

DOMINA BONA

Este obișnuit a se afirma azi că printre toți eroii din **O scrisoare pierdută** singur Cetățeanul turmentat are o moralitate fiindcă înmânează scrisoarea „andrisantului”. Dar se interpretează fals. Cetățeanul aduce epistola, chiar când nu mai este factor poștal, dintr'un tîc profesional. Dimpotrivă el face una din cele mai grave erori etice în materie postală: interceptează scrisoarea, citind-o sub un felinaș și o prezintă destinatarului numai după ce a luat cunoștință de conținut. Cetățeanul simbolizează poporul. Deși Caragiale a avut în vedere pe interpretul rolului, când a atribuit Cetățeanului starea permanentă de turmentare, noi suntem îndreptățiți să desprindem planul fictiv de orice contingentă istorică. Cetățeanul este turmentat fiindcă poporul este astfel în concepția autorului. Turmentat vreasăzică delirant, în veșnică excitație irațională, mistic. Cetățeanul turmentat este un mistic. Caracteristică vieții mistice este supunerea, fără probleme logice, la o autoritate străină, la o dogmă. Pentru cetățeanul turmentat Zeul sublim în absurditatea lui e guvernul. Dela el așteaptă, cu vădită voluptate de a se supune, mesagii pentru cine să voteze.

Toți eroii din **O scrisoare pierdută**, au acest cult al guvernului, totuși într'un anume moment se produce un mic proces de reflecțiune. Farfuridi și Brânzovenescu apar ca protestanți, propunând lupta „contra guvernului”. Protestant este și Cașavencu, întrucât aparține unei fracțiuni independente și e și liber-pansist. Cu toate acestea niciunul din acești trei nu se pun sub flamura neagră a lui Lucifer, nu tăgăduesc dogma, de vreme ce așteaptă cu nerăbdare telegrama dela București. Ei au doar o mică veleitate exegetică, protestantă, în cuprinsul religiei. Inșă față de încercările de Reformă ale celor trei, Cetățeanul turmentat este un catolic fervent, „mai catolic decât Papa”, cum se obișnuște a se spune în această epocă, știut fiind că papi ca Leon X arăbau o simpatie neacoperită pentru păgânătate. Când Cașavencu strigă „vom lupta contra guver-

nului", Cetățeanul turmentat „târît de curent” (fiindcă esența lui sufletească este devoțiunea) va striga o clipă „Da! vom lupta contra..”, apoi deodată își dă seama de blasfemie și vine cu un punct de vedere rigid de Contra-Reformă: „Eu nu lupt contra guvernului”.

În tehnica misticismului intră cultul pentru simboluri, fie vii (sfînți, prelați), fie iconografice. Punctul moral cel mai ridicat al catolicismului medieval este acolo unde se conferă femeii favoarea de a simboliza autoritatea divină. A transcende viziunea venerică a femeii și a deplasa erotica în zonă spirituală, această este opera misticilor. Cetățeanul turmentat este capabil de un asemenea cult și în sensul acesta trebuie interpretat memorabilul său strigăt: „În sănătatea coana Joițicii! că e damă bună”! Inobilând expresia prin latinizare, coana Joițica este deci o „domina bona”. Noi știm că Zoe comite un adulter, pe care cetățeanul îl cunoaște prea bine, n’are apoi nicio informație că ar fi milostivă, sau măcar bună la suflet. Pe cetățean, de ebrietatea căruia are oroare, ea pune să-l dea afară. Prin urmare, prin „domina bona” cetățeanul turmentat înțelege o însușire suavă, evocând Spiritul. Da, coana Joițica e culpabilă, dar și Maria a conceput fără nupții. Păcatul la femeie are caracterul unei revelații a Verbului prin procreație. Niciunul dintre eroi, de alături, nu arată o cât de mică iritație morală la ideea că Zoe a păcăluit. Așadar Cetățeanul turmentat are sentimentul suavității femeii, a impecabilității ei în plan duhovnicesc. În privința aceasta, aparține familiei lui Jupân Dumitrache și a lui Trahanache. Oricât de dur ar fi regimul în care „dumnealui” ține pe Veta, e îndubitabil că Veta se bucură de un mare prestigiu, în virtutea chiar a slăbiciunii ei. Veta este fricoasă („Ce ți-e și cu muerea fricoasă!”) și „rușinoasă”. Această din urmă însușire (pudor) e un semn al inocenței sale în care crede „dumnealui”.

Jupân Dumitrache și Trahanache sunt eroii cei mai mistici. În general, după concepția platonico-creștină, factorul divin se manifestă în trei ipostaze spirituale: adevăr, bine și frumos. Niciuna din aceste idei nu sunt concepte inteligibile, ele rămân niște mistere învelate în univers. Adevărul din Scriptură e un absurd în care credem tocmai **quia absurdum**. Deci sunt două poziții gnoseologice posibile față de adevăr după accepția pe care o dăm acestui cuvânt. Ori admitem transcendentalitatea și iraționalitatea adevărului și ne extaziem în fața lui, ori dăm însemnătate facultății discursive și încercăm a-l scoate inductiv și deductiv, din propoziții înemeiate pe experiență și pe evidență. Putem fi dar platonicieni sau a-

ristotelicieni. Jupân Dumitrache și Ipingescu reprezintă aceste două atitudini. Când Ipingescu, citind articolul lui Rică Venturiano, ajunge la pasajul „a mânca dela datoriile ce ne impun. sfânta Constituțiune”, jupân Dumitrache are o nedumerire, însă o singură clipă nu pune la îndoială sancțiunea textului, bănuindu-l doar hermetic și inaccesibil pătrunderii lui profane. El zice numai: „E scris adânc”, afirmând existența unui adevăr metafizic criptografiat, „sotto il velame”, cum zice Dante. Ipingescu, din contră, e o minte plat logică, cu o roare de absconsitate, reducând totul la termenii experienței și ai evidenței. „Ba nu-i adânc de loc”, observă el, și traduce pe „a mânca” prin „a mânca”. Izbește îndată profunditatea lui jupân Dumitrache care a simțit că termenul „a mânca” duce în alt plan de gândire, în vreme ce Ipingescu, comentând, se îndepărtează de adevărul original. El e un cartezian care pretinde oricărei propoziții să fie „clară și distinctă”, să urmeze principiul evidenței și legile silogismului. Astfel jupân Dumitrache zice către Vela: „Dacă aș ști nu te-aș întreba”. Iar Ipingescu, ca un ecou, spune: „Rezon”, fiind clar și distinct pentru el că ignoranța e o rațiune suficientă a problematicei. E un tic al lui Ipingescu, ca oridecâteori aude o frază condusă după toate formele gândirii logice să exclame: „rezon”. El e un „volterist” (în Ploiești se pripășise odată, spre spaima cetățenilor, un astfel de individ lucid). Când jupân Dumitrache ascultă vorbe, criptice pentru el, ca „box populi, box dei!”, atunci își exprimă satisfacția zicând: „vorbește abitur, domnule”, ceea ce înseamnă: vorbește învelat, inefabil.

În ordinea eșică, Trahanache crede în Bine, având cultul femeii, al prieteniei. Candoarea lui e firește umoristică pentru inteligența noastră sceptică, însă sufletul său e sublim. Evidența pentru el reprezintă o infamă plastografie. Adevărat nu e realul percepției ci realul absolutului. „Firește că nu se poate” declară el placid, la ipoteza că scrisoarea ar putea fi autentică. Trahanache are simț pentru absurd și miracol, el e un sfânt care s’ă pe crucea dezonoarei casnice, convins că „documentul” e o aparență demoniacă.

Cu toate acestea, gelozia lui Jupân Dumitrache și a lui Trahanache ne-ar putea face să credem că aceștia au bănuiala pecabilității femeilor. În realitate, amândoi le socotesc intangibile și singura lor preocupare este ca nu cumva anume „bagabonți”, prin purtări imprudente, să sdruncine dogma lor morală în opinia altora. Ei nu sunt geloși, nu au nicio manifestare pasională din care să rezulte că ar suferi cu ființa

individuală la pierderea soțiilor. Placiditatea lor explică și gestul acestora de a-și căuta în afara instituției conjugale un cămin sentimental. Jupân Dumitrache are „ambii”, tremură de onoarea lui de familist, Trahanache e foarte indignat de „mișelii”, de „infamii”, se teme deci să nu fie infamat să nu piardă buna faimă morală. Prin urmare obsesia acestor eroi este „onoarea”, sentiment care stă pe sufletul multor oameni dela și după 1848 și care trebuie analizat. El e strâns legat de noțiunea de aristocrație. (Este dela sine înțeles că vorbim de un 1848 himeric, din ficțiunea literară, că nu facem aci politică istorică, ci politica eroilor absoluți de literatură, care au psihologia, sociologia, instituțiile lor proprii, condiționând relațiile epice. Alături de caracterologie există o tipologie socială veșnică).

Ce este aristocrația în plan psiho-sociologic? Tendința oamenilor de a se constitui în aristocrație este un gest etern și incoercibil și a analiza fenomenul nu înseamnă nici a aproba nici a dezaproba. Este învederat că nostalgia aristocratică o au puternic oamenii suferind de un complex de inferioritate individuală, de o Angst a solitudinii biologice. Cine nu se simte destul de onorat prin simpla demonstrare a valorii lui personale, încearcă a se refugia sub un prestigiu colectiv, așa cum barbarii căutau cetățenia romană. Când Goethe își face o carte de vizită înfatuată cu titlul de „wirklicher Geheimrath und Staatsminister” scriindu-și numele „von Goethe” nu ne putem reține râsul. „Von Goethe” e pueril, e mult mai puțin decât superbul Goethe, de „von” are nevoie omul mediocru care simte nevoia a se refugia sub formula unei stirpe. Dar oamenii în general sunt mai modești decât credem și mai toți simt necesitatea de a se sprijini pe un prestigiu social. Acolo unde casta și-a pierdut importanța, rămâne ideea de nație ori de rasă, și nu este îndoială că francezul cel mai libertar socotește a aparține unui popor de elită.

Cum se formează istoricește o aristocrație stă în observarea oricui. O ceată de cuceritori, adesea veritabili răufăcători, pun în subordinație pe învinși, constituindu-se într-o clasă privilegiată. Cidul era un bandit foarte meprizat de alți bandiți mai vechi închegați în casă, care considerau mezalianță o căsătorie cu fiicele lui. Inșă mai târziu numele de Cid sună ca o maximă nobleță. Formația aristocrației se poate urmări recent în epoca napoleoniană. Cu grăjdari, cu spălă'orese, cu oameni scoși din cazarmă, păstrând în fizicul lor toate însemnele originii lor, Napoleon I a creat o nobleță de regi, prin-

cipi, duci, persiflați la început de aristocrații mai vechi, apoi acceptați. Inseamnă asta că nu există aristocrația? Ea există, și urmașii de azi ai oamenilor noi de atunci sunt niște adevărați aristocrați. Noblețea e un fenomen biologic, având ca efect, în anume limite de timp, o perfecție eugenică fizică și morală. Trăind în condiții privilegiate, urmând anume norme de educație intelectuală și etică, evitând mezalianța cu elemente mai puțin evolute, aristocratul, indiferent de originea lui ultimă, atinge un maxim biologic colectiv, care, după o anume durată merge fatal spre degenerare. Nu beneficiază, desigur, decât individul mediocru, omul excepțional avându-și biologia lui unică. Mai mult decât factorul sangvin este determinantă ambianța spirituală. Peste tot și mai ales la noi, în vremea când se afirma o aristocrație legală, mulți indivizi erau niște bastarzi, și fețele brune, indicau, la unii boieri și originea. Inșă ligamentul moral ținea locul continuității fiziologice. Foarte adesea noblețea e o ficțiune a organicului.

Putem deci afirma că o notă a aristocrației este sentimentul continuității între generații, nutrit prin documente și tradiție. A doua notă este, implicit, închiderea în castă prin excluderea altora care sunt declarați paria. Fără exclusivism nu există noblețea și toate satisfacțiile aristocratului chiar când nu se mai bucură de privilegiile materiale vine din admiterea unei fatalități care exclude pe alții din cercul de elecțiune.

Acum putem înțelege și ce este onoarea. Acest sentiment nu se leagă de vreun cuprins moral absolut ca de pildă a nu face crime, a nu înșela, a fi milosiv. Dimpotrivă seniorii făptuiau omoruri, înșelau, brutalizau. Dacă unii nu comiteau astfel de abateri dela etică, asta se explică prin aceea că nu mai țineau la onoare, preferând „umilinta” creștină (deși tinzând a-și face un privilegiu și din acest sentiment, prin excluderea vulgului dela anumite ceremonii de caritate, ca „spălarea picioarelor”). Inșă un aristocrat este prin definiție „orgolios”. Onoarea e sentimentul rezultând din aplicarea codului unei caste, prin care aceasta se separă de restul oamenilor. A nu întinde mâna unui ne-aristocrat, a nu primi sfidarea lui, sunt de pildă forme tipice de onoare, prin care se afirmă și se păstrează privilegiile categoriei. Desigur că sunt a’âtea aristocrații și a’âtea forme de onoare câte cercuri închise există. Pungașii au codul și disprețul lor. Intr’o schiță de Villiers de l’Isle-Adam **Les demoiselles de Bienfilâtre** asistăm la paradoxul ca o prostituată să moară de rușine când o soră iubeste matrimonial. Onoarea castei fusese atinsă.

Din anume obscure porniri biologice, omul tinde să se per-

fecioneze și să se apere intrând într'un corp spiritualicește fortificat, de unde și năzuința aristocratică. La noi această aspirație se constată pe proporțiile nației întregi care tinde să umple golul istoric dintre epoca antică și întemeierea sta'elor românești, cu sforțări de a inventa o mitologie, o onomas'ică, o civilizație. Cât privește pe indivizi, din cauză că n'a existat o aristocrație ereditară, ci numai una funcțională, iar continuitatea a fost mereu zădărnicită de invazia zilnică de oameni noi, silința de reconstrucție se desfășoară mai ales în ficțiune și ia proporțiile mistificației. Eliade, prea cunoscut ca burghez, preferă să se reclame direct dela Divinitate, Alecsandru se trage dintr'un cavaler venețian, Macedonski dintr'un prinț lituan, Grandea, mai modest, din Byron. Aci nu e numai complex de inferioritate individuală ci și unul de inferioritate socială, noutatea oamenilor fiind notorie, ceea ce duce la falsificări îndrăznețe, la o constituire în castă agresivă.

Revenind la Caragiale, este clar că de acest soi u e „onoarea” eroilor săi, în niciun caz în raport cu onorabilitatea persoanelor după etică. Dar unde-i aristocrația, când aci avem de aface cu mahalagii? Cu mahalagii, firește, însă constituiți în castă. Jupân Dumitrache face parte din casta negustorilor și respinge ca paria pe papugii, pe „scârța-scârța pe hârtie”, pe prăpăditiile de amployați care n'au chioară în pungă. Insistențele acestora pe lângă nevestele comersanților sunt o atingere a onoarei. În cuprinsul cas'elor sunt ierarhii. Feudalitatea ședea pe acest principiu al solidarității în inegalitate. Dacă disprețuiește pe amployați, Jupân Dumitrache are admirație pentru cultură. Zița care a urmat „trei ani la pasion” nu-i pentru un „pastramagiu” ca Țircădău. Aflând că se găsește în prezența lui Rică Venturiano, Dumitrache se sperie: „Nu mă nebuni!”. Alianța cu acesta o consideră ca o mare onoare, ca un urcuș pe scara feudali'tății: „Dacă dumnealui cabulipsește să ne onoreze cu atâta cinste...” Comersanții și publiciștii intră în corpul aristocratic al „poporului”, care însă nu-i totalitatea locuitorilor, ci numai o parte, cu excluderea altora. A face parte din „popor” înseamnă a fi „patriot” sau după excelenta definiție a lui Ipingescu a fi „d'ai naștri”. Și Venturiano și Dumitrache „e d'ai noștri”.

Iată dar cum populismul liberalilor dela 48 în opera lui Caragiale are forma unei psihologii de protipendadă. Dar și în plan real dăm de o astfel de mentalitate, inerentă umanității. O gazetă liberală (după citările lui Maiorescu) a'acă **D'ale Carnavalului** de Caragiale sub motiv că e culeasă „din locurile unde se aruncă gunoiul” punându-se cuvintele de libertate

și egalitate, spre insulta poporului și a instituțiilor țării, în guri de „femei de s'radă de cea mai joasă speță, bărbieri și ipistați”. Prin urmare pentru liberalii dela 1885 bărbierii și ipistații nu făceau parte din popor, nu erau „d'ai noștri”. În literatura franceză, dimpotrivă, un bărbier, Figaro, simboliza spiritul critic popular. Tendința așadar de a defini onoarea prin excluderea dela beneficiul ei a unor categorii de indivizi este obstescă și ca atare fiind în firea lucrurilor calificarea etică a unui astfel de gest e de prisos.

Onoarea se menține prin unele demonstrații obligatorii ca înregistrarea insultei și reparația. Este extraordinar pentru cine urmărește desbaterile parlamentare ale vremii ce iriabili sunt deputații la cele mai inofensive cuvinte. Onoarea se hrănește din expediente spectaculoase. Tot astfel în Caragiale. Când Farfuridi vorbește de moftologii, scamatorii, Popescu sare violent: „Domnule, retrace-ți cuvântul”. Duelul înfățișează acțiunea cea mai aptă să sugereze constituirea în castă și sensibilitatea onoarei. Aricescú e provocat la duel de doi ofițeri trași la sorti de batalion, fiindcă ar fi atins onoarea armatei. Unul propune ca adversarii să înghită fiecare câteun hap, dintre care unul nociv. Aricescu voește să se bată cu pana. Altădată va răspunde cu bastonul. Noi râdem de Aricescu, însă Maiorescu nu-i mai puțin ridicul. În 1885 schimba la hipodrom un glonte de pistol cu Stătescu și era mândru că duelul său făcuse pretutindeni „cea mai bună impresie”. Și jupân Dumitrache are noțiunea satisfacției în stil comersant, totuși n'admite hazardul participării egale la ostilități. El „umflă” pe atingătorul onoarei lui, aducându-l în fața instanței sale. Duelul e înlocuit cu un sistem juridic ad hoc.

Ceeace surprinde la eroii lui Caragiale în deobște este lașitatea. Curajul lui Farfuridi se reduce la a trimite o anonimă. Cațavencu cel așa de agresiv și care face speculațiuni pe temeiul onoarei tremură când Tipăescu umblă după el cu bastonul și strigă: „Ajutor! Săriți! Mă omoară vampirul! prefectul așasin! ajutor!”. Rică Venturiano în panică, chiamă în ajutor pe sfântul Andrei, arată o puslanimitate hilariantă. Și alți eroi ai lui Caragiale, mai puțin caricați, sunt lași. Explicația e aceasta: „Onoarea” acestor eroi depinde de o aristocrație de corp foarte fictivă și reprezintă numai un instrument de promovare personală. Și Cațavencu și Venturiano și ceilalți urmăresc buna lor stare individuală, iar apelul la casta „ai noștri” e un simplu mijloc. Ei sunt oameni cu totul noi, fără trecut și deci și fără educație de clasă. Un aristocrat veritabil e un om care a înțeles că interesul lui personal se realizează

prin speșă, încât toate silințele lui sunt în vederea afirmării specifice, chiar cu sacrificiul ființei sale. Prin moartea eroică a unui strămoș, urmașul în viață se bucură de prestigiu, așadar și el e gata oricând a se jertfi pe sine spre a consolida familia. Instinctul de conservare individuală a fost absorbit de instinctul de conservare rasială. Astfel indivizii unei nații preferă să moară spre a salva patria lor. Dar Cațavencu, Venturiano n'au cultul strămoșilor nici îngrijorare de progenitură. A pieri însiși li se pare absurd. Mai este și altă cauză a lașității. Aristocrații nu acceptă rezolvarea chestiunilor de onoare decât în mijlocul clasei lor, spre a evita riscurile. După o lungă rutină, ei au convenit tacit de a face demonstrația reparației, însă după un cod rezonabil, care cele mai adese reduce totul la proporțiile unei reprezentatii fără mari riscuri. Cum Cațavencu și Venturiano deoparte n'au legături organice cu Tipătescu și Jupân Dumitrache pe de altă parte, ei se tem de prepotența acestora și nu greșesc. În plină paradă aristocratică ei se simt invadați de instinctul de șerbi și recurg la metoda dramatizării suferinții spre a stârni mila, țipând la fereastră ori față de femei.

