

K.III.376

POMPILIU CONSTANTINESCU

120

FIGURI  
LITERARE



120





8R.09  
creajo



Nu se imită  
mută acasă.

**POMPILIU CONSTANTINESCU**

**FIGURI  
LITERARE**

BIBLIOTECA  
DOCUMENTARA  
ORASUL FIATRA NEAMT



**VREMEA**  
1928—1938

11 11 11  
11 11 11

K. III. 376

11 11 11  
11 11 11  
11 11 11



# I o n C r e a n g ă



ENIUL colectiv al poeziei populare exprimă o „matcă stilistică“, din care se vor prelungi numeroase fire, iar geniul cronicarilor este mai mult un *ingenium*, în mare parte și el de caracter colectiv. Opera lui

Creangă, pornind din folklor și din anume realități sociale și psihologice, depășește folklorul ca și mentalitatea arhaică a cronicarilor, realizând o structură; ea inaugurează o categorie de sensibilitate, fășnind din subconștient, ca dintr'un fel de stil latent al spiritualității române. Creangă este capul de linie, dintr'un șir întreg de creatori, care vor exprima cu nuanțe diferite, cu puternice individualități, anume sensibilitate etnică; opera lui este cea dintâi expresie intuitivă pe calea artei, a conștiinței unui popor, manifestată în mediul ei cosmic și etic. Dospită în stratul milenar al unui mod de contemplare, depozitează în zăcămintele ei o istorie sufletească acumulată lent și cristalizează o misterioasă ereditate. În Ion Creangă vedem astăzi pe primul romancier al literaturii noastre, pe

primul creator de epos, nu în timp istorico-literar, ci într'o durată spirituală, fiindcă romanul lui Filimon anticipează cu două decenii *Amintirile*.

Opiniile  
la Filimon  
e. m. bal

Satul lui Creangă este anterior, ca psihologie și așezare socială, față de orașul ciocoilor lui Filimon, iar amândoi sunt ctitori a două structuri și tradiții de sensibilitate în proza românească.

Făcând din opera lui Creangă o categorie de sensibilitate, fixăm numai schema unei structuri sufletești, cu mult mai cuprinzătoare, mai maleabilă, cum vom vedea ; ea reprezintă o valoare transcendentă. A reduce psihologist și dogmatic, așa cum au făcut sămănătorismul și poporanismul, specificul etnic la anume note invariabile — înseamnă a judeca orice creație, în raport cu o schemă înțepenită, sau a pune carul înaintea boilor. Pentru noi, un scriitor nu este implicit și o valoare creatoare, fiind specific ; din contra, cu cât va avea o mai mare valoare universală, cu atât va fi mai specific. Cu alte cuvinte, creația luminează structura psihologică, nu psihologia va lumina creația. Intr'o posibilă caracterizare a sufletului românesc, în ficțiune artistică, nu se pornește dela teorii, ci dela valori, adică dela organic la teoretic, dela mobil la static, dela intuiții la concept. Numai așa se poate ocoli patul teoretic al lui Procust, fără a mutila dimensiunile și complexitatea internă a individualităților. Legile creației sunt legi ale subconștientului ; ele nu se revelă decât în expresie, deși posibilitățile lui latente sunt, într'un fel, nedeterminabile. Dacă încercăm a înțelege pe Creangă în raport cu o categorie de sensibilitate românească, o facem numai pe baza acelor valori artistice care purced dintr'o structură comună, dar se diversifică în cuprinsul acestei structuri, după intuiții specifice.

O axiomă critică spune că natura-peisagiu este o categorie a originalității autohtone ; s'a reactualizat cu ocazia desbaterii asupra lui Caragiale, găsit neaderent, între altele, și din cauza absenței sau minimei prezențe a naturii-peisagiu, în proza lui. Ceeace dovedește o confuzie între pitoresc și structura sensibilității ; cu această axiomă am putea respinge, ca neaderent, pe însuși specificul Creangă. Câtă natură-peisagiu se află oare în *Amintiri* ? Cam tot atât de puțină cât se găsește și în Caragiale. A identifica materialul



artistic cu intuițiile unui scriitor este exact a identifica haina cu sufletul unui om. Natura-peisagiu este accesorie, în opera lui Creangă. În *Amintiri*, un singur episod mai lung este încadrat în peisagiu, ceva mai insistent : episodul fugii dela Irinuca și popasul noaptea în pădure, când plutașii ațâță un foc de legendă, să se încălzească de reîntoarcerea subită a iernii ; mai sunt câteva imagini fulgurante, de mare sugestie, în descrierea Humuleștilor, la începutul capitolului al treilea. Atât, într'o operă așa de românească, așa de specifică. Ce putem conchide de-aci ? Numai că Ion Creangă nu este un poet al naturii, cum sunt Hogaș și M. Sadoveanu, structuri înrudite totuș dar viziuni personale. Creangă observă exclusiv natura umană ; geniul lui lucid, mușcător, spiritul realist și umorul lui melancolic — revelă un moralist. Narativ și observator, prin excelență, Creangă este un psiholog în mișcare. Forța lui creatoare este epică, iar neuitatele tipuri din *Amintiri*, sunt prinse în structura lor etică. Mama, tatăl, frații, bunicul și bunica, mătușile și megieșii cresc din esența lor morală, cu însușirile și defectele fundamentale ale țăranului legat de realitățile tangibile ale satului și profesiei. Creator de tipuri, Creangă va aplica aceeași observație, calmă și mușcătoare, asupra colegilor, dascălilor, asupra popilor și câtorva tipuri pitorești, poetizându-i numai în potența imaginației tinzând spre epos. *Amintirile* sunt o epopee a satului și o atitudine a sensibilității, o acceptare a vieții, în ecourile ei, profund umane, cu filosofia ei resemnată. Umorul lui Creangă este însuș umorul vieții, al acestui fenomen organic, în care durerea și bucuria, răul și binele, prostia și inteligența, umbra și lumina se îmbrățișează alternativ, ca s'o exprime în toată realitatea.

