

## Romanul *Corigent la limba română* și proza lui Ion Minulescu

Prefață la volumul

Ion Minulescu, *Corigent la limba română*

București, Minerva, 1974, 224 pp.

Ion Minulescu nu s-a socotit niciodată romancier. Mai exact, nu s-a socotit niciodată din familia realiștilor, cu arhitecturile solide ale romanului balzacian, stendhalian sau tolstoian – sau, de la noi, din familia lui *Ion* și a *Pădurii spânzuraților*. Filimon și Duiliu Zamfirescu, în secolul XIX, Rebreanu îndată după Primul Război Mondial, apoi Sadoveanu (*Venea o moară pe Siret*), Agârbiceanu, Gala Galaction, Hortensia Papadat-Bengescu (*Balaurul*), curând apoi Cezar Petrescu (*Întunecare*), constituiseră solid specia romanului realist românesc, determinând o tradiție recentă, însă puternică. Subiectul – unitar, sau cel desfășurat pe câteva planuri paralele – și personajul, definit de-a lungul unor întâmplări pline de dramatism, alcătuiau catehismul acestui roman, ilustrat mai ales cu exemple străine de criticii șefi de școală (Dobrogeanu-Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu), dar dovedit cu satisfacție de ei și din recolta națională, ajunsă prin scriitorii menționați la treapta europeană.

În această succesiune, romanul *Corigent la limba română*, apărut la sfârșitul lui 1928, nu putea să intre. Nu-i aparținea, în chip indiscutabil! Nu i se încadra nici celălalt roman al lui Ion Minulescu, *Roșu, galben și albastru*, apărut în 1924, căruia de asemenea i se negase titulatura de roman. Lucrul nu e de mirare, în principiu, pentru o perioadă când se închegau coordonatele unei direcții în literatură, ale unui curent, ale unei specii; momentul era socotit, pentru romanul românesc, nu al căutărilor, ci al consolidărilor; formulele găsite au putut apărea, în astfel de momente, drept singurele, cele definitive. Abia pe urmă s-a recunoscut legitimitatea căutărilor în continuare, care nu s-au încheiat nici astăzi la noi, ca și în Europa. Ion Minulescu a fost printre primii care au legitimat și au ilustrat ei înșiși polivalența speciei, polimorfismul romanului. Concret, și prin romanul anterior, *Roșu, galben și albastru*, și prin *Corigent la limba română*, el a creat romane autobiografice, romane-confesiuni, fără să mai utilizeze convenția, devenită obligatorie, de a prezenta spovedania sub forma unor „caiete găsite“. Fățiș, scriitorul intra în făptura personajului său, cu toate riscurile ce le comporta procedeul, și doar îi schimba numele, cum făcuse Rebreanu în *Calvarul*, cum avea să facă Stere cu ciclul *În preajma revoluției*. Tot fățiș, materialul propriei vieți, fără transformări și fără interpretări sensibile, intra în epica celor două romane, concurând imaginația, de fapt înlocuind-o cu transcripția biografică. Stadiul psihologiei personajelor se constituia din memorări, atunci când substanța epică provenea din viața autentică, trăită și comunicată fără ocoluri, explicații sau justificări. Dar acesta mai poate fi roman? – se punea întrebarea în epocă și se răspundea îndeobște negativ.

Acesta e tot atât de bine roman, cât și proză de ficțiune, declara Ion Minulescu în 1926, atunci când spunea că „o carte de literatură este spovedania grafică a unui suflet zbuciumat, care așteaptă de la cititor dezlegarea pentru păcatele tănuite între filele ei“. Existența acestui cititor, continua Minulescu, legitima, alături de „voluptatea păcatului“, existența literaturii și caracterul ei de permanentă confesiune; „Cititorul de literatură continuă să-i duhovnicească, fără să-și dea seama, pe toți autorii cărților care-i cad în mână“.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> În *Ideea europeană*, VII, nr. 181, ianuarie 1926, sub titlul: „Ce cred aleșii cititorilor *Ideii europene* despre problema literară a vremii noastre“. Este finalul unei anchete efectuate în 1925, cu privire la un număr de cărți recent apărute și în care romanul *Roșu, galben și albastru* obținuse locul prim, în trei scrutinuri succesive.

Considerațiile aveau în vedere literatura în ansamblu, chiar întreaga artă. Totuși, ele erau prilejuate de roman ca atare, și răspundeau, fără să le numească explicit, la obiecțiile aduse de critici cu privire la caracterul și însușirile de roman ale cărții aflate în discuție – *Roșu, galben și albastru*. Afirmările scriitorului, următoare unei frumoase metafore, defineau tocmai crezul său în materie de roman: „Aurul lucrat prețuiește mai mult decât greutatea lui monetară. Manifestațiile artistice se judecă numai după noutatea sensibilității artistului. Materialul n-are decât importanță secundară. Subiectul, nici măcar atât. Putința de a prezenta frumosul sub o formă nouă este singura scuză a celui care se încapățânează să repete ce au mai făcut și alții înaintea lui.“

Ca atare, dacă materialul – întâmplări, eroi, idei – avea importanță secundară în artă, iar subiectul – epica – era mai prejos chiar decât substanța propriu-zisă a cărții, însemna că faptele propriei vieți aveau aceeași valoare, sub raportul contemplării și al comunicării artistice, ca și cele aparținând altor oameni, ele se obiectivau, se detașau de artist – de romancier – din momentul în care se consumaseră, și numai sensibilitatea acestuia le dădea valoare, le potența, în măsura în care ea însăși era *nouă*. Deci, nu faptele, nu personajele, ci unghiul din care erau apreciate, asigura originalitatea operei – în cazul nostru, a romanului. Traducția lor sub raportul biografiei, al istoriei literare, al sociologiei rămânea într-un al doilea plan, inerent artei și cu atât mai mult romanului, fără însă a dobândi, pentru Ion Minulescu, importanța pe care o avea ineditul sensibilității, contemporaneitatea unghiului din care era examinată viața. Desigur, viața proprie, căci, spunea scriitorul, „artistul adevărat își alege fructele numai din propria lui grădină“. Asta, în 1926. Mai târziu, avea să meargă mai departe cu confidențele, atestând și materia autobiografică din care-și constituise personajele, esențial rămânând și acum tot unghiul din care se contempla, se aprecia, se expunea – deci, „noutatea sensibilității artistului“, cum spusese în 1926; „Cu eroii operelor mele, am avut întotdeauna curajul să stau față în față“, declara scriitorul într-o confesiune din 1941. „A fost ca și cum m-aș fi privit în oglindă pe mine însumi. În varietatea lor, nu mi-a plăcut să-mi văd decât diferitele ipostaze ale propriei mele personalități artistice, sufletești și morale. Pe măsură ce reușeam să mă cunosc mai bine pe mine însumi, simțeam că-i făceam și pe ei să meargă mai bine pe picioare.“<sup>2</sup>