Prin individualismul eroilor se lămurește și trăsătura de caracter care a fost numită amoralism. Într'adevăr, eroii lui Caragiale sunt amoralii, fiindcă n'au noțiuni de morală. Iar morală înseamnă operație practică în funcție obiectivă, apărarea intereselor proprii esențiale prin afirmarea intereselor transcendente. De fapt ei participă la constituirea unei societăți noi, fără dificultăți, prin absența unui conținut vechiu. Acest fenomen se observă în felul cum interpretează ei noțiunea de politică. Dandanache pare un stupid, insensibil la orice gingășii etice. El e doar peltic și suferind de amnezie, încolo aplică curajos și rece o metodă, anume „machiaverlăcul” după care în interpretarea lui și-a lui Cațavencu „scopul scuză mijloacele” cum a zis nemuritorul Gambetta”. Conform acestei filosofii politice, Dandanache înțelege că nu trebuie să-ți ții cuvântul dat: „Eu am promis? când am promis? cui am promis? țe-am promis?” A folosi șantajul se chiamă pentru el „c'am întors-o cu politică”. „Aminteri dacă nu-mi dedea în gând asta nu m'aledzeam”. Dandanache e mândru de geniul lui politic, de desbărarea de orice prejudecăți în urmărirea unui scop. Singura deosebire între el și Machiavel este că acesta din urmă admitea călcarea moralei numai de către Principe și în plan politic, în vreme ce Dandanache și Cațavencu înțeleg prin politică atingerea unui folos strict personal. Pentru dânșii Statul nu e abstracțiunea care-i cuprinde și pe ei, ci un inamic, un

boier dela care se cade să smulgi cât mai mult, pensie veche și leafă nouă, precum zice conu Leonida: „Treaba statului... e datorია lui să'ngrijească să aibă oamenii lefurile la vreme...” Porniți dela această premisă falsă, ei trag o serie de consecințe după toate regulile logice. Statul e confundat cu guvernul, acesta e confundat cu partidul și în cele din urmă partidul e confundat cu oamenii care îl compun. Pristandă e om de casă al lui Tipătescu și prin „datorie” înțelege executarea tuturor acțiunilor cu caracter personal de partid și de familie. Intr'un cuvânt în toată această aparentă societate liberală (a ficțiunii) observăm o mișcare incipientă de organizare mistic sau interesat feudală. Cetățeanul turmentat acceptă tutela guvernului, Trahanache și Tipătescu stau în raporturi de fidelitate, Cațavencu e în căutarea unui senior. Toate raporturile din societatea veche sunt reluate cu alți termeni în casta „d'ai noștri”, cu deosebirea că membrii nu sunt solidari, căutându și egoist oriunde un vasalaj profitabil, ba chiar cultivând două deodată ca Leonida.

Formula care a devenit curentă prin Maiorescu a formei fără fond trebuie radical reformată sau măcar aplicată just. Firește, ca instrument polemic și cu raportare la valorile epocii expresia este excelentă și nu poate fi vorba de a tăgădui frumusețea gestului critic maiorascian. Ce înseamnă în general fond sub raportul manifestărilor culturale? Existenta unei mari tensiuni a spiritului sub întreită înfățișare: intelectuală, pasională și volitivă. Fiind vreasăzică proces i se opune placiditatea: incuriozitatea, apatia, inerția. Întrebarea firească este dacă oamenii dela 1848 pe care îi ironizează Maiorescu sunt lipsiți de acest fond, care i-ar face, în sens filosofic aculturali. Ei dimpotrivă au un exces de fond. Maiorescu confundă fondul sufletesc cu depozitul obiectiv al cunoștințelor, cu instrucția. Pentru el o greșală de cronologie, o ignoranță în materie prozodică, o lipsă de documentare bibliografică sunt diminuări de „fond”. Ceeace este complet fals. Un profesor care cunoaște pe degețe sistemele de filosofie nu-i și un filosof iar Böhme, cismar și vânzător de mănuși de lână fără erudiție era filosof, fiindcă gândea. Prin urmare fondul este gândirea. Desigur că în știință lipsa de documentare supără și întârzie găsirea adevărului. Totuși chiar curiozitatea primează asupra cunoștințelor. Junimiștii aveau aerul de a combate superficialitatea însă superficialii, într'un înțeles nobil, erau ei, fiindcă îi preocupa numai superficialia lucrurilor. Lui Cantemir celui chinuit de întrebări filosofice, dar exprimându-se încălțit, lui

Conta, care se hazarda în probleme de metafizică, îi preferau un bun manual de gramatică sau de logică. Nu se poate afirma că n'a fost folositoare o astfel de atitudine superficială formală, fără preexistența unui fond ar fi fost inutilă. Fondul era înaintea lui Maiorescu, un fond fără formă gramaticală în timp ce el pretindea că e o formă fără fond. Când citești discursurile, remarcabile, ale lui Maiorescu, constăți cu surprindere carența fondului. Sunt cuvântări în chestii personale, formulări de reguli în materie de dezbateri parlamentară, mai rar, fără nicio țâșnire ideologică veritabilă. Stilul e perfect, fondul infinit absent. Maiorescu ironizează pe Giorgio Brătianu, care îl acuzase că e materialist și liber cugetător, făcând caz gramatical excesiv de adverbe ca „succesivamente”. Nu e în chestiune valoarea discursului lui G. Brătianu, ci prezența „fondului”. Oratorul făcea evocări de ordinul sublimului.

„...Ceeace noi credem imoralitate, suflet, etc., e iluziune după d. Maiorescu și școala, la care aparține. Singurul lucru, care e real și pozitiv e moartea. De aceea istoria umanității nu e decât o lungă procesiune de umbre care trec între ziuă și noapte, pentru a cădea toate succesivamente în acel abis obscur, vag, insondabil, care se numește noian, singura atmosferă a universului”.

Nimic nu este aci rizibil. Procesiunea de umbre în trecere între ziuă și noap'e, atmosfera universului, acestea sunt semnele unei mari imaginații. Ridiculă poate să pară punerea în Cameră a unor astfel de chestiuni. Dar tocmai asta dovedește naiva seriozitate a acelor oameni. De vreme ce însuși Maiorescu declarase că e liber-cugetător și acum era ministru al cultelor, era firesc ca o minte profundă, fie și ridiculă sub alte raporturi, să privească lucrurile din conținut până în absolut. Un stat catolic ca vechea Spanie, inchiziționă asupra edificării catolice a dregătorilor ei. Spania nu era decât o simbolizare istorică a ordnei divine. Liberalii dela 1848 (fictivi sau în măsura în care își făceau o imagine ideală despre misiunea lor, trăind într'un fel de ficțiune diurnă) erau mistici, credeau în Spirit, era firesc deci să ceară ca „ai noștri” să aibă clar în minte programul de desfășurare a Absolutului și să se teamă de mințile demonice. Eliade nu poate să ia atitudine politică până ce nu examinează structura universului de sus până jos, descoperindu-i „treismele”. Chestiunea nu era ne-parlamentară, mergea însă în Spania Contra-Reforme; ori în Statul papal. Cât de „profund” era G. Brătianu se vede de acolo că nemulțumit cu indiferentismul nostru și cu profesă-

rea politiceii fără baze metafizice a plecat în Italia și a trecut la catolicism.

Intrucât își puna probleme formale, Maiorescu era el însuși profund. Obiecțiile lui sunt totuși (depășind limitele poeziei) neîntemeiate și presupun elogiul superficialității. Astfel în 1908 criticul disprețuia nu numai opera de istoric a lui Xenopol dar și cea de teoretician, socotindu-l pe Xenopol „încurcat în formularea unei pretinse legi istorice”. Toți gânditorii de specialitate au discutat teoria lui Xenopol și dacă această teorie se poate examina critic sau e naiv formulată, ea nu e mai puțin profundă. Istoricul dela Iași își dădea seamă că nu poți întreprinde o operă istoriografică înainte de a avea o poziție în cunoașterea istorică. Felul cum își exprimă Maiorescu disprețul e și în neconformitate cu filosofia lui Xenopol și un semn de incuriozitate.

Când frecventăm acum lumea lui Caragiale, ce vedem? Ea are un fond uneori haotic, fiind numai insuficientă stilistic, de unde comicul. Conu Leonida atinge probleme filosofice fundamentale. Într-ia este vestita teorie a „fandacsiei”, după care în anume condiții psihice „și nimica mișcă”. Cu aceasta intrăm în plină discuție a noțiunii de adevăr. Singură senzația nu-i o bază de cunoaștere. Leonida exprimă în termenii lui naivi neîncrederea în lumea fenomenală, setea lui de cunoaștere trainică. Trahanache aparține aceleiași familii de spirite epistemologice. Experiența l-a făcut pe Trahanache să-și sprijine orice afirmație pe „document”. Asta e și părerea lui Iordache bărbierul care susține că după „natural toate trebuie să aibă o bază, măcar cât de mică, dar să fie bază”, că nu poți merge prin ploaie fără umbrelă și să zici că e soare. Bărbierul Iordache ironiza filosofia aparențelor cu imagini de bun simț în stil Voltaire. Trahanache e mai adânc. El, pe deoparte, își pune întrebarea dacă „documentul” e autentic. „Plastografiile” în epoca romantică se făcuseră multe și termenul era la modă și la noi mai ales după falsificația de atelier asakian a prelinsei cronici a lui Clănău. Pe de altă parte, trecând la critica elementelor, Trahanache procedea dela metafizic la fizic. Argumentația lui e aceasta. „Documentul” e o aparență, de cele mai multe ori amăgitoare. Cunoașterea adevărată e o idee. Este în afară de orice discuție că Tipătescu e un amic. Deci „documentul” nu poate fi decât fals. Solid întemeiat pe cunoștințe ideale, Trahanache refuză expertiza ca fiind de prisos.

Conu Leonida are procese intelectuale și mai amețitoare.

Informația lui este că în republică toți cetățenii vor primi o leafă bună pe lună. La observarea că primește pensie, el răspunde: „pensia e bașca, o am după legea a veche”. Lucrul e comic pentru noi, mai ales fiindcă ideea de a primi leafă din oficiu ni se pare fantezistă. Admițând-o politiceste punerea problemei e justă. Totdeauna categoriile sociale țin să păstreze drepturile câștigate și nicio revoluție n'a anulat pensiile. Pe de altă parte, revoluția trebuie să aducă un avantaj nou, altfel nu ia ființă. Intre leafă și pensie este o contradicție, rezidând în natura lucrurilor și pe care conu Leonida o conciliază printr'un principiu superior: „republica este garanțiunea tuturor drepturilor”. Oriunde găsește o contradicție, Conu Leonida o elimină. Astfel a declarat că nu-i „revoluție”, pentru că nu e voie dela poliție să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s'a tras cu pistoale. Conu Leonida găsește un distinguo. Nimeni n'are voie să dea cu pistolul, afară de poliția însăși și în cazul acesta a fost poliția în persoană. Surprins în contradicție, așadar, Leonida înlătură îndată contradicția fără a o tăgădui, pentru că are conștiință dialectică. Că mândria îl împinge să acopere inconsecvențele, n'are de aface, esențial este că are sentimentul a fi dator a reduce totul la unitate. Așadar conu Leonida posedă noțiunea de sistem. Niciodată într'un alcov de mahala nu s'au desbătut asemenea probleme grave cu o femeie. Numai Gheorghidiu al lui Camil Petrescu predă o lecție de filosofie soției sale, în pat. Lecția e copiată dintr'un manual de istoria filosofiei și cu totul inoportună, femeia fiind distrată și nereceptivă. Efimița, din contră, e curioasă, face obiectii logice și are incertitudini, și toată desbaterea se urmează sub impresia evenimentelor.

Fără îndoială că frazeologia lui Cațavencu este ridiculă. Din punct de vedere al instrucției, el nu știe lucruri elementare și chestiunea cu falșii care ne lipsesc e lamentabilă. Dar ce delir de „idei”! Pentru întâia dată un Român întrevede politica țării filosofic și științific. Că expoziția ideilor este extravagantă nu importă, fundamental este că eroul trăiește mari senzații ideologice. El a intuit sensul câtorva noțiuni (progres, rațiune, economie, cultură, cugetare liberă) rămânând deocamdată în faza lirică. Beția lui nu-i de cuvinte ci de idei. Lipsit de erudiție, Cațavencu gândește cu mijloace proprii. Când își va da seama de erorile materiale și se va informa la o bună școală, atunci el se va numi Maioreșcu. Dar și exaltația ideologică va dispărea. Cațavencu va deveni profesor. Un Cațavencu ilustru este Hasdeu, care pornește în toate direcțiile, delirând fără erori vizibile de stil, nu mai puțin haotic.

beat de a lua cunoștință de tainele universului. Hasdeu era un romantic, Cațavencu e și el romantic.

Caracteristica gândirii românești este expunerea absurdului într'un sistem logic, plecarea de la un termen irațional, afirmat mistic. Asta face Rică: „Domnule Dumnezeu nostru este poporul: box populi, box dei!” Aceasta e verbigeratie curată. Desigur. Cu mai multă distincție stilistică, marii romantici nu procedau altfel, fiindcă ei erau logologi, atribuiau verbului o erență. A profera cuvinte incoherente; nu înseamnă a fi și fără fond. In cel mai rău caz fondul eroilor lui Cațavencu este incoherența care constituie totuși un conținut pozitiv, o tensiune a spiritului.

Excitației ideologice îi corespunde pathosul. Maiorescu era rece, aproape apatic, Caragiale e nervos, sentimental, pasional în general spasmodic și toată această dispoziție a trecut în eroii săi cei mai cinici. Trahanache pare placid, fiindcă recomandă mereu „puțintică răbdare”. Acesta e numai un principiu politic. El e prin temperament un înflăcărat prieten, un Orest pentru un presupus Pilade. Jupân Dumitrache e teribil, e „Inimă-rea”. Cațavencu plânge cu hohote, Chiriac scoate spanga de la pușcă să se sinucidă, Rică e „nebun de amor”.

Intrucât privește femeile sub aspect pasional avem patru specimene: coana Zoitica, Veta, Zița și Mița republicană. Zoitica este distinsă la limită, temătoare de reputația ei. N'avem niciun indiciu că ar fi ignorantă, niciunul că ar fi vulgară, ori lipsită de sentiment. Caragiale a intuit că o „domina bona”, o femeie care este idolul bărbaților, (Trahanache, Tipătescu, Cațavencu, Pristandă) nu trebuie zugrăvită realist. Zoe e în faza plastică a icoanei, puțin hieratică. Veta e redusă mintal și lipsită de imaginație. Nu pricepe „comediile alea”. Când din greșală, Rică declamă în fața ei „Angel radios... mi-am pierdut uzul rațiunii etc”, ea nu gustă acest stil figurat și strigă: săriți! Cu toate acestea spune și ea versuri însă pe muzică, fără sentimentul lor analitic. Zița este aceea care suplinește deocamdată pe madam Bovary. E nutrită cu lecturi romanticoase, detestă clasa pastramațiilor și idealizează pe „monșerul” ei. Mița republicană profesează o erotică violentă, aruncă cu „vitriol”. In general, sub aspectul emoțional, femeile caragialești sunt inferioare bărbaților. Dragostea lor nu e adulterină decât juridicește. Legăturile între Zoe și Tipătescu, Veta și Chiriac sunt quasi-matrimoniale, fără sentimentul păcatului și al primejdiei. Zița și Rică se vor căsători. Pe de altă parte femeile înțeleg pe bărbați, se ridică până la relativele lor culmi. Zița, bunăoară, adoră pe „monșerul” ei. Ea nu e o Cătălină și între platul Țircădău și genia-

lul în felul său Venturiano, ea nu ezită a păși după cel din urmă. În lumea lui Caragiale nu sunt misogini.

Situațiile pe care literatura universală le-a afirmat, fie ele serioase ori comice (comicul e oricând reductibil la un mod serios), ne dau prin comparare o imagine a locurilor pline și a celor goale. În erotică ele sunt aproximativ acestea: cazul Paris-Ahile-Elena, expediția primitivă pentru o femeie; cazul Dante-Beatrice, cultul pentru o femeie-simbol; cazul Petrarca-Laura: devotament platonice pentru o femeie; cazul Romeo și Julietta: dragostea juvenilă incoercibilă. În cazurile de mai sus între bărbat și femeie se presupune o tacită consimțire. Mai sunt deasemenea cazuri de sentimente în disensiune: Didona, Fedra, Doamna Bovary, Ana Karenina, femeile înșelate de Don Juan. Să încercăm a clasifica eroinele lui Caragiale. Coana Zoțica, Veta ar fi în situația doamnei Bovary înrucât nemulțumite de soții lor caută o iubire ideală. Însă doamna Bovary suferă prestigiul cărților, e un don Quijote feminin care crede în ficțiuni. Ea aspiră la o lume superioară celeia în care o ține medicul de provincie. Dimpotrivă Zoe nu iese prin Tipătescu din mediul original, Veta, prin Chiriac, chiar se coboară. Așa dar, n'avem deaface cu un bovarysm. Atunci e cazul Fedrei sau al Annei Karenin. Însă iubirile Zoei, Vetei, nu sunt tragice, nici nemulțumite. Pentru a reprezenta o mare pasiune, eroinele ar trebui să aibă sentimentul culpabilității, pe care ele însă nu-l manifestă. Momentul seducțiunii care este esențial pentru măsurarea tensiunii lor emoțive ne e necunoscut. Starea lor socială e bigamia tăhnită. Din comediile lui Caragiale și din literatura română în deobște reiese că femeia nu întâmpină nicio dificultate în expansiunile ei erotice, ba mai mult (judecând după schițele lui Caragiale) că are totală consimțire a soțului. Fără piedici însă nu poate să se desvolte marea pasiune. Astfel deși cu manifestări patetice, situațiile sentimentale rămân nedesvolțate. Zița e un fel de madame Bovary sub raportul mirajului unei alte lumi. Cum însă ea nu întâmpină nicio piedică morală în relațiile cu Rică, se poate înscrie în categoria Juliettei. Intrevederea furtunoasă dintre cei doi e o caricatură a întâlnirilor dintre Romeo și Julietta. Rică este exaltat și poetic, Zița vrăjită și decisă. Lipsește ceva: inocența din partea Zitei, care a mai fost măritată. Admitem că a rămas cu o castitate literară, cu o sete pentru marea ceremonie erotică. Nu întâmpină totuși refuzul tutorilor pentruca să ne dăm seama de violența instinctelor. Știm că Rică e laș, prin urmare nu e nicio nădejde să moară de melancolie sexuală. Rică și Zița sunt eroi

livrești, delirează de emoția romantică teatrală, au sentimentul a juca un spectacol inedit în mahalaua și țara lor.

Din cauza acestor împrejurări nici Tipătescu, nici Chiriac, nici Rică nu sunt don Juani. Acest tip rămâne neînfăptuit încă în literatura română și probabil irealizabil. El presupune gustul subtil pentru varietatea femeilor, perversitatea de a asculta confesiunea ființelor inocente, sensul primejdiilor, sarcasmul, satisfacția de a brava bărbații, blazarea. Don Juan este un Paris și un Achile pentru care raptul și expediția a devenit a doua natură. Chiriac e un concubin fidel, care cel mult petrarchizează în modul lui simplist. Nici Tipătescu nici Chiriac nu-și vor trăda femeile în aceste originale căsătorii biandrice. Rică trece repede dela faza extatică dantescă la faza nupțială.

Neexistând dificultăți în relațiile dintre sexe, nu există la noi nici tipul mijlocitoare mai mult sau mai puțin proxenete, cum e Celestina, glas aparent demonic al naturei. Pentruca să se înțeleagă cu Chiriac, Veta n'are nevoie de mediator. Nici Zița nu are trebuință de îndemnuri și complici. Spiridon e un simplu curier. Cătălin și Cătălina, cum știm, se înțeleg foarte repede, fără impediment, Cătălina chiamă însăși pe Luceafăr. Instinctul se manifestă liber și din cauza aceasta nu poate atinge sublimarea și stadiul mistic. Tipătescu, Chiriac nu iubesc, ci au doar relații. Un singur erou petrarchizează: acesta e Trahanache care crede în inocență și fidelitate și apără femeia de calomniile. În embrion el e cel mai profund erou erotic român și figura lui merită a fi dezvoltată în sensul humorului superior.

