzbunarea. Piesa întere-sează prin cadrul ei istoric, prin unele scene — și în nici un caz prin versuri...

Ca o pildă de exploatare a actualității mai cităm și piesa în patru acte *Puiul de cuc* (1918), în care e dezbătută problema copiii-lor născuți din tată străin în timpul ocupației. Autorul crede „că e o datorie patriotică aceea ca puii de cuc să găsească din primul moment o educație îngrijită din partea taților vitregi, pentru ca chiar cu această generație de sânge amestecat să se poată lua revanșa“. Chestiunea punându-se... pe revanșă, se înțelege schematicul piesei; ea nu duce totuși în sensul temei. Întors în țară, tatăl se revoltă, iartă, nu poate suferi puiul de cuc, îl face să moară printr-o încurcătură de rețete; aflând asasinatul, mama urmează destinul copilului. Drama e, firește, intențională, ca întreaga dramaturgie a acestui făuritor de expediente.

L. Bebreanu. În cumpăna activității autorului lui *Ion*, al *Pădurii spânzuraților*, al *Răscoalei*, cele două comedii, *Plicul* (1923) și *Apos-tolii* (1926), nu atârnă mult. Ceea ce merită subliniat nu este stângăcia romancierului ce se încearcă în teatru, căci, dimpotrivă, face dovada îndemnării tehnice și a puterii de a interesa și scenic; ci schimbarea totală a atitudinii artistice. Talentul romancierului constă din viziunea lui realistă și din meticulozitatea și gravitatea compoziției lui în laborioase construcții masive; din obiectivă, în teatru, ea devine caricaturală, schematică și oarecum frivolă. Con-structorul piramidei lui *Ion* se transformă, astfel, într-un destul de portativ pamfletar social al moravurilor de după război. În *Plicul* e vorba, anume, de gospodăria unui orașel provincial, în care pri-marul și cumnatul său vor să facă o afacere de lemne pentru populația săracă de sărbătorile Crăciunului; cum au nevoie de vagoane „cu precădere“, complicitatea șefului de gară Galan e in-dispensabilă. În schimb, omul nu cere decât sau un comision, sau bunăvoința primăresei, la care râvnea de mult. Comisionul obținut din fondul milelor pentru orfanii de război ajunge însă sub forma unui plic în poșeta primăresei. Afacerea ar părea că se complică, totuși, din pricina unei anchete provocată de gelozia primarului, ațâțată de un gazetar local, la fel de șperțar, dar până la urmă totul sfârșește tradițional în jurul unei mese copioase și în satisfacția generală. Iată spectacolul la care ne invită autorul lui *Ion*, nu fără vioiciune și chiar (nu) fără comic savuros (scena consiliului comunal din actul II); totul însă în dependența lui Caragiale (naivi-tatea, de pildă, a primarului în fața „plicului“ descoperit în poșeta nevestei) și în linii prea caricaturale. Pentru atâta lucru avem „moralistiții“ noștri.

Pretențiile dramatice ale autorului lui *Ion* nu se înalță nici în *Apostolii*. După ce ne-a biciuit moravurile noastre din regat, Re-breanu le biciuiește și sub forma regășenilor descălecați în Ardeal ca să-i facă fericirea. E vorba de trei haimanale bucureștene ajunse „apostoli“ în Ardeal, — pe când noi știam că, de obicei, ardelenii devin „apostoli“ la noi. Apostolul principal, dl Mitică Ionescu, di-rectorul „biroului de cvartieruri civile și militare“, cu broboada unor minciuni fantasmagorice, vrea să se însoare cu bogata văduvă Veturia Harincea. Guvernul cade, minciunile se demască și impos-torul rămâne să-și caute alte succese. Farsă destul de greoaie, șarjă destul de neverosimilă; tipurile locale sunt doar mai bine fixate (prefectul Darabani, primarul Harambașa, căsnicia Harincea etc.). Că ochiul scriitorului e sever, nu ar fi nimic de zis; ar fi fost însă de dorit ca arta să-i fi fost mai severă. Activitatea dramatică a creatorului lui *Ion* s-a oprit aici; a reușit, dealtfel, în ce a voit, dar n-a voit mult.

Horia Furtună. În recolta dramatică ieșită din brazda lui *Înșir'-te, Mărgărite* se înscrie și *Făt-Frumosul* (1924) lui Horia Furtună, poetul romantic de școală rostandiană. Virtuozitatea verbală și imagistică, atât de cunoscută din poeziile lirice, își găsește o neînchipuit de liberă expresie în lungimea celor patru acte pline de tirade (calendarul lui Aghiuță, de pildă). Făt-Frumos vrea să scape de la moarte pe Mioara, fecioara jertfită după tradiția Zmeu-lui. În locul lui, din fântâna părăsită iese mult vorbărețul Aghiuță, care-i spune că Ileana nu e moartă, ci numai adormită, așa că pornesc cu toții spre palatul Ilenei; în drum, Făt-Frumos e înștiințat însă că țara i-a fost cotropită de dușmani și că-l cheamă. Iată-l deci la răscruce între iubire și dragoste de țară. Se hotărăște pentru țară. În luptă e însă rănit, târându-se la palatul Ilenei, și gășind-o trezită de sărutarea altuia, el moare la picioarele ei. Iată elemente-le felurite, de idei de diverse origini (greco-latine, germane și naționale, fără a

mai vorbi de interpretări personale), din care scriitorul a voit să clădească o piesă; mulțimea ideilor echivalea-ză în teatru cu lipsa lor. De sub troianul atâtor versuri declama-toare și al atâtor straturi folclorice (tablouri întregi se rezolvă în șezători de basme și cimilituri) reiese intenția asimilării lui Făt-Frumos cu un erou național și revoluționar, poate cu Tudor Vladimirescu, care vorbește însă prea mult pentru a face ceva și sfârșește jalnic, cum i se cuvenea, la picioarele Ilenei altuia.

Și *Păcală*, snoavă în patru acte (1927), e umplută din același verbalism și imagism și din tot felul de petice lipsite de unitate; cele patru acte se puteau rezuma în două, din care numai în al doilea e o oarecare consistență. Ce alta putea face Păcală în tovărășia lui Aghiută decât pozne, pe care nu le vom povesti nici în scurt? Apar, astfel, Tândală, Nea Istrate, Arvinte cu fiică-sa Dina, de care e îndrăgostit Pepelea, Zamfira, nevasta lui Tândală etc. nu în rolurile lor, ci în roluri schimbate; încurcături sfârșite, la urmă, cu o mare petrecere la mănăstirea de caș a starețului Gogoasă și chiar cu o nuntă a lui Pepelea cu Aghiută, care nu era Aghiută, cum ați fi crezut, ci fata lui Verde-Împărat, pedepsită să colinde lumea ca băiat până ce va fi iubită cu adevărat. Și încălecai pe o șea și v-o spusei și eu așa...

Igena Floru. Amintirea delicatei scriitoare Igena Floru se va perpetua încă prin piesa în trei acte *Fără reazăm* (1920), vredni-că să rămână în repertoriul teatrului prin acel atât de rar echilibru între formă și fond. Înșelată nu numai în aspirațiile ei sentimentale, dar și în drepturile ei conjugale, Lola, femeie „fără reazăm“, cedează vărului ei Tita; surprinzându-l însă sărutând-o pe aceeași medicină Gaby, indispensabila casei, ce-i furase și soțul, — desperată, se sinucide. Atât. Trei acte clădite cu patru personaje, bine caracterizate fiecare: senzualitatea ușuratică a lui Bob, soțul, sensibilitatea morbidă a timidei Lola, perversitatea ce nu se dă la o parte dinaintea oricărei fapte a lui Gaby și melancolia nervoasă a lui Tita; o înlănțuire discretă de scene, fără violențe (chiar scena de rigoare a conflictului dintre cele două femei e ocolită), un dialog fin, just, cu observații și amănunte topice; o delicatețe și spon-taneitate de expresie ce învăluie lipsa de interes a unor situații prea cunoscute; poate o oarecare prelungire prea mare a expoziției până în actul al doilea, împingând conflictul abia în actul al treilea. În tot, o armonie și solubilitate ce dau o nouă tate unui subiect fără inedit.