Nicăieri, în aceste formulări, scriitorul nu le spunea romane cărților sale de proză. Pe urmele criticii, deși cu ironie, ba chiar cu amuzată satisfacție, și-a contestat calitatea de romancier, și a făcut-o cu atât mai mult la apariția celui de-al doilea roman al său, *Corigent la limba română*, pe care-l are cititorul acum în față. „Mai întâi – spunea el într-un interviu acordat *Gazetei literare* în februarie 1929 –, *Corigentul meu la limba română* nu este propriu-zis un roman. Nu vreau să se creadă că, în modestul meu compartiment literar, am introdus bagaje care nu-mi aparțin. Nu. Nu știu să scriu romane, și probabil nu voi putea să învăț să scriu niciodată așa ceva. De câte ori am încercat, mi-am dat seama că sensibilitatea mea artistică nu poate suporta disciplina riguroasă a formelor precise, după care se scrie un adevărat roman. Mă mărginesc doar să scriu așa după cum mă taie capul sau, mai bine zis, nu-mi dau niciodată osteneala să-mi fixez mai dinainte nici popasurile, nici sfârșitul drumului pe care mă las purtat numai de fantezie.“

„Popasurile“ și „sfârșitul drumului“ sunt formule referitoare la arhitectura romanului clasic (capitole, linii de acțiune, traiectorii ale personajelor, deznodăminte etc.), adică ceea ce numise „formele precise“, a căror „disciplină riguroasă“ (preconizată și urmărită de tradiție și de critici) n-o putea urma. Fantezia acționa în configurarea acestor structuri – „popasuri“ și „sfârșituri de drum“ –, în arhitectura lor se dovedea „noutatea sensibilității artistului“, deci originalitatea prin raport cu romanul clasic, nu în materia cărții, în subiect și personaje, care

---

<sup>2</sup> „Nu sunt ce par a fi...“, în *Revista Fundațiilor Regale*, VIII, nr. 10, octombrie 1941.

aparțineau vieții sale însăși, biografiei sale, fiind „diferitele ipostaze ale propriei mele personalități artistice“, ca și cum scriitorul s-ar fi privit „în oglindă pe el însuși“.

Azi putem spune, fără nici o rezervă, că Ion Minulescu a scris și roman, dar că romanele sale creau un drum cu care contemporanii săi nu erau obișnuiți. Caracteristicile genului, noi le stabilim astăzi nu după arhitectură – după măsura în care aceasta urmează tipare devenite clasice, tradiționale –, ci tocmai după amplexarea materiei (subestimată cândva de scriitor) contemplată dintr-un unghi propriu, original. De altfel, chiar această materie disciplina structura cărții, arhitectura ei, atâta vreme cât epica înlătura fantezia, preferând să urmeze îndeaproape etapele biografiei.

*Corigent la limba română*, deși ulterior cu aproape cinci ani față de *Roșu, galben și albastru*, sub raportul cronologiei faptelor narate îl precede, el se încheie aproximativ acolo de unde continuă celălalt. Afirmarea scriitorului despre cărțile sale ca ipostaze ale propriei formații se verifică întru totul în cazul acestor două romane – astăzi le putem spune așa fără șovăire.

*Corigent la limba română* îl însoțește pe povestitor, care este însuși autorul, nedisimulat, de la ivirea sa în lumină – și chiar mai dinainte, prin înaintașii săi – până în anii care au precedat războiul; de acolo, sub numele Mircea Băleanu, același erou străbătuse, în romanul *Roșu, galben și albastru*, experiența tragică a anilor de război, până la întoarcerea la București, de unde fusese izgonită armata de ocupație. Confesiunea romanescă se oprește aici, la un moment al formației scriitorului, când aceasta trebuie socotită definitiv încheiată; dincolo de ea, sunt reluate în nuvele reprezentările simbolice, absurde sau numai fantastice, ale unei existențe care și-a completat în paginile realiste – oricât de îngroșate, uneori până la caricatură și grotesc, însă menținându-se într-un plan totuși realist – propria istorie, destinul său, plasat, desigur, pe coordonatele sociale și politice ale epocii. Față în față cu societatea postbelică, realismul plesnește și ies la iveală – în romane (*Bărbierul regelui Midas*, 1931; *3 și cu Rezeda 4*, 1933) și în nuvele (*De vorbă cu necuratul*, *Cravata albă*, *Omul cu inima de aur*, *Apa, gâsca și femeia*, 1930; *Cine-i autorul acestui roman senzațional*, 1943), ca și în numeroasele piese de teatru – viziunile negatoare în forme simbolice variate, de la cele traductibile cu înlesnire, până la cele ermetice. Lucrul se întâmplase și în proza anterioară a scriitorului, însă atunci dezbaterea se menținuse asupra domeniului artei – cea simbolistă (*Casa cu geamurile portocalii*, *Spovedania unui om putred*, *În grădina prietenului meu*, 1908; *Măști de bronz și lampioane de porțelan*, 1920). Considerarea ipostazelor succesive ale propriei personalități este făcută, în *Corigent la limba română* și în *Roșu, galben și albastru*, într-un cadru tot social, pictat cu o aciditate variabilă, de la zâmbetul fin amuzat, abia perceptibil, până la satira groasă a lui Caragiale. Fauna acestuia mișcă profiluri caracteristice în ambele romane, culese din Slatina de baștină a autorului, din Piteștii copilăriei și ai adolescenței școlare, ca și din Bucureștii boemei artistice, ai presei lui Caracudă și Rică Venturiano, ai bodegii lui Tache, Lache și Mitică. Provincia patetică și clientela cafenelei de capitală, în general o lume mijlocie, de fapt mediocră, pictată de scriitor cu amărăciune și cu detașată ironie, când nu e ridiculizată copios, aliniază cele două romane literaturii realiste și truculent-critice, care și-a avut reprezentanții în Anton Pann, Ion Creangă, I.L. Caragiale, I.A. Bassarabescu. Ion Minulescu evadează și în peisajul parizian, nu însă în acela muzeal, ci în Montmartre, unde la 1900, când poetul a trăit patru ani acolo, se răsfațau ori se stingeau tragic artiștii moderniști, în rândurile cărora s-a înscris cu voluptate el însuși.