Cațavencu e un ambițios. Ceeace surprinde la el este că nu pune în slujba ambiției tenacitatea pe care am aștepta-o, cu care suntem obișnuiți prin literatura franceză. După câteva încercări ratate se resemnează cu bonomie. El e labil în sentimente, lipsit de ranchiună, gata a pactiza cu adversarul. Toți eroii sunt astfel afară de Agamiță Dandanache, care e tenace, fiindcă e dur la minte. Labilitatea eroilor vine din inteligență. Literatura franceză abundă în eroi care-și dezvoltă pasiunile până în ultimele consecințe, apăsați ca de o fatalitate. Sufletul celt străbate spiritul francez și se manifestă printr'un dogmatism intelectual și afectiv. Individul este „greoiu”, caută cartezian propoziții clare și distincte din care apoi deduce, meticolos, propozițiile implicate. Revoluționarul francez e catolic în cultul pentru Franța supremă, catolicul e impecabil logic în analiza dogmei. Pozițiile sunt ireductibile. Când Renan face gestul de a părăsi biserica, se pierde într'o

serie de scuze, are sentimentul de a fi făcut un act nemaipomenit, își creiază un fel de prestigiu sacerdotal, ateu. La noi cazul său este imposibil, nimeni nu s'ar emoționa de ieșirea din ortodoxie a cuiva și de aceea nimeni nu iese, pentru că și stând nu afirmă nimic care să închidă o existență între ziduri. Românul din spațiul caragialesc este „inteligent”, are adică min'ea dialectică a lui conu Leonida care sare iute peste contradicții. Sintezei intelectuale îi corespunde cordialitatea. Nu este atât confuzie culturală în capul lui Cațavencu cât o îmbulzeală de idei contrazicătoare pe care le asimilează repede. Cațavencu înțelege și conservatorismul și liberalismul și creștinismul și liber pansismul și, en'uziast, trece dela una la alta. Astfel nu simte nicio dificultate de a executa ordinele Zoit'chii și a lupta pen'ru alegerea lui Dandanache, precum nici Trahanache nu mai are vreo repulsie pentru plas'ograf. Cațavencu a devenit „de-ai noștri”. Domnește în lumea lui Caragiale o atmosferă de filantropie care acuză originea greacă.

Dacă vrem acum să descoperim eroi „francezi” în literatura noastră pe aceștia îi găsim în Ardeal, care e mai cel'ic Ion e tenace ca un erou balzacian, Budulea Taichii, Mara, Popa Tanda sunt obstinați în planurile și sentimentele lor. Cutare erou al lui Rebreanu nu se poate decide dacă trebuie ori nu să dezerteze și, Român fiind, trage în Români, fiindcă a jurat credință unui imperiu austro-ungar care nu mai există. Cațavencu ar fi înțeles îndată, ar fi dezertat la Români, s'ar fi îmbătat de pa'riotism iar dacă lucrurile ar fi luat o turnură defavorabilă, înțelegând la timo și fa'alitatea contrară, s'ar fi întors înapoi. Eroii lui Caragiale fac politică fără a fi ireducibili ideologicește. Ei sunt „de-ai noștri”, nu însă partizani. Cine cercetează fără falsă pietate opera lui Maiorescu constată ce părțitor este criticul. Niciodată nu va lăuda serios un adversar al Junimii. Când un autor scrie la Convorbiri literare, opera sa este valoroasă, dacă nu mai scrie devine „lipșită de însemnătate”. Toți câți stau în afară de Junimea „vitiază” literatura. Dacă nu-i atacă, Maiorescu nu le pomenes'te numele. Acest pu'ernic spirit partizan nu e nicidecum ieșit din sentimente joase, Maiorescu e credincios unei „idei” și nu poate înțelege și pe cealaltă. Când a făcut odată o afirmație, pe care nu o mai menține, o retractează, nu caută o ieșire de compromis. O astfel de obstinație îmbunătățește ființa etică, însă o sărăcește de experiențe morale. S'ar zice atunci că în literatura franceză avem, în fine, un scriitor care nu-i francez, care încearcă tocmai a trăi contradicțiile. Acesta e André

Gide. Iluzie! Fizionomia geometrică, serioasă a lui Gide se refuză unei astfel de ipoteze. E un cap fanatic, obstinat, al unui om care ar trage cu muscheta în noaptea Sfântului Bartolomeu, dacă ar fi catolic. Obstinația lui constă în a se sistematiza în inconsecvență, în a abandona programatic orice poziție. Cațavencu nu părăsește o atitudine, decât când nu se mai poate menține în ea, nu-și face o profesie din instabilitate, e în stare chiar să se fixeze dacă împrejurările cer.

Un tip curios de femeie este acela al Ancăi din **Năpasta**, pe care îl repetă până la un punct Vitoria din **Baltagul** lui Sadoveanu. Dragomir a ucis pe întâiul soț al Ancăi, din dragoste, apoi a luat în casă orie pe soția mortului. Aceasta a trăit zece ani cu ucigașul, însă pentru ce? numai spre a strânge documente de culpabilitate. După zece ani ura ei e tot așa de nesînsă și e în stare a simula dragostea pentru un învățător spre a-l îndemna pe acela să omoare pe Dragomir. În fine, cum se știe, se ivește alt prilej. Vine nebunul Ion care se sinucide, și Dragomir e dat de Anca pe mâinile justiției cu puțin înainte de a se declara prescripția pedepsei. Dragomir apare ca un om vrednic de simpatie. A făcut crima din pasiune, nu din interese materiale, suferă de muștrări, plânge la suferințele nebunului Ion, închis fără vină, se gândește să-l protejeze până în ziua când va putea mărturisi crima. Anca însă este implacabilă. A scoate de aci încheierea că piesa e rea, nu-i serios. Piesa e bună, personajul e posibil. Distanța între Zoitica „damă bună” și această femeie, evident rea, este mare. Ciudata alunecare într-o ipoteză contrară se explică prin faptul că dramaturgul studia pe atunci cazuri patologice. Anca nu-i mai sănătoasă sufletește decât Ion. Boala ei este specific feminină, e o boală humorală. Printr-o vițiere a metabolismului, Anca a pierdut emoțiile cordiale, păstrând pasiunile negative ură, răzburarea. La femeie este mai posibilă o astfel de alterare. Grecii n’au cunoscut imaginea Beatricei. Femeia este sau o Helenă, animalic frumoasă, așteptând indiferentă rezultatul luptei între bărbați sau o Clitemnestră. Furiile (Tisifona, Allecto, Megera) sunt reprezentate ca femei. Cațavencu n’ar putea deveni o „furie”. Simplificând, putem zice că Anca înfățișează mișcarea de involuție a femeii, având tendința de a lua formă maniacală, fenomen mai rar la bărbat. Caragiale și-a dat seama că în lumea de compoziție greacă a orașului o Ancă e stridentă și a făcut din ea o țărăncă. A intuit deci condițiile sufletești în care se ivește dezzechilibrul. Ceeace îi lipsește femeii în general este „intelligenza” adică

facultatea gândirii dialectice, capacitatea de a concilia extremele. Femeia și când uzează de idei, are tendința de a le face fixe, supunându-se lor fără reflecție, ca unui stăpân, personificându-le. Sfânta Caterina da Siena, Sfânta Tereza, sunt fanatice catolice. Femeia nu va fi niciodată protestantă, nici revoluționară, și dacă participă la revoluție este din mansuetudine pentru o idee. Anca își închipuie că mortul îi peruncește să-l răzbune, se fixează în această misiune, fără a filosofa. Dacă ar medita, ar înțelege că crima și iubirea se amestecă la Dragomir, că e un biet om, victimă a unei fatalități, etc. Dar Anca nu înțelege. Și de aceea ea are o „furie” unică, n'are sentimente complexe. Acestea apar odată cu sporirea inteligenței Teoria lui Lovinescu că femeile literaturii noastre sunt virilizate e total falsă. Aceste femei sunt dimpotrivă prea feminine, aduse la momentul instinctual. Literatura cea mai bogată în femei delicioase e aceea franceză tocmai pentru că acolo femeia se virilizează, intelectualizându-se ca femei savante, bas bleus, doamne de Staël. Bărbatul e prin definiție teoretic și liric, femeia prin definiție practică și prozaică. În vreme ce Anca se arată așa de frigidă față de Dragomir, de Gheorghe, aceștia capabili de abstracție, o transfigurează. Pentru ei odioasa Anca e o Beatrice. Dragomir a omorât pentru ea. Gheorghe ar fi și el în stare de această faptă. Beatrice, nu este o realitate (numai madame Bovary există caracterologic) este numai o proiecție a fantaziei virile, o himeră ca și ingerii.

Pornind de la două sexe absolute, **vir** și **femina**, Weininger consideră pe individ ca o proporție între acești doi termeni. Observația este de o justețe indiscutabilă, dacă admitem că nu există bărbat care să n'aibă note sufletești feminine și invers femeia care să n'aibă unele experiențe virile, dacă într'un cuvânt acceptăm că este o sferă de viață interioară în care cele două sexe se întâlnesc. Analizând cele două sexe în absolutitatea lor, putem formula conținutul lor astfel:

Femeia cunoaște foarte puțin prin experiență proprie. (Există o tipologie sexuală cu începutul în Aristot, care tinde a da femeii un loc inferior, însă acest punct de vedere calitativ nu are vreo legătură cu discriminațiile noastre). Cunoașterea femeii are tendința de a se opri în zona senzației și este orientată obiectiv de instincte. Constrânsă biologic de a se adapta repede, femeia nu are vreme de a se ridica la concepte și încă și mai sus, la idei generale. Femeia absolută nu-și constituie o concepție despre lume și se conduce în viață după

orientările Societății din care face parte. Este conformistă. O femeie care reexaminează ca Im. Kant bazele cunoașterii, care trece la reconstrucția ideală a lumii într'un cuvânt o filozoață, ne face o impresie stranie. Dacă ne reprezentăm cu ușurință pe Ovidiu contemplând visător valurile pontului Euxin, ni se pare grotescă și femeie în aceeași postură cogibundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu privește moarrea valurilor, femeia să privească pe Ovid. Femeia e un satelit al bărbatului, acesta înfățișează centrul său. Ea nu formulează nici legi etice, întrucât acestea sunt rezultatul unei sforțări speculative, ci aplică doar cu fidelitate morala în curs. Femeia este prin definiție religioasă și dogmatică, cu oroare chiar de orice examen critic al ideilor primite. Noțiunea de clasă este mai vie la femeie care apară cu putere privilegiile sau suportă smerită fatalitățile sociale. Femeia nu râde în sens filosofic, n'are humor, pentru că nu suportă contradicțiile. O femeie-bufon jignește imaginația noastră. În fine femeia, strâns legată de funcția ei biologică, nu are sentimentul morții așa de puternic ca bărbatul, nu concepe zădărnicia. Ea plânge decese din jurul ei, recâștigându-și cu îndârjire încrederea în viață prin generațiile imediate. Femeia plânge fără însă a cunoaște disperarea filosofică.

Unei astfel de conformații intelectuale îi corespunde o viață efectivă simplificată. Pasiunile sunt strâns infeudate instinctelor, violent practice. Deși sentimentele aparțin dela sine activității practice, în general ele se pot izola, constituind un fel de „cunoaștere”. Fenomenul acesta la femeie e mult mai restrâns. Dogmatismul feminin are drept corolar, în zona afectivă, o fixare a sentimentelor. Femeia e amenințată de sentimente fixe. Bogăția vieții afective fiind în strânsă dependență de intelectualitate, de imaginație, femeia nu posedă nuanțe, nu cunoaște lirismul. Indiferența pentru poezie a femeii este îndeobște cunoscută. Ca poetă, femeia este senzuală, cititoare caută romanul, ca expoziție a concretului social, sau în fine muzica, în măsura în care aceasta biciue vitalitatea, în mod intensiv ori chiar aparent depresiv. Femeia nu visează poetic, are dimpotrivă tendința de a descifra visele reale, căroro le dă o interpretare practică. Izolarea, imitarea viselor este o tendință virilă. Femeia este fizică, bărbatul metafizic. Așa firește în absolutitatea care nu există.

Cât despre voință, femeia n'o are în sensul veritabil. Voința bărbătească se definește prin reprezentarea unui scop, de unde iese un sentiment de liber arbitru. Voința virilă își are sediul în intelect. Voința femeii e o prelungire a instinctului.

Femeia e tărîță de voință, care de fapt e o pasiune fixă, o obsesie biologică, ea „voiește” lucruri imposibile, iraționale, ce-eece anulează noțiunea însăși de voință.

Dacă trecem la bărbatul absolut, este un lucru de toți admis că el se adaptează pe calea ocolită a metafizicului, având de altfel și timp mai mult. Bărbatul își face întâi o idee despre univers și numai apoi își alege ca o concluzie logică o poziție. Femeia este religioasă, bărbatul crează religia, femeia este politicoasă bărbatul construște o politică, femeia este dogmatică, bărbatul formulează o dogmă, etc. Bărbatul renunță la adaptarea imediată, perfecționând aparatul cunoscător. Întârzierea reacției prin complicarea sistemului nervos, de care vorbește orice psihologie, este mai vizibilă la bărbat.

Bogăția cerebrală are drept consecință o complicație extraordinară a vieții afective. Femeia poate fi mai susceptibilă, bărbatul e mai simțitor, în sensul că el reacționează emotiv în momente dezinteresate. Femeia are pe marea în furtună sentimentul practic de frică, bărbatul pe acela de sublim. Orice pentru bărbatul dezinteresat poate fi motiv de emoție, secarea treptată a unor mări, eroziunea unor stânci, moartea lui Alexandru cel Mare. Femeia, absolută, simte numai ceea ce o interesează personal și biologic. Prin urmare, viața afectivă a bărbatului nu e o prelungire a vieții intelectuale, ci o activitate separată, cantitativ direct proporțională. Bărbatul e liber să simtă în discordanță cu intelectul. Marea dificultate a pianistului începător este de a-și desolidariza mâinile punându-le pe fiecare să cânte în altă cheie și sub regim asimetric. Bărbatul se caracterizează prin asimetrie și de aceea femeii îi apare „monstruos”. Principele își omoară copilul din motive de stat, fără ca prin asta să fie lipsit de un comentariu sentimental cu totul independent. Cuvintele lui Neron „*qualis artifex pereo*” sunt înalt virile. Ca bărbat, Neron a priceput că moartea este ineluctabilă și a acceptat-o; ca om de emoție n'a putut înlătura satisfacția de a asista cu a doua conștiință la moartea marelui poet ce se credea. Femeia n'ar fi în stare de o astfel de disjuncție. Ea ar respinge ideea morții cu rațiunea deslănțuind un sentiment practic.

Voința virilă nu mai este o prelungire a sentimentului, ci un instrument al intelectului. Voința se cerebralizează în vreme ce sentimentul rămâne un comentariu gratuit, un indiciu de amplitudine psihică. Bărbatul comandă pe deasupra sentimentului, femeia comandă cu sentimentul. Fiecare cultivă ideea că celălalt este absurd. Femeia nu poate pricepe o acțiune fără o rațiune practică, bărbatul nu poate pricepe o acțiune

fără o rațiune logică. În scurt bărbatul e o ființă dură și sensibilă totdeauna, o existență dublă.

Acestea în teorie. Empiric, femeia e până la un punct virilizată, iar bărbatul până la un punct feminizat. Intelectualitatea conferă femeii capacitatea emoțională, gratuitatea sufletului practic, în vreme ce bărbatul abandonează adesea planul metafizic și rațional spre a se lăsa în voia instinctelor și pasiunilor.

La aceste distincții globale se adaugă diferențieri pe vârste. Femeia este tânără sau bătrână sau mai degrabă prenuptială sau postnuptială. Femeia prenuptială de tipul Beatrice se remarcă prin înfățișarea îngerească, prin candoare; așadar printr-o absență delicată a reflecției, printr'un hieratism emoțional, exprimat adesea în forma umilității grațioase. În a doua epocă, dedicată progenerării, femeia (absolută) pierde pudora, își apără dragostea ca Fedra, își apără copiii ca Chiajna, devine ambițioasă, intrigantă, pătimasă, aparent voluntară. Căci o femeie care se sbate pentru promovarea copiilor ei, nu lucrează dintr'o voință rațională, ea e victima progenerării. O asemenea femeie, neschimbată în esență, pare unora „virilă”.

Putem distinge deasemeni un bărbat tânăr de unul bătrân. La tânăr gratuitatea inteligenței se întâlnește tumultuos cu gratuitatea sentimentelor, cu efectul unui haos, verificat printr'o procedare indecisă sau pripită. Bărbatul matur separă net zonele sufletești, contemplă adânc și reflectează încet.

Literatura română prezintă această particularitate că conține femeia și bărbatul sub aspect absolut. E o atitudine romantică. Idealizați, femeia și bărbatul devin demonici. Doi exponenți tipici ai acestui mod absolut sunt Doamna Chiajna și Alexandru Lăpușeanu. Că Doamna Chiajna ar fi o femeie virilizată, nu se poate susține deloc. Ea e femeia matură absolută, cu progenerare. Intelectualitatea i-ar fi dat emoții gratuite. Ea dimpotrivă nu posedă decât sentimente practice, în strânsă dependență de instinctele ei materne. Cerebral, Doamna Chiajna nu are nici o filosofie a vieții și nu-și dă seama de zădărnicia mărilor umane. Ea își periclitizează sreta, voină a o înțări. E o ambițioasă care-și vrea băieții Domni și fața măritată cu strălucire socială. Ținta ei este deșartă, ieșită din reflecție feminină. Lipsa de frică a Chiajnei nu e un sentiment bărbătesc, ci îndârjirea mamei în apărarea copiilor, instinctul de conservare a speței. O mină bărbătească ar fi comandat fuga în scopul de a câștiga timp.

Lăpuşneanu dimpotrivă este monstruos viril. Capacitatea lui de cunoaştere duce la o libertate completă de acţiune. E un adevărat prinţ machiavelic. Ştie cum sunt boierii, ştie că trebuie să te slujeşti de unelte josnice, cunoaşte necesitatea anihilării în corpore a boierimii ostile, precum şi trebuinţa de a satisface opinia publică, procedând în aşa fel încât crima de Stat să pară cerută de popor. Lăpuşneanu e un om politic impecabil. Răceala lui logică este compensată de o mare capacitate emotivă, fireşte gratuită. Întâi Lăpuşneanu e ur. estet, pune să se aşeze ţestele într'o figură geometrică monumentală, în „piramidă”. Probabil el are sentimentul dulce de zădărnicie al călugărilor obişnuiţi cu ideea morţii (se va şi călugări). Sunt destul de frecvente în Occident osuarele de monahi, aşezate în mormane decorative sau în festoane, din voluptatea de a contempla nimicul individual. Pe de altă parte Lăpuşneanu e un admirator al gingăşiei feminine, un poet care provoacă sguduirii morale femeii, punând-o în faţa ţestelor, pentru a-i admira fragilitatea şi a o purta, leşinată, în braţe până în iatacul ei.

Toţi au observat indiferenţa biografică şi artistică a lui Caragiale faţă de natură. S'a zis că e un oraşean şi ca atare nu-l interesează decât viaţa oraşenească. Astfel pusă, chestiunea e confuză. Dacă înţelegem prin „natură” decor geologic şi vegetal, prin raport la decorul arhitectonic, natura vie prin relaţie cu natura moartă, atunci e sigur că pe Caragiale şi pe eroii săi nu-i interesează nici una nici alta. Caragiale tratează ceea ce se cheamă natură morală la oraşeni şi la ţărani deopotrivă, ambianta îl lasă indiferent. Indicaţiile lui stilistice cu privire la decoruri sunt insuficiente, atât cât e necesar a se arăta că evenimentul se petrece într'o casă iar nu pe câmp. Eroii n'au interior, nu se prelungesc în lucruri, sunt nişte nomazi citadini. Această desprindere a omului din ambianta lui nu-i proprie numai lui Caragiale. Creangă este un ţăran, dar simţul pentru natura vie şi natura moartă e tot aşa de precar în opera sa. Creangă nu vede decât omul abstras din natură. Incercările lui de descripţie sunt complet eşuate, incapacitatea de a evoca flagrantă. Despre împrejurimile satului Humuleşti nu poate să vorbească decât enumerativ cu atribute abstracte: „Agapia, cea tăinuită de lume; Varaficul, unde şi-a petrecut viaţa Brâncoveanca...” Satul Broştenii e doar „împrăştiat” „ca toate satele dela munte”. Eroii lui Creangă trăiesc sociologic caşi aceia ai lui Caragiale, chiar şi mai arid.