Hortensia Papadat-Bengescu. Tipărit în 1920 și jucat în 1921, *Bătrânul*, piesă în cinci acte, dar reprezentat, judicios de altfel, numai în patru, e unica operă dramatică de rezistență a Hortensiei Papadat-Bengescu. Insuficiența construcției nu i-a îngăduit decât un succes de stimă în fața publicului; e mai de regretat că nu a putut forța și indiferența criticii de a se reculege ca în fața unei opere de mare valoare.

Redus la schema lui, subiectul nu e nou și, prin final, e chiar discutabil. O femeie de mare distincție sufletească e părăsită sufletește și trupește de bărbatul ei; când însă, din calcul mai mult decât din senzualitate tardivă, Dinu voiește să o redobândească, pentru a nu deveni victima unei simple ambiții dezlănțuite și pen-tru a săpa între dânșii ireparabilul, Gina se refugiază în garsonie-ra primului bărbat întâlnit, a lui Lungeanu: gest discutabil; după care se întoarce acasă în laboratorul Bătrânului, al socrului, cu aceeași resemnare, nu fără să fi pierdut din puritate în aventura ei de o noapte.

Interesul piesei nu e însă în conflictul dintre Dinu și Gina, ci în legătura spirituală dintre Gina și Bătrânul, admirabil exemplu de afectivitate electivă. Prin viața interioară ce tremură în cele mai neînsemnate siluete ale acestei opere, dar mai ales prin vasta viață ce se revarsă din marea personalitate a „Bătrânului“, prin observație multiplă, ca și prin analiza nouă a unei legături spirituale, prin atmosferă de intelectualitate și, îndeosebi, prin acea armonie între fond și formă și lapidaritate aforistică a cugetării, această operă e una din cele mai mari creații din literatura noastră. Din modestul lui laborator, Bătrânul împrăștie belșugul unei adânci vieți interioare, nu numai prin gânduri ce se gravează în formule definitive, ci și prin tăceri pline de înțelesul solemn al cugetării ce plutește întotdeauna în jurul celor preocupați de înalte speculații intelectuale.

Bătrânul este înăbușit în mijlocul unei familii balzaciene, o nevastă de o trivialitate compactă, o fată căutând în aventură un bărbat, alta declasată printr-o căsătorie inferioară, un fiu redus la o viață de mici expediente și, în sfârșit, fiul mai mare înzestrat cu talent și ambiție politică — în tot, o mică lume de aprigi interese, de clevetire, de ură ce se lovește de zidul impasibil al Bătrânului, haită ce mârâie, dar nu mușcă, având încă respectul instinctiv

al mâinii ce o hrănește. De la gângavul Codea, „ultimul vlăstar al Deleștilor“ și până la bătrânul Luca Delescu, de o intelectualitate atât de înaltă, umanitatea se revarsă în exemplare diferite și tipi-ce ce trăiesc și nu sunt ficțiuni literare. Anecdota dramatică dis-cutabilă în sine și chiar construcția piesei neîndemânatică sunt lucruri ce trebuie să treacă în planul al doilea, în fața mării puteri de creație a vieții — și, mai ales, și cu siguranță pentru întâiași dată în literatura noastră, a punerii pe scenă a unui „geniu“ — care să dea, în adevăr, impresia de geniu.

Ticu Archip. *Inelul* (1921) prozatoarei Ticu Archip e construit pe un personaj și pe o superstiție. Personajul e Ana, iubită de Mircea, și superstiția este credința în blestemul unei bunice, că dacă vreo fată din neamul ei, posesoarea inelului, va iubi și va avea un copil, după trei ani de conviețuire unul din cei trei va trebui să moară. Aflând că va deveni mamă, Ana se stabilește la Paris, de unde, după trei ani, se întoarce la Sinaia în casa lui Mircea, azi însurat cu Mica Ralea, ca să-i ceară inelul, pe care el îl purta încă în buzunar. Iubită și de Radu Ralea, fratele Micei, — conflictul se rezolvă prin sinuciderea Anei, așa că blestemul se împlinește. Superstiția e, negreșit, contestabilă; Ana e închisă în cercul magic al unui destin pe care, incredul sau nu îndestul de amortit prin incantația artei, spectatorul nu-l primește; și în mijlocul unei vieți destul de comune, prezența unui astfel de miracol nu se atmosferizează. Plină și de alte stângăcii tehnice (de pildă, de-scrieri de medii succesive în actele piesei — eroare ce avea să re-vină și în *Gură de leu*), piesa se menține prin precizia septică a limbii teatrale, a dialogului, în golurile cărui se strecoară totuși un element irațional, și prin anumite scene viguroase (în actul III). *Luminița* (1928), cea de a doua piesă, e povestea Suzei, femeia fatală, care, după o lipsă de cincisprezece ani, se întoarce la căminul bărbatului, lângă fata ei Luminița, nu ca mamă, ci ca mătușă; stăpânită însă de instinctele rele de odinioară revenite, curând ea tulbură inima tânărului Vania, logodnicul Luminiței, convingându-l să fure bani și să fugă împreună. Descoperindu-li-se intențiile, Suza e silită să plece singură; peste noapte se întoarce și, cum Vania șovăia încă, pentru a limpezi situația, Luminița se sinucide.

Esențial și chiar exclusiv literar, talentul scriitoarei stă în artă: în stil și stilizare. Nu numai nu e dramatic, dar nu e nici epic; neluând contact direct cu viața, n-o poate reprezenta în dimensiunile ei naturale. Am numit acest talent „simbolist“ — nu pentru că se exprimă adesea prin simboluri, ci pentru că elementul lui caracteristic nu e expunerea directă, ci sugestia; printr-o tehnică pur literară, cu omisiuni, cu elipse voite în situații și în dialog, cu ocolul scenelor tari, cu rătăcirii de-a bușilea prin tunelurile obscure ale sufletelor, cu lirism și imagini — toate însușiri literare, ce rup circuitul interesului viu, direct, de stabilit între public și acțiunea dramatică. Aceleași observații se pot face și ultimei lucrări dramatice a scriitoarei, *Gură de leu* (1935), cu adaosul unei viziuni pesimiste a sufletului femeii și al unor penibile atitudini morale.

Camil Petrescu. Drama în trei acte *Suflete tari* (1922) a pus dintr-o dată în circulația teatrală pe Camil Petrescu. „Suflete tari“ sunt Ioana Boiu, jupânița orgolioasă, voluntară, dar și romantică, și Andrei Pietraru, bibliotecarul plebeu îndrăgostit de dânsa. Pivotalul piesei stă în cucerirea fetei trufașe de timidul deodată exasperat. Neverosimilă prin situația și caracterele eroilor, cucerirea se desăvârșește totuși în actul al doilea fără să siluiască prea mult credibilitatea. Pentru construirea scenei — aproape un act — au slujit și elemente luate din *Le Rouge et le Noir* și maniera forte în genul bernsteinian, folosită cu un meșteșug aproape precoce. Ceea ce urmează după marele act al cuceririi e mai puțin interesant: șovăirile eroului revenit la timiditatea lui nativă, lipsa de tact față de bătrânul Matei Boiu, desperarea de a se vedea surprins de Ioana dând o sărutare cameristei ce-l iubise platonic și acum pleca pentru totdeauna și sinuciderea lui în fața disprețului Ioanei, ni-l arată nu numai un suflet „slab“, ci și puțin interesant. Rămâne din piesă un act de intensitate dramatică, gradată cu destoinicie tehnică; o vioiciune de dialog prezentă oriunde și schițarea unor figuri secundare, cum e bătrânul Matei Boiu și Culai Darie, prietenul timidului îndrăzneț numai pentru o noapte, Andrei Pietraru.