Oamenii lui Creangă sunt vii ca viața, schimbători ca ea, naturali ca rădăcinile ei, de care nu se pot desprinde. Ion Creangă este autentic fiindcă este firesc, este clasic, fiindcă este nuanțat în omenească și este mereu proaspăt, fiindcă intuițiile lui sunt însăși intuițiile naturii omenești. Observatorul a înfruntat timpul — și-l va înfrunța și de-aci încolo. Dar observația nu se limitează la ceilalți ; ea crește, ca dintr'o celulă organică, din sine însuș ; nu este Creangă cel dintâi și cel mai complex creator al psihologiei copilului de țară ? Fantezia,



curiozitatea, cruzimea, instinctul libertății, sentimentul nostalgic pentru sat și părinți, sunt tot atâtea intuiții etice, tot atâtea caractere permanente ale sufletului infantil. Satul ca realitate socială și sufletească, țăranul ca expresie a lui, fie matur sau copil — se conturează în *Amintiri* cu o mare forță plastică. Înainte de a se naște teoretic și tendențios, doctrinele sămănătoristo-poporaniste, Creangă a intuit viața țăranului, fără s' o puie în teorii ; el anulează, anticipat, toate mistificările unei literaturi pornite din rețete literare, nu din autenticitatea de viziune. Deaceia, trece peste curente și se integrează, ca un fenomen firesc, într' o categorie de sensibilitate autohtonă, într' o matcă organică. Experiența de viață a țăranului este încadrată în câteva realități care sunt structurale în tradițiile satului, în celula familiei, în școală și biserică. S' ar părea că experiența erotică este mai expeditiv exprimată ; uneori de o delicatețe, o nostalgie fără pereche, se rezumă în ecoul pur sentimental. Amintirea obsedantă a Smărăndiții, vanitatea bărbătească a tânărului catihet, admirat de fetele satului, când cântă „Ingerul a strigat”, ca și ecoul cimiliturii „Tunsul felegunsul”, l-au turburat ori l-au jignit în substratul lui de flăcău căruia a început „să-i miroasă a catrință”. Și poate că din acest instinct de țap naște viziunea dragostei lui de țăran realist și sceptic, trăit în atmosfera unor predeterminate raporturi dintre bărbat și femeie. La maturitate, mai vede în amintire când „Smărăndița începe a mă fura din când în când cu ochiul”, în școala dela Humulești, iar din amarnica ei pătimire, de pe urma „Sf. Nicolai” — i-a rămas imagina feminității ei, când „ședea cu mâinile la ochi și plângea ca o mireasă, de săria cămeșia de pe dânsa” ; câte n' a îndurat dreptul, temerarul Harap-Alb, pentru fata lui Verde Impărat, până să-i fie soție, în tovărășia Spânului, care era gata să-i reteze capul ; și, cât de aprins povestește de „cinstita crâșmă, la fata vornicului dela Rădășeni, unde mai multă lume se aduna de dragostea crâșmăriței, decât de dorul vinului”. Dar și mai adevărata lui părere despre iubire o insinuează în aventura „coțca-riului” de Nichifor, întârziat din viclenie, noaptea, în pădure, cu jupânița Malca. Discreția, finețea de tratare a nuvelistului, exploa-



tează o situație riscată, cu atâta firesc și umor și cu atâta robustă poezie.

Secretul popularității *Amintirilor*, între toate vârstele de cititori, este omenescul figurilor și sentimentelor evocate ; este un fel de poezie veridică a vieții, care se degajează dintre fapte și psihologii. Incadrat într-o ereditate și o sumă de tradiții, Creangă exprimă acel echilibru clasic dintre aspirație și posibilitatea de realizare, pe care-l naște structura milenară a satului și orizontul lui moral de un precis contur. Un fel de clopot vast, în care omul nu se poate sufoca, dar nici rătăci : și este caracteristic pentru sensibilitatea lui de scriitor că *Amintirile* se termină odată cu plecarea tânărului catihet la Iași, la Socola. Dincolo de sat și de lumea lui specifică începe târgul și mahalaua, în care Creangă, pășind peste copilăria și adolescența lui rurală, devine el însuși un tip pitoresc, erou de roman și prilej de zeflemea pentru orășeni. Creangă institutorul și mahalagiul ghi-dușar dela întrunirile publice („popa Smântână“, cum i-a zis Iacob Negruzzi) este un desrădăcinat. Il va salva de ridicol și tristețea singurătății, umorul lui verde și verva lui de Păcală, în straie de șiac. Sufletul lui de țăran are o rezervă etică, în substrucția lui ; ea va ascunde pe ruralul naiv, scoțând în lupta vieții pe mucalit și pe viclean, cu falsa lui modestie, cu vorbirea în „parabole“ satirice, cu trăsăturile lui neconformiste, față de autoritate, în genere, și de cea bisericească mai ales. Dacă răspopitul amator de teatru, de pălărie laică și de vânatul vrăbiilor, cu pușca, nu ajungea institutor, în Iași, autor de manuale și protejatul „domnului“ Maiorescu și al „bădiei“ Mihai, luminat inspector școlar, ar fi fost un alt Moș Bodrângă, în Humuleștii lui natali, de unde a fost smuls de ambiția mame-și de a se face popă ; sau, rămas în cadrele bisericii, ar fi fost un alt Popa Duhu, pentru care manifestă atâta vădită înțelegere, ca pentru un înaintaș revoltat și duhliu.