Este dar o eroare a se crede că un artist cu simţul oraşului;

nu-l are pe acela al câmpului sau învers. Cine nu percepe natura geo-biologică, n'o percepe nici pe aceea citadină. Caragiale și Creangă sunt artiști fără natură, niște clasici, oameni „prozaici”. Sunt două chipuri de a contempla Hellada: a considera pe Ahile, pe Agamemnon, pe Ulisse, pe Orest, pe Fedra, etc. sau a se urca pe Acropole ca Renan și a te exalta de cântarea ruinelor expuse deasupra nivelului mării. Ultimul chip e romantic, Renan era un romantic și deci un poet. Natura se numește în ultima analiză tot ce înconjură pe om și-l ajută să trăiască și să se explice. Un brad nu se poate numi astfel smuls cu rădăcini cu tot din pământ. O algă ruptă din mare și svârlită pe țărm devine gunoiu. Spațiul alpestru pentru unul, masa marină pentru alta sunt prelungiri firești ale indivizilor respectivi, care nu se pot abstrage din mediul lor. Pe de altă parte natura simbolizează ființa. Zăpezile enorme evocă molifții, nisipurile palmierii, Gangele pe elefanți. Însă natura nu se mărginește numai la aspectele naturale, în care în treacăt fie zis într'un mult artificiu. Conchilia melcului e un soi de monument arhitectonic, care constituie mediul natural al animalului. Galeriale cârțiței sunt natura ei. Forul roman, Acropolea ateniană, reprezentau natura respectivilor antici. Acela care vede într'un port de pescari o pădure de catarge și de pânze câmpite și multicolore își dă seama că aceasta e natura pescarilor. New-Yorkul se zărește de departe ca un lanț de Cordilieri, crestați geometric. Acea îngrămădire de paralelipede și piramide ascuțite este natura new-yorkezelui, așa cum turnurile închise între ziduri ale Bolognei constituiau natura bolognezilor medievali. Galeriale minerilor, deși artificiale, conul infernului dantesc cu caturile lui sunt natură. Viermele din miezul unui măr trăind într'o galerie îngustă, nu se află în afara naturii. Orice om trăiește într'un „interior”. Acesta poate să fie un salon simbolist cu pian, cu un vas de Gallé, cu fotolii, cu o oglindă venețiană, poate să fie Vaticanul cu sălile, cu coridoarele lui, poate să fie Veneția, vast apartament izolat pe continent, sau Roma antică sau Londra modernă, sau Olanda între'ăiată de canale, sau New-Yorkul însuși imensă țară de geometrii, sau câmpia dunăreană, ori defileele munților. Noțiunea de interior e vastă.

Ceeace este objectabil lui Caragiale și lui Creangă e lipsa interiorului, în orice întindere: casă, oraș, spațiu. La Creangă lucrurile se explică îndată, el e un țăran, iar țăranul are asupra lumii o viziune abstract-economică. Nimic pentru el nu e interior, liric: totul răspunde unei necesități: câmpul se ară, la munte pasc caprele, din baltă se scoate peștele. O singură

dată Creangă pare a face o imagine, când zice despre un părau că era „alb cum îi laptele”, dar și aci referința duce în domeniul producției. Creangă nu are imaginație, nu-și dezvoltă „interiorul”, e tot așa de sociolog cași Caragiale. La acesta din urmă, ca presupus citadin, ne-am aștepta la o minimă evocare a orașului și a locuinței. Epoca era pitorescă, o evocase Alecsandri, Ghica. Când se spune deci că țaranul român iubește natura, se afirmă un neadevăr. Țaranul ca atare e insensibil la valorile gratuite. Cu toate acestea ar fi exagerat a socoti că există țărani absolut abstrăși de lumea fizică, lipsiți de lirism. Există arte populare, figurative. Astfel chilimul în general e o simbolizare a câmpului, ceea ce înseamnă că pentru a vedea natura e nevoie de ochi de geometru, și că numai artiștii, fie și ai satului, o percep. Interiorul geobiologic (interiorul „exterior”, față de interiorul „interior” al căminului) simbolizat în interiorul casnic dovedește că există o singură natură ca loc de explicație a omului. Deci omul cult cu noțiunea formelor arhitectonice are și cea mai înaltă noțiune a naturii. De alfel marii descriptivi de sălbăticii ca Chateaubriand sunt nu se poate mai puțin sălbateci, dimpotrivă produși ai unei civilizații înaintate, bogate în monumente artificiale. Pustiul din preajma Nilului e vizibil din cauza piramelor E o tendință a oamenilor care percep natura grandioasă de a o prescurta în monumente. Himalaia asiatică e comentată de monumente mirifice și uriașele orașe americane sunt un răspuns la grandoarea peisagiului. Rușii construiesc colosal. Unde nu găsești monumente, poți afirma cu siguranță insensibilitatea oamenilor față de peisaj și nu e îndoială că Samoyezii nu vor cânta niciodată Oceanul glacial. Mai pe scurt are sentimentul naturii cine prețuește „tabloul” ca artificio. A prețui natura înseamnă a descoperi în ea tablouri. Numai cine frecventează galeriile de tablouri și gustă interiorul intim, surprinde în goana trenului „peisajele”.

În literatura română apariția sentimentului de natură ca efect al culturii citadine este repede verificabilă. Oameni de interior rafinați ca Alecsandri și Odobescu sunt capabili a surprinde pictorial Siretul și al Bărăganului. Cu toate stângăciile lui formele, Macedonski e un pictor remarcabil care evocă pusă: fiindcă e în stare a construi natură moartă și are intuiția estetică a materialelor. Oricâteori întâlnim un scriitor cu un remarcabil simț al peisajului, vom descoperi la el și vocația mediului artificial imediat. Sadoveanu e un artist cu ochi deopotrivă de acut pentru zăpadă, pentru superfiția bălții, pentru costumele bizantine și interioarele provinciale.

Bacovia nu cântă natura, prin contrast cu odaia, dimpotrivă vede peisajul ca un vast interior (zăpada pătată de sânge la abaior) și odaia ca un peisaj combătut de elemente. E un simbolist care stând cu picioarele pe canapeaua din salonul cu oglinzi își constituie cu imaginația naturi de expus pe perete. Are anume dexteritate la desen. Ardelenii în deobște sunt mai sensibili la natură, din cauza civilizației lor. Ei văd violent policrom și stilizat. Maiorescu, lipsit personal de talent plastic, își revela apetitia către forme în interiorul lui, din care nu lipsea nici statuia.

Simțul just pentru peisaj iese din confruntarea cu monumentele. Acestea însă sunt foarte puține în România. Peisajul nostru, întrucât sugerează formele artificiale, este deosebit de modest. Oltul nu e Gangele. Instinctul nesatisfăcut de construcție are ca rezultat o percepție diformată a naturii. Întâi se caută în ea formele monumentale. De la Asaki, Bolintineanu, Gr. Alecsandrescu încoace (Boliac, Aricescu, Pelimon, Grandea, Macedonski) Români sunt în căutare de stânci care ar fi statui tocite și de concavități cu indicații de arhitectură. Peșterile sunt privite cu uimire ca niște domuri înfiorătoare, cu toate modestele lor proporții, ocnele de sare cu galeriile lor exacte și murii lustruiți printre care se mișcă lumânări umplu de uimire pe Pelimon, pe Macedonski și pe ceilalți. Ecoul însuși îi interesează fiindcă presupune o preparație quasi-artificială a suprafațelor. Eminescu, arheolog, încearcă a reconstrui cu imaginația un palat, Bolintineanu și imitatorii lui dau interioarelor domnești proporții imposibile istoricește, populându-le cu candelabre, Asachi inventează o adevărată Renaștere, Alecsandrescu vede modesta mănăstire Tismana ca un haotic palat ossianesc.

Apoi este umflat peisagiul, pus să înlocuiască monumentele. Așa face Alexandrescu, așa mai ales Aricescu și Pelimon, tușiți neobosiți. Aricescu are o predilecție deosebită pentru munți, străbate călare piscurile din apropierea Câmpulungului, a Buzăului, merge pe Pion. Versurile lui sunt refe, setea de grandios evidentă. Contemplă lacurile de munte, în formă regulată de oglindă, ca „lacul Vulturilor” de pe muntele Sîriul, stâncile „colosale” în chip de perete sau „piramidale”. Oltul la Tușnaci scoate un „urlat grandios” în deosebi pentru Pelimon micile ape din România. Oltețul, Buzăul au o rostogolire catastrofală, mai ales pe vreme de inundație. Apele lor se prăbușesc în clocoțe, smulgând copacii dinspre munte, gâl găirea lor e îngrozitoare. Străinul care ar citi paginile lui Pelimon ar crede că Niagara și cataractele Nilului sunt în

România. Și Aricescu și Pelimon și Baronzi vorbesc despre intemperii, furtună, ploii, ca despre cicloane și deluvii asiatice.

Vântul urlă prin pădure cu un sgomot ca de fad,

zice Aricescu, iar de pe Flămânda „Parnasul lui favorit” vede o ploaie imensă:

O ploaie torențială, cu tunet răsunător,
Cu fulgere lungi și dese, cu trăsnet spălmântător

Odobescu însuși monumentalizează Bărăganul, dându-i proporții de miraj. Scriitorul român încarcă deci natura, o caricaturizează iar acest procedeu la Hogaș atinge paroxismul. Nu se poate spune că Hogaș căuta natura pentru emoții idilice, spre a evita zarva orașului, dimpotrivă spre a găsi în ea forme inedite, construcții strivitoare. V. Hugo cânta catedrala Notre-Dame ca o babilonie, scriitorul român dibue catedrale în munți. Intr'un cuvânt ceea ce caută în natură scriitorul nostru nu-i primitivitatea, ci o civilizație ipotetică mai complicată, o Atlantidă, un continent scufundat. „Sălbăticia” lui Eminescu ea însăși e obsedată de imaginea marilor monumente. Sarmisegetuza e căutată în pădure, munții au indicații de arhitectură:

Mirodonis avea palat de stânci
Drept streșini avea un codru vechiu
Și colonadele erau munți în șir.

În ocean, în munți, în nori, în lună, sub piramidă, Eminescu e în căutare de palate.

Dacă prin urmare, nu găsim la Caragiale natură, este fiindcă el n'are sub regimul artei nici noțiunea monumentului. Totuși apetitia spre civilizație există larvar în el în chipul admirației tăcute pentru Berlin, a interesului pentru gări, berării și călătorii cu trenul, toate imagini sugerând spații civilizate, conglomerări de oameni sub mari edificii.

Domnul Goe, indiferent care ar fi substratul inventării lui, a devenit un erou semnificativ. El e copilul român, în multe variante în chiar opera lui Caragiale cu rude, aparent mai amabile în opera lui Delavrancea și a lui Ionel Teodoreanu. În esență, domnul Goe e prost crescut, lipsit de inteligență, ținut sub o continuă protecție cu ajutorul căreia în altă ipostază își va da „bacaloriatul”, adorat din simplă slăbiciune mai ales maternă. Mai este un copil tot așa de tipic, cu care trebuie comparat, Niculăiță Minciună. Obiecția principală pe care, în

plan artistic, o face Caragiale copilului este că nu e cuminte, că n'are adică minte. Ca să nu mai fie domnul Goe, copilul ar trebui să nu fie impacient în stație, să nu scoată capul pe fereastră cu primejdia pierderii pălăriei, să nu tragă de semnalul de alarmă, să nu toarne dulceață în galoșii musafirilor, să iasă impecabil la examen. Unele din manifestările de mai sus țin însă de exercițiul însăși al facultăților. Impaciența e o formă de vitalitate, scoaterea capului pe fereastră se chiamă curiozitate, chiar anume necuvințe țin de joc și de experiența morală. Un copil placid, care stă ca un obiect pe locul unde e așezat, e o ființă umană fără sorti de dezvoltare normală. I se poate cere lui Goe, stil în turbulență, un anume răs nevinovat, o anume grație în teribilitate, dar să nu stea cu pletele în vânt la fereastra trenului, asta nu. Rezonabil în toată ființa sa, Caragiale nu suportă surprizele animalului irațional. Pe Bûbico îl svârle afară pe geam, moralmente schițează același gest și cu Goe. Caragiale e un oriental pentru care nu există decât o vârstă: maturitatea, în afară de care copilăria și bătrânețea reprezintă impotențe. Copilul de țaran, deasemeni, are o copilărie scurtă, neglijată, și devine prematur un om împovărat de responsabilitățile vieții. Părinții vorbesc atunci cu el, ca cu un om mare. Bizantinii și de altfel în general lumea mai veche care nu recunoaște specificul copilăriei, înfățișează pe copii îmbrăcați în aceleași veșminte cași oamenii mari și e curios un afresc ce reprezintă domni și coconi, cu figurile egal de mature, executate doar în proporții mai mici ori mai mari. Goe e nedreptățit, ignorat în exuberanțele lui infantile, care se lovesc de sarcasmul unui om matur. Caragiale nu-i rousseauian, nu înțelege altă experiență de viață decât aceea analitică, nu pricepe că în esență toți copiii trebuie să fie ca Goe.

În alte literaturi Goe are variante mai complicate. Literatura engleză și cea rusă ne-au obișnuit cu copii, care, fără a ieși din limitele psihice ale vârstei lor, sunt supuși unor încercări dure, care-i fac să presimță gravele probleme ale vieții. Literatura franceză a produs un tip de Gavroche, de copil teribil și semi-vagabond, gata de a sări pe baricade și a se amesteca în cele mai suspecte aventuri. De fapt ei rămân mereu copii. Energia le vine din exaltație juvenilă, iar suferința din delicatetea fibrei sufletești. Fără candoare, ar înceta de a mai fi ce sunt. Acești copii sunt exemplare mai fine de Goe. Aventură este faptul de a scoate, în România capul pe geamul trenului sau a trage de mânerul de alarmă. Fumând, alt copil caragialian, încearcă una din suferințele existenței. Goe și cu iluștrii săi tovarăși de tipul Gavroche care au făcut cruciade-

și revoluții, simbolizează geniul. Poetul pentru Pascoli era un copil. Infanțilitatea are într'adevăr darul intuiției, al entuziasmului și e ferită de blazare. Și când e persiflant și demonic, copilul din literatura occidentală sugerează spiritul critic ingenuu, căci spiritul critic mă'ur ajunge să recunoască banalitatea criticei. În fond deci Caragiale gustă foarte puțin genialitatea, deși vorbește adesea de ea, nu se exaltă de fenomenele nă'urii.

Din acest punct de vedere, al copilului genial, vom descoperi rudenia dintre zurbagiul Goe și aparent cumintele Niculăiță Minciună. Niculăiță cu „setea lui de a ști” depășește nivelul normal al curiozității consătenilor săi. În alt sens, el e tot așa de lipsit de cumintenie cași Goe. Învățătura „otrăvește” sufletul omului, e o părere comună a contemporanilor săi, deci observând natura Niculăiță face un gest asemănător cu tragerea semnalului de alarmă de către Goe. Căci în vreme ce pentru toată lumea, cu și fără pericol, semnalul este un obiect interzis, Goe a avut prin imprudența lui satisfacția de a vedea cum funcționează. El a acordat tuturor călătorilor din tren o experiență inedită. De felul acesta este și curiozitatea lui Niculăiță. Ea produce însă oroare, nu fiindcă nu-i potrivită cu vârsta, ci fiindcă depășește nivelul omului matur curent. Un copil trebuie așadar, în spațiu român, să fie conformist: să nu examineze reacțiile psihice ale celui care calcă pe dulceață, să nu încerce efectele nicotinei, să nu aibă senzația marilor mecanisme. Cumintenia lui e o negare a oricărei exploa'ări. Spiridon din **O noap'e furtunoasă** are numai aparența teribității, el e un om matur de dimensiuni mici.

Noi nu cunoaștem copilul „genial” decât sub varietatea turbulentă ori excesiv contemplativă. Occidentul cultivă însă un copil serafic. Acel băiețaș care pentru a putea să se desțepete noaptea odătată cu Sf. Francisc și-a legat cordonul de cordonul sfântului, e un Domn Goe în mediu mistic, precum copiii lui Cervantes din **Novelas ejemplares** sunt specimene de Goe în mediu picaresc. Iconografia catolică a cultivat pe băiatul de o anume vârstă (Donatello a sculptat copii cântând) fiindcă băieții au grația îngerească impecabilă, păstrând însă din cauza sexului o anume ingenuă agresiune virilă arhanghelescă. Glasul feminin prea ascuțit sugerează forțe oarbe și pecabile, glasul de sóprano băețesc are o claritate de dogmă, de aceea catolicii consti'tue cu pred'lecție coruri de băeți. Băiatul reprezintă un sex nou, o masculinitate, neturburată de instinctele demonice. Pentru a avea un astfel de băiat în literatură ar trebui să avem și o viață teologică acută. Gavroche în-

suși emite în revoluție un glas îngăresc. Posedăm dar copiii pe care-i merităm cu nivelul culturii noastre.

Dacă am raporta acum pe Goe și Niculăiță ca copii geniali la Faust și Luceafăr ca genii mature, într'o pură ipoteză, atunci Niculăiță, evident, reprezintă faza puerilă a Luceafărului, care, învins de experiență face un act de retragere care e un fel de sinucidere. Dimpoverivă din turbulentul Goe ar putea să se nască Faust cel care caută sensuri absolute în viață, fără a ocoli violențele și experiențele.

Cazul lui Eleutheriu Popescu, care joacă la două loterii și câștigă amândouă lozurile mari însă din nefericire viceversa este caracteristic pentru o bună parte din eroii lui Caragiale și ai literaturii române. Popescu este impiegat și om sărac și fără orizont vizibil. Detestă în mod învederat funcția publică și la întâiul prilej își dă demisia printr'o pompoasă petiție. El ar voi să intre în posesia unui important capital și după toate probabilitățile să trăiască din rentă cași Caragiale, ori în fine din consumarea treptată a capitalului însuși. Acel p dublu pe care și-l acordă în banalul nume, Popescu arată o aspirație aristocratică și veleitatea de a trăi slobod, fără a presta servicii. A avea o rentă, asta ar fi o dorință în spirit francez burghez și balzacian. Cu toate acestea acolo renta este fructul tardiv și meritat al unei mari bătaii câștigate. Un Grandet, un Père Goriot, un Birotteau și-au atins averea prin muncă și speculație, cu o risipire de inteligență și energie extraordinară. Se sim'e cât de colo că nici Eleutheriu nici al'erou orășenesc al lui Caragiale nu au gustul marelui efort. Niciunul nu strigă Bucureștiului, ca Rastignac Parisului: „A nous deux maintenant”. Ei trăiesc din expediente, din micile economii ale scției și dovedesc în general nepăsare pentru ziua de mâine. O excepție ar fi Jupân Dumitrache, care este chereștegiu, însă nicicum nu vine vorba despre lup'a lui comercială, el a găsit fondul în clasa lui, îl deține în virtutea Providenței, și n'am putea să ne pronunțăm asupra energiei lui Dumitrache decât când chereșteaua ar lua foc.

Cum înțelege Popescu să atingă marele nivel economic? Prin mijloace mistice, adică prin jocul la loterie. Joacă la două deodată, pentru că „șansele” să fie mai mari. Eleutheriu crede în harul divin, de vreme ce se lasă convins când căpitanul Pandele, op'optimist, zice: — „De unde știi dumneata norocul meu?” Inșă e neîncrezător în ce privește norocul propriu: „— Ți-ai găsit! eu și noroc!” Prin urmare împarte lumea în două categorii: cameni cu noroc și oameni fără noroc. Insuși

numele **Lefter** transfigurat în Eleutheriu, e o aluzie fină la paupertatea sa fatală. Lefter este Voevodul Nenoroc din **Coșul negru** de V. Eftimiu, un damnat. Fără îndoială, că privind lucrurile teologicește, sentimentul dămării constituie o explicație a înfrângerilor sale. Dacă Lefter ar fi crezut în norocul său, ar fi câștigat la loterie sau printr'o iluminare ar fi găsit altă cale mai puțin hazardată spre avere, speculațiile de pildă cu făină ale lui Goriot. Harul e un proces de iluminare interioară și desigur că Dumnezeu nu se poate coborî în cine refuză principial ideea mântuirii proprii. Lefter suferă de anxietate, e în condiția tragică a scepticismului și nu-i trebuie mult ca să ajungă „pe culmile disperării”. În aceeași tristă situație se află și Răzvan, care se simte un damnat rasial. Tragicul lui constă în acest sentiment, care-l macină interior, nu în condițiile obiective pe care i le pregătește faptul de a fi țigan. Toate murmururile lui Tănase exponent al poporului, nu-l împiedică pe Răzvan să se ridice și de fapt ceilalți îl socotesc genial și-l împing spre putere, în vreme ce numai el are sentimentul intim de a nu o merita.

Cât despre Poppescu se pare la un moment că el revine asupra obsesiei mizeriei sale fatale. Când crede a fi câștigat amândouă lozurile el devine țanțoș și desinvolt, are prin urmare ideea de a fi stat pe o interpretare eronată a destinului. Lămurirea pe care i-o dă bancherul precum că numerele au câștigat viceversa îi stârnește furii, fiindcă își dă seama intuitiv că acesta este adevărul. El nu putea să câștige la loterie („eu și noroc!”) și fusese doar victima Demonului, care îl amăgise savant, așa cum în pivnița lui Auerbach Mefistofel înșală pe convivi cu iluzia unui Tokaj falacios scos cu burghiul din masă.