Faptul de a i se fi recunoscut unanim puțința de construcție scenică în felul bernsteinian, pe care o disprețuiesc toți cei ce n-o posedă, l-au determinat, probabil, pe scriitor, să părăsească genul „teatral“, cu care își câștigase succesul, pentru a ne da piesa

Mioara, în 3 acte și 4 tablouri (1926), cu foarte puțin teatru și cu multă analiză psihologică, potrivită unei narațiuni epice. Subiectul e conflictul ivit în căsnicia tinerilor căsătoriți Radu și Mioara — la temei căruia e desfigurarea eroului prin pierderea unui ochi. Studiul deformării unui caracter și al dezagregării lui prin infiltrația geloziei morbide (studiu pe care scriitorul l-a reluat apoi și într-un roman) este, cu siguranță, bine făcut, cu acele neînsemnate amănunte, care rod și transformă substanța sufletească. Tratarea este însă epică, statică, pulverizată în scene fără consistență, privite în izolarea lor; cu toate calitățile ei literare, piesa nu putea reuși pe scenă.

Numai după câțiva ani, pe scena unui teatru particular, și-a putut juca autorul comedia în trei acte *Mitică Popescu*, în care, într-un cadru de situații amabile, se desprinde o realitate socială românească, un tip de o specialitate orășenească sau numai pur bucureșteană, ce s-ar părea că tinde să devină expresia imperativă a romanului citadinizat și, mai ales, cafenalizat: amestec de flecăreală, de dorință de a epata, de butadă fanfaronă, cunoscute și din Caragiale, căruia scriitorul i-a adăugat, ca element inedit, bunătatea ascunsă din pudoare. Mitică se laudă, așadar, cu ceea ce nu are și își acoperă cu discreție virtuțile reale — în situații ușoare și în miticisme spirituale, dar de esență psihologică. Piesa a fost însă prea ușor tratată în vodevil și neverosimil pentru ca acest Mitică, sporit sufletește, reabilitat, să-l întunece pe vechiul Mitică, simplu gascon ușuratec, integrându-se sub forma aceasta mai complexă și mai onorabilă în galeria tipurilor naționale.

Actul venețian, jucat târziu pe scena Teatrului Național, act evocativ al atmosferei epocii, de violență, dar și de nuanțe psihologice, saturat însă de prea multă literatură romantică, s-a dovedit prea lung și poate chiar prea melodramatic pentru a fi avut succesul sperat de toți în anii de așteptare, — iar ultima mare lucrare a acestui scriitor, prin esență dramatică, *Danton*, admirabila evocare și chiar reconstrucție a Revoluției franceze, așteptată sau, mai bine zis, nu mai așteptată, de aproape zece ani, pentru a fi reprezentată.

Victor Ion Popa. Cu toată fragilitatea construcției sale arhitectonice (actul III) și a literaturizării retorice a unor scene (actul II), *Ciuta* (1922) lui Victor Ion Popa are nu numai elementul viu al dialogului, ci și meritul unui întreg act (actul I) de atmosferă provincială admirabil prinsă, deși în slabă legătură cu țesătura piesei. Prin figura doctorului Mincu și a nevastei sale, scriitorul dovedește darul observației minuțioase, esențială oricărei lucrări dramatice.

Mușcata din fereastră (1929) a continuat *Ciuta* și a încununat chiar cu succes o specie de teatru românesc sau mai bine zis moldovenesc. E vorba de răpirea oarecum tradițională (deoarece și maică-sa fusese răpită) a unei fete de învățător de iubitul ei; „mușcata“ simbolică e floarea adusă ca dar și mamei și fetei de candidați de însurătoare nedoriti chiar în momentul fugii lor cu altul; e un paralelism de situații care încheie un destin nu numai propriu, ci, putem spune, familial. Ca și în *Ciuta*, talentul scriitorului stă în crearea atmosferei provinciale, în lumea mijlocie, a popii și a învățătorului satului, de o rusticitate neîntinată de maha-lagism, grupată în jurul unor dispute amicale și al unor concine prădate interminabile. Tipuri semirurale, semiorășenești bine văzute, pe o succesiune de generații, deși prin flecăreala lui sportivă tânărul Georgică abuzează de răbdarea noastră. Rotundă, bine încheiată, prin excelență sămănătoristă ca mediu și tendințe, piesa suferă, totuși, de inflația moldovenească a taifasului și a insistenței în inexpresiv. Ea a izbutit în tot ce a voit să realizeze, dar e păcat că n-a voit prea mult.

Lucian Blaga. Teatrul lui Lucian Blaga, — în parte nejucat — e un teatru poetic, influențat de expresionismul german, și închinat creării unui mit dramatic autohton. După primul său „mister păgân“, scos din fondul trac al neamului nostru, *Zamolxe* (1921), în jurul dramei profetului reîntors, dar nerecunoscut și izgonit din propriile lui temple, — urmează plina de simboluri dramă *Tulburarea apelor* (1923), din vremea încercărilor de reformă în Ardeal — nelocalizată, firește, nici în timp, nici în spațiu, ci tot legendar. Ispitit de învățătura nouă, venită sub forma Nonei, „călugărița roșie“ — „fiica Pământului“, cum îi zice popa, „dracul“, cum o cred țaranii, — popa întârzie să-și ridice biserica. Înălțându-se totuși, când e isprăvită, din uneltirea Nonei, popa însuși îi dă foc. Cum moșneagul, expresia unui păgânism panteistic, își ia asupra-și vina, mulțimea îl sfășie; Nona, care a mai dat foc și altor biserici, e pusă pe rug — apele tulburate se liniștesc astfel. Popa pleacă în munți; rămâne să ducă mai

departe firul ispitei învățatu-rii noi Radu, fiul popii, ucenicul alchimistului Wolf, crescut în cuibul luteran din Sibiu. Elementul dramatic se strânge mai ales în sfârșitul actului întâi și în actul ultim.

Nimic nu se potrivea mai mult misticismului fundamental al lui Lucian Blaga decât *Cruciada copiilor* — adică nebunia mistică a evului mediu ce-și pusese nădejdea în nevinovăția copiilor pentru cucerirea mereu zădărnicită a Ierusalimului. Acțiunea se petrece într-o cetate de hotar din josul Dunării, peste care, fără altă cir-cumstanță, bate vântul nebuniei venit din Apus și dezlănțuit în partea locului de limba de foc a călugărului Teodul al Romei. „Copiii lumii, propovăduiește el, vor ridica iarăși visul din pulbe-re! Numai ei pot să cucerească mormântul pierdut, copiii curați, luminile vii, sfinții micuți și fără de moarte. Un mers din minune în minune va fi drumul lor.“ În fața lui, starețul Ghenadie, gras, leneș, mai mult trup decât suflet, reprezintă ortodoxia indiferentă și apatică; el nu se opune acțiunii misionarului catolic, ci, înfigân-du-se în tradiție, rezistă din inerție. Ce vor face ceilalți copii, îi e indiferent Doamnei, nu tot așa însă și ce va face Radu al ei, pe care vrea să-l împiedice. Ars de dorința de a pleca și el, copilul vrea să fugă, dar, mistuit, moare înainte de a porni, — în timp ce cruciada copiilor se sfârșește în catastrofa istorică știută. Minunea nu s-a produs. Ghenadie, și prin el ortodoxia, a învins.

La fel, nimic din ciclul legendelor noastre naționale nu putea ispiti mai mult pe poet decât legenda Meșterului Manole, sorocită prin elementul ei de mister, de poezie și de simbol de a inspira un talent ce se dezvoltă în chip firesc numai în sânul sensurilor ascunse ale miturilor. Începutul dramei este dominat de iluminis-mul Meșterului (la care a ajuns și prin îndemnurile starețului Bogumil și prin neîncrederea Domnului). În mintea lui biserica și ideea jertfei ființei iubite se contopesc. Luptă, deci, cu ceilalți zidari pentru a-i convinge de necesitatea ei, de a-i sili la jurământ de care, bănuindu-se unii pe alții, se leapădă, oarecum, și nu-l reiau decât când o văd sosind pe Mira, iubita Meșterului. Manole îl res-pectă totuși. Venită cea dintâi pentru ca să împiedice sacrificarea unei ființe omenești în zidurile mânăstirii, ea este zidită, așa cum spune legenda. Jertfă neîndestulătoare; pentru construirea operei de artă se cuvine jertfa și mai mare a propriei existențe. Urmărit de remușcarea crimei, era deci firesc ca Meșterul să-și piardă liniștea sufletului și să se sinucidă...