Drama eroului din *Corigent la limba română* – moartea Lizichii, femeia pe care o iubea, și spulberarea altor iubiri anterioare – îl alătură acestor artiști, ca și dragostea pentru artă; la fel, retracția în fața demagogiei patriotarde, a entuziasmului oficial și de paradă, în fața nepăsării sau uitării sângelui vărsat pe front, constituie sursele unei alte drame, nu mai puțin și a sa proprie, din *Roșu, galben și albastru*, dramă care avea să hrănească romanele grave despre

cel dintâi Război Mondial: *Balaurul* (Hortensia Papadat-Bengescu); *Strada Lăpușneanu* (Mihail Sadoveanu); *Pădurea spânzuraților* (Liviu Rebreanu); *Întunecare* (Cezar Petrescu); *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (Camil Petrescu); *Fata moartă* (Ioan Missir); *Pe frontul Mărășești învie morții* (Gabriel Drăgan); *1916* (Felix Aderca) și altele.

Între ele, *Roșu, galben și albastru*, apropiat de *Calvarul* lui Rebreanu ca document autentic – prin aceasta, nu mai puțin roman –, este tot o cronică a spatelui frontului, mai exact a lumii care a evitat războiul, care a profitat, care adesea a trădat – sau totdeauna a trădat. Scriitorul îngroașă aici intenționat contururile – în *Corigent la limba română*, face la fel numai în cazul câtorva personaje – deformează până la grotesc, împlinește cronica existenței cotidiene a faunei cu referiri trecătoare la front și lupte, pentru a obține, printr-un efect de comedie burlescă, o concluzie tragică: pentru o anumită lume, războiul a fost un simplu deranj temporar, într-o viață condamnabil de superficială. Incluzându-se cu egală ironie și pe sine, în ipostaza lui Mircea Băleanu, în lumea pictată cu pastă groasă, scriitorul trece dincolo de document, cu dezinvoltura cu care Eminescu, numărându-se pe el însuși printre epigoni, de fapt se excludea din rândurile lor. Dar satira persistă, ba rămâne chiar mai puternică printr-un astfel de procedeu, și măsoară, dintr-un unghi mai avantajos scriitorului, responsabilitatea lumii abordate, în tragedia colectivă a războiului. E vorba de intelectualitatea de vârstă mijlocie, care avea să apară în literatură drept victima primă a războiului și care a fost, în realitate, spune Ion Minulescu, purtătoarea unei amare vinovății.

Aici, scriitorul este un realist. Tot un realist este și în căutarea antecedentelor acestei lumi în perioada antebelică, ceva ce se cuprinde în *Corigent la limba română*. Titlul conține o dublă ironie: mai întâi, la adresa profesorului care l-a lăsat corigent – și tocmai la limba română! – pe cel ce avea să fie corifeul curentului novator simbolist și artistul unei noi melodii a limbii poetice; în al doilea rând, la adresa potentatului politic de mai târziu, pentru care, în aprecierea virtuților de gazetă ale eroului, este un certificat mai elocvent corigența din anii copilăriei, decât recolta poetică și publicistică a maturității. Dar ironia îl vizează cu subtil amuzament pe poetul însuși, care avea să fie protagonistul asociațiilor simboliste dintre noțiuni, al „corespondențelor“ baudelairiene, și care debutase lamentabil în aprecierea poeziei, preconizând o exactitate plată a detaliilor, acolo unde poetul (Grigore Alexandrescu, în *Umbra lui Mircea. La Cozia*) construise imagini de o superbă forță de sugestie: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate, către țărnușul dimpotrivă se întind, se prelungesc“. La nici o oră din zi și din noapte, comentase în clasă îndrăznețul exeget, plin de un zel infantil cu totul apoetic, la nici o oră umbrele turelor Coziei – nu ale „turnurilor“, ca în poezie – nu se pot așterne peste apele Oltului, atât de mare e distanța dintre mănăstire și râu!

Minulescu a fost neiertător cu această cutezanță a copilăriei sale, încât a povestit-o în repetate rânduri, înainte și după roman, iar consecința ei – corigența! –, a așezat-o drept memento, leitmotiv al cărții care-i explorează primele stadii ale formației artistice, romanul *Corigent la limba română*. Titlul și realitățile pe care el le numește, de la propria eroare juvenilă până la opacitatea stăpânului de gazetă și potentatului politic, constituie un avertisment în materie de poezie: atenție, ne sfătuiește autorul romanului, poezia este altceva decât o măsurare exactă a dimensiunilor dintre lucruri, altceva decât o copie fidelă a realității, iar poetul e și el altceva decât un ins care prezintă certificate cu note maxime.