Eleutheriu Popescu e un personaj tipic romantic și dacă l-am deplasa în timp clasic ar fi erou de tragedie în conflict cu destinul. Însă Lefter nu e clasic pentru că nu are demnitate în fața soartei, pe care n-o crede egal împărțită la toată lumea ci absurdă. El are hohotul sarcastic, vecin cu demența, pe care damnatul romantic îl scoate când își dă seama că a fost victima unei iluzii idealiste. Căci asta e și deosebirea între un clasic și un romantic. Clasicul e pozitiv, cunoaște legile ineluctabile ale vieții și le suportă cu demnitate. Romanticul e idealist, crede în excepție, în putința genială a omului de a se deplasa pe scara valorilor cosmice. Eleutheriu, într'anume sens larg, se crede „genial”, în stare de a-și schimba poziția metafizică, printr'un câștig de două lozuri mari deodată.

Lefter Popescu este unul din cei mai serioși eroi ai lui Caragiale și o dovadă că în stil comic și mai de grabă înalt umoristic, scriitorul studiază feliurile destine. Ideea că există o lume „caragialiană” unidimensională, rămâne falsă. O rudă apropiată a lui Lefter, îmbrăcată în veșminte mai sumbru romantice, deși pentru unii invizibile, din pricina prejudecății că omul de „mahala” nu-i adânc, este Cănuță, om sucit. Apare clar acum că prozatorul transcrie noțiuni înalte în vocabular burlesc. A vorbi **abțin**, am văzut că înseamnă a vorbi criptic, învelat. **Sucit** nu vrea să zică altceva decât: ieșit din traiectoria omului comun. Cănuță e un neconformist fatal, predestinat congenital de a fi în conflict cu viața. Prunc, a căzut în cristelniță, mort s'a sucit în groapă. Neconformismul lui se complică cu un sentiment de contrarietate impenetrabil lui însuși. Astfel el suportă cu docilitate mari vexații și se supără dintr'un nimic. Cănuță conține un dezechilibru sufletesc, având o viață interioară illogică, însă tocmai de aceea mai aptă de a exprima condițiile existenței în general. Evident, Cănuță om sucit, e un damnat de tipul genial. Întâlnim la Caragiale un tip, aparent diametral opus. În vreme ce Cănuță este un neconformist „care toată viața lui nu s'a putut potrivi cu lumea”, Pristandă dimpotrivă se conformează ca un ecou. Cu toate acestea și el este „sucit” în sens contrar, fără a fi genial. E un damnat veșnic la mediocritate și „remunerație mică după buget”, care dintr'o exagerată frică de viață se adaptează într'un mod simplist, repetând fără reflecție frazele altora. Aprobând mereu („curat caraghioz”, „curat mișel” ;curat condeiu”) ajunge a spune și „curat murdar”, ceea ce e grotesc și deocamdată inocent, dar ar putea deveni în alte situații agasant și chiar primejdios. Ca și Polonius, Pristandă face voia celui mai puternic, condus de o psihologie sumară, fără examenul atent al situațiilor. Pristandă aplică un formular, nu se adaptează în sensul adevărat al cuvântului. Un om normal, capabil de adaptare, de loc sucit, este Cațavencu care amenință și se supune dozat și cu o percepție vie a lumii în care trăiește. Lefter, Cănuță și Pristandă, cu toate deosebirile dintre ei, sunt din familia „învinșilor” de mai târziu. Lui Pristandă îi va corespunde în proza mic romantică de mai târziu impiegatul cuviincios și fără personalitate, fixat de soartă într'o categorie.

Cănuță copil seamănă cu Niculăiță Minciună deși setea lui de investigație pare mult mai mică. Și el e un observator singuratic, care nu se poate supune programului oficial, învățând numerele când i se cer numele domnilor și viceversa. Cănuță copil, Niculăiță Minciună și Goe sunt trei copii care lao-

laltă ar realiza spiritul faustian. Cănuță e independent față de știința oficială și un refractar, Niculăiță Mincună e un curios metodic lipsit însă de curajul vieții, Goe posedă setea experienței și are o anume impertinență sinonimă cu infatuarea geniului. Numai cu temperamentul unui Goe, Faust poate ajunge la adânci bătrânețe.

Ca să înțelegem pe de altă parte pe Pristandă să-i dăm două puncte de comparație aparent sdrobitoare, pe Guicciardini și pe Talleyrand. În esență, dis'anta nu e așa de mare cum s'ar crede. Dacă decorul ar fi schimbat și'n locul unui mizer cerc politic, am fi transportați la curtea unui monarh, ne-am da seama că Guicciardini, Talleyrand și Pristandă sunt câteși trei oameni cu o filosofie politică, folosită în scopul egoist de a scăpa în viață cât mai onorabil cu putință. Câteși trei sunt slujbași, adică niște oameni care niciodată nu pot fi „principi”, ci numai niște slujbași ai acestora. Ei sunt deasemeni niște indivizi incapabili de a se izola de viața curtenească. Toată inteligența lor se cheltuește în sensul de a profita de binefacerile curtenești și a evita primejdiile inerente. Guicciardini e un mizantrop și un filosof de tipul antic, Talleyrand e un cinic amabil, un diplomat de factură clericală, Pristandă e un biet intuitiv, degradat la treapta de slugă politică a unui prefect. Dar și el vrea să scape de primejdiile devotării fanatice către un singur principe, caduc. Tot îngânându-l pe prefect cu „curat mișel” și „curat murdar”, Pristandă urmează indicațiile coanei Zoțița, știind că femeile au mai multă putere politică, și păstrează un contact pe cât posibil deferent și cu Cațavencu, probabil „principe” viitor. Și Polonius, cum am sugerat mai sus, e din această familie de curteni fatali, care caută să se strecoare, niciodată în stare de a deveni conducători. Aspectul mic burghez și burlesc al operei lui Caragiale nu trebuie dar să ne înșele. Eroii pot foarte bine fi transportați cu esența lor în alte medii și scriitorul a și făcut aceasta în unele împrejurări. Un Pristandă este imaginabil la curtea Lăpușeanului și parțial întră mult Pristandă în Moșoc.

Să ne întoarcem la Eleutheriu. El a voit să sfideze mizeria pe calea mistică a loteriei. Un alt mijloc de îmbogățire, tot hazardată, este moștenirea. Caragiale însuși ca om a fost distins de Providență cu acest semn. Cazul lui Stavache din **În vreme de răzoiu** e cam de soiul acesta. Fratele lui Stavache, un popă delicvent, părăsește prin forța lucrurilor averea sa, apoi e crezut chiar decedat. Stavache rămâne dar legal moștenitor. Reapariția popei îi dă paroxisme, propriu zis juridic nemotivate. Este în condiția însăși a oricărei moșteniri un principiu

de nesiguranță, orice moștenire poate fi contestată. De unde dar și neliniștea lui Stavrache, trecând peste cauzele patologice. Moștenirea vine și dispăre în mod obscur și fatal. Mai toți scriitorii români Slavici, Delavrancea, Sadoveanu, Gârleanu au tratat tema „comoarei”, sub forma unui cazan cu bani antici, a unei pungi infernale, sau a unei pungi pierdute pur și simplu. E un mod de îmbogățire datorat hazardului, cași jocul la loterie și toți autorii au atras atenția asupra caracterului iluzoriu, sau cel puțin malefic al unei astfel de noroc. La Caragiale conjurarea mizeriei zilnice se face și prin ceace numim „expedient” supus și el norocului. Eroul găsește un om bun dispus a da o sumă cu împrumut. Și aci piaza rea se manifestă în plină cerșititudine, în chipul decesului neașteptat al amicului.

În lumea obișnuită a lui Caragiale, avariția este un viciu imposibil. Este avar cine cunoaște efortul de a agonisi bani. Eleutheriu nu l-a încercat și presupunând că ar fi câștigat la loterie ar fi risipit banii cu prietenii săi, așa cum încă dinainte a distribuit procente la cei care l-ar fi ajutat să descopere biletele. Fataliști, indivizii caragieliene au sentimentul că sforțarea de a s'rânge bani este inutilă. Eroii cei mai cunoscuți ai lui Caragiale nu sunt preocupați de probleme economice, semănând cu personajele clasice ale teatrului racinian. Tipătescu e moșier, jupân Dumitrache e om cu dare de mână. Pe acesta din urmă nu ni-l putem închipui speculant. Starea lui e fixă, precum e și aceea a lui Pristandă, care nu poate, prin definiție ieși din condiția remunerației fixe, fără a se altera structural. Cazuri de lăcomie și avariție întâlnim în literatura ardeleană, în deosebi a lui Slavici, și în general unde e vorba de țărani. Avariția are cauze multiple. Literatura germană nu cunoaște acest sentiment și lucrul este explicabil astfel. Goticul este excesiv idealist, adaptabil pe cale metafizică. Înainte de a se urni la faptă Germanicul își construiește un sistem întreg cu care își motivează speculativ acțiunea. Enormă perspectivă pe care goticul o dă oricărei acțiuni de adaptare, face ca avariția adică cumulara de bunuri să fie lipsită de sens. Goticul are un sentiment al deșertăcunii activ. Orice aspect fenomenal raportat la structura numenală apare neglijabil. Asta nu deprină însă sufletul gotic, fiindcă el crede în realitatea ideii. Gândind dialectic, ca orice filosof, goticul refuză valoarea momentelor fixe și desigur că aurul nu înseamnă pentru el nimic din clipa în care -și dă seamă că e doar o punte de trecere alchemică între plumb și soare. Hoffmann a tratat în **Das Fräulein von Scuderi** un caz de avariție și precum se

vede, și-a ales ca erou un francez, pe bijutierul Cardillac, care însă nu-i sufletește francez ci un panteist german. El își omoară clienții spre a le lua înapoi bijuteriile, extaziat de miracolul lumii minerale. Cristalul reprezintă pentru Cardillac, firește, un simbol al spiritualității Universului. Și Angelus Silesius cântă sufletul sub embleme minerale:

Rein wie das feinste Gold, steif wie ein Felsenstein,
Ganz lauter wie kristall, soll dein Gemüte sein

Cardillac ar mai fi putut da și o altă explicație de ordin artistic. Ii era greu să se despartă de operele sale. Crima lui se aseamănă cu aceea a lui Silvestru Bonnard care fură cărțile destinate drept zestre pupilei sale. De speța avariției estetice este și patima lui Hagi Tudose a lui Delavrancea. Acestuia îi plac galbenii pentru forma lor artistică și nu se poate hotărî să i cheltuiască așa cum un colecționar nu s'ar îndura să vândă un Goya. Condiția comerțului este insensibilitatea pentru obiect. Un anticar de cărți care ar fi și bibliofil ar deveni un Silvestru Bonnard și ar muri de foame. Hagi Tudose împinge admirația estetică până la misticism. Galbenii i se par vii, au glas ca al „cetelor îngeresti”. Evident, fantazia lui Delavrancea este gotică și avariția pe care o descrie nu intră în câmpul economicului. / Central University Library Cluj

Cu totul de altă natură este sgârcenia lui Harpagon, a lui Grandet. Harpagon, de pildă, mănăncă, locuiește într-o casă somptuoasă, are slugi, cunoaște anume îndatoriri sociale. Preocupările lui sunt de a agonisi mereu bani, de a nu se lăsa furat și de a nu cheltui mult.

Balzac, romantic, se complace și în unele note fabuloase. Avariția a trei bătrâni dela care moștenește Grandet „était si passionnée que depuis longtemps ils entassaient leur argent pour pouvoir le contempler secrètement”. Cu toate acestea Grandet și-a făcut acareturi bune, și ca primar, drumuri solide ducând la proprietățile sale, are nevastă, copil, dă uneori mese, este o ființă sociabilă, nu ca absurdul Hagi Tudose care nu se însoară și trăiește într'un bordei mizerabil. Avariția franceză rezultă din individualism. Omul vrea să scape din strânsorea socială, să se bucure de viață fără a fi îndatorat a se încovoia opiniilor altora, rămânând sociabil într'o sferă restrânsă de prieteni. De aceea el face o mare sforțare spre a agonisi un fond, pentruca apoi să trăiască din renta acestuia fără muncă. Așadar sunt două faze: marea activitate, adesea manuală, pentru agonisirea averii, apoi inerția, nu

fără activitate intelectuală în vederea fructificării fondului. De fapt, eroii lui Caragiale, meridionali, urmăresc cași cei francezi independența prin rentă cu deosebirea însă că socotesc inutilă efortarea și așteaptă fondul pe cale mistică (loterie) și nu par a avea arta de a conserva fondul pe care l-au obținut fără efortare. Dacă ne întrebăm ce a împins pe Caragiale să traducă, parafrazând, **Abu Hasan**, explicația nu e greu de dat. În **Abu-Hasan** e mult din Caragiale. Hasan, fiu de negustor bogat, are oroare de efortare și de aventură. E un epicureu, sociabil în cerc restrâns. Moștenind o avere, el o împarte în două, cheltuește jumătate cu chefurile, cealaltă jumătate însă o pune în fonduri solide, în acareturi aducând venit, astfel încât să poată trăi „fără să s'atingă de capete”. **Abu-Hasan** e așadar tipul rentierului, pe cale fatală. Geniul speculativ al lui Grandet, el nu-l are. El e un înțelept oriental care mulțumit cu ceea ce soarta i-a dat, înțelege să se bucure cu socoteală de această binefacere. Așa face și Caragiale, care punând mâna pe o moștenire o consumă sub forma rentei. Faptul că el se așează la Berlin, subliniază totala lui independență și lipsa de inițiativă. Fără rentă, la Berlin, desfăcut de orice legături naționale, el n'ar fi în stare de a-și câștiga existența. Prin urmare toată fericirea superior mediocră se datorește puterii ce rezidă într'un depozit de bani, ori în anume bunuri funciare de a produce rentă. Un Caragiale sau un erou al său emigrând în America spre a începe o viață nouă nu sunt, de gândit. Caragiale și-a ales Berlinul pentru că i s'a părut punctul cel mai confortabil din univers. Un Caragiale moștenește sau împrumută, până la o eventuală moștenire, și-și chivernisește, în teorie, avutul ca să n'atingă capetele. Imnuri muncii, el nu poate să aducă. Profesia care obsedează pe Caragiale în operă este aceea de cârciumar. Acesta de fapt e un rentier care nu-i nevoit a face mari speculații comerciale. Lumea bea și fondul produce dela sine venit sub ochiul contemplativ al crâșmarului.

Altă cauză are avariția țăranului, a lui Ion bunăoară. Acesta e lacom de pământ. În loc a-și desfășura energia în toate direcțiile productive și în deosebi de a-și desăvârși inteligența în folosul adaptării, el tinde a-și spori averea funciară. Acest gest vine din teama țăranului de a nu muri de foame, rămânând fără bucate. Incapabil de trafic, de perfecționarea mijloacelor de producție, el se apără prin tendința extensiunii pe pământ. Țăranul tinde a deveni moșier, până la limitele în care el și ai săi pot ara și sămăna. Deci sunt două feluri de avariție de adaptare, una ofensivă, aceea a lui Harpagon și Grandet care

căstigă prin muncă dreptul de a se bucura, liberi, de viață și avaritia defensivă a țaranului. În general avari sunt bătrânii și cauza avarității lor este desigur aprehensiunea. Simțindu-se fără validitate, concuși de energia tinerilor, ei tind să-și a-gure existența cât mai mult.

Slavici, precum am spus, tratează cazuri de speculație eco-nomică și de avaritie. Popa Tanda nu desvăluie decât partea întâ, a fenomenului, alergarea după avere. El e ceea ce se nu-mește ardeleneste un „econom”, un gospodar, dar economia lui e un eufemism pentru avaritie. Ce trebuință are Popa Tan-da de sat bogat, de pomeni, de căruță și cal și alte asemenea? Sfântul Francisc ar fi lăudat pe Dumnezeu pentru darul sără-ciei și Popa Tanda ar fi putut să se bucure că în drum spre raiu a găsit purgatoriul Sărăcenilor. Însă el nu e un spirit contemplativ ci un țaran care și-a ales meseria de popă ca să fie mai bogat decât alții, încât relegarea în Sărăceni i se pare o pedeapsă. (Din sărăcie, însă îl Poverello di Cristo, Sfântul Francisc își face un principiu). Atunci Popa Tanda trece la ex-ploatarea bogățiilor locului, câte sunt la îndemână, fabrică lese pe care le vinde la târg, ară, grădinărește și-și agonisește bunuri materiale care-i risipesc acea frică ce-l făcuse să plân-gă amar la venirea în mizerabilul sat. Huțu al Cimpoșului e și el un speculant de posturi, întrucât râvnește mereu unul productiv și toată admirația lui merge către gospodăria proto-popească. Preoția în Ardeal e așadar un mijloc de a strânge un capital și a avea o bună rentă. Repulsia de a lua în căsătorie om sărac sau fată săracă, mai ales, e foarte des trataă în opera lui Slavici. În **Vatra părăsită** e o luptă mută între eroi de a-și păstra sau spori averea. Văduva Ana ar lua de bărbat pe Zamfir, deocamdată îi dă numai în exploatare o vatră pă-răsită a satului și o moară. Niciunul nu e sentimental, deși n'ar fi incapabil și de sentimente gratuite. Zamfir nu înțelege să dea nici bucate nici pui de găină fără socoteală. Ana vrea folos cât mai mult, iar când Zamfir are nevoie de bani îl în-dreaptă către fratele său Ghiță, cămătar al satului și speculant de pământuri. Când Slavici iese din lumea țărănească, caută pentru speculație alte elemente. Astfel Negrea, poreclit Bătrâ-nul, fiindcă este tocmai un senil, avar, e un fel de Abu-Hasan, fiu de toptangiu bogat, trăind după moartea ta'ălui din veni-turi, ca un epicureu intelectual chibzuit, căci are oroare de căsătorie spre a nu-și lua răspunderi economice Paraschiv Ciulic, fost grataragiu, a strâns avere mare în Dealul Spirii și acum trăiește din camătă. Spiru Călin, fost judecător, specu-lează, avansând bani pentru construcții, Trică Olteanul face

speculațiunii îi mic și în mare cu ouă, Țața Melania tezaurează bijuterii.

O formă inedită de avaricie din frică este (în opera lui Caragiale) aceea a lui Anghelache casierul. Acesta se sinucide de teama inspectiei și toată lumea bănuiește că ar fi delapidat vreo sumă. Însă la deschiderea casei se găsește în plus un pol de aur românesc. Acest lucru e nefiresc. Prin forța lucrurilor un casier suferă mici pierderi, încât găsirea unei sume în plus dovedește o avaricie în numele Statului. Cineva a primit neapărat mai puțin. Întrucât îl privește personal, Anghelache se teme să nu-și piardă postul. Eleutheriu, Caragiale însuși se lasă demisi cu foarte multă bonomie. Acest soi de rentă ce se chiamă salariu și care implică atâtea obligații, nu-i interesează. El visează un capital rentabil.

Într'un punct Caragiale și Slavici au o viziune socială comună. Eroii lor sunt oameni care aspiră la avere, când n'o au deadreptul, și sunt, în privința sfortării, mai ales comercianți, cu deosebirea cum am zis că sfortarea comercială însăși e lăsată de Caragiale generației anterioare. Slujbașii ca Pristandă și Anghelache sunt deplânși. În opera lui Slavici nu sunt slujbași ci slugi, ceea ce e cu totul altceva. Spre a-și agonisi un fond, țăranul se bagă slugă la altul, la un bogătoiu din sat, ori la un orășean, însă nu-și face din asta o carieră. Bani îi strânge și apoi din slugă devine el însuși stăpân. Acesta e și cazul lui Hagi Tudose, a oricărui negustor în genere. Chiriac e slugă, însă cu siguranță, mai târziu va deveni pa'ron. La fel, de altminteri și Spiridon. Aceste slugi sunt ferite totuși de servilitate. Slujirea în lumea lui Slavici și a lui Popovici-Bănățeanu și în parte și a lui Caragiale e sinonimă cu ucenicia, cu faza de calfă. Școlarii însși se bagă slugi la gazde ori profesori, după o metodă în fond de origine feudală. Nici prelatuna în Ardăal, în nuvelistică, nu apare ca un funcționarism. Preotul capătă dela autoritățile bisericești dreptul de a-și exercita profesia, însă mijloacele de viață sunt colectate dela credincioși sau scoase din condițiile economice pe care le pune la îndemână faptul social de a aparține clerului. Prelatura constituie o castă.

Sunt așadar două noțiuni distincte confundate în expresia slujire: aceea de argat și cea de funcționar: cazul Chiriac și cazul Pristandă. Acum nu facem considerații de ordin doctrinar social ci studiem situația eroilor lui Caragiale în univers. Noțiunea de fericire a eroilor și concepția lor despre lume depinde, firește, de locul ocupat de fiecare în mecanica socială.