Ceeace a făcut totuși ca istețul humuleștean să se adapteze repede la viața și atmosfera suburbiei este însăși specificitatea ei de limbaj, de mentalitate și de realism, plin de savuroasă trivialitate și grasă vervă umoristică. Cred că lexicul regional, cu locuțiuni și me-



tafore ermetice, cu proverbe, jocuri de cuvinte și cu filozofia lui imagistă, creată de experiența colectivă, are aceeași semnificație literară ca și limbajul comediilor lui Caragiale. Creangă a ridicat la expresie de artă, limba țăranilor din ținutul Neamțului, cu tot cuprinsul ei etic și cu virtuțile ei figurative fără seamăn, după cum Ion Luca a dat valoare artistică lexicului și locuțiunilor mahalalei bucureștene. Creator de tipuri specifice, Creangă este creator de expresie specifică; ea e concrescută din fondul psihologic al personajilor, cum este și expresia comediilor caragialiene. Este oare mai prejos, ca vervă, ca expresivitate, limba lui Jupân Dumitrache față de a lui Moș Bodrângă, de exemplu? Intrucât limba regională este mai estetică decât limba mahalalei? Valoarea lor este neutră, în sine, devenind expresie artistică în creația tipurilor. Intrucât particularismul rustic este superior particularismului lexical al suburbiei? Limba este viața, la Creangă ca și la Caragiale, este oglindă a sufletului omenesc, în diferitele lui zone morale și sociale. Viziune realistă și socială a tipurilor, simț psihologic și social al limbii, fac laolaltă un organism viu, din *Amintiri*; sentimentul că nu e nimic placat în expresia prozei lui memorialiste este comun senzației produse de comediele caragialiene. Esteții subțiri și cu prejudecăți groase care socot că limba regionalistă a lui Creangă este mai frumoasă decât a lui Caragiale, raportând-o la mediul respectiv — cred că a crea expresie înseamnă a limita pe scriitor la un material unic. Marii creatori de expresie ai literaturii noastre „clasice“ din veacul trecut sunt Eminescu, Creangă și Caragiale; unul a creat limbajul liric, al doilea pe cel epic și ultimul limbajul comediei; la creații structurale — expresii structurale.

Este Creangă poet în *Amintiri*? Iată o întrebare firească pentru un evocator al copilăriei, fie și sub aspectul epic sub care o prezintă. Dacă natura-peisagiu este atât de rară, precum am văzut, se poate vorbi de poezia lui Creangă? Poezia *Amintirilor* este în retrospectiunea sentimentului, în acel nostalgic paseism, atât de caracteristic scriitorilor moldoveni. Creangă e poet în substrucția sensibilității, în senzația de iremisibil care se strecoară printre fapte și oa-

meni, dealungul paginilor ; este o vraje care se prelungește dincolo de final, un fel de magie a copilăriei și adolescenței, rămasă ca o imagine pură în spiritul nostru. Dar poetul Creangă este mai complex decât ar părea ; el este poet chiar în poveștile lui cu tâlc, în modul parabolic de a insinua adevăruri morale și de a personifica forțele naturii ; poetul se află în mitul narativ din *Harap-Alb*, în forța lui de a surprinde, în fantasticul făpturilor, câteva trăsături umane și câteva idei. Filozofia lui Creangă este filozofia poporului. Spânul ilustrează proverbul „fă-te frate cu dracul până treci puntea“, iar Harap-Alb — „unde nu-i cap, vai de picioare“. Soluția lor este „cine sapă groapa altuia, cade el în ea“, — așa cum i s'a întâmplat Spânului uzurpator și dușman de moarte al fiului de împărat. Și ca să ducem mai departe această interpretare etică a basmului, ajutorul pe care urieșii, albinele și furnicile, îl dau, la timpul oportun, lui Harap-Alb, concretizează proverbul: „Dumnezeu nu lasă pe omul bun“. Ca și poporul, Creangă gândește mitic și epic; didacticismul câtorva anecdote și povești minore ale lui nu mai apare și 'n extraordinarul lui basm. Moralist și psiholog, el nu uită natura umană nici în jocul cel mai liber al fanteziei, împinsă până la fantasticitate ; dar intuițiile lui nu se desfășoară decât subteran și „filozofia“ este implicată în povestire. Basmul *Harap-Alb* este o sinteză a basmului nostru și cel mai frumos basm românesc, prelucrat de un artist crescut el însuși, ca o forță mitică, din genul subconștient al rasei. S'a spus că urieșii sunt zugrăviți, în fantasticitatea lor, cu același realism ca și țărani din Humulești ; desigur, fiindcă simbolul lor acoperă intuiții ale naturii umane, caractere și adevăruri morale, sau forțe ale naturii însăși ; frigul, setea, foamea (Gerilă, Setilă, Flămânzilă), binele și răul (*Harap-Alb* și Spânul), categoriile sensibilității noastre, timpul și spațiul (Ochilă și Păsări-Lăți-Lungilă) ori ispita pierzaniei (Cerbul).