Talentul poetului se mișcă cu lesniciune nu numai în materialul mistic sau luat din penumbra istoriei; prin ultima lui lucrare, și cea mai reușită, *Avram Iancu*, el a dovedit că poate folosi și mate-rialul oferit de istoria apropiată infuzându-i un suflu de legendă și de simbol.

În afară de acest teatru poetic, chiar după primul său „mister“ *Zamolxe*, Lucian Blaga ne-a dat două drame, *Fapta* (1924) și *Daria* (1926), schematisme literare luate din lumea patologicului. Daria e victima unei căsnicii nefericite, renăscută din anumite obsesii prin terapeutica iubirii scriitorului Loga; când bărbatul o separă de dânsul, femeia se îmbolnăvește din nou și se sinucide. Mult mai complex organizat în *Fapta*, conflictul e între pictorul Luca și taică-su popa; spiritualitatea ascetică a fiului negăsind decât vrășmășie în revărsarea instinctuală și imorală a tatălui, pictorul vrea să plece, când ca o vijelie îl învolburează patima pentru fur-tunoasa și enigmatică Ivanca. Când o pierde, doctorul nu vede scăparea din obsesiile ce-l urmăresc decât în faptă: în *crimă*. Împiedicat să tragă în Ivanca și în popă, își sloboade arma în prietenul său doctor, fără să-l omoare totuși. Vindecat de obsesie, el nu mai pleacă în lume, cum voia. Sublimarea freudiană e evidentă în întreaga dramă, plecată mai mult de la concepții și teorii decât de la realități trăite.

Lucreția Petrescu. Lucreția Petrescu are simțul trecutului, în sens moldovenesc, adică al evocării lui, dar nu liric, ci dramatic și pornit poate chiar spre violență. Eveniment teatral, drama în trei acte și un prolog (ce putea să lipsească) *Păcatul* (sept. 1924) a fost întâmpinată, cum e și natural, și printr-un prisos de laudă și prin nemeritata rezervă a oamenilor ce nu se vor silniciți în opinie. Simțul evocator al trecutului (acțiunea se petrece pe vre-mea lui Vasile Lupu) și simțul teatral sunt neîndoioase. Sătul de prea multe fete, logofătul Bogdan Dagnea Merișanul ține să aibă un băiet și, cum nu-l are, ajutată de mama Tudora, jupâneasa Maria își înlocuiește fata nou-născută Crisanda cu Iliăș, fiul unei roabe. După 19 ani s-ar fi crezut poate că drama se va produce între Iliăș, fiul roabei, și Crisanda, fiica jupânesei, crescută și ea la curte; din fericire, ia altă cale. Pentru a-l însura pe Iliăș cu fata

armașului Udrea, fără să-și fărâmițeze și averea, logofătul Merișa-nul vrea să trimită pe fiicăsa Anca la mânăstire. Plină de remuș-cări, jupâneasa Maria se destăinuie Ancăi și cu un praf furat de fată (în intenția de a se sinucide) de la armeanul Agop, îl otrăvește pe Iliăș. Bătrâna mama Tudora luându-și asupra-și crima, jupâneasa Maria ia drumul mânăstirii în locul Ancăi. Dramă sumbră, cu caractere aprige, cu mijloace violente, prin excelență teatrală (îndeosebi în partea ultimă a actului al doilea), cu singurul element vesel al scenei cu Agop, prea lungă însă.

Piesa în patru acte *Anuța* (1925) nu mai e istorică; violența și înclinarea scriitoarei pentru scene tari și chiar pentru situații penibile se desfășoară în cadre actuale. Crescută în ascuns la țară, la Domnești, până la vârsta de 19 ani, Anuța e transplantată în mediul corupt al mamei ei, „tanti“ Lucy Morandelli, ce nu s-ar da îndărăt de a o exploata. Pură și cu inima dată învățătorului din sat, fata se refugiază în casa lui Cristoveanu, bătrânul prieten al mamei, care e cu gânduri rele la început, dar când se convinge de nevinovăția ei se înduioșează. Anuța se mărită, astfel, cu învățătorul inimii ei. Acțiunea lunecă într-un mediu îndoielnic, fără să spargă prea mult din cristalul cuviinței; are două caractere bine zugrăvite (Anuța și Cristoveanu), dar și un act, al patrulea, recapitulativ, destul de obositor.

Tot din filonul istoric vine și *Puiul de lup* (1931), povestea pripășitului polon Pan Vlasco la curtea Vornicului Dragomir, cu a cărui fată, Păunica, se și logodește; când craiul Albert e zdrobit de Ștefan, un pâlce de poloni fugăriți se apropie și de curțile Vornicului; cum în suflet i se trezește mândria rasei, Vlasco vrea să-i aducă pe poloni la curte, dar e rănit de moldoveni și silit cu mare greutate, scrâșnind de ură, să se însoare chiar în clipa morții cu Păunica. Un act al treilea plin de mișcare.

Scriitoarea s-a încercat cu succes și în comedie și chiar în actual, deși e și oarecare praf desuet peste dialogul de farsă sentimentală a actului *Jocul primejdios*, reprezentat în 1933.

George Mihail-Zamfirescu. *Domnișoara Nastasia* a lui George Mihail-Zamfirescu se remarcă mai întâi prin nota ei diferențială față de teatrul lui Caragiale. Atât de exploatată în latura comică, mahalaua rămăsese aproape necercetată, teatral, în latura ei serioasă, în pasiunile și aspirațiile, în conflictele și tragediile ei. Fără umbra unei ironii, fie în atitudine, fie în expresie, un aspect al vieții noastre sociale, crezut iremediabil sortit satirei, a reapărut, astfel, făcându-ne să ne interesăm de aspirațiile domnișoarei Nastasia de a evolua din Câmpul Veseliei în Popa Nan și de pasiunea elementară a lui Vulpașin. Drama se desprinde în momente sobre, realiste, caracteristice, tratate în tehnică modernă, în care influența cinematografului și-a altor piese moderne, ca *Periferia*, își are partea ei, într-o acțiune rectilină de conflict clasic în trei, deviată numai la urmă într-un deznodământ de reminiscență literară, adică de influență rusească (dealtfel și finalul, ca și întreaga psihologie a Nastasiei sunt sub aceeași înrâurire), adică de complicație sufletească nefirească etosului nostru (Nastasia se sinucide în ziua nunții ca să se răzbune pe cel pe care se prefăcea că-l ia de bărbat, pentru că bănuia într-însul pe ucigașul adevăratului ei iubit). O altă piesă jucată, *Ion Anapoda*, n-a adăugat nimic reputației tea-trale a acestui dramaturg, care încă de la prima lui piesă într-un act, ne jucată, *Cuminicătura* (episod luat din *Alexandru Lapușneanu* al lui Negruzzi), părea hărăzit unui destin teatral remarcabil; cele vreo trei piese citite în cercul *Sburătorului*, inedite încă, ne-au întărit în această convingere, cu toată mistica socială a scriitorului. Numai piedicile ce se pun talentelor, în teatru, se pare că au curmat o carieră certă, ca și în cazul lui Camil Petrescu.

Paul Prodan. Teatrul lui Paul Prodan nu țintește decât să placă. Comedioara într-un act *Cărarea* (1921), în care un tânăr se întoarce la părăsita lui iubită pentru că numai ea știe să-i aleagă cărarea pe mijlocul capului, se mulțumește cu puțin; și actul *Concert simfonic* (1924), cu clasicul triumfi al soțului, soției și al amantului, se luptă cu situații prea cunoscute. În piesa în trei acte *Iubire* (1925), tehnica autorului devine mai stăpână: gradarea prin care bătrânul Matei Bogdan e adus a-și da consimțământul la căsătoria fiului său Mihai cu dna Baldiny, cu aparențe mai mult de aventurieră, de-notă abilitate. O piesă *Frații de cruce* (?) văzută la Teatrul „Ventu-ra“ mi-a lăsat o impresie și de mai multă soliditate scenică; lipsa unui text tipărit mă împiedică de la orice referință mai precisă.