„Arta – spunea Ion Minulescu în 1926 – este exteriorizarea brutală a unei entități sufletești rebele. Ea nu suportă și nu impune nici un fel de disciplină“ – desigur, nici o disciplină din seria celor didactice, codificate prin reglementări birocratice! „O carte literară – spunea în continuare poetul – nu este un curs de gramatică aprobat de Ministerul Instrucțiunii Publice.“<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> *Ideea europeană, art.cit.*

Vorbește aici, fără îndoială, poetul simbolist, nu elevul studios, ori belferul care pune metrul și măsura cât de lungi puteau fi umbrele turnurilor de la Cozia. În fond, în materie de înțelegere a poeziei, a avut dreptate nu exigența științifică a copilăriei scriitorului, dascălită de o înțelegere tradiționalistă a literaturii, ci profesorul, când l-a lăsat corigent! De aici și frumusețea primă a emblemei sub care e plasată cartea: este un *Bildungsroman* – romanul formării unui caracter, de la devotamentul orb față de poezia de tip clasic, până la sosirea pe câmpiile elizee ale simbolismului, forma socotită cea mai înaltă a poeziei epocii, față de care omul cel mai specific al *societății* – considerată în termeni generici, abstracti –, politicianul patron de gazetă și potent financiar, e total ignorant, dacă nu refractar. Romanul unui personaj identificat cu autorul însuși, având biografia lui aproape exactă, în termenii cei mai direcți, se transformă în romanul *poetului* – al poetului în general; din sfera dezbaterii sociale, romanul își extinde semnificațiile către planul poeziei, al sociologiei artei; este o viziune a destinului acesteia, urmărindu-i-se evoluția în cadrele care o generează, o condiționează, o ucid sau îi dau aripi.

Interpretat astfel, romanul *Corigent la limba română* își plasează toate – sau aproape toate – episoadele în descendența sau ascendența poeziilor autorului său. Viața în cadrul patriarhal al Slatinei, vacanțele la „pătuiagul“ de la vie, coloritul toamnei de acolo, cadențele și armoniile folclorului invocat se pot urmări, stilizate, în *romanțele* poetului. Fără declarații directe, episoadele vieții prefigurează sau explică substanța versurilor, rosturile tradiției, ale amintirilor, prezența citadinismului și persiflarea lui subtilă, caracterul de *romanță* rezultat din reveria multelor iubiri, toate spulberate – cea pentru Margareta, Steluța, Kety, Lizica, doamna Wendy Woods – unele profunde, altele simple interludii, amare pentru erou, ca în *Ultima oră*.

Într-o structură realistă evidentă, *Corigent la limba română* este, prin sensurile lui, tot un roman simbolist, ca și alte lucrări ale prozei lui Ion Minulescu. Este, aici, prima lui caracteristică estetică, de altfel aplicabilă întregii opere a scriitorului.

O a doua se descoperă în permanenta undă de umor, alunecând mai rar către satira groasă, caragialescă, și mai ales menținându-se, fără inconsecvențe, într-o auto-ironie bonomă, îngăduitoare, prezentă foarte adesea în *romanțe* și în piesele de teatru. „Eroilor mei – spunea poetul în 1943 –, nu le-am permis niciodată să se ia în serios, de teamă să nu-mi devină antipatici mie însumi. Nu le-am permis decât un singur lux. Unul, de altfel, care nu-mi sifona cu nimic amorul meu propriu de autor – luxul de-a se prezenta câteodată în public sub diferite măști de carnaval. În felul acesta, cred, am reușit să-i prezint și pe ei, și pe mine, în adevărata lumină a vieții noastre de toate zilele, care e tot un carnaval, multiplicat la infinit sub aspectul etern al aceluiși triumphi simbolic: o Colombină, un Pierrot și un Arlechin.“<sup>4</sup>

Viziunea carnavalescă a societății le-a aparținut în multe privințe lui Caragiale – și nu numai în *D'ale carnavalului* –, lui Anton Pann, iar Creangă a împărtășit-o, fără discuție. Cu parada lui de artificii și de măști, cu exuberanța, cu descărcarea sinceră sau silită – deci, falsă – de vitalitate, cu luxul aparent, bogăția de fațadă mascând mizerii ascunse, cu veselia care acoperă sau amână drame, dacă nu chiar le declanșează, cu frumusețea tăinuindu-se cochet și urâtenia ascunzându-se satisfăcută sau bravând ostentativ, cu tinerețea luând peste picior bătrânețea, sau cu aceasta învingându-se pe sine, cu jocul său de iluzie și realitate, carnavalul numește bine o viziune din care *romanțele* lui Minulescu prind o parte, proza lui – alta, iar piesele – pe cea mai mare.

Continuând raționamentul scriitorului nostru și traducându-i-l, mai ales, vom constata că *măștile* nu sunt, de fapt, altceva decât *simboluri*, deci reprezentările mijlocite, indirecte, ale

---

<sup>4</sup> „Nu sunt ce par a fi...“, *loc.cit.*

lumii reale. În viziunea și în definițiile lui Minulescu, masca – simbolul – nu ascunde fața lumii, ci o interpretează, o definește, ea exclude figura *unui om*, pentru a prefigura o ipostază a *umanității întregi*, așadar pentru a comunica o serie tipologică, aceeași pe care o întruchipează realismul în personaje concrete, în tipuri, iar simbolismul – în simboluri-măști. Nu întâmplător, o nuvelă a scriitorului, *Măști de bronz și lampioane de porțelan*, explicitează simbolul *măștii*, ca fiind una dintre căile de comunicare (simbolică) a lumii.

Însă *carnavalul*, ca termen pentru compararea lumii, implică și alte discuții.

Numele lui Caragiale apare aici ca o lege a domeniului. Comediile lui Ion Minulescu se înrudesc cu *Scrisoarea pierdută* și *D'ale carnavalului*, cu *Momentele*. Dar și proza, și poezia lui au corespondențe la Caragiale, relevate de critică – de fapt, într-un chip cam ciudat. Nu eroii lui Ion Minulescu au fost identificați în lumea pictată de Caragiale, în galeria căruia figurează Tache, Lache și Mitică, ci părintele lor. Însă apropierea, câtă poate fi făcută, trebuie să-l aibă în vedere pe Caragiale însuși, nu personajele sale. La fel cu Caragiale, și Minulescu îi face pe eroii săi ridicoli, și sunt așa prin convingerea lor, prin poză, infatuare, prostie, naivitate, șiretenie etc., prin actele lor. Acest lucru se întâmplă de la *romanțe* până la teatru, însă în forme care mărturisesc o conștiință tragică, de preferință exteriorizată în viziuni bufone, ironice sau grotești, ca în romane și poezie, ca în *romanțe*, ca în mărturisirea citată, privitoare la aspectul carnavalesc al vieții de toate zilele.