Intre amintirile copilăriei și povestea lui Harap-Alb este același raport de subsecvență ca între începutul și sfârșitul vieții. Creangă nu și-a povestit maturitatea, sub formă de memorial ; a învăluit-o în mit și a rezumat-o într'o experiență fantastică, valabilă pentru om în genere ; și el a luptat cu spânii, cu primejdiile și nevoile, și el

D. Amila Popescu



s'a făcut frate cu dracul, ca să treacă punțile vieții, iar nemurirea și-a dobândit-o din apa vie și apa moartă a creației lui artistice. Filozofia surzătoare a lui Harap-Alb a fost filozofia lui, până în pragul morții, iar înțelepciunea ei a fost înțelepciunea vieții însăși, eternă și plină de umbre și lumini.

Comparația între Creangă, Hogaș și Sadoveanu — a devenit un loc comun al criticii ; o familie de spirite, alcătuind o tradiție literară și purcezând dintr'o structură comună a sensibilității. Opera lor evocă un om românesc teluric, ferit de civilizația orașului, lăsat sub conducerea instinctelor naturale. Totuși există viziuni distincte, la Creangă, Hogaș și Sadoveanu, ale omului autohton. Am văzut cât de puțină natură-peisagiu este în Creangă ; humuleșteanul este un realist, chiar în fantasticitatea poveștilor și observația naturii umane alcătuiește substanța universului său artistic. Viziunea lui Hogaș merge mai în perspectiva trecutului ; cadrul drumeției lui nu mai este satul, cu structura lui bine definită, cu milenara lui statornicie în tipuri și tradiții ; conștiința lui este a unui om liber, în vastitatea naturii cosmice. Sufletul lui Hogaș este o regresie până în stadiul pastoral al spiritului autohton. Solidar cu intemperiiile, cu soarele, cu noaptea, cu luna și cu apele, frate cu umbra codrului și cu singurătatea, asemenea ciobanului, prieten cu animalul — rătăcește, fără țel, aproape de cer și de „inima lucrurilor" universale. Hogaș este expresia cea mai autentică a sentimentului mioritic al existenței ; lumea lui artistică are puritatea originară a spațiului vast, ondulat și nesfârșit. Ceeace numește d. Lucian Blaga „spațiul mioritic", în înțelesul de structură subconștientă a spațiului interior, este mai evident ca la oricare dintre marii noștri scriitori.

Natura-peisagiu este o formă a sentimentului ciclopic de care este animat acest poet ; căci Hogaș este un poet de o forță extraordinară, un poet de sensibilitate cosmică. Viziunea lui are proporții geologice și eroismul lui de nomad are ceva din nedefinitul odiseii omerice ; numai că Ulyse împlinea un blestem, o rătăcire pe ape insidioase și'n ținuturi inospitaliere, în timp ce Hogaș este mânat de un neliniștit instinct migratoriu ; rareori un automatism ancestral,



acel al transhumanței, s'a păstrat mai intact într'o sensibilitate de excursionist pașnic, profesor de latinește și grecește, dintr'un veac și o lume închipuite ca un veac al civilizației. Hogaș reface odiseia unui popor de munteni, alături de Pisicuța lui, singura prietenă credincioasă, ca mioara din *Miorița* sau ca murgul lui Mișu Copilul; animal miraculos, adevărată „pajură”, îi lipsește doar graiul, ca s'o anexăm unei lumi legendare. Oamenii întâlniți de Hogaș au ceva de fenomen al naturii, de reușită supra-firească, de glumă grotescă sau ceva din mimetismul animalului, ca neuitatul părinte Ghermănuță, veveriță a pădurii, cu mersul șerpuit și cu statura înghițită de umbrele înșelătoare. Oamenii sunt și ei ciclopici, iar dacă nu mai sunt căpcăuni, se datorește numai evoluției în timp, fiindcă apetitul lor uriaș se satisface cu vărtoșie în ospețe la care ia parte și scriitorul. Fantasticitatea trăește cu prezența unei realități purificate de viața gregară a satului și a tradiției; și nu știu ce putere sensorială, a văzului și auzului, nu știu ce ineputabil animism, integrează natura-peisagiu într'o viziune umanizată.

Dacă omul lui Hogaș este omul transhumanței, omul lui Sadoveanu este țărănul dacic și păzitorul intransigent al obiceiului pământului. Sentimentul baladic al haiduciei structurează proza sadovenistă; împletit cu instinctul bachic, cu aventura erotică și cu extazul morții, omul lui Sadoveanu își are rădăcinile ancestrale în strămoșul trac. Viața este o viziune orgiacă, în natura umană, ca și în natura-peisagiu. Viziunea istoricității noastre etnice nu vine din document sau numai din arhaismul cronicăresc al expresiei, ea se prelungește dintr'o sensibilitate ce vine din negura preistoriei; un fel de intuiție arheologică a trecutului se deapănă în romanul istoric sadovenist; oricât de variat ar fi scrisul său, care îmbrățișează și viața târgului, a intelectualului și a țărănului contemporan, în liniile ei interioare se mișcă într'un univers de baladă, de esență daco-tracică.