Al. Kirițescu. Nu credem că textul vreuneia din piesele lui Al. Kirițescu să fie publicat; nu putem, așadar, vorbi de activitatea lui decât din amintiri. Chiar din *Învinsii* din 1913 se

întrezărea nervul unui dramaturg, nu însă în actul I și nici chiar în al doilea; abia actul al treilea arăta o remarcabilă abilitate scenică: gradată descoperire a unui soț că a fost înșelat și de cine anume, adică tocmai de prietenul pe care și-l alesese ca martor într-un duel cu bancherul Ștefanovici, care insinuase că soția lui avusese un amant. Descoperirea, mărturisirea femeii, iertarea bărbatului și sinuciderea Mariei constituiau verigile unei acțiuni strâns și patetic încordate... După război, *Marcel & Marcel* a fost o apariție spumoasă, înzorzonată și frivolă, mai mult de retorică teatrală și de stil prețios. Cu totul altfel s-au prezentat *Gaițele*, devenite apoi *Cuib de viespi*, cu studiul adânc, aspru, sumbru, al unei familii de bogătași olteni, amestec de meschin, de austeritate de moravuri, de calicenie aurită și de neomenie, cu aplicare spre comic lugubru. Vâna aceasta pesimistă, deschisă cu atât succes în *Gaițele*, autorul a voit să o lărgească apoi în *Florentina*, fără să fi izbutit decât într-o stridență de expresie și un mahalagism sufletesc penibil. Deși numai reconstituire biografică, limitată și ea, tablourile din *Borgia*, piesă jucată de „Ventura“, s-au desfășurat într-o evocatoare serie de episoade scrise într-o limbă pură și somptuoasă.

Adrian Maniu. De la poetul Adrian Maniu avem, mai întâi, în colaborație cu Scarlat Froda, un poem dramatic, *Fata din dafin* (1919), în linia lui *Înșir'-te, Mărgărite*, apoi o piesă de teatru tot în versuri, *Rodia de aur*, în colaborație cu Al. O. Teodoreanu. Lui singur îi revine *Meșterul*, trei acte în versuri, nejuțat încă (1923), în care legenda e învăluită într-o aură mistică de irealitate, de spiritualitate; prin „Meșter“ vorbește „Cumințenia pământului“; în jurul lui e „O Făptură“ — „Altă Făptură“, Un călugăr, un faun, un socotitor etc. Mai e chiar și o „Făptură distrugătoare“. Sacrificiul Meșterului e un blestem, — blestemul de a nu se putea face nimic fără jertfa lucrului celui mai prețios. Totul într-o compoziție dezlănțată, vagă, voit ștearsă, cu acele umile amănunte de realitate savuroasă ce intervin din când în când, în felul obișnuit al artei acestui poet. Împreună cu poetul Ion Pillat ne-a mai dat *Tinerete fără bătrânețe*, o dramatizare a basmului lui Ispirescu și apoi a lui *Dinu Păturică* — jucate la Teatrul Național.

Claudia Millian. Comedia în trei acte *Rozina* și actul *Șapte găște potcovite* ale Claudiei Millian n-ar fi constituit un început de carieră dramatică dacă succesul ultimei sale piese, *Vreau să trăiesc* (1937), dramă în trei acte, nu i-ar fi dat o consistență. E povestea unui tânăr, Radu Nour, îndrăgostit, din intimitatea născocită dintr-o convalescență de scarlatină, de Agata, tânăra soție a tatălui său. Virtutea în piesă se numește Silvia, sora lui Radu și, ca orice virtu-te, e agresivă și antipatică; ea ar fi voit să răzbune dezonoarea și suferința tatălui gata să se sinucidă, împușcând-o la o vânătoare pe Agata, și ar fi făcut-o, dacă nu i-ar fi luat-o înainte, cu totul neașteptat, o rudă, un doctor, confident bonom ce se amestecă unde nu are ce căuta — căci nu e de crezut să fi căutat cu tot dinadinsul pușcăria de dragul unui fost cumnat. Piesa e scrisă cu patetism în cupletele nervoase ale celor doi îndrăgostiți, care repetă povestea de odinioară a Fedrei și a lui Ipolit. Actul al treilea enervează; cine vrea să se sinucidă nu-și povestește pe larg intenția; situația confidentului în aceste împrejurări e totdeauna ridicolă; și faptul că în loc să ia singur veronul, așteaptă să i-l dea neștiutoarea lui soție, arată că arhitectul Radu Nour nu era un candidat serios la sinucidere.

Ion Marin Sadoveanu. Actul *Anno domini* al lui Ion Marin Sadoveanu e povestea unui fiu întors în timpul agoniei tatălui său, dar chinuit de groaza morții vizibile, suferă nu fără remușcare în fața ușii, după care se desfășoară agonia. Din aceeași epocă mai avem și poemul *Metamorfoze* al dragostei dintre Psyche, Eros, — modernizată prin apariția lui Fir de funigel, cel de al treilea, tot-deauna câștigător. Pretext de versuri pitorești fără nimic teatral.

Mai consistentă, *Molima* (1930), în trei acte, o piesă de atmosferă dobrogeană și de neguri ibseniene. Izolată de cadrele vieții obișnuite, într-un conac la țărmul mării, sumbra dramă se petrece în sânul unui grup de patru persoane, cu relații familiale și mai înnourate decât cele din *Anno domini*. O mamă, înveninată de ceea ce a fost propria ei căsnicie, își persecută neomenos nora, până ce o face să părăsească casa blestemată, unde nu era îndejuns de susținută de soț, un tânăr de o sexualitate incertă și conștient de echivocul freudian al legăturii lui cu maică-sa. Divorțată, părăsită și de al doilea bărbat, ea se întoarce din nou la conacul dobrogean (fioroasa soacră murise) în aceeași molimă venită fie din blestemul locului, fie — cum filozofează bătrânul servitor Ali — „sânge stricat estem, suflet stricat estem, dragost' stricat estem“. Mai probabil asta.

Tudor Mușatescu. Poet (*Vitrinele toamnei*, 1926), umorist foarte gustat și abundent prin ziare, reviste și volume (*Nudul lui Gogu*, 1927, *Ale vieții valuri*, 1932), romancier de intrigă, structural (*Mica publicitate*, 1935), punctul de plecare al carierei dramatice a lui Tudor Mușatescu se confundă cu punctul de plecare al înseși activității literare *T.T.R.* (2 acte în versuri) și *Datoria* (dramă în trei acte) jucate la Craiova, datează din 1925. Nu le-am văzut și nici nu cred să fi fost publicate. Cunosc din lectură și le-am și văzut *Panțarola* (comedie în 3 acte, Teatrul Mic, 1928) și *Sosesc diseară* (comedie în 3 acte. Teatrul Regina Maria, 1932, reluată la Teatrul Național, 1936, sub titlul *Chestiuni familiare*) — ce prefigurează maniera și talentul scriitorului în a combina situații comice, firește arbitrare, împănate cu vorbe de spirit de toate gus-turile și calitățile. *Panțarola*, mai ales, cu atâtea însușiri de vodevil, părea destinată unui mare succes, care, din neprevăzutul ce se amestecă în toate evaluările teatrale, n-a venit. Cu un efect mai cenușiu la lectură, reprezentat pe scena Teatrului Național în 1932, *Titanic Vals* a repurtat, în schimb, unul din cele mai mari succese cunoscute în istoria teatrului nostru. Cu elemente de vodevil și de burlesc, această comedie ne zugrăvește și icoana unei familii de mic funcționar provincial în ce are ea mai caracteristic: o soacră clasică ce dictează în casă (Chiriachița), o soție energică și domi-natoare (Dacia), un soț, om cumsecade, dar anulat în viața con-jugală de voințe mai puternice decât a lui (Spirache), patru copii: Sarmisegetuza, Gena, Traian, Decebal, individualizați strict, june pușlamale, afară de Gena, dintr-o primă căsătorie a lui Spirache, rezervată, discretă, nobilă. În sânul unui mediu atât de mediocru, cade norocul unei moșteniri de multe milioane; celelalte două acte urmăresc transformările aduse de un eveniment atât de neașteptat unor oameni proiectați în avere și vază socială. Schimbarea e viu zugrăvită, cu un umor ieșit și din cuvinte, dar și din situații, ce au provocat râsul până și în scenele aproape mute (cum e scena finală a fotografierii familiei după succesul electoral al lui Spira-che) — ceea ce dovedește că elementul comic e atât de bine risi-pit în încheieturile întregii piese încât puțin mai trebuie pentru explozia râsului. Reluați după un număr mai mare de ani, în cadre de viață socială mai largi, cu conflicte politice și amoroase mai complicate, dar și mai șarjate, aceiași eroi nu s-au mai bucurat de aceeași primire în *Escu* (1933), deși umorul nu era într-un nimic mai scăzut. Voind mai mult, punând chiar și o problemă, cu toate că mediul vieții de noapte oferea unele elemente comice, *Licuri-cii* (1934) și-au stins repede farurile. Aceste două piese nici n-au fost, dealtfel, publicate.