Chiriac este argat, dar și jupân Dumitrache a trebuit să fie odată calfă, ori tejghetar al altcuiva pe a cărui față s'o fi luat în căsătorie. Ucenicia e o formă de vasalaj și o treaptă de inițiere, neduprinzând nicio înjosire. Din opera lui Slavici ne dăm seama cum o noțiune se degradează trecând dintr'o lume într'alta. În Ardeal, Șofron ori Bucur care sunt slugi au toată demnitatea umană, slujirea lor fiind un mijloc onest și temporar de a strânge un fond. Nuța, care vine de undeva dela munte la București ca să fie crescută, slujind, în casa unui cârciumar apare în ochii noștri ca o ancilla. În realitate ea nu se socotește astfel. Pristandă însă e un funcționar, un „coate goale” cum e considerat la început Rică Venturiano. El primește doar „remunerația” care se deosebește profund de simbrie. Seniorul negustor dă ucenicului hrană și îmbrăcăminte și o simbrie care, adunată, poate constitui premisele unui capital, putându-l lua mai târziu la parte și apoi lăsa pur și simplu ca unic stăpân. Acest lucru nu i se poate întâmpla lui Pristanda, slujbaş al Statului, care nicodată nu va ajunge. Statul însuși. Jupân Dumitrache își arată disprețul față de Rică Venturiano, numindu-l „vagabont” „coate-goale” și „scârța-scârța” pe hârtie. El vrea să spună deci că Rică nu e „apropitar”, legat de o avere funciară, rentabilă, nu posedă o avere aumentabilă prin sfortare comercială, și face o lucrare cu totul sterilă „scârța-scârța”. Părerea lui Dumitrache se schimbă când află ca Rică este gazetarul dela **Vocea Patriotelui Național**. Disprețul lui este pentru prăpădiții de amplorți, slujind la Stat, ca jurnalist însă Rică scrie la o foaie care se vinde și se cumpără e dar un fel de negustor, e student în drept și la urma urmei un fel de calfă cu viitor la o întreprindere apărând interesele proprietarilor. Profesia liberă este deci în mentalitatea eroilor caragialești mai onorabilă decât aceea de împiegat. Condiția tragică a împiegatului e de a fi lipsit de orice speranță de a prelua fondul patronului. Singura lui nădejde de a ieși din servilitate este a câștiga la loterie a moșteni, ori a găsi o comoară sau în fine, la Caragiale, a profita de „micile economii” ale soției, ceea ce ne reîntoarce în sfera comerțului.

Toată proza română a evoluat, tematic, pe schema lui Caragiale. Deoparte avem eroi în goană după bunurile vieții, punând în joc toată inteligența posibilă spre a străbate repede treptele sociale, pe de alta învinși, țintuiți de soartă și relegați mai ales în tagma împiegaților. Astfel s'a născut literatura micij melancolii, a mediocrilor fără nădejde. Aceștia din urmă, s'ând

cu energiile neîntrebuințate, au mai mult răgaz de a medita și astfel ei devin contemplativi, filosofi, chiar dacă această filosofie se prezintă încă în forme modeste, aproape folklorice. Dar ce altceva decât observație morală este sentința nevestii lui Pristandă: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot că sătulul nu crede la ăl flămând”? Această distribuție bipolară nu e o condiție excepțională, proprie literaturii noastre. Proza epică nu are alt program decât a reprezenta indivizi în competiție spre a ocupa locul cel mai bun în viață. Tema oricărui roman este lupta pentru existență care nu se poate sfârși decât cu învingători și învinși. De punerea accentului depinde natura literară a operei. Dacă accentul cade în chip exagerat numai pe chiotul de triumf, atunci avem de a face cu epopee, dacă accentul cade excesiv asupra strigătului de desnădejde, opera devine lirică și asta este condiția multora din operele noastre în proză. Dacă atenția scriitorului se îndreaptă spre desfășurarea concentrică a tuturor forțelor sufletești, prudentă și deliberată, atunci avem de a face cu romanul propriu zis epic de tip Balzac-Stendhal. Dacă însă eroii învinși sau în toiul luptei își examinează cu prea mult spirit critic facultățile de adaptare, meditănd asupra lor, în loc să se lase în plină desfășurare, atunci avem de a face cu romanul de analiză, sau cu romanul așa zis rus. În fine, dacă examenul forțelor spirituale depășește aspectul strict practic și merge către rațiunea lor teoretică, atunci cădem într'o proză metafizică, comună literaturii germane care nu posedă roman ci un fel de eseu asupra raporturilor dintre numen și fenomen, cu prilejul oricărei fapte individuale. În literatura germană funcțiunea pozitivă a omului se prefăce în problemă asupra destinului omului. Julien Sorel își caută un sens în societatea lui istorică, Faust își caută o îndreptățire în univers.

Excesul metafizic al literaturii germane ne ajută să răspundem la o obiecție ce se face eroilor lui Caragiale. Ei ar suferi de platitudine și de unidimensionalitate. Iată o teorie vulnerabilă. Întâiu de toate un erou care există în planul ficțiunii este principial complex. Eroul viu nu se prezintă adesea decât cu profilul, însă toate dimensiunile sale pot rezulta din contemplarea lui îndelungă. Bustul lui Cezar nu este superficial prin faptul că nu vorbește, nu se mișcă și nu-și revelă cuprinsul interior prin gesturi. Nu e nevoie să intri în fundul mării spre a avea intuiția adâncimii ei pe care o ai prin simpla contemplare a suprafeței. În al doilea rând adâncimea eroului nu stă în complicație sau în excepție. Geniile nu pot fi eroi de roman și Kant, deși mare filosof, nu poate constitui o materie

adâncă pentru roman. Problematika lui teoretică e palidă pe lângă problematica organică a unui student ignorant ca Rascolnicoff care a descoperit auzor tatea propoziției morale. Turburările teologice noi nu le căutam la teologia profesională. Complicațiile geniale sunt de ordin intelectual; în roman căutăm intensitatea vieții. De aceea un roman izbutește numai cu eroi mediocri și cu fapte meschine. Voltarismul pueril al provincialului farmacist Homais este mai interesant decât voltarismul lui Voltaire, setea burlescă de marea lume a doamnei Bovary este mai profundă în mizeria ei decât existența doamnei de Stael. Eroii lui Balzac desfășoară o energie prodigioasă pentru mărunte ambiții, eroii lui Proust care de fapt sunt și ei balzacieni fac eforturi supraomenești, pentru păstrarea decorului social, existența Lenorei d-nei Papadat-Bengescu este dedicată snobismului de a face o serată muzicală distinsă. Pristandă este sublim pentru grija cu care-și supraveghează limbajul față de Tipătescu, în schimbul unei mizerabile remunerații fixe, după buget, marile energii consumate de Cațavencu au drept scop un neînsemnat scaun de deputat. Disproporția dintre energia folosită și ținta urmărită scoate în evidență comedia însăși a vieții. Dacă cititorul ar admira scopul urmărit de erou, atunci n'ar mai avea sentimentul prozaic al naturii.

Obiecția de mai sus se mai exprimă și al'fel. Lumea lui Caragiale ar fi istorică prin urmare depășită. E. Lovinescu îmbrățișa opinia de data aceasta, sub un aspect al lucrurilor, valabilă a progresului în adâncime al societății. Un tânăr scriitor reia argumentația as'fel: Balzac corespunde momentului capitalist al evoluției societății franceze, de unde preferința pentru societatea burgheză, pen'ru problema banului, pentru tipurile de avari sau ambițioși. Proust reprezintă un moment superior, depășind lupta pentru existență cu o problematică nouă, a unei noi aristocrații cu complexe sufletești mai subtile. Aplicându-ne la realitatea românească, vizuincă balzaciană s'ar îndreptăți în trecutul unui București burghez, în vreme ce România actuală s'ar pregă'i pentru viziunea unui romancier proustian. Prin urmare termenii se pot reduce la momentele burghez-aristocrat. Punerea problemei în chipul acesta prin două efigii Balzac-Proust e plină de interes deși noi putem sustine contrariul.

Romanul are a se ocupa cu lupta individului de a câștiga un ascendent, asupra altuia. Cu cât forțele desfășurate sunt mai mari, cu atât eroul este mai semnificativ. Asadar principal toți marii eroi, dela Ahile încoace, chiar când aparțin

genetic clasei aristocratice se remarcă prin puternica lor vulgaritate, prin faptul că promovează monstruos însingurarea lor individual. Un aristocrat, în înțeles larg, este un individ șters, cu totul supus convențiilor clasei sale, și prin urmare „comun” ca om de lume ce este. Ceea ce te surprinde la aristocratul perfect este desindividualizarea, lipsa reacțiilor personale și deci și a oricărei surprize.

Ne reprezentăm de obicei aristocratul drept prototipul diplomatului meritos prin aceea că nu face nicio gafă. Inșă condiția unei asemenea perfecții se află în nălbăta sufletescă. Victor Hugo, Baudelaire, poeți plastici nu s'făcuți pentru confesionalul eroic al unei desăvârșite aristocrate. Sainte-Beuve, critic acut și fin, sub raport literar, este vulgar pentru omul de lume cu oroarea definițiilor nete. Cum poate fi un bun diplomat criticul care declară: Groelanda n'are roman? Aristocratul pur, urmărind perfectă armonie socială, prin respectarea proiectului, poate interesa pe romancier ca un monstru de nulitate. Și dealtfel așa a și fost înfățișat adesea ca o măsură de impersonalitate inadapabilă în fața marii personalități vulgare. Epoca de înflorire a aristocrației franceze n'a dat o literatură de observație adâncă, iar în măsura în care ea există ea zugrăvește pornirile vulgare ale aristocrației de sânge. Lumea lui Molière este plebee, aristocrații lui Saint-Simon sunt de o brutalitate scandaloaasă, galeria lui Labruyère este trivială și Labruyère însuși întrucât face delatațiuni și folosește o pastă așa de gras pamfletară nu e un om de lume. Există un triviu al cercurilor aristocratice istorice, acestea singure n'ereșează pe romancier. Când e vorba de Proust, apare evident că la el condiția acestei „trivialități” este îndeplinită, căci n'avem de a face în opera lui cu niște aristocrații sufletești ci cu niște epave ale aristocrației istorice, mâncale de monstruoase viții și cu o sumă de plebei mimând conduitele unei clase apuse. Eroii lui Proust sunte niște „snobi”, dar așa am văzut că sunt eroii lui Caragiale. Manea literatură franceză cu creație de oameni n'a apărut decât după Revoluția franceză când vulgul cel restrâns al curții regale a devenit un vulg mai larg, regenerat prin reindividualizare.

Ideea că la 1848 oamenii din România sunt unidimensionali iar la 1948 devin complexi, balzacieni atunci, proustieni acum, nu se poate susține decât dacă prin complexitate înțelegem rafinament cultural. Și încă termenul „rafinament” nu-i potrivit, căci nu-i mai rafinat acela care citește azi pe Valéry și Barbu decât cel care citea pe V. Alecsandri și V. Hugo. Rafinamentul ca o distincție calitativă este o iluzie. Jalea tânărului

care știe pe dinafară Miorița nu-i mai puțin fină decât melancolia orășeanului care a citit pe Eminescu. Asociația însă poate fi mai bogată în anume momente culturale. Azi asociația și disociația filosofică e mult mai rafinată decât pe vremea lui Kant, cu toate acestea operele ideologice suferă de platitudine. Oricând, în orice condiție socială, omul rămâne fundamental ceea ce este. Complexitatea ori simplificația este o chestiune de metodă artistică și Caragiale însuși vede lumea aceleași epoci câteodată uscat academic altădată violent impresionistic. Lumea țărănească a lui Slavici se remarcă prin planul interior, Slavici face analiză, pentru că materia umană îl obligă.

De oarece formula eroului de roman este tensiunea vitală, gratuitatea nu are ce căuta în proză. Un individ cu suflet „gratuit” adică neinteresat practic e un erou nul. Cât privește sentimentele gratuite (artistice, intelectuale) ele pot face obiectul romanului în măsura în care se prefac în obsesii, adică în sensuri ale existenței. La Proust întâlnim o obsesie filologică, interesantă ca o carieră particulară de amator. Pons al lui Balzac colecționează tablouri însă sentimentele lui gratuite sunt materia romanului, ci mania lui care derivă din ele și care îl fac victimă a cupidității altora. Eroii lui Brătescu-Voinăști, cântând la pian sau vioară cultivând măghirani și mixandre sunt toți „proustieni”, capabili de gratuități, de fapt însă gratuitățile lor sunt simbolul unei poziții practice în viață. Avariția și ambiția nu sunt forme sufletești legate de faza capitalistă a societății. În treacăt fie zis, Balzac a urmărit să dea un tablou integral al vremii lui cu „ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses payasans ses politiques et ses dandys”, etc. Avariția în general este forma apărării, Plaut și Molière sunt în sensul acesta balzacieni. **Crimă și pedepsă** de Dostoewski tratează o astfel de situație aparent capitalistă. Deoparte o bătrână cămătăreasă, trăind în neputință fizică de a munci, din speculația și păstrare, pe de alta tânărul agresiv câștigându-și existența chiar cu prețul crimei. Desigur, Dostoewski teoretic, este balzacian. Goana după bunuri materiale în opera lui Balzac e o simplă cale apocală de a câștiga ascendent. Le bourgeois gentilhomme a devenit legiune. Prin bani câștiga independență și onoare și chiar titluri de nobleță. În secolul lui Molière și mai ales a l lui Lesage nu se făcea altfel și cu bani ajungeai departe. Turcaret este și el un erou balzacian. Însă în vremea regalității nu opinia publică este suprema onoare ci opinia curții regale și atunci toate eforturile eroilor merg în sensul de a fi remar-

cați de rege. Ambiția se scutește aci de mijloacele economice și uzează de căi morale. Proust reia lumea lui Balzac la alt nivel de timp, Proust e un Balzac și ceea ce se consideră proustian e foarte secundar și de ordin subiectiv. Balzac are pretenția de a face un mare tablou al societății franceze din vremea lui într'o operă cíclică, același lucru îl face și Proust, cu deosebirea că renunță la desfășurări anecdotice parțiale și adună toți eroii în salonul cel mare al romanului. Balzac are vanitatea de a face operă de știință, și se reclamă dela opera unor savanți ca Geoffroy Saint-Hilaire, Cuvier, Lamarck. Proust aplică și el o metodă, aceea a lui Bergson, făcând de fapt numai teoria ei. Balzac era încurcat în datorii și avea o mare pasiune pentru anticărie și mobile, de unde interminabilele calcule și evocările de interior. Proust are și el afecțiunile lui muzicale și starea maladivă care îl silește să-și adune materialul din memorie. În esență eroii rămân cași aceea ai lui Balzac, niște ambițioși în goană după ascendență socială, niște snobi. Lucrul îl-a spus de altfel, Thibaudet.

Dinu Păturică, Cațavencu, Tănase Scatiu, în literatura noastră nu sunt nici ei eroi ai unei faze istorice, preocupați numai de bunurile materiale. Ei sunt posibili într'un roman balzacian cași în unul proustian. Sunt niște setoși de putere adică de prestigiu, niște snobi. Tănase Scatiu este rudimentar în aceeași proporție în care boerul Dinu Murguleț e simplist. Dacă boerul Dinu ar fi fost un heraldist, un bibliograf pasionat al lui Schopenhauer atunci firește că altele ar fi fost căile de a fi ajuns ginerele lui. Opera lui Duiliu Zamfirescu în general are structură, dacă nu factură proustiană, fiindcă pe deoparte se ocupă cu ambiția strict morală a aristocraților de a păstra prestigiul castei pe de alta cu ambiția oamenilor noi de a intra în clasa boerească. Un Tănase Scatiu superior, subtil, ușor melancolic, energic cu delicatețe este Titu Maiorescu. Fiu de profesor și nepot de țărani, cum se recunoaște singur în plin Parlament într'un moment de disperare fină, el face mari eforturi spre a se adapta clasei conservatoare izbutind în cele din urmă să intre în acea societate chiar prin căsătorie. Jurnalul lui e un mijloc de control, o încercare de a obține pe calea reflecțiilor cerebrale și a educației acele conduite pe care aristocrații din naștere le au prin reflexe. Într'anume sens, noi am pierdut timpul romanului proustian, din lipsa scriitorilor cu vocație. Ultimul moment era în chiar epoca lui Caragiale. Nu se poate închipui un erou mai proustian decât Măcedonski, Eminescu însuși era snob, proclamându-și ascen-

dență boierească, în familia lui Caragiale mocnește cel mai fantastic snobism.

Hotărît, opera lui Caragiale ca a tuturor scriitorilor noștri clasici, e schematică și sugestivă. Ea reprezintă totuși o copie a umanității la o anumite dată. Unii eroi universalși sunt indicați, alții nu. Am putea întocmi un repertoriu al eroilor caragialieni așa cum Anatole Cerfbeer și Jules Christophe au redactat un **Répertoire de la Comédie humaine**, iar Charles Daudet și Pierre Celly câte un **Répertoire** al personajilor și temelor lui Proust. Practic, n'am avea nevoie de această listă într'o operă așa restrânsă. Dar ne-ar sluji, ideal, spre a transporta pe eroi în felurite situații posibile, spre a dovedi că ei nu sunt legați de nicio economie politică și că sunt adaptabili oricăror condiții, chiar unui mare nivel cultural. Pristandă, om cu umanitățile sale în slujba unui ministru ca Lamartine, și-ar schimba timbrul ecoului. Dar ar rămânea mereu un ecou.

G. CĂLINESCU

BCU Cluj / Central University Library Cluj

I

Dragă Aurel,

A apărut, după cum poate că vei observa, noul meu roman „O moarte care nu dovedește nimic”. Cum, cu ocazia lui, n'am cheltuit numai nervi, răbdare, prietenii — ci și mulți bani — eu sărman dascăl — vei vrea să-mi faci puțină reclamă printre prietenii sau printre elevii tăi buni? Asta numai în caz când vezi că merit

Oricum, te salut cu afecție.

Turel Holban¹⁾

Imi vei scrie Galați, de ți-a plăcut.

Domnului Aurel Stino, profesor.

Fălticeni.

Stampila poștei: Galați, 19 Martie 1931.

II

Iubite Aurel. Te rog mult, scrie pe o c.p. discuția pe care am avut-o odată pe Strada Mare, anume animalele, și mai ales pisicile, cari au jucat un rol pentru anumiți scriitori.

Eu sunt la Galați într'o mică excursie de consolare. Am regăsit încântătoare foste eleve și nu toate măritate. (Dar și văduve). Dar mâine sunt înapoi în orice caz, aștept vești. Am încredere că nu uiți pe cineva prea multă vreme, și mai ales, că știi că mă interesează tot ce se întâmplă cu tine.

Anton Holban.

Te întrebam de adresa lui Șerban.

Stampila Poștei: Galați, 14 Oct. 1935.

III

(1936)

...Aștept dela tine o veste bună. M'am înscris, cu Horea, la institutul francez pen'ru bibliotecă. Putem schimba cărți.

*) D. Aurel Stino, distins profesor și literat din Fălticeni ne-a trimis scrisori inedite și un interesant articol despre A. H. Publicăm deocamdată numai câteva scrisori, rezervând restul pentru numărul viitor.

1) Numele rămas printre cunoștințele din orașul copilăriei, Fălticeni. De altfel, rareori îl utiliza personal.

Dar văd ce săracă e literatura franceză, în comparație cu cea engleză. Acum sunt la volumul al III-lea din Hommes de bonne volonté a lui Jules Romains. Nu m'a convins de loc. Singura mea satisfacție acum este să merg la concert (scumpe și bătaie mare ca să găsec un bilet acceptabil 100-130 lei!) Enescu (150), Rubinstein, și curând Csabo(?).

Boala de care ți-am vorbit mă chinue în fiecare zi și noapte, de vreo zece ani. Iată ultimul sfat. Să-mi fac o operație, să-mi întrerupt un anumit nerv sensibil. De voi hotărî ceva și de voi reuși (curând), poate mă voi rezezi pentru câteva zile la Fălticeni de vacanție. Vom mai flecări, iar la primăvară voi putea vagabonda, la Slatina de pildă, chiar fără ajutorul prietenului meu Aurel — „Perrette, sur sa tête ayant un pot au lait..."

Și nimic nu va fi imposibil, nici chiar Finlanda, de care am discutat de atâtea ori pe drumul dela Clopoșel. Bine înțeles, o să-mi dai scrisori de introducere. M'am bucurat nespun că suneți în sfârșit, la Fălticeni. Horea mereu îmi vorbește cu entuziasm de tine, semn că prietenia mea nu exagerează nimic.

Cu drag,

Adresa.

D-lui Spivoc

pentru A. H.

Lirei 11, Bloc II etaj III

București.

IV

VINERI (1937) ²⁾

Dragă Aurel, îți scriu din spital (Filantropia) secția chirurgicală Dr. Amza Jianu. Măine dim. îmi vor face operația. Profesorul personal, căci se anunță greu, la marele simpatic. Îți închipui ce necăjit sunt și cât am tresărit când am primit rândurile tale. Dar vreau să elucidezi cu S, ar fi o mare bucurie pentru mine. Eu rămân încă mult aici (dacă scap) cel puțin, două săptămâni. Ca să vezi, dragă Aurel ce păstrăm în noi, chiar în conversațiile cele mai amicale. Dar îți voi scrie, **după aceea**, poate.