La centenarul nașterii lui Creangă nu poposim ca la un fenomen izolat de istorie literară; nu recapitulăm numai o etapă a prozei noastre; suta de ani dela apariția humuleșteanului genial are sensul unui început de originalitate etnică și rostul de nucleu al unei

categorii de sensibilitate. Înaintaş în timp al lui Hogaş şi Sadoveanu, Ion Creangă exprimă un stadiu de sensibilitate mai apropiat de structura fixă a omului rustic şi a satului, ca mediu social ; îi anticipează însă în viziunea de basm a lui Harap-Alb şi chiar în aureola ce învăluie unele tipuri cu forţe suprafireşti, din *Amintiri*, ca acel năzdrăvan Oşlobanu. Hogaş ne duce spre epoca păstoritului, iar Sadoveanu spre fondul turbure al elementului autohton.



# I. L. C a r a g i a l e

Comicul este categoria de artă specifică unei societăți vechi, oarecum îmbătrânite. Literatura noastră oferă paradoxul apariției unui mare creator de comedie, în plin sentimentalism romantic, în plin sămănătorism liric. Caragiale nu este expresia evolutivă a unui gen, abia la începuturile lui copilărești, nici al societății noastre, lipsită de maturitatea simțului critic, oricât am voi să-l explicăm prin mediul junimist. Junimismul este în fond, un produs spirital ce ține de romantism, cu toată luciditatea lui de judecată asupra culturii și societății române.

Caragiale este mai curând expresia unei rase bătrâne de actori, care a culminat în geniul lui creator. Apariția unui mare liric, de adâncimea lui Eminescu, este mai puțin miraculoasă, la începuturile unei culturi, apte să creeze o imagine mitică a universului său moral. Caragiale nu coincide cu treptele normal evolutive ale culturii noastre, ținând mai mult de legile propriei lui eredități.

Maturitatea la care ajung observația comică și arta lui nu se poate explica prin fragilitatea unui gen în care se exercitase un Costache Facca și se înfiripase prin marionetele cu dialog ale lui Alecsandri.



Cât timp junimismul a avut o actualitate ideologică, prin criticismul lui social, opera lui Caragiale a fost înglobată în cadrele generale ale curentului. Nimic mai eronat ca magia formulelor simplificatoare. Dacă Maiorescu a combătut „forma fără fond” — Caragiale a fost definit de critica națională ca pictorul contrastului dintre fondul nostru oriental și formele civilizației apusene. Explicația este foarte elastică și aplicabilă atâtor alți scriitori, care s’au format în cadrele ideologiei junimiste. Dincolo de învelișul pitoresc, care zugrăvește acest contrast, comediiile lui Caragiale înfățișează caractere de psihologie umană permanentă. Datele sociologice ale teatrului său sunt numai cadrul realist, în care se mișcă oameni, cu pasiuni și vicii eterne.

Ambianța socială este numai un fundal, nu însăși structura operii; aceasta este vie, umană în resorturile ei morale și nu pur documentară. Critica a confundat prea adesea rama cu tabloul însuși. Deaceia, Caragiale a fost mai mult privit în antipatiile lui de sociolog, reacționar, iar nu în intuițiile lui creatoare.

Reacțiunea junimistă, în expresia concretă a artei, are mai multe fețe. Una o reprezintă Creangă ce se refugiază în mitul copilăriei, alta Eminescu pierdut în fantasmagoria trecutului și în feeria naturii, alta Maiorescu, izolat în statica metafizicii schopenhaueriane, alta Duiliu Zamfirescu, mângâiat de viața idilică a aristocrației rurale. Dintre junimiști, singur Caragiale merge în inima vieții prezente, observă la rece structura morală a societății contemporane lui, surprinzându-i omenescul deformat de optica satirei. Într’un grup de romantici, el este singurul realist, pornind dela observația directă, pe care o prelucrează, o condensează, prin luciditate, dobândind un echilibru rar între materie și expresia ei artistică, adică ridicându-se la clasicism.

Timpu a trecut peste teatrul lui Caragiale, fără a-i altera cu nimic viabilitatea umană și artistică; am putea spune că depărta-rea de atmosfera militantă a junimismului — ne-a dat o perspectivă mai clară a valorii lui creatoare. Temerile d-lui Lovinescu nu s’au justificat, în sensul sufocării fondului uman, prin circumstanțierea istorică. Unele expresii mutilate, unele aluzii de istorie poli-



tică, tabloul general al moravurilor electorale nu i-au umbrît omenscul, i-au tocit numai asperitățile care puteau să trezească susceptibilități contemporane.

Spuneam că apariția comediilor lui Caragiale nu se explică prin evoluția literaturii noastre, eminentamente lirică. Și este curios că însăși critica națională, în majoritatea ei, n'a acceptat delă început opera scriitorului. Cu excepția lui Maioreșcu, care a insistat asupra organicității ei de creație, apărând-o de o pretinsă „imoralitate”, criticii următori au început să-i caute diferite lacune. Astfel Gherea l-a mustrat pe marele comic, pentru lipsa lui de ideal social, imputându-i că „râde cu poftă” de metehnele pe care le satirizează. Dar Caragiale nu este un moralist didactic, un revoltat ca Alecsandri, care-și exprimă direct dezamăgirile, făcând din marionetele lui superficiale, embleme. Caragiale are intuiția unei structuri sociale inferioare. Demascând-o își face și datoria etică, de a scoate în lumină vicii pe care nu le aprobă. Indiferentismul lui este semnul artistului superior; contemplația n'a fost starea cea mai obișnuită a criticii naționale. În judecarea operii lui, a introdus atâtea elemente streine artei. Mai târziu, d. Lovinescu la rezerva viabilității comediei caragialiene, pe care o socotea repede intrată în domeniul documentului social, a reluat obiecțiile lui Gherea, exprimându-și desgustul pentru lumea ei de infirmi morali.