Ion Sân-Giorgiu. Nu se va putea spune că nu avem și noi „expresioniștii“ noștri. Poet foarte sămănătorist, Ion Sân-Giorgiu a încercat să simuleze modernismul în ultimele lui volume de versuri, — pentru a reveni apoi la credințele tinereții. În teatru, în epoca expresionismului german, el a debutat prin simulacre expre-sioniste, care dispensează de observație și chiar de talent, mulțu-mindu-se doar cu idei și teorii. *Masca* (1922) e construită pe ideea minciunii — a măștii — ca esențială fericirii. O pereche — din cele trei ce se perindă într-un bar exotic — compusă dintr-o miliar-dară și un artist — sunt pe cale de a se despărți când își scot masca. Noroc că intervine autorul-teoretician, care le-o pune la loc, dându-le, astfel, puțința de a se minți mai departe.

În *Femeia cu două suflete*, ceva mai puțin expresionistă — suntem doar în 1925 —, e vorba de cântăreata de operă Mona, iubită până la obsesie de sculptorul Dionis și râvnită și de directo-rul de teatru Fink, bărbat întreprinzător. Cedându-i și acestuia, când află unul de altul, e părăsită de amândoi. Mona se sinucide, declarând că i-a iubit totuși. Nimic nu e, firește, văzut, individuali-zat, localizat; totul se reduce la o temă posibilă.

Scriitorul s-a autohtonizat apoi în șarje naționale, ca în *Banchetul* (1926) și în alte încercări, în care amintirea lui Caragiale e vie.

G. Ciprian. Piesa în patru acte a actorului G. Ciprian *Omul cu mârțoaga* a repurtat un mare succes pe scena Teatrului Național — prelungit și pe alte scene și chiar în străinătate. Fără unitate în compoziția ei, cu un amestec de farsă burlescă, de șarjă, dar și de gravitate, de iluminism și umanitate, ea și-a meritat succesul. Eroul, umilul arhivar Chirică, are o singură pasiune: dragostea de cai, și dintre cai, pentru cea mai jalnică dintre mârțoage Faraon V, pentru care sărăcește, e părăsit de nevastă și devine ridicolul mahalalei. Ceea ce-l scapă pe un astfel de erou e timbrul de aur al sufletului plin de omenie, din linia *Prostului* lui Fulda, în care imensa bunătate ia pentru alții aspectele prostiei. Când, totuși, mulțumită *credinței* lui

mistice, Faraon V câștigă toate cursele, as-pectul vieții lui Chirică se schimbă; în actul ultim asistăm, ca la un fel de „paradă“, la succesul eroului cu mult peste realitate, în proiecție aproape simbolică. Bietul Chirică nu e departe de a deveni un fel de Cristos; îi cresc aripi și creștetul i se nimbează. Totul pentru că a crezut într-o mârtoagă. Credința și tenacitatea sunt, desigur, elemente prețioase, dar dacă ele s-ar fi întrebuintat pentru obiecte mai nobile (o invenție, un ideal umanitar etc.), apoteoza mistică de la urmă ar fi fost mai acceptabilă și ar fi avut un sens mai precis. Amestec de umor, de fantezie, de satiră — dar mai ales de lirism și de misticism, de optimism (convertirea la „omenie“ a inspectorului din actul al treilea, — sensul general al întregii piese deschizând nu numai împărăția cerului, ci și a pământului simplei credințe). Cu toate confuziile ei, între farsă și simbol, piesa e remarcabilă.

Mircea Ștefănescu. Nicăieri ca în teatru meșteșugul nu se învață mai greu și ascensiunea nu se face mai încet. Mircea Ștefănescu trebuia deci să debuteze cu *Maestrul* (1925), adică cu „drama“ intimă a unui mare avocat, a cărui nevastă, Puiu, ușurati-că, se lasă adorată și voiește să fie și întreținută de primul secretar, care, pentru a-și procura bani, îi fură chiar de la „patron“ și încearcă apoi să-i pună la loc. Maestrul îl bănuiește; pocăită, Puiu se învinovățește de faptă. Situația se dă pe față, iar Maestrului nu-i rămâne decât să se resemneze. Acțiunea e bine înnodată (mai ales sfârșitul actului II) din situații lipsite de inedit și cu caractere inconsistente (nici Puiu, nici Maestrul, nici primul secretar n-au o linie și o unitate sufletească). Nici în *Frământări* (1926) nu e mai multă consistență, mai ales că piesa se desfășoară într-o lume boemă, de care ne-a dezgustat îndeajuns teatrul lui Ion Minulescu. Părăsită moral de soțul ei, un chefliu de baruri, Anca oscilează între elegantul Andrei și urâțul și didacticul Barbu; face experiențe nefericite și cu unul și cu celalt, și cu un fel de consimțământ al soțului. La urmă, nu-i rămâne decât să-i părăsească pe toți trei. După *Comedia zorilor*, autorul ne-a dat o dramă (din nefericire nepublicată), *Veste Bună* (1936), ce-l pune în primul plan al tineri-lor noștri dramaturgi: povestea la țarm de mare a unei femei strivi-tă de personalitatea fascinantă a bărbatului ei, cuceritor de inimi, care în una din preumblările lui amoroase se îneacă. Abia acum femeia suferă și, scăpată de vraja soțului, vrea să se răzbune măritându-se cu un prieten ce o iubea de mult, de fată. În clipa când e să facă pasul mare, descoperă însă că e însărcinată; trans-figurată de „vestea bună“, renunță la măritiș, bucuroasă de a i se jertfi tot lui sub forma plămadei ce-i încolțește în pânțele. Recunos-cătoare, se duce să presare flori pe locul unde i se înecase soțul și să-i aducă și lui vestea bună.

Gib Mihăescu. Singura piesă a lui Gib Mihăescu, *Pavilionul cu umbre*, participă din același talent al evocării instinctelor și obsesiunilor, vădit și în epică. Piesa e construită pe un paralelism de situații. Surprinzându-și nevasta, Angela, cu un amant, Miti, într-un pavilion la țară, boierul Ilarie l-a împușcat. După douăzeci de ani, fata lui, Liana, e prada acelorași ispite, întinse de tânărul Geo, cu o artă apologetică de inițieri și de perversități ce ne rețin un act întreg (al II-lea), făcute în propriul lui folos de viitor amant, după ce ea se va fi măritat cu Marius, candidatul serios; surprinși însă la sărutul preliminar de bătrânul Ilarie și siliți să se căsătorească, devenit, așadar, soț în loc de amant, Geo este obligat să bea din cupa otrăvită chiar de propriile lui învățături și să-și surprindă nevasta pervertită la o întâlnire cu Marius în vechiul „pavilion cu umbre“, vizitat după douăzeci de ani, paralel, de o altă pereche de umbre. În loc să omoare, se sinucide.