Considerat în comportările sale, transferate și în operă, dar circumscrise deocamdată la persoana scriitorului, Minulescu este un Caragiale mai puțin polemic, cel mai adesea numai ironic, în primul rând implicându-se pe sine însuși în ironia sa, pictându-se în oglindă („Cu eroii operei mele, am avut întotdeauna curajul să stau față în față. A fost ca și cum m-aș fi privit în oglindă pe mine însumi“), atribuindu-și nostalgiile altora, ale timpului său, și psalmodiindu-se amuzat, îngăduitor-ironic („Nu le-am permis niciodată să se ia în serios“), chiar cu un oarecare scepticism sau delicat cinism; ceea ce la Caragiale era otravă, spadă sau gloanțe, nu fără eternul deghizament comic, la Minulescu e cel mai adesea atenuat până la limitele vârfului simbolic de floretă, și acesta redus în amenințarea fină; dar peste tot apare în straturi afunde, greu vizibile, drama. Este un discipol macedonskian, mai puțin sacerdot al poeziei, mai puțin profet al ei sau tribun în for și mai cu seamă devotul ei solitar, trubadur sau menestrel, mai emoționat la ofranda pocălului din vinul cel mai bun, decât a lanțului de aur – întocmai ca bătrânul cântăreț al lui Goethe. El își cântă pasiunea poetică, nu o proclamă; slăvește poezia, nu o răspândește cu spada, ca maestrul său de la *Literatorul*. Exotic precum Duiliu Zamfirescu, nu are patima lui pentru ruine și timpuri trecuți, nici ținuta de un aristocratism ostentativ; Minulescu e bucureșteanul inalterabil, căruia cei patru ani parizieni de la sfârșitul adolescenței i-au potențat bucureștenismul, șlefându-i aerul boem, dându-i conținut, ridicând atracția cafenelei la treapta salonului poetic lipsit de etichetă, ucigând suspiciunea de sanctuar și turn de fildeș, dimpotrivă, ieșind în cetate, chemând mulțimile în altar, ca să officieze laolaltă, poet și cititori, în cor de *romanțe*. Profetul simbolist, sacerdotul poeziei, devine prin Minulescu poet al străzii. Fantast extraordinar de variat, însă armonios, inteligent, artist veșnic pelerin, mereu îndrăgostit, ca Eminescu, a avut de la Pann, Creangă și Caragiale zeflemeaua, descoperită de Arghezi ca o trăsătură comună cu a sa, derivată din „oltenism“: „Oltenii-s felibrii valahi, și Minulescu e Mistralul lor“.

Așadar, un democratism specific, implicând negoțul cu spiritul, fronda nonșalantă și amuzată, aparent fără gravitate, dar lăsând să pătrundă în afară unde semnificative de tragism, vestitoare ale unor drame din adâncime.

Important, dacă nu chiar esențial pentru înțelegerea exactă a lui Minulescu, este că el a fost considerat în epocă inovatorul prim – el însuși s-a socotit ca atare –, nu doar în lirica inaugurată de Macedonski cu un sfert de veac mai înainte, prin *instrumentalismul* și prin

*simbolismul* său, așadar în construcția de ansamblu a poeziei, ci și în expresia propriu-zisă a acesteia, în limbajul poetic. *Romanța*, inaugurată de poet prin 1906, în colaborarea sa frecventă la revista *Viața literară* a lui Ilarie Chendi, a devenit în scurt timp emblema și semnul poeziei simboliste și al celei moderniste în genere. Muzica ei, socotită, după cunoscutul vers verlainian – *De la musique avant toute chose*<sup>5</sup> –, drept virtutea primă, s-a dovedit a fi doar stratul prim, haina exterioară sau vehicolul prin care trebuia să se ajungă la straturile mai afunde, unde se constituiau adevăratele sensuri ale poeziei lui Minulescu. Melodia ei, însă, a fascinat până într-atât, încât a oprit drumul lectorului mai departe, către esența poeziei: muzicalitatea, la care critica a redus cel mai adesea substanța *romanței* minulesciene, e doar o componentă; ritmurile ei, stranii pentru epocă, apar abia dincolo de învelișul care cântă și care captează prin sonoritățile sale, ține ancorată atenția cititorului. Poetul îndeamnă, însă, cu insistență la căutarea cifrului, a „cheilor“ sale (*Romanța cheii*, *Nu sunt ce par a fi*, *În loc de prefață* etc.), deci a zăcămintelor din *underground*-ul scrierilor sale. Către acest fel de lectură el a căutat să-l călăuzească, să-l educe pe cititor încă de la începuturile activității sale simboliste, în manifestul *Aprindeți torțele* (prefața la *Revista celorlalți*, 1908), în cuvântul introductiv al revistei *Insula* (1912), în nuvelele *În grădina prietenului meu* și *Casa cu geamurile portocalii* (apărute în volum în 1908). Este o literatură care se cere „tradusă“, pentru că simbolistica ei nu se lasă revelată la lectura simplă, aceea care ia cuvintele și frazele în sensul lor consacrat, în semantica lor de dicționar. Procedul însuși nu era lesnicios nici în poezie, și cu atât mai puțin în proză. Cine admitea poemul în proză, admitea concentrația maximă (Dimitrie Anghel o practicase), dar și simbolul în construcții fanteziste, duse până la absurd. Piese, nuvele și romanele de după 1920 aveau să dea proporții acestui gen de literatură, dar după acel an, lumea se obișnuise ori începea să se obișnuiască, deși nu lesne, cu avangarda. Însă în 1906, când începeau *romanțele* și primele nuvele fantastic-simboliste ale lui Minulescu, și apoi în 1908, când se lansa manifestul *Aprindeți torțele*, promovând ruperea de tradiție și înaintarea pe drumul modern, simbolist, lucrurile erau abia la început. Cititorul atașat de Eminescu și deprins cu Coșbuc îi asimila greu pe Macedonski și pe urmașii săi, Dimitrie Anghel, Ștefan Petică, Cincinat Pavelescu – care nu marcau, totuși, decât preludii îndepărtate a ceea ce aveau să fie numaidecât insurecția lui Minulescu și inovația lui – anterioare cu un an manifestului futurist al lui Marinetti, deci nelegat de avangarda viitorului suprarealism, ci constituindu-se în mișcare prin succesiunea simbolismului francez. Mai exact, ea era constituirea propriu-zisă a simbolismului românesc de după 1900, în formula proprie a lui Ion Minulescu, formulă care continua speța lui Macedonski, nu expresia lui, căci simbolismul, deși cea mai solidară școală, în interiorul ei, era totuși de o extremă diversitate, implicând practic atâtea simbolisme, câți simbolști existau. În acest fel, Minulescu se confundă cu simbolismul românesc și se și diferențiază în cadrul lui, se particularizează, fiind totuși poetul cel mai proeminent al curentului, promotorul său cel mai autorizat, cu stagiul cel mai consecvent, mai lung – de fapt, subsumându-i toată activitatea sa literară.