Cerea lirism și idealism unui observator, care a fost cel mai lucid critic al său, fiindcă nu și-a stricat opera cu nici o considerație etică. Continuând pe Gherea, Ibrăileanu, critic sociolog, a urmărit în *Spiritul critic în cultura română* ideologia reacționară, anti-liberalismul lui Caragiale, căutând numai tendințele operii nu și realizările ei estetice. Mai târziu, e drept că, fără să fi părăsit considerațiile sociologice, s'a apropiat și de sensul artistic al operii caragialiene. În *Note și impresii* îl consideră cel mai mare creator de viață, de personaje cu stare civilă, din literatura națională, iar în *Scriitori români și străini* aduce prețioase contribuții pentru explicarea valorii sociale și psihologice a *Noptii furtunoase* și a lui *Conu Leonida*. În sfârșit, în *Studii literare* a dat și cel mai bun co-



mentar la sensul psihologic și artistic al numelor personajilor caragialiene. D. Mihail Dragomirescu, pornind dela premisele maioresciene din articolul *Comediile d-lui Caragiale* s'a răsfațat într-o prolixă comentare a scriitorului, trecând dincolo de obiect, iar mai târziu l-a ridiculizat pe marele comic prin teoria „comicului pur”, spre a-l integra în universalitate. Un exces de zel, care a pierdut o cauză dreaptă, cum a mai pierdut d-l Dragomirescu și altele. Un glosator de valoare al lui Caragiale este Paul Zarifopol. El s'a apropiat mai comprehensiv de esența lui artistică. Un articol de generalități, *Publicul și arta lui Caragiale*, polemizează cu Maiorescu, Gherea și Ibrăileanu, cu „deliciații” cari nu pot pricepe valoarea artistică a comediilor, pe motivul vulgarității personajilor. Prefetele care nsoțesc cele trei volume de proză, din neterminata ediție critică a scriitorului, sunt pline de sugestii prețioase, de judecăți solide, de indicații generale strict estetice. Nu știm ce material postum va fi lăsat Zarifopol asupra teatrului caragialian. Dar este de netăgăduit că anti-clasicistul cel mai rebel din critica națională s'a desfătat îndelung cu arta clasică a comediilor și *Momentelor*.

Caragiale are o viziune realistă a societății române, într'un moment de criză evolutivă. S'a remarcat de mult viziunea tragică sub care a privit lumea rurală. Pentru înverșunata lui observație satirică și-a rezervat numai pe orășeni. În acest lot, a trecut prin acizii satirei pe mahalagiu, pe micul burghez și pe intelectualii demagogi ieșiți din această pătură. Cașavencu, Farfuride, Brânzovenescu, Tipătescu, Trahanache și Zoe — toți din *O scrisoare pierdută*, a cărei acțiune se petrece „în capitala unui județ de munte” sunt intelectuali de provincie, zonă morală care este un compromis între mentalitatea de mahala și cea burgheză.

Teatrul caragialian este o mare secțiune tăiată în corpul societății române; în comedii se poate urmări o ascensiune, pe scara socială și morală a personajilor, dela mahalagiul pur la pseudo-intelectual.

Sociologia acestei evoluții constituie o clară genealogie spiri-



tuală. Pe treapta cea mai de jos se află Spiridon, ucenicul brutalizat de Chiriac și Jupân Dumitrache ; apoi Chiriac, om de încredere al stăpânului ; mai sus, Jupân Dumitrache, proprietar, căpitan în „guardia națională” și stâlp de rezistență al unei categorii de mahalagii din care se va recruta burghezia. În clasa aceasta, Spiridon nu mai are ce căuta și nici Chiriac. Este înlocuit de Tipătescu, prefectul amic și om de încredere al lui Trahanache, corespondent în ordinea morală și în starea materială cu Jupân Dumitrache. Chiriac-Dumitrache-Tipătescu-Trahanache — ilustrează „minciuna vitală” ce stă la baza vieții de familie a mahalagiului înstărit și a provincialului cu prestigiu de conducător în mica lui lume.

Intelectualii comediei caragialiene sunt toți de extracție inferioară ; și pentru ei vom putea stabili o întreagă filieră spirituală. În *O noapte furtunoasă*, întâlnim pe Rică Venturiano, demagog deocamdată teoretic, student și publicist, un fel de exemplificare anticipată de cum ar fi scris Cațavencu, dacă am fi cunoscut articolele lui din *Răcnetul Carpaților*. Rică nu s'a încadrat în practica politică și nu și-a precizat ambițiile, ca maturul Cațavencu. Demagog în faza teoretică, el poate fi un viitor prefect, ca Tipătescu, un aspirant la deputăție, ca Nae Cațavencu ; deocamdată, își exercitează tonul de tenor al demagogiei, prin articole ditirambice și de un stil reprobabil. Fiindcă e într'un moment de vacanță a forțelor lui de politician practic, își poate pierde timpul cu aventuri sentimentale și cu mahalagioaice romanțioase, ca Zița. Caragiale prezintă pe Rică Venturiano, într'o dublă postură comică : de demagog ideologic și de fante îndrăgostit rezervându-i o turpitudine, în viața practică, pentru mai târziu.