Anton Holban. Cea mai bună lucrare a lui Anton Holban, poate — și în orice caz în chip neașteptat —, este drama în trei acte *Oameni feluriți*, reprezentată în 1930 pe scena Teatrului Național, în fața unei săli goale, și din care nu s-a publicat decât actul întâi (*Azi*, III, mai 1934) — adică de două ori necunoscută. Nu că scrii-torul ar fi avut însușiri deosebite pentru teatru, talentul lui fiind esențial analitic și câmpul lui de observație, în genere, introspectiv; apoi și lipsa meșteșugului teatral în arhitectonica piesei e evidentă. Crâmpeii de viață e însă strâns studiat în amănunte minime, pe o rază atât de scurtă încât autenticitatea impresionează ca o rană deschisă. Deși Mirel există și aici în prefigurația unui copil de opt ani, Coca nu e axa piesei, ci Ortansa, mama lui, ființă de o bunătate angelică și de o resemnare totală; tocmai această lipsă de reacțiune în fața adversităților nenumărate îi înlătură puțința de a fi o eroină dramatică. Teatrul presupune rezistență și conflict. Ortansa rabdă îngerește toată vijelia bărbatului ei Jean, în primul act, se resemnează în fața ostilității

latente a părinților ce au adăpostit-o, în actul al doilea, și se pregătește în actul al III-lea să suporte și tirania copilului, în care reînvie vijelia tatălui. Resemna-re de domeniul analizei epice și nu al creației dramatice. Surprin-zătoare în această piesă nu e așadar nici eroina, în afară de orice conflict, nici construcția ei, în bună parte de prisos, ci caracterul lui Jean, bărbatul Ortansei. A vorbi de „caracter“ e negreșit impro-priu, întrucât nu ne aflăm în fața unui om normal, ci a unui caz clinic. Întregul act întâi ne descrie magistral etapele succesive ale unei paralizii progresive, cu o rigurozitate de amănunte tipice cum numai literatura Hortensiei Papadat-Bengescu ne-a deprins (tu-berculoza lui Maxențiu, cancerul Lenorei, ulcerația Anei). Specta-torul sau cititorul neprevenit stă nedumerit în fața schimbărilor de umoare ale omului cu treceri brusce de la veselie la tristețe, de la zgârcenie la dărnicie, de la răutate la bunătate — și, abia la urmă, își dă seama că a asistat, clipă cu clipă, la înregistrarea strictă a tuturor variațiilor unei minți ce naufragiază în nebulie.

Această înregistrare clinică nu constituie, desigur, o piesă, dar stabilește, cu atât mai pregnant cu cât e pe scenă, linia sumbră a unui destin. Iar când, în final, mama îl vede pe copil luând covorul în picioare ca și taică-su:

„Nu lua covorul în picioare!“ țipă ea, înțelegând că destinul se va prelungi și în copil, și că de-abia acum începe adevăratul ei calvar.

IV ÎNCHEIERE

La capătul acestei lucrări se cuvine a arunca o privire genera-lă asupra evoluției literaturii noastre în epoca îmbrățișată (1900— 1937) și a preciza situația ei actuală. Istoria literară nu e critică militantă; dar din moment ce am întreprins-o pentru spațiul de timp, în care trăim și luptăm, nu ne putem sustrage de la obligația de a atinge problemele zilei oricât de gingașe. Ceea ce i se cere, în aceste condiții, este doar măsura tonului, în care își face expune-rea și înlăturarea chestiunilor personale. Examinarea situației momentane (mai 1937) a literaturii noastre e cu atât mai nece-sară cu cât concluziile acestei lucrări par la primă vedere contra-zise de o serie de fenomene sociale și chiar literare, cu un răsunset încă viu în opinia publică.

Fără a micșora întru nimic importanța culturală a lui Gh. Asachi sau Ion Eliade-Rădulescu, pentru epoca de la începutul veacului al XIX-lea, fără a micșora acțiunea lui M. Kogălniceanu și a oame-nilor din jurul *Daciei literare* din 1840 — se poate afirma că adevăratul spirit critic începe la noi odată cu apariția lui Titu Maiorescu, adică acum vreo 60 de ani, și a luptei lui împotriva „minciunii“, de orice natură ar fi fost ea. Pentru a ne limita nu-mai la literatură, singura ce ne preocupă, T. Maiorescu e cel dintâi la noi (și marea lui cultură filozofică și estetică i-a slujit ca punct de sprijin) care a considerat fenomenul estetic ca un fenomen izolat, eliberându-l din simbioza altor elemente, cu care se amesteca și se confunda. Lupta era cu atât mai necesară și mai grea cu cât epoca era mai haotică și confuziunea mai totală. Prin însăși structura elementelor materiale ce o compun, arta e națională și poate afirmația cea mai înaltă a etnosului; prin însuși efectul ei de a ridica prin contemplație la emoții impersonale, arta este morală, și poate expresia cea mai puternică a moralității, care constă în anularea egoismului; națională și morală, arta nu trebuie să fie nici naționalistă, nici moralistă. Iată linia de demarcație a acțiunii lui Maiorescu în cadrele literaturii noastre: de o parte con-fuziunea culturalului, a educativului, a patrioticului cu noțiunea artei, iar, de alta, izolarea ei în cadrul unor legi interioare și cu singurul scop al emoției estetice, care de la sine e și culturală și educativă, și națională și morală. O astfel de acțiune oarecum revoluționară nu putea fi primită fără lupte într-o epocă de nediferențiere; împotriva ei s-au ridicat, așadar, toate misticismele naționale și morale ce bântuiau, pe la jumătatea veacului trecut, toate curentele naționaliste și latiniste, ce stăpâneau și opinia pu-blică și posturile de comandă ale oficialității culturale (Academia, Ministerul Instrucției Publice, Universitatea etc.). Biruința lui a fost cu atât mai strălucită cu cât a avut norocul să nu rămână în cadrul discuțiilor teoretice, ci să se realizeze în mișcarea „Juni-mii“ în care unii din cei mai mari scriitori ai noștri au lucrat într-un ritm uniform: Vasile Alecsandri, ca punct de legătură cu generația trecută, — Eminescu, Creangă, Caragiale, ca pietre de hotar ale literaturii noi — și apoi o pleiadă de scriitori de talent, ca N. Gane, I. Slavici, Duiliu Zamfirescu, I. Al. Brătescu-Voinești

etc., fără a mai vorbi de atâția alți oameni de merit în toate domeniile cul-turii noastre. Veacul trecut s-a sfârșit, astfel, pe această biruință indiscutabilă a lui Maiorescu — deși într-o fază de vădită sterilitate literară, întrucât, după marea epocă de creație a generației eroice a *Convorbirilor literare*, prin ritmul firesc al evoluției omenești, a urmat o epocă de sleire și în producția literară și, în mod indirect, în interesul public pentru literatură. În această epocă de stagnare și de indiferență s-a ivit, cu aparențe de regenerare, în zorii veacului, mișcarea sămănătoristă.