În această configurație a operei poetului se așează, cu ciudățeniile ei, proza sa fantastică și absurdă – anulată cel mai adesea de critică (Lovinescu, Călinescu, la fel și urmașii lor contemporani) din punctul de vedere al literaturii sau, în cel mai bun caz, socotită drept partea slabă, chiar cea mai slabă, din tot ce a scris Ion Minulescu. Acestei secțiuni îi aparțin volumele de nuvele – *Casa cu geamurile portocalii* (1908), *Măști de bronz și lămpioane de porțelan* (1920), *Cetiți-le noaptea* (1931) și *Cine-i autorul acestui roman senzațional* (1943) – și romanele *Bărbierul regelui Midas* (1931) și *3 și cu Rezeda 4*. Treptele fantasticului – simbolic – și absurdului sunt variabile în aceste cărți, dar comună le este preocuparea de a crea pârție, de a inova într-un domeniu în care epoca dinainte de Primul Război Mondial

<sup>5</sup> „Muzică înainte de toate“ (fr.).

dăduse extrem de puține lucrări în proză. Se puteau cita *Sărmanul Dionis* al lui Eminescu, *Abu Hassan* și *La hanul lui Mânjoală*, de Caragiale, puteau fi invocate pagini din Macedonski, Galaction și Sadoveanu, dar incursiunile serioase în domeniu abia se conturau timid la 1908, când apărea volumul *Casa cu geamurile portocalii*, și se dezvoltau activ când apăreau celelalte nuvele și romane ale lui Minulescu.

Părintele *Romanțelor pentru mai târziu*, creatorul asociațiilor complexe de imagini și concepte, cel care a întemeiat la noi limbajul simbolist al poeziei și l-a călăuzit pe cititor cu agerime la înțelegerea lui, avea să fie un inovator de cea mai bună factură și în domeniul prozei. Minulescu a fost un căutător de drumuri în proza modernă, ceea ce explică și nereușitele parțiale – sau, poate mai exact, explică de ce câteva dintre construcțiile sale nu-i livrează cititorului încărcătura de sensuri cu care le-a investit autorul lor, ci rămân încă, pentru acesta, numai o acumulare de elemente eterogene, nu îndeajuns de sudate între ele. Trecerea anilor avea să descopere tot mai concludent comoara îngropată în ele. În fond, cu romanțele minulesciene s-a întâmplat tocmai acest lucru, de aceea chiar autorul lor le-a spus, dintru început: *Romanțe pentru mai târziu!*

*Casa cu geamurile portocalii* este o poveste simbolică din seria romanțelor – și în agitația mahalalei uimite de originalitatea casei construite de englezul fantezist, și în reacția ei negativă în fața frumuseții pe care n-o înțelege, și în aviditatea de a culege monedele de argint aruncate cu mărinimie sadică de ciudatul personaj, ca și în graba cu care aceeași periferie citadină atârână pe perete câte un ciob portocaliu din geamurile casei, după ce aceasta arde și stăpânul ei se pierde în lume. Strania construcție, bârfită, dar dorită de toți, împreună cu ploaia generoasă de arginți, traduc din două părți realitatea unică a poeziei noi, receptată anevoie de public, sau chiar respinsă, în termenii pe care-i lansase și *Romanța noului venit*: „Dar poarta a rămas închisă la glasul artei viitoare – / era prin anul una mie și nouă sute opt, îmi pare“.

Chiar anul *Casei cu geamurile portocalii* și al *Romanțelor pentru mai târziu!*

La fel, *Spovedania unui om putred*. Eroul – cu înfățișare de om bolnav sau de „mort uitat neîngropat“, cu glas care avea „ceva din eleganța povestirilor lui Wilde, ceva din otrava aiurărilor lui Poe, ceva din măreția stranie și mută a sfîncșilor din deșert“ – îl traduce pe poetul simbolist, până și în umila lui îndeletnicire de a pune zahăr în ceaiul celor două doamne, una bătrână și una tânără – poate poezia veche și cea nouă. Acest misterios prinț B., român de origine, care-și uitase aproape de tot limba prin străinătățile pe unde umblase de mic, își construise un colț de Egipt, cu piramide, Nil și palmieri, dormea în odaia lui însuși Ramses II, pe spinare de sfînx și alături de un Osiris, aromându-și cu frunze de eucalipt interiorul, ca să-l înconjoare „mirosul vremurilor de-altădată, mirosul ruinelor și al lemnului putred, mirosul oaselor dezgropate de curând...“ E sugestia recuzitei simboliste, de la rătăcirea ciudatului personaj prin meleaguri depărtate și deprinderea noii limbi pe care o vorbea, până la mediul egiptean, exotic, reconstituit acasă. Simbolistă e și libația ucigătoare pe care și-o administrează, câte un pahar de otravă la două săptămâni, pentru a se sinucide nobiliar, cu licoare de mirt, lămâiță și chiparoasă – simbolurile gloriei, dragostei și artei.