Tipătescu este un Venturiano maturizat ; a părăsit „frazele” și s'a atașat pe lângă un om cu influență, un șef de organizație, profitând de grațiile coapte ale Zoițichii, sub ale cărei aripi de cloșcă sentimentală își aranjează viitorul politic.

Pentru mahalagioaicele Zița și Veta — politica n'are nici o valoare ; închise în gineceu, ele evadează din proza căminului prin amor. Joița, mahalagioaică evoluată la starea burgheză își îngăduie libertăți sentimentale și își satisface ambiția de a conduce

din culise combinațiile de politică locală. Filiația aceasta decurge atât de logic, în comediile lui Caragiale, intuiția lui sociologică și psihologică este atât de vie, de realistă, încât imprimă o verosimilitate inalterabilă fiecărui personaj.

La vârsta lui, Cațavencu a ajuns la o treaptă de chivernisire mai înaltă; nu se mai încurcă în complicații sentimentale. Ambiția politică este unica lui rațiune de a fi. De aceea, Caragiale îi îngroașe toate defectele de demagog: incoerența logică a ideilor, pseudo-doctismul și lipsa de scrupule morale. Cațavencu este reprezentantul tipic al liberului profesionist, tipul vremurilor noi ale burgheziei. Ii lipsește numai deputăția, spre a da frâu liber apetiturilor lui, traficului de influență, aranjamentelor de tot felul.

Cu o mare intuiție, Caragiale a surprins într'o oglindă rece, măritoare, tarele esențiale ale burgheziei. Ceea ce părea caduc unor critici, în opera lui, ni se pare astăzi însăși condiția ei de viabilitate. Dacă ar fi procedat ca un clasic francez, redus la schema pură a psihologiei, ar fi creat câteva figuri aproape atemporale, de valoare universală, dar de o atenuată semnificație socială. Integrearea psihologiilor individuale în fresca unei societăți este semnul realismului său, dovada unei intuiții sociologice, simțul unei adevărate „comedii umane“, pe care nu-l regăsim la nici un alt scriitor național.

Ca orice scriitor clasic, Caragiale e creator de tipuri; unele mai adânci, altele profilate, altele mai schematice, dar toate de un omenesc autentic. Vom face abstracție, deocamdată, de sensul sociologic al comediilor lui, urmărind numai sensul uman al personajilor. Nu ne interesează dacă demagogul Cațavencu a fost liberal sau conservator; el este, în esență, un anumit tip politic, generalizat în viața noastră simili-constituțională. Cațavencu este *demagogul*, prin strâmba lui intelectualitate, prin lipsa de simț moral și de demnitate personală, prin mijloacele de-a scunda o situație. Nu importă faptul că Rică Venturiano e și un tip de tranziție intelectuală. Venturiano este viitorul demagog, studentul care-și trăiește viața în atmosfera politică, dar Rică mai este un



*prim amorez*, în ipostază comică. Nu este esențială trăsătura sufletească a Conului Leonida, care simpatizează cu „revoluția”, dela care așteaptă, pe lângă pensie și o leafă. Conu Leonida este un *Mitică*, cel mai bătrân, mai autentic *Mitică*, pentru care ideile sunt simple stupidități formulate cu gravitate, iar statul un simplu mijloc de trai, un părinte care să fie oricând spoliat. Conu Leonida este biurocratul automatizat, pensionarul guraliv și atins de un iremediabil ramolism. El este deci un simbol al miticismului, categorie psihologică a micii burghezii biurocratice române. Dar Conu Leonida este și un *faș*, speriat de o imaginară revoluție, subliniind contrastul dintre ideea automatizată și inadaptația ei la realitate. Contrastul psihologic, surpriza comicului, este axa morală pe care e construit acest tip. Polițaiul Pristanda nu este un document istoric; el este micul funcționar, prost plătit, găinar, din cauza mizeriei, slugă plecată față de stăpânii temporali ai vieții politice. Pristanda exprimă *lipsa demnității profesionale*. Nu este numai un bețiv amuzant Cetățeanul turmentat, care nu știe cu cine să voteze. El este simbolul *omului fără opinie politică*, alegător care își dă votul cui îl prinde la momentul oportun, când are nevoie de el, ca apoi să-l uite. Trahanache este un ramolit, în fază benignă, mai puțin ramolit decât Dandanache, dar mai este și simbolul unui șef de organizație, cu fals prestigiu de autoritate și cu drept iluzoriu de a decide în propriul lui fief. Completat cu fizionomia de „încornorat” dulce, senin — el este *prostul bonom și credul*. Nici chiar Jupân Dumitrache nu este o fantoșe arhaică a „guardiei naționale”, ci este expresia instinctului de proprietate, economică și maritală, sigur pe sine și gelos de prestigiul lui de bărbat, dar păcălit prin credulitate ridiculă. Iar Dandanache, pelticul și uitucul, bătrânul decrepit nu este un tip de profitor politic care a dispărut; el este „agreatul” centrului, asigurându-și un loc de deputat, prin rudenie, prin servicii personale sau prin simplul șantaj, plocon al unei false democrații, care cultivă tot felul de paraziți sociali.