Anton Holban

D-lui A. Stino, profesor —

Fălticeni

Stampila poștei Fălticeni — 10 Ianuarie 1937

2) Cartea poștală poartă scris pe marginea textului aceste două cuvinte „Marcel Simpatie”.

anunciam cu întristarea trecerea dintre cei yii a D-lui Dóscă omu națiunal care ar fi fost în stare să sacrifice pentru națiune chiar sângele dovadă că a sacrificat pentru scopuri naționali 2 zi doi floreni și 25 de cruceri.

Dnu Eugeniu Plaiu
Dna Virginia Plaiu

Dna (Aglæ) Olga (Poesis)
ms. 2254, f. 16

Din dotă elemente poate să constea lumea — din unul nici odată — forma materiei bielementare ar atârna dela proporțiune, de la densitate, de la culoare care se reduce la una și aceeași adică la proporțiune și la împregiurări și lumina ensuși n'ar fi decât un rezultat al împregiurărilor acestui element d. ex. apa curată în nouri groși apare neagră, apa nouri albi apare albă, apa (în nourii) nour vântul serei apare roșie, apa'n curcubeu apare șpticoloră — apa înghiaciata apa & c. S'ar putea dar ca lumea toată să fie compusă din elementele apei adică recte din apă după cum zice un filosof grec.

ms. 2254, f. 12 v.

Fundalul acestei scenerii selbatece încercate de codrii și ponoară o forma ruinele unui castel, înăsprit în arătare-i de lumina palidă a cornului lunei. Chipuri înfășurate în mantală lungi și negre se furisau pe lângă ziduri și se adunau în gruppe: Fețele lor erau mascate — Deodată s'auzi un corn sunând și trezind văile. Unul s'apropiă fugind în vârful picioarelor.

Princessa e-aici.. In depărțare s'apropiără câțiva oameni cu făclii de reșină, în mijlocul lor o femeie voalată. Ei s'apropiără... se născu o pauză lungă — toți făcură cu respect loc femeii — Deodată ea dete vâlul într'o parte și-și arată divina sa frumusețe... Toți și'ndreptară ochii spre ea.

ms. 2255, f. 5.

Poesia

Trandafirul ce crește numai în potir de aur (suflet frumos).

ms. 2254, f. 25.

*Hei moșnege din Teiș
Ce te'nvârți tu târâiș
Hopai, țupai! zup, zup, zup
Hi moșnege că te rup.*

ms. 2254, f. 30 v.

*Ai noștri ochi de ani acuma gemeni
A lor priviri de mult împreună-și
A mea tu ești, ai tău eu sunt asemeni.*

ms. 2254, f. 99.

Cetitorul primelor trei cânturi din poema neterminată a lui Eliade Rădulescu **Anatolida sau Omul și forțele** nu se poate să nu fie izbit de acele pagini înfățișând primele ceasuri ale vieții lui Adam în paradisul Creațiunii. Lirismul de o atât de amplă și de intensă vibrație mistică a acestor prime trei cânturi e întrerupt deodată de un filon ce sună altfel. Preocupări subtile de știință—acordate ce e drept cu tonul major al întregului poem dar totuși distincte—apar aicea, indicând alte modele decât austerul puritanism al epopeei lui Milton, pe care o citează însuși Eliade cu pietate în studiul **Despre epopeea**, cu care își începe, în 1870, partea doua din volumul III din **Curs de poezie generale**.

Aicea își publică poetul târgoviștean poemul în care încerca să dea o replică orgolioasă, mai plină de fervoare, **Paradisului pierdut**. În aceste câteva pagini, Eliade mănuește o subtilă claviatură psihologică, cu destule dificultăți pentru poezie: evocarea primelor procese intelectuale în mintea cu totul albă a întâiului om al Edenului. Poetul încearcă să evoce astfel cum, din cele dintâi percepții ale văzului și tactului, se încheagă primele forme de conștiință umană. O situație destul de rară și de precisă în poezia universală, astfel încât să se poată identifica în ea ușor păcetea personală a poetului creator al ei. În „Paradisul pierdut” al lui Milton, ea înfățișează cu totul alte acorduri. În consecință, aceste pagini din **Viața sau Angroginul** lui Eliade puteau foarte bine să treacă drept rodul eforturilor lui de a împăca pretutindeni religia cu știința. De părerea aceasta par a fi până acum toți cercetătorii amănunțiți ai lui Eliade, începând cu acel atât de atent scormonitor de izvoare, care a fost G. Bogdan-Duică. Plăcerea de a-și desminti s’ar fi putut încerca totuși, ca un pasionant sport intelectual, cu destui șorți de reușită, dată fiind știuta sete de a citi a lui Eliade și ecourile ample pe care le va avea această cultură în creațiile sale. Dar practicarea acestui sport cere un consum enorm de investigații, de multe ori totuși fără rezultatul scontat.

De multe ori funcționează mult mai bine liniștitul hazard. Ceeace s’a întâmplat și de astădată. Citind cu atenție — din cu totul alte obligații — acel interesant periodic, **Mozaicul**, redactat și tipărit în 1838—39 la Craiova de Constantin Leca — un om care avea ceva din curiozitatea și fervoarea pentru carte a lui Eliade — am întâlnit o traducere de câteva pagini

intitulată: **Cel dintăi om după facerea lumii, alcătuește istoria celor dintăi simțiri și celor dintăi judecăți ale sale.** La sfârșitul bucății, în loc de semnătură, e mențiunea „Buffon în istoria Naturală a omului”.

Paginile de aici acoperă întru totul cele din poemul lui Eliade, pe care le-am amintit. E adevărat că — dată fiind mișcarea mult mai minuțioasă și mai liberă a prozei — ele le acoperă cu excident. Se pare că Eliade a ales din bogăția lor de amănunțe cecece i se părea mai potrivit plasticei aparte a poeziei. A selectat deci, însă nu a schimbat întru nimic datele fundamentale ale situației care, repet — dată fiind raritatea ei și sensul precis urmărit — poartă pecetea întâiului ei creator.

Deci s'ar putea aici îndrăzni indicarea unui izvor al acestor pagini din poemul lui Eliade. După cât știm, această indicare n'a fost făcută până acum. Chiar dacă, prin absurd, ea s'a făcut și ne-a scăpat, nu vedem nicio păcătuire în repetarea ei, deoarece nu punem absolut nici un orgoliu în această operație datorită, precum am spus dela început, cu toată sinceritatea, numai hazardului. Insuși faptului în sine, al apropierii celor două texte, nu-i atribuim apoi nicio valoare, decât ca punct de plecare pentru cineva care ar fi tentat de subtilitatea unei paralele savuroase între două spirite analoge oarecum — Buffon și Eliade, ambii la răscrucea unor culturi care încearcă să treacă din faza mitică în faza științifică — situați în raza aceluiași motiv poetic.

Pentru acest viitor exeget, credem că cel mai cuminte lucru este să punem punct comentariilor și să dăm cele două texte, în succesiunea lor cronologică.

„Imi aduc aminte de cel din tâi minut plin de bucurie și de turburări când am început a simți întâiaș dată, și de ciudatamă ființă: Eu nu știam ce sânt unde sânt sau de unde am venit. Deschisei ochii și ce uimire mă cuprinse! Lumina zillii, bolta cerească, verdeța pământului, limpezala apelor, toate'm aducea mirare, mă însuflețea, și'm pricinuia niște plăceri cu neputință de spus; d'ocamdată socotii că toate obiectele acestea sânt în mine și se țin de ființa mea”...

„Im'pironii vederea la mii de lucruri deosebite și băgai de seamă numai decât cum că poci să pierz și iar să găsec aceste obiecte, asemenea poci să stric și iar să fac la loc, după voia mea, această parte din ființa mea, și cu toate că ea mi se păru foarte mare, atât prin calitatea luminii ce'i schimbătoare, cât și prin împestrițarea văpsăllilorei, socotii cum că toată se ținea de o parte a ființii mele.

După aceea începu să privesc fără uimire și să ascult fără turburare, când un aer ușor simții rece, im aduse niște mi-

roase care'm pricinuiră o ameteală plăcută și'm deteră simțire de dragoste către mine însumi.

Mișcat acum de toate simțirile acestea, silit de plăcerile unei ființe atât de mari și atât de frumoase, mă sculai totodată și mă pomeneam mutat de o putere nepricepută; nu făcui decât un pas și starea mea cea noă mă încremeni; micarea mea fu nemărginită, căci socoteam că ființa mea fuge; mișcarea ce făcusem încurcase obiectele; și misă părea că toate sânt în neorânduială. Imi pusei mâna pe cap, pe frunte și pe ochi și mă pipăii peste tot trupul; atunci mâna mi se păru că este cel mai de căpetenie organ al ființei mele; căci ceea ce simțeam într'această mișcare era așa deosebit și atât de complet încât bucuria mi să părea cu mult mai presus de aceea ce'm pricinuisese lumina și sunetele pentru care mă lepui cu totul de această parte pipăită a ființii mele și simții că ideile mele începea să se adâncească și să se lămuirească.

Toate câte pipăim asupra mea misă părea că da mâinii simțire pentru simțire, și fiecare pipăire năștea în sufletul meu o îndoită idee.

Peste puțin băgai de seamă că această putere de'a simții era răspândită în toate părțile ființei mele și cunoscuti numaidecât hotăria ei ce misă păruseră la început atât de mari și atât de întinse.

Aruncașem ochii peste trupul meu și misă părea a fi o grămadă mare și încă atât de mare încât toate obiectele me'm uimiseră ochii nu misă părea pe lângă dânsul decât niște scântei luminoase.

Mă cercetai multă vreme, privind-mă cu plăcere, uitându-mă la mână și băgând seama mișcărilor ei; și toate acestea im scornea ideile cele mai ciudate, și socoteam că mișcarea mâinii mele este un fel de ființă fugătoare sau are o urmare de lucruri; asemenea o apropiam de ochi și atunci mi să păru mai mare decât tot trupul meu, căci acoperi o mulțime nemărginită de obiecte. Incepui a'm bănui că este oare care amegire în simțirea ochilor. Mai înainte văzusem curat că mâna mea era o parte mică a trupului meu, și acum nu puteam să mă pricep ce fel se mărește ea ca să acopere atâtea obiecte. Așa dar hotărâii să nu mă mai încrez decât pipăirii care încă nu mă amăgise, și să mă păzesc de toate celelalte chipuri d'a simții și d'a fi. Această pază imi fu de folos: începusem a mă mișca și mergeam cu capu rădicat către cer, când mă lovi în piept d'un fițac, și cuprins de frică pusei mâna p'acest corp strein, ce misă păru astfel pentru că nu'm dete simțire pentru simțire, atunci mă întorsei speriat, și cunoscuti pentru întâiaș dată că e ceva ce nu se ține de mine.

Turburat d'această noă descoperire mai mult decât de toate, abia mă domerii; și după ce mă gândii asupra aceștii întâmplări văzui că trebuia să judec despre obiectele din afară precum judecasem și despre părțile trupului meu, și că numai pipăirea poate să mă încredințeze de ființa lor. Așa dar începui a pipăi toate câte vedeam: vream să pipăiu soarele, și întindeam mâna casă mă apuc de marginile orizontului, și nu găseam decât văzduhul gol.

La fieș care cercare ce făceam cădeam din mirare în mirare, căci toate obiectele mi să părea d'o potrivă aproape de mine, și tocmai după o mulțime de dovezi mă învățai să mă slujesc cu

ochii ca să'm povătuiesc mâna, și fiind că ea im da nește idei cu totul deosebite d'acelea ce'm da vederea, simțirile mele să încurca și mai mult, și totalu ființei mele nu era pentru mine decât o materie încurcată.

Adâncindu-mă în gândire despre mine, despre ce eram eu, despre ce putea să fiu și despre simțirile cele imponcișate care cercasem; rămăsei cu totul smerit. Și cu cât mă gândeam cu, atâta găseam mai multe îndoieli'.

(Mozaicul I, 1838—39, pp. 692—696, 709—710).

Ca un străin și singur, uimit, fără să scie
Nici cum, nici unde s'află, nici d'unde aqui venise
Sta jos pe flori, pe herbă și resuflând profumul
In dulce reverie.

Se uită, vede lumea pe quāt vederea ajunge
Și 'n tote quāte vede, nu scie să distingă
De partele d'apprope, distanța 'ntre obiecte
Se pipăie și simte senzațiunē duplă;
De pune la ochi mâna, el simte tot d'o dată
Cu mâna și cu ochii; de își atinge fruntea,
Simțirea'i e'ndoită; și'n degite și'n frunte;
De și pipăie genunchii, asemenea simțire,
Assemenea cu peptul, cu membrele lui tote.
D'atinge pregiur herbă, de ia'n mână florea
Nu, simte tot asemeni ca'n prima pipăire.
Prin degite pricepe, nu înse și prin flore,
Ardică la cer capul, și sórele îi pare

Quo'n ochii sei străluce, și 'ntinde iară brațul,
Să ia sorele'n mână. — Ci sare în picioare
Quo sorele-e departe.

Assemenea cu munții, asemeni cu dumbrave,
Cu pomi, cu flori, cu fructe voiesce să-le-atingă
Cum s'a atins pe sine, cum quelle din pregiuru-i.
Se mișcă și cu pasul se 'ncercă să le-ajungă
Se măsure distanța cu a tactului simțire.

Ca ochii la lumină, așa i se deschide
La Minte cugetarea și'ncepe a distinge
Intre aqui ș'acolo, între sujet ș'obiecte,
Pe sinele său propriu din tot que nu e sine.
La început credusse quo tote era 'ntre'nul.
Quând vine Pruncu'n lume, abia condus cu anii
Ajunge să cunoscă în studiul prunciei
Și al copilăriei, în anii-adolescenței.
Quāte ajuns în flore, ca june le cunosce,
Și judecă și sose. — Cu lacetul se deprinde

Cu ori-que cunoscință.
Iar primul omu appare din mâinile divine
Intregu și de o dată plin de vigore june,
Apt d'a distinge 'ndată din Reu și dintre Bine,
Și mintea'i se desvoltă în quāte-va momente
Cum nu se mai desvoltă la noi posteritatea

Cu anii și cu secolii.
Incepe să se misce, voiesce a cunosce,
Attinge, și numesce obiectele pe nume,
Ea plantele d'a rondul, se uită la vâi, deluri

È imposibil de presupus că acest text din „Mozaicul” să nu-i fi fost cunoscut lui Eliade, în acea vreme când în toată țara românească apăreau abia vreo câteva periodice literare. Ziarul „România publică un întreg articol, cu elogi și amănunte despre „Mozaicul” (anul I, 1838 p. 1189) Ziarul „Cantor de avis” îi anunță de asemeni (II, 1838, p. 149) apariția.

Însuși Eliade urmărește cu atenție activitatea lui C. Leca, anunțându-i în „Curierul românesc” (IX, 1838, nr. 18 p. 3) foaia „Desfătătorul”, care n'a existat totuși, devenind probabil însuși „Mozaicul”, care a apărut chiar în acel an. Tot în Curier (I, 1829, p. 280 și II, 1830, p. 224 și 324), Eliade urmărește cu atenție și simpatie activitatea de pictor a lui Leca.

Dar Eliade cunoștea de sigur însăși opera lui Buffon și o prețuia mult. În mărețul plan al editării în românește a marilor clasici ai lumii, publicat de dânsul în Curierul de ambe sexe (V, 1844-46, p. 239-244), la rubrica „Istoria naturală”, Eliade notează operele complete ale lui Buffon.

E adevărat, poemul **Viața sau Androgenul** apare abia în 1870. Incepută însă în 1836, după însăși mărturisirea lui Eliade, prin publicarea primului cânt, „Anatolida” a avut astfel o extrem de lungă perioadă de gestațiune. În orice caz, cristalizarea ei, chiar numai sub formă de schițare, cum afirmă poetul, e mult mai probabilă la sfârșitul primei jumătăți a sec. XIX — când marile ecouri europene stârnite de poezia religioasă a lui Lamartine mai răsunau încă puternic — decât în preajma anului 1870, epocă împregnată de victoria pozitivismului european.

OVIDIU PAPADIMĂ

Formula „artă pentru artă” lansată la începutul veacului al nouăsprezecelea de filosoful eclectic spiritualist Victor Cousin (1792—1867) în celebrul tratat **Du vrai, du beau et du bien** a făcut o lungă carieră în literatură fiind agitată încă și astăzi.

În mod curent i se opune teoria „artei cu tendinți” și aceea a artei cu teză. Deși pozițiile sunt ireducibile, judecata menină arată că e vorba doar de o înțelegere a termenilor.

Se află fără îndoială artiști puri, preocupați adică numai de perfecțiunea meșteșugului lor, dar scriitorul tendențios poate fi și el un mare artist, iar tezistul nu mai puțin dacă are talent. În niciun caz criticul nu are dreptul să infirmă valoarea unei opere pe motiv că apără de pildă, creștinismul.

Evident, sunt tendințe bune și rele și cititorul partizan aprobă sau respinge. În amândouă cazurile, atitudinea e condamnabilă și denotă de obicei lipsa unei educații estetice. Nu subiectul sau tema interesează în artă ci gradul realizării și când o operă există, există pe deasupra realității, în planul curatei ficțiuni. A nega acest plan este tot una cu a nega convenția literaturii (căci literatura e o convenție acceptată).

O analiză istorică a problemei întâlnim la un estetician puțin cunoscut în patria sa, Paul Stapfer, care prezintă pentru noi importanța de a fi fost consultat de G. Ibrăileanu. Într'un articol din 1887 „La question de l'art pour l'art” (publicat în volumul **Questions esthétiques et religieuses**, Paris, Felix Alcan, 1906), Stapfer încearcă o împăcare a extremelor atrăgând atenția asupra scrierilor silite „pour l'instruction des hommes”, confecționate „à la façon de ce vulgarisateur des grandes découvertes modernes exposant, dans

son théâtre scientifique, l'invention de l'imprimerie ou celle du bateau à vapeur”.

Vina esențială a literaturii teziste este aceea că prețuiește scopul mijloacelor descompunând invenția în două momente succesive și separate:

„L'inspiration vraie manque à l'artiste qui procède ainsi en deux temps, de même que la véritable imagination poétique fait défaut à l'écrivain qui traduit ingénieusement ses idées en figures”.

Ori critica — remarcă Stapfer — a explicat că imaginea poetică adevărată nu trebuie să fie o traducere, oricât de ingenioasă a limbajului abstract în limbaj concret; trebuie să fie o viziune instantanee, o senzație imediată. „Pareillement il faut que la pensée quelle qu'elle soit, exprimée par le poète, fasse partie intime, intégrante de son être moral; il faut qu'elle le remplisse tout entier, qu'elle l'anime et l'inspire, et ne soit pas seulement l'objet extérieur d'une démonstration plus ou moins habile mais toujours un peu froide” (p. 71—72).

Creatorul trebuie să aibă „viziunea” ideilor sale, să fie „inspirat” și să se exprime nemijlocit. În acest chip gândirea lui se va face vers — cum zice poetul — altfel nu va sluji decât unei „demonstrații” mai mult ori mai puțin îndemânatică, întotdeauna reci.

Stapfer elimină așadar din procesul de creație factorul volitiv care duce la „demonstrație”, accentuând asupra substratului liric pus în mișcare de „inspirație”. Obișnuit, scriitorul tezist, preocupat de scopul didactic, e lipsit de imaginație fiind solicitat din afară spre interior.

La fel scrie G. Ibrăileanu în **Artiștii „luptători”** (V. R., 1906, 6 pp. 484—486): „Tezist e acel scriitor

care fără să fie *inspirat* de un sentiment, de o idee, de o credință, de un ideal, se apucă să scrie o operă spre a ilustra și propaga acel sentiment, acea credință, acel ideal”.

De observat însă că Ibrăileanu combate tezismul (admițând doar tendința). Fără a distinge între tezist și tendenționist, Stapfer se referă numai la amator și artist. Amatorului el îi dă următoarele reguli practice:

„Prends ton plaisir et ton profit où tu le trouve. Ne dédaigne pas les purs jeux de l'art, car ils ont leur prix, et l'école de l'art pour l'art a mis en pleine lumière deux grandes vérités: la souveraine liberté de l'art et l'importance capitale de la forme. Mais jouis et profite du beau avec ton être tout entier; n'aie point honte d'être ému, et moins encore d'être édifié; laisse-toi aller „de bonne foi” comme le veut Molière, aux choses qui te „prennent par les entrailles”, et entre toutes les belles oeuvres poétiques, reconnais, avec La Bruyère, les excellentes à ce signe, qu'elles „élèvent l'esprit” du lecteur et lui inspirent „de nobles sentiments” (p. 89—90).