Apariție tipic simbolistă e și celălalt personaj, care și-a uitat numele și care, zicându-și Baudelaire, „citește florile“ ca pe niște cărți, după cum ele au devenit motive ale unor opere celebre: crinul, în *Le jardin d'Épicure*, de Anatole France; trandafirul galben, în *Le jardin de Bérénice*, de Maurice Barrès; macul, în *Le jardin des supplices*, de Octav Mirbeau. Povestirea dobândește și ea un nume paralel – *În grădina prietenului meu* – și se revendică de la „corespondențele“ lui Baudelaire sau de la poezia *Les vers dorés* a lui Gérard de Nerval. Contemporanii volumului *Casa cu geamurile portocalii* aveau, ca atare, de ce primi rezervați o proză de acest fel, plină de obscurități – de fapt, de aluzii și referiri greu de priceput pentru



cine nu știe traducțiile limbajului simbolist și literatura curentului – și sfidând regulile nuvelei clasice ilustrate de Negruzzi, Odobescu, Creangă, Gane, Slavici, Delavrancea, Zamfirescu, Sadoveanu, Galaction și Rebreanu.

La fel s-a întâmplat cu *Lămpi de bronz și lampioane de porțelan*. Acumularea de fapte ascunde și mai adânc aici sensul simbolului relativ la simbolul însuși, ca modalitate de expresie artistică. Avem, în nuvelă, un manuscris găsit, în pură convenție romantică, un jurnal cu notații foarte distanțate între ele, în timp. Eroul, un român, pleacă în lume și, până să se piardă misterios în naufragiul unui iaht de lord englez („Nirvana“), cunoaște o mare artistă lirică, de care se îndrăgostește, îl întâlnește aievea pe eroul unui roman de Aurier („din ilustra pleiadă a simoliștilor morți la 27 de ani“), îl contemplă pe poetul fantezist Jean Lorain și este obsedat de el în peisajul Coastei de Azur, vrea să trăiască lângă un nebun, îl fascinează corespondența dintre o doamnă E. și lordul W., despre care află că sunt părinții săi, pleacă spre Indii cu iahtul și transcrie în jurnal o română de Ion Minulescu (*În port a ancorat un vas-fantomă*), ajungând într-o țară a morții, într-un peisaj lunar, încremenit, indiferent, care-și traduce sensul de a fi „mirajul celor de-acolo de unde ai pornit“ – și moare, tăinuindu-și, așa cum și-a dorit, și numele, și mormântul.

Aici, descifrarea simbolurilor e tot mai dificilă, dar ea există, pentru cine este obișnuit cu cifrurile simboliste. Este un fapt că materia povestirii nu mai e decât pe alocuri cea a romanelor, de aceea și traducția e mai grea, iar uneori încă imposibilă. Dar simbolul evadează în absurd – nu în pictura absurdului din viață, ci în literatura absurdă, în gratuitatea pură, din care se rețin, dominante, peisajele dătătoare de atmosferă. Cititorii de literatură realistă au putut frisona și ricana în fața logicii arbitrare din această carte, din care chiar traducția titlului scapă lecturii obișnuite, deși e dată într-o scrisoare a doamnei E. către lordul W., în care-i povestește că i s-au spart lămpile de porțelan japonez dăruite de el și nu-și mai păstrează decât masca de bronz, durabilă, fără expresie, încremenită, eternă: „Tu fii masca de bronz. Nu te schimba niciodată și iubește-mă așa cum se iubesc bronzurile... etern. Și nu crezi tu că-i de-ajuns o iubire de bronz pentru niște figurine tot atât de fragile ca și lampioanele de porțelan?“ Aproximativ, e vorba despre dragostea constantă, fără exuberanțe și răceli, preferabilă jocului primejdios al iubirilor fluctuante, cu mari incendii, dar și mari depresiuni, în care sufletele se pot și pierde. Minulescu își tradusese mai direct ideea într-o română, manevrând aceleași elemente ale simbolului: *Iubire, bibelou de porțelan*.

Despre *Bărbierul regelui Midas sau voluptatea adevărului*, Perpessicius – cel mai receptiv dintre criticii cărții – spunea, la apariție, că „nici nu este, la dreptul vorbind, un roman. El este o fantezie, în genul fanteziilor epice ale d-lui Ion Minulescu, o construcție arbitrară, în care toate se petrec după legile unei noi mitologii sociale și unde simbolurile și legendele ies din negura veacurilor și din filele cărților, se încorporează vieții de toate zilele, o tulbură o vreme și, după un timp, sfârșesc să dispară la fel cu arătările din vis.“<sup>6</sup> Este un vis rătăcit într-o lume reală, mediocră, o legendă intersectând existența autentică a unor mărunți funcționari, o iluzie, o aspirație devenită o clipă realitate și circulând în viața cotidiană, ca și cum i-ar aparține acesteia. Negoită Prescureanu, aspirant la orice post superior celui pe care-l are și la mâna oricărei subalterne drăguțe, dobândește postura bărbierului legendar al regelui Midas, cel care-i încredința pământului adevărul că înaltul său client avea urechi de măgar. Prescureanu vrea să acționeze în planul social, în gratuitatea pură, dar socială – anume, să îndrepte ceasornicele capitalei noastre, care nu mergeau două la fel. Am spune că ambiția personajului este în ordinea binefacerilor mari, efortul lui se îndreaptă spre lichidarea unor practici, moravuri, neajunsuri, și oscilațiile lui – între condiția umilă de funcționar comod, șters, și cea de bărbier regal, cu ambiții reformatoare – ne încredințează chiar de acest lucru.

<sup>6</sup> *Mențiuni critice*, vol. IV, Editura Fundațiilor pentru Literatură și Artă, 1938, p. 181.

Dar totul reintră în normal, afară de eroul însuși, care ispășește tragic – de fapt, și-o spulberă singur – iluzia de-a se putea încumeta, fie și pentru timp scurt, să se afle în postura de campion al adevărului.

Purtat de procedeul descoperit – închipuirea imposibilului dobândind o clipă existență reală – autorul a desfășurat amuzat valențele lui, cu aer de gratuitate, în fapt pentru a prelungi contrastul dintre iluzie și iluzia iluziei, deci plonjarea dezarmată în realitate, aglomerând fapte și lăsând la suprafața lor, abia schițată, psihologia personajului și satira socială. Critica i-a reproșat tocmai neadâncirea lor, dar această simbolică are toate calitățile pe care, cu voluptate pentru adevăr, le exploatează cinematografia modernă, folosind procedeul interferenței realului cu irealul, pentru a măsura proporțiile absurdului din viață.