Din punctul de vedere strict estetic, după cum am arătat în cursul acestui volum, sămănătorismul reprezintă o rupere a firu-lui evoluției literare și o mergere îndărăt peste Maiorescu, spre Kogălniceanu, adică spre epoca de diferențiere a esteticului din simbioza altor noțiuni, venerabile de altfel; el e, prin urmare, o mișcare retrogradă. La originea lui se aflau, pe de o parte, ardele-nii, totdeauna naționaliști și moralști, scriitorii didactici, de felul lui Vlahuță, și foarte multă mediocritate literară, pururi gata de a se manifesta festiv la adăpostul moralei și al iubirii de patrie. Toate aceste mici energii, prezente oricând și oriunde, ar fi avut o rază de activitate foarte modestă, dacă n-ar fi întâlnit în cale uraganul temperamental al lui N. Iorga ce a bătut, dintr-o dată, asupra țarinei sterile cu o putere, în adevăr, neegalată. Confuziile de mult limpețite de Maiorescu s-au concentrat, așadar, din nou în straturi grele, cu adaosuri venite din ideologia socială a lui Eminescu, căci, de data aceasta, nu era vorba numai de finali-tatea etică și națională a artei, ca în trecut, ci în însuși etnosul nostru s-au săpat diferențieri, limitându-i-se sensul la pătura țărănească, adevărata păstrătoare a rasei. Nu vom reface istoria sămănătorismului, mișcare sănătoasă în principiile ei sociale și culturale, după cum ar fi sănătoasă o mișcare antialcoolică sau anticanceroasă — dar în contradicție cu principiul autonomiei artistice. Istoria culturii române o va înregistra deci cu satisfacție, ca un fenomen pur cultural, fără să-i poată nega, din strictul punct de vedere estetic, sensul dăunător. Dintr-o fermentație atât de vio-lentă a spiritelor — și meritul revine în mare parte dinamismului animatorului — au ieșit și două mari talente literare, Mihail Sa-doveanu și Octavian Goga, reprezentative și pentru epocă și pen-tru oricând. O mișcare nu se judecă însă prin câteva talente ce pot apare în orice împrejurări, ci prin sensul ei și prin media lite-raturii pe care o produce. Sensul, l-am arătat ca retrograd; media literaturii a reprezentat cea mai cumplită mediocritate, care, sub forma elementară a culturalului, a instructivului, a națio-nalului, a țesut peste tot cuprinsul țării o plasă de reviste și de publicații fără nici o valoare estetică. O astfel de suspendare a evoluției normale nu se putea menține și sămânța lui Maiorescu nu putea dispărea. De douăzeci de ani asistăm la resorbirea ulti-melor unde ale revărsării sămănătoriste și la emanciparea până la autonomie a conceptului estetic. Literatura română este într-o ascensiune continuă și, cum e și firesc, cunoaște timpuri de înflo-rire cum nu le-a cunoscut până acum. În poezie ea s-a descătușat de didacticism, ruralism obligator sau eticism, și s-a îndreptat spre individualism, care, dacă a lunecat uneori în dezordine și anarhie, a făcut-o ca o experiență cu propriul lui risc și cu beneficiul celorlalți și al artei. Din această frământare novatoare de încercări îndrăznețe s-a și clarificat de pe acum un mare poet clasic, cel mai mare al generației noastre, Tudor Arghezi, care a îmbinat în el toată îndrăzneala unei expresii noi cu toate cuminențiile realizărilor definitive. Dar dacă lui Tudor Arghezi i se poate opune umbra totdeauna strivitoare a lui Eminescu, sunt genuri literare în care evoluția e și mai evidentă și punctul de ajungere fără ele-mente de comparație în trecut.

În domeniul poeziei epice, de pildă, evoluția în sensul desprin-derii de lirismul sămănătorist a ajuns, în domeniul ruralului, la creațiunea epicului pur din literatura lui L. Rebreanu, iar în dome-niul urbanului la creațiunea de analiză psihologică (numai o literatură urbană poate da o adevărată literatură psihologică) a Horten-siei Papadat-Bengescu. Nu există nimic din întreaga literatură română care să poată sta, sub raportul creației obiective, alături de Ion și, sub raportul analizei psihologice, alături de *Concert din muzică de Bach* și de *Drum ascuns*. Generația noastră și-a făcut, prin urmare, datoria, dând literaturii române valori unice, absolute.

Iată cum se prezenta situația literaturii române în mai 1936, când am pornit această carte și, deși s-ar părea că s-au schimbat multe în cursul acestui singur an, așa se prezintă și acum, în mai 1937, când am sfârșit-o. Schimbarea e numai aparentă. Din motive diverse, pe

care o istorie nu are a le înregistra și scruta, dar și din motive, în definitiv, temperamentale, izvorâte din convingeri profunde și onorabile, N. Iorga și-a închipuit că poate reînvia mișcarea sămănătoristă de mult decedată ca mișcare și relua o „dictatură“ literară de mult pierdută. Pentru aceasta, ar fi fost firesc, ca după atâtea altele, să înființeze o nouă revistă și să lupte cu mijloacele îngăduite oricui pentru ideile sale. Potrivit însă temperamentului său, a preferat să pornească vijelios, prin întruniri și conferințe publice, împotriva celor mai de seamă scriitori ai generației actuale, atacându-i și prin scris cu o convingere și cu o vigoare ce nu i le tăgăduiește nimeni, dar și îngăduindu-le și altora să publice un an încheiat cele mai neomenoase injurii împotriva a tot ce e talent, și chiar mare talent în țara noastră. Istoria n-are a se scobori în mocirla patimilor. Întrucât opinia publică nu se pasionează pentru chestiuni estetice, atacurile au luat alte căi mai directe; literatura de azi a fost prezentată ca literatură de dezmaț a unor pornografi, a unor imorali, a unor defăimători profesionali ai gloriilor naționale. Cum pe chestiuni de ordin național și moral atacurile prind totdeauna, nu se poate spune că această campanie atât de susținută a fost lipsită de influență asupra publicului cititor — sau, mai bine zis, necititor, care, auzind că scriitorii sunt „pornografi“ sau „defăimători“, a fost bucuros să-și satisfacă vechea lui tendință spre inerție. Nemulțumit cu această acțiune pur persuasivă, a recurs și la brațul secular al forțelor constituite în stat, din care n-a lipsit și intervenția parchetului, fără a mai insista asupra manifestărilor și excitațiilor diferitelor ziare, reviste, organi-zații culturale, împotriva „modernismului“ privit, în genere, ca un fenomen „iudaic“. Am crezut de cuviință că istoria trebuie să înregistreze aceste fenomene — posibile, dealtfel, numai prin incidența unei stări generale de spirit revoluționară, — fără să treacă însă dincolo de constatarea stării de fapt, în polemică. După ce a înregistrat partea distructivă a mișcării de „purificare a literaturii române“, îi rămâne să înregistreze și partea ei pozitivă, adică apariția revistei *Cuget clar — Noul Sămănător*. Cine a răsfoit-o știe că în paginile ei, în afară de anatemele împotriva „desmațului modernist“, n-a apărut nici un rând care să se poată numi, cu oricâtă bunăvoință, o expresie artistică. Nu există un singur scriitor român care să fi aderat prin scrisul său creator (nu prin ade-ziuni epistolare) la o campanie care a încercat să înjosească tot ce e bun, fără să aducă în loc cea mai modestă contribuție sau promisiune de talent.

Iată pentru ce, cu toată ostilitatea din trecut a sămănătorismului și a poporanismului, fenomene culturale importante, cu întâmplătoare incidente literare, — și cu toată campania de azi de „purificare morală“ a *Noului Sămănător*, prin nimic îndreptățită, — literatura română își urmează dezvoltarea normală sub regimul, singurul sub care se poate dezvolta orice literatură, al eliberării con-ceptului estetic din captivitatea altor concepte și al libertății de creație. Scopul artei este producerea emoției estetice; oricare altul, cât de nobil, e principial dăunător. Emoția estetică fiind impersonală prin însăși natura ei, orice operă de artă e morală — iată linia de demarcație trasă la noi de mult de Maiorescu, pe care n-o poate nimici nici o campanie de „purificare“ morală, chiar dacă ar avea în serviciul ei brațul secular al statului român reprezentat prin tot ce e oficialitate: Academia, Ministerul Educației naționale, cenzura, Justiția civilă sau militară, prigoana în toate forurile discuțiilor publice, fără să mai vorbim de ațâțările la exterminare ale presei politice. Căci în fața acestei dezlănțuirii de forțe materiale stă îngerul gol al Adevărului, așa că și în această luptă aparent inegală, ca în toate luptele, la fel „biruit-au gândul“ — cum spune cronicarul și cum se putea citi și în inscripția frontispiciului bibliotecii lui Maiorescu. Evenimentele de azi sunt numai o vijelie, pe care, dacă această *Istorie* ar fi apărut peste un an, nici n-ar fi pomenit-o, după cum o va suprima din edițiile ei viitoare.