Amatorul, cu alte cuvinte, trebuie să nu se rușineze a fi emoționat edificat; să se lase condus de buna credință și să tindă către opere care „înalță spiritul” insuflând „sentimente nobile”. Artistul va urma precepte asemănătoare:

„Ne suis que ton inspiration. Si tu sens en toi une âme de prophète et d'apôtre ne crains pas de mettre formellement ton art au service du vrai et du bien; car cela ne charge rien au fond des choses, et l'art utile n'a pas plus servi le bien et le vrai quand le feu sacré était absent, qu'il n'a compromis le beau quand le feu sacré était là. L'essentiel est d'être inspiré. Mais que ton inspiration soit large et qu'elle soit haute. Offre à l'esprit

divin un digne sanctuaire. Travaille — ce conseil tout personnel peut suffire — à ton propre perfectionnement. Occupe — toi sans relâche, selon le mot de Goethe, de „faire de toi — même une plus noble créature” un homme plus accompli; et puis, comme Goethe aussi ajoute, **fait tout ce que tu voudras**: on pourra toujours extraire de tes oeuvres assez d'instruction morale, et celle — ci aura même d'autant, plus de saveur et de prix qu'elle ignorera sa propre présence et se cachera, avec plus de discrétion, sous une forme purement artistique” (p. 90).

Prin urmare artistul trebuie să tindă la realizarea de sine la desăvârșirea personalității, care odată înfăptuită, își poate îngădui orice.

Intr'un articol din *Viața Românească* (1907, 11, pp. 260—265), intitulat **Probleme literare**, vorbind despre „O concepție asupra artei”, G. Ibrăileanu citează și el pe Goethe și anume chiar cuvintele amintite de Paul Stapfer: artiștii „să facă din ei înșiși o făptură mai nobilă” și apoi **să facă ce vor voi** (p. 265). Această concepție modernă numită de Ibrăileanu „energetică” își are originea într'un pasagiu din **Gespräche mit Eckermann** (1832) unde se afirmă între altele că opera artistului cu mare personalitate capătă totdeauna și un sens moral, exemplar:

„Dacă un poet are sufletul tot așa de mare ca și Sofocle, el poate să facă tot ce vrea, efectul pe care-l va produce va fi totdeauna moral... Din Corneilleiese o putere capabilă să facă eroi”.

Poziția de conciliere pe care o adoptă Paul Stapfer (și după el Ibrăileanu) în disputa „artă pentru artă” — „artă cu tendinți” se întemeiază deci pe umanismul estetic al lui Goethe.

AL. PIRU

Romanul, de altminteri ca oricare alta operă de artă, se structurează pe baza unui artificiu de compoziție. Deși este vorba despre cel mai puțin canonic dintre toate genurile literare, observăm deținându-se în decursul evoluției sale mai multe modalități de expunere, care par să fi ajuns cu timpul adevărate prototipuri formale pentru adepții uneia sau alteia dintre manierele inițiate de câțiva premergători geniași. În materia genului, critica literară are convenite de pe acum unele etichete, ca „roman balzacian”, „roman proustian”, „roman gidian”, „roman dostoevskian” și altele, a căror simplă raportare la o operă epică dată este de ajuns spre a ne indica nu numai viziunea unui conținut dar și o tehnică a narațiunii, cu alte cuvinte o arhitectură caracteristică. Așa stând lucrurile, a pune problema în cecece privește cazul romanului românesc nu ar fi poate fără interes.

Oricât de paradoxal în aparență, structura formală adoptată de un roman depinde până la un punct și de contingentele epocii în care se elaborează anume. Astfel, tipul de narațiune balzaciană corespunde unui moment istoric din evoluția societății, după cum tipul de narațiune proustiană apare corolară unui altuia nu mai puțin bine definit.

De regulă categoria de romane, care fabulează pe datele de existență ale unei burghezii incipiente, are structura epicii balzaciene. Caracteristica acestui tip de narațiune constă în revelația plasticului. De unde și atenția care se acordă cu precădere concretului exterior, traducându-se prin descrieri minuțioase de cartiere, de interioare de locuințe, de fizionomii și vestimente. Omul este văzut mai degrabă din afară înăuntru, adică aproape numai prin mimică, gesturi și cu-

vinte. Viața de societate a burgheziei în curs de consolidare apare refrântă sub forma unei lupte economice, problema banului constituind de altminteri însăși rațiunea de existență, deci și mobilul tuturor intrigilor în planul ficțiunii epice, a acestei lumi emulamente materialistă care aspiră numai la condiția capitalistă. Astfel, se subînțelege de ce bunăoară, în cecece privește caracterologia personajilor, întâlnim predominant tipurile de avari sau ambițioși.

După cum era de așteptat, primul roman de moravuri din literatura română, „Ciocoi vechi și noi” de N. Filimon, are să prezinte o structură balzaciană prin excelență. Și mai târziu, întreaga noastră epică socială, care se configurează în simbioză cu procesul de formațiune al unei burghezii autohtone, urmează dela sine tradiția acestei concepții. Dar, nu oricine poate să lucreze în pastă grasă la modul lui Balzac, așa că vedem bunăoară pe un Duiliu Zamfirescu ajungând numai anevoe, pe alocuri, în puține pagini din „Tânase Scatiu”. Privind foarte de sus, putem să socotim pe Liviu Rebreanu drept un Balzac. Totuși, cum opera i se raportează de cele mai multe ori la realitatea țărănească, identitatea se desminte până la urmă. Psihologia societății burgheze, codificată de optica lui Balzac, apare embrionar frustă, adesea redusă la o singură trăsătură de caracter, cecece nu spune însă că este instinctuală, avându-se în vedere minimul de educație și civilitate urbană. Cum Liviu Rebreanu tratează despre existența rurală, cum scoate în relief mai ales biologicul elementar, în cazul lui suntem duși cu gândul mai degrabă spre Zola. Cezar Petrescu se proclamă Balzac în mod oficial, mărturisindu-și dela început planurile de romancier so-

ciolog care aspiră să compună o „comedie umană” a societății românești din secolul al XX-lea pe compartimente ciclice. Totuși, dacă intențional avem a face cu un veleitar balzacian, în ceea ce privește modul de a nara propriu zis ne găsim înaintea unui epic de formațiune eclectică, cu totul opus manierei balzaciene. Ținând seama de toate experiențele tehnice ale romanului modern, Cezar Petrescu nu adoptă niciodată o anume formulă de narațiune ci izează de procedeele tuturor deopotrivă, de unde și impresia de dexteritate cinematică lăsată de confecționarea romanelor sale. Abia cu „Enigma Otiliei”, se ajunge la realizarea romanului balzacian tip din literatura noastră, în înțelesul tuturor atributelor legate de conținutul noțiunii.

După primul război mondial, când Bucureștii încep să nu mai semene cu o mahala balcanică ci să capete aere de metropolă occidentală, când societatea noastră burgheză începe să nu mai reprezinte doar o lume de ariviști, cu preocupările limitate în consecință, ci să apară ca o clasă constituită de acum ca o altă aristocrație, cu complexe sufletești mai subtile

prin gratuitatea aparentă, romanului dela noi i se propune o problemă, pentru care optica balzaciană nu mai pare pe măsură. Și după cum N. Filimon, conștient sau subconștient, aplica altădată tehnica narativă a lui Balzac la un material apriori balzacian, vedem pe Camil Petrescu, Hortansia Papadat-Bengescu și Anton Holbun aplicând deastădată tehnica narativă a lui Proust la un material presupus apriori proustian. Desigur, contribuția de acum apare nu mai puțin memorabilă, cu toate că în definitiv materialul oferit de realitatea societății noastre post-belice nu era încă poate deabinelea proustian. Oricum, optica lui Balzac, raportată la un subiect din contemporaneitatea imediată, ne-ar lăsa astăzi impresia unui anacronism. Și nu este fără semnificație faptul că „Enigma Otiliei”, primul nostru roman balzacian în sens absolut și poate ultimul în seria cronologiei istorice, își plasează intriga la începutul secolului nostru, adică nu la epoca compunerii sale ci la o dată mai depărtată, când burghezia românească se adeverea și mai acut balzaciană în condiția existențială.

DINU PILLAT

Fără a constitui vreo revelație de natură a modifica sensibil imaginea noastră despre poet, jurnalul escapadei sale venețiene cu Elena Negri interesează în limitele unei documentări sufletești mai largi decât aceea de până acum. În deosebi stilul său erotic, străin de marile exaltări romantice, wertheriene, își găsește o bună ilustrație în aceste pagini inedite de jurnal de loc vapoaze, de o comunicativă, jovialitate lucidă, intimistă și epicuree. Toată atenția lui Alecsandri merge în direcția asigurării unui confort sufletesc maxim, într'un decor cât mai prielnic euforiei firești a simțurilor, într'o izolare socială desăvârșită, mergând până la egoismul îngenuu al folosirii fructuoase a timpului clipă de clipă. Se cade să recunoaștem lui Alecsandri cea dintâi vocație egotistă hotărâtă a literaturii române.

Plecat din Iași la 7/19 1846 călătoria în Orient și Italia a poetului se dovedește a fi o simplă strategie erotică abilă, un pretext de a sustrage ochilor indiscreți din țară obiectul pasiunii sale. Elena Negri, „Ninița”, luase și ea poștalionul pentru Apus sub cuvânt de îngrijiri medicale. În realitate, cei doi îndrăgostiți își dăduseră ca loc secret de întâlnire Veneția, celebră prin versurile lui Byron și ale lui Musset, a cărui aventură Alecsandri în felul său o reeditează, mai puțin burlescul episod al doctorului Pagello. Programul nu suferă nicio știrbire și cei doi lubiți cad în sfârșit unul în brațele celuilalt. „Notre bonheur commence”. Un mic nor simbolizat de ivirea neprevăzută și inoportună a unor compatrioți, silește pe poet, mereu prudent, să se prefacă a pleca mai

departe, prin Triest. Dar de aici, primejdia fiind înlăturată, el se reîntoarce într'un suflet la Veneția, lângă „Ninița”. Euforică exultantă, frenetică, de o candoare senzuală absolută, astfel este acum iubirea poetului:

„Aici începe cu adevărat viața noastră în doi, fără piedici, fără griji, absorbiți cu totul de fericirea noastră și de nebuniile noastre copilărești. Orele trec, zilele curg, săptămânile se grămădesc în urma noastră așa de repede că ni-i groază. Ni-e teamă să nu îmbătrânim prea de vreme, fără să ne dăm seama de goana timpului. Nu suntem niciodată gata înainte de ceasul unu sau două după amiază, vorbim de toate și de nimic, rădem tot așa și ne sărutăm mereu pentru toate și pentru nimic; asta face din orele noastre un lung și neîntrerupt lanț de sărutări și mângâieri. În cele din urmă luăm cu tot dinadinsul hotărârea de a ne camufla; ne îmbrăcăm în grabă și ne facem apariția în salon cu un aer de așa zis bonton caraghios, pe care uităm să-l păstrăm, căci în loc ca să ne purtăm serioși ca într'un salon cum ne punem în gând, ne trezim jărăși alergând ca niște copii prin odăi, cântând, râzând în hohote, fără să nu sigiliem mereu toate acestea cu câte un zâmbet desfătător („délicieux”), urmat de atâtea altele”.

Trăind din plin sentimentul eva-

1) C. D. Papastate, **Vasile Alecsandri și Elena Negri, cu un jurnal inedit al poetului**. Buc., Tiparul Românesc, 1947. (Comentariul, prolix și agramat, cu desăvârșire inutil).

dării complice din mediul familiar, departe de priviri inoportune și indiscrete, existența lor timp de două luni se surgea corai, într-o comuniune sufletească perfectă. „La gaieté de l'un chasse la tristesse de l'autre et cela sans efforts aucuns; il suffit d'un mot, d'un regard d'un sourire”, Efluviile romantice ale cetății lagunelor, lungile plimbări discrete în gondolă, în sunete de barcarolă, dantelele de marmoră ale palatelor de pe Giudeca, satisfăceau toate aspirațiile convențional-literare ale celor două îndrăgostiți nutrite în țară:

„...nu vom uita niciodată frumoasele noastre seri din Veneția! Toate visările poetice pe care le pot simți două imaginații aprinse, toate avânturile sublime ce le pot încerca două suflete toate stările de dulce bucurie pe care le pot cunoaște două inimi ce sunt sincer una alteia, la vârsta celor mai vii impresii, toate acestea le-am încercat, le-am simțit, le-am cunoscut în timpul minunatelor primblări în gondolă, pe lagune. Șederea noastră de două luni la Veneția face cât o întreagă viață de fericire, căci visul cel mai frumos al tinereții noastre, speranțele cele mai luminoase ale amorului nostru, s'au împlinit zi de zi, ceas de ceas”.

Iată, de pildă, un crepuscul venețian, bătând în tonurile simboliste:

„La ora aceasta lumina scade văzând cu ochii, întunericul vine spre tine „comme un traître”. Se îngână ziua cu noaptea, clipă mohorâtă, când natura pare în pragul morții, când cerul, lipsit de stele, e trist ca un tron pustiu, când orice lucru se învâluie într-o culoare nehotărâtă. Inima cade

într-o dureroasă așteptare și încearcă o nekiniște fără seamăn. Gândul înoată șovăielnic ca o luntre pe o mare fără țărături și se sbuciumă parcă sub puterea unui vis rău, deși fără nicio trăsătură mai lămurită. E ceasul când simt tristeți nemărginite și când îmi pare că privesc de departe la moartea unei făpturi dragi mie. Mă trezesc abătut fără voie și îngrijorat din senin”.

De fapt, indiferența pentru pitorescul decorului era la Alecsandri totală, timpul consumându-se egoist în lungi și febrile colocvii sentimentale, „longues et douces causeries”, „blottis sur le canapé”, tantot en nous promenant dans la chambre, tantot en courant autour des meubles comme de collègues,

„Dar ceea ce-i mai curios este faptul că tot vorbind, alergând, răsând, ne apropiem mereu pe neștiute unul de altul și când ne trezim, mă pomenesc ținând momița pe genunchi, sărutându-ne instinctiv în tot timpul discuției noastre fără să luăm seama”. Această reclusiune inocent absentă era întretăiată doar de mici primblări în gondolă, sau pe jos. Atunci ei merg braț la braț, potrivindu-și copilărește pasul, de predilecție pe Piazzetta, cumpărând diferite suveniruri, pe care și le fac cadou cu ceremonia unul altuia. „Când suntem în gondolă cerem să se tragă la coperta ca să fim mai ascunși, chiar în această Veneție aproape pustie, unde suntem cu totul necunoscuți. E drept că în felul acesta ne putem săruta în voie, ceea ce ne place mai mult decât orice, cu toate că firesc ar fi ca niște călători ce suntem, să dăm mai multă atenție palatelor

mărețe dealungul cărora trecem".
Cultiva Alecsandri pasiunea fune-
bră și fatală, vapoasă și deli-
rantă, cum s'ar părea la prima
vedere? Cătuși de puțin. Poetul
păstra tot timpul o ținută lucidă,
nutrind o afecțiune calmă, de o se-
ninătate matură de amant cerebral
și consumat, blazat la marele pa-
tos romantic, experimentând iu-
birea în latura sa pozitivă, adevă-
rat carpe diem hedonist:

„...atât N. cât și eu nu am căzut
niciodată în ridicole exagerări sen-
timentale. Dimpotrivă, bătându-ne
joc fără cruțare de cei ce cred că
tubesc pățimaș, luând poze tragice
și punând în exprimarea lor tot
sforăitul burlesc al dramei moder-
ne, ne-am lăsat purtați agale de
viața noastră lină și de impresiile
noastre scumpe, fără schimbări
neșteptate, fără crispări senti-
mentale. Fără vreo promisiune în-
tre noi de iubire eternă fără să
facem vreodată jurăminte, fără
exclamații emfaticе, ne-am iubit
în chip firesc („tout naturelle-
ment”), am vorbit despre iubirea
noastră în câteva cuvinte, în câte-
va fraze căci ce este adânc simțit
se spune simplu de tot. Uncori se-
rioși ca niște bătrâni am vorbit
despre viață cu nepărtinirea rece
a experienței. Alteori, bucurându-
ne de darul privilegiat al vârstei,
am privit luimea în lumina scânte-
etoarelor iluzii ale tinereții noas-
tre. Sau uneori plin de îndoială
fără margini am implantat scalpe-
lui analizei în miezul lucrurilor și
al sentimentelor, fără milă, cu
sângele rece a celui ce nu mai
crede în nimic”.

În realitate, singurul subiect
pe care îl discutăm în mod serios
este acela al gospodăriei noastre”,
propoziție revelatorie, care ne

pune în față nu un René ars de
febră, ci un îndrăgostit datat con-
fortului, cu tabieturi cuminare, fă-
când menaj în casă și pregătind
cu gravitate tartine pentru cafea-
ua fiartă în ibric turcesc și servită
în filigee cumpărate dela Con-
stantinopol. Alecsandri are o plă-
cere vizibilă de a sorbi tacticos
cafea într-un mediu exotic, noap-
tea i se face foame regulat și a-
tunci se scoală pentru un „petit
souper” pe la orele două, e gastro-
nom și ajută Niniței la pregătitul
dulceții de portocale, care — du-
rere! — se zaharisește, în sfârșit,
cu bonomă ironie, el ridică inven-
tarul talentelor practice ale iubi-
tei sale: **Enumérations des talents
de N. connus de moi jusqu'à pré-
sent, jour de mois de Nov 1846.**
Ninița știe să facă o cafea turcească
„excellent” „avec le caïmac ob-
ligé”, „des confitures délicieuses”,
„de la pâte de riz pour le
blanchissage du linge fin”, etc.
Cum vedem, însușiri de bună so-
ție pozitivă, gospodină, nu de a-
mantă vapoasă, clocotică.

Trăiau de fapt marital, făcând
planuri de rigoare cu privire la
copilul așteptat pe curând, pe care
l-ar fi dorit să devină amiral. Atât
de puțin absent era în fond Alec-
sandri încât el reține cu amabilă
malicie o eroare de calcul aritme-
tic a Niniței, rotând greșelile sale
de limbă franceză și târguindu-se
peste tot, cu hotelierul, cu pictorul
Schiavoni, care le face portretele.

Nu este deloc risipitor, se dove-
dește a fi chiar parcimonios și ține
foarte minuțioase conturi financia-
re în carnețe. Avem motive să cre-
dem că brusca agravare a stării
sanitare a Elenei Negri i-a iritat în
chip secret aspirațiile de ferice în-
comfortabilă și burgheză. Călătoria
de frapoere prin Austria, Franța
și sudul Italiei precipitată, în con-
diții atmosferice defavorabile, îi
produce o indispoziție evidentă.
„On ne saurait s'imaginer jusqu'à
quel point certains desagréments
de voyage, certains incidents inat-

tendus, influent sur les impressions du voyageurs". Și în acest timp Ninița se simțea tot mai rău! Agonia sa este consemnată telegrafic, printre notații uscate de itinerar turistic, fără nicio mișcare vizibilă de compasiune, sau tumultul lui Des Grieux, care patetic plânge, pregătind desnădăjduit

mormântul lui Manon cu o frântură de spadă, când deodată, trista întâmplare se produce: „Le 4 Mai (1847) à 3 heures du matin N. meurt sur le bateau à l'entrée de la Corne d'or". Era evenimentul cel mai desagreabil al întregii sale escapade.

ADRIAN MARINO

N O T E

Un manuscris necunoscut de I. L. Caragiale.

Jurnalul de dimineață nr. 738 din 19. V. 1947, informează că un cunoscut om de teatru a descoperit la un pensionar al primei noastre scene un prețios manuscris de I. L. Caragiale.

„Este vorba de o piesă într-un act care s'a jucat cu ocazia inaugurării teatrului „Davilla”. Manuscrisul cuprinde numeroase șter-

sături și adăugiri originale, caracteristice marelui scriitor”.

Ziarul sugerează Ministerului Artelor sau B. N. R. ideea de a cumpăra manuscrisul și a-l încredința Academiei Române.

În Semnalul din 2 Octombrie 1946, d. A. Dumbrăveanu scrie despre Al. Davila, comisar de poliție, arătând cum autorul lui Vlaicu Vodă a urmărit pe banditul dobrogean Licinski.

E R R A T A L A Nr. 1

P. 1, rr. 4—5: „„Tehnica criticii și a istoriei literare”; p. 18, r. 19: *ridotta*; p. 20; se șterge rândul 33, repetat (toate bestiile negre etc.), și se înlocuiește cu: inerte,

coparticiparea subiectului la crearea obiectului, spiri—; p. 26 r. 34: să mediteze înșiși; r. 35: cu scenariul lor.