*Cetiți-le noaptea* – anunțate încă din 1920 că vor apărea în volum, dar publicate abia după un deceniu – dau și mai mult loc fantasticului simbolic, în cadre evident realiste, pentru ca traducțiile să se încifreze, pe măsură ce contrastele se accentuează. Ciudat e că, în interpretarea acestor întâmplări neobișnuite (un om care stă de vorbă cu diavolul; un schelet care-și revendică pentru el însuși o cravată; un om care-și reconstituie inima de aur, adunându-i frânturile în care i-a fost împrăștiată; un sinucigaș din dragoste care spânzură alături de el însuși o găscă), nu s-au folosit în măsura convenită dedicațiile fiecăreia, toate fiind închinat câte unui poet român, stins din viață la data apariției volumului (Oreste [Georgescu], Andrei Naum, Mihail Săulescu și Dimitrie Anghel – primii trei căzuți în război, ultimul punându-și singur capăt zilelor). Ar merita o mai largă analiză aceste patru nuvele construite din asociații arbitrare, gratuite, și din fapte reale, cu aluzii la viața eroilor, mai greu, dar nu cu neputință de identificat și tradus. Scriitorul ripostează în toate cele patru nuvele, schițează insurecții în numele său ori al poezilor din dedicații, îi ironizează pe iluzionați, îi plânge pe vizionari, îi denunță pe cei ce s-au jucat cu viețile altora, îi ironizează pe cei ce trișează cu propria viață, risipind-o în iluzorii vise de iubire, acțiuni, aspirații etc. Însă totul este încifrat, acoperit de o adevărată luxurianță a elementelor care-și dezvăluie greu sensurile, sau unele dintre ele nici nu le au neapărat, ci își justifică prezența în construcție prin simplul joc fantastic de lumini și umbre, de linii și volume. Căci descripția elementelor, adesea gratuită, neintegrată nuvelei, e dovada unei virtuozități de maestru. Toate simetriile minulesciene, jocurile de cuvinte, dantelăriile amuzante, obsesia unor cifre, peisaje și cuvinte, situațiile neobișnuite, chiar fantastice, în care se mișcă eroi reali, adesea de o voit-dezolată platitudine, apoi muzica, orgia de culori, detalii, toate acestea decorează cadre ciudate, menite să ascundă cheile simbolurilor, mai mult decât să le dezvăluie cititorului, obligându-l pe acesta la efort cerebral, la asociații și traducții îndrăznețe. În fond, încă ciudatul prinț B. din *Spovedania unui om putred*, își dădea cu voluptate o moarte lentă, consumând în doze savante extracții de chiparoasă, planta atât de decorativă a interioarelor fastuoase și a celor simple. Arta era, pentru scriitor în primul rând, o astfel de orgie de lucruri puțin trebuitoare ansamblului, dar fermecătoare pe porțiuni, în detalii, în simpla lor alăturare, chiar aparent lipsită de sens. „Arta – spunea el, într-o formulă care ar trebui nu respinsă pentru presupusa ei lipsă de contingență cu o concepție realistă, ci tradusă, valorificând accepțiile stricte minulesciene – este individuală, autonomă, absurdă și, dacă vreți, chiar inutilă. Ea nu există decât în exemplare unice, ca și nedumerirea lui Hamlet în mijlocul familiei sale și al demnitarilor de la Curte – oameni normali și foarte cumsecade.”<sup>7</sup>

O astfel de opinie avea de ce-și atrage oponenti, de ce scandaliza chiar, deși nu acoperea exact literatura scriitorului, aceasta mai puțin rebelă – iar uneori deloc –, decât definiția de mai sus, dar consecventă altei credințe formulate printr-un paradox strident: „Arta adevărată trebuie să ducă cu ea și un element de surpriză. În artă, găina trebuie să clocească numai ouă

---

<sup>7</sup> *Ideea europeană, art.cit.*

de rață.“ Aici era vorba despre poezia tradițională și cea modernistă, dar surpriza este obsesia literaturii lui Ion Minulescu. Și, când ea nu rezultă din întâmplările povestite, nu rezidă în eroii lor, ca în *Cetiți-le noaptea*, de exemplu, atunci autorul se însarcinează, ca în *Corigent la limba română*, să producă surprize prin unghiul contemplației, prin comentariul ironic sau de-a dreptul bufon, prin asociații și definiții ingenioase, cuceritoare, chiar dacă nedrepte în esență (la cafeneaua „Kubler“, tradiționaliștii erau siniștri, iar moderniștii – caraghioși; discuțiile și consumațiile lor îi „plictiseau deopotrivă pe clienții de la mesele vecine“).

Ion Minulescu și-a desfășurat și în proză exuberanța excepțională, cu recuzita modernistului incurabil, a originalului, a artistului care-și trage seva și sensurile și din gratuități, absurdități, fantezii pure. ca și din fapte adevărate și oameni reali. Fără romane, proza sa ar avea un destin încă mai întunecat decât acela de până acum. Adică s-ar pierde. *Romanțele* aduc însă periodic în lumină nuvelele și romanele sale, căci ele alcătuiesc proza celui ce a dat mereu actualele, proaspetele *romanțe*. Așa va fi că ele își vor descifra, până la urmă, sensurile și frumusețile de proză modernă cititorului care încă înaintează cu greutate către înțelegerea acestui tip de literatură. *Corigent la limba română* este, pentru proza lui Ion Minulescu – alături de *Roșu, galben și albastru* –, și instrumentul unei folositoare deprinderi, inițieri în proza de acest fel, așa cum au fost odinioară, și sunt încă și astăzi, *romanțele* minulesciene: o cale de înțelegere a întregii poezii simboliste și moderniste. Nu mai puțin, și romanele amintite, ca și *romanțele*, sunt însă opere literare autentice, autonome, purtătoare de sensuri ample, pictând tablouri de epocă, oameni, și desfășurând idei în feeria lor fascinantă de imagini și fantezii.