S'a abuzat prea mult de formula mahalagismului personagiilor caragialiene. In teatrul lui sunt puțini mahalagii veritabili. Caragiale a redus elementul pitoresc al periferiei la un decor schematic. Cu excepția farsei *D'ale Carnavalului*, unde ne'nvărtim în lumea bărbierilor, mahalagii caragialieni pot fi repede identificați și scoși din ambianța celorlalte personaje. In sens social și sufletesc, mahalagii sunt Jupân Dumitrache, Chiriac, Ipingescu, Spiridon, Veta și Zița — din *O noapte furtunoasă*; apoi Cetățeanul turmentat și Pristanda, care stropșesc cuvintele, din *O scrisoare pierdută*. Ceilalți, între care și Conu Leonida, sunt „intelectuali” și politicieni, desigur de o specie morală cu certe caractere de tranziție între suburbie și starea burgheză. De altfel, Caragiale s'a interesat de mahalagiu ca de un *tip general*; mai just am putea spune că satira lui vizează un mahalagism etic și intelectual.

Caragiale are o dublă intuiție a individului: a categoriei lui sociale și sufletești. Această sinteză constituie rezistența operii lui. Comedia de moravuri se'mpletește cu aceea de caracter. Putem stabili, pe această observație capitală, o serie de secțiuni în psihologia și starea socială a personagiilor. La o superficială privire, s'ar părea că scriitorul se repetă, prin asemănarea conținutului moral al unor tipuri, și că numai starea socială, decorul mediului se schimbă, nu și psihologia specifică a personagiilor. Există un fel de simetrie între tipurile comediei caragialiene, dar cât de nuanțată, de precisă, de viguroasă, în însăși nuanțele respective, este fizionomia concretă a fiecărui personagiu! Viziunea și tehnica sunt atât de lucrate, până la cele mai mici, dar caracteristice amănunte, încât rar găsim o operă care să ne dea senzația unei condensări, a unei organicități mai depline. Afirmația că în special în *O scrisoare pierdută* (am adăuga și *Conu Leonida față cu reacțiunea*) nu se poate schimba un cuvânt, o replică, o virgulă este justă. Dar de ce impresia aceasta de organism fără defect, de viabilitate fără hiaturi, de replică fără artificialitate? Nimic mai „compus” decât discursurile lui Cașavencu și Farfurițe, cu toate incoerențele logice, cu toate efectele aglomerate, în vederea comicalului. Și totuș nimic de prisos, nimic exagerat în însăși exage-



rarea artistică a acestor două discursuri. Caraşiale exprimă prin ele o mentalitate, o ideologie deformată. Discursurile sunt tipice pentru fiecare. Al lui Caşavencu mai avântat, în stupiditatea lui, al lui Farfuride e discurs de „pisălog“ şi agramat împleticit. Iată de unde vine impresia de organicitate : din suprapunerea şarjei peste conţinutul psihologic al tipului satirizat. Putem alcătui un întreg tablou al nuanşelor, al filiaţiei psihologice şi al unicităţii lor artistice, urmărind cele mai însemnate personaje ale comediilor.

Dandanache, Trahanache şi Caşavencu sunt trei tipuri politice, trei mentalităţi din generaţii diferite, cu metode, cu „temperamente“ deosebite. Dandanache este atât de ramolit, de ridicul, ca înfăişare, de uituc, de împleticit, în propriul lui defect ; este cea dintâi extracţie hibridă de burghez paşoptist. Şiret nevoe mare, este mai aproape de Fanar şi un caraghios faţă de Zoe şi Tipătescu. Dandanache ar putea fi bunicul lui Caşavencu. Trahanache, amestec de târgoveţ bonom, ramolit, dar în fond om cumsecade, are numai iluzia autorităţii ; încornorat, este ridicul tocmai în ceea ce ar trebui să fie superioritatea lui — prestigiul. Nenea Zaharia e un burghez a cărui stare materială nu e supusă criticii ; n'a ajuns prin şantaj, n'are o situaţie socială creiată prin turpitudini, ca Dandanache. Este o autoritate de pae (centrul hotărăşte, când nu combinaţiile Zoişichii) şi un imbecil care nu crede în evidenţa coarnelor puse de Tipătescu.

Caşavencu este un produs mai nou al politicianismului : avocat, patron de ziar, ca armă de şantaj, plastograf, semi-doct patetic şi ridicul, el şi-a multiplicat mijloacele de luptă, deşi i le anulează centrul, fiindcă tradiţia imoralităţii este mai veche, mai autoritară aci. Trahanache, ca şi Farfuride şi Brânzovescu (cam de aceeaşi vârstă toţi) sunt ramoliţi, incapabili, dar în fond mai puşini pătaţi, în viaţa morală. Concurenţa, în democraţia extinsă, e mai aprigă în nouile generaţii. Caşavencu trece peste orice scrupul, iar Tipătescu, fiindcă celelalte mijloace de parvenire politică s'au uzat (delaţiunea la centru, şantajul, discursul demagogic), descoperă o nouă cale : femeea, care, fără drepturi politice legale, începe să aibă un amestec din ce în ce mai puternic, din culise, în aran-



jarea situațiilor. Nu este Tipătescu și cel mai puțin ridicul, fiindcă e cel mai puțin afișat în public, nu este cel mai „cult” față de ceilalți și cel mai practic, ne mai încurcându-se în vechile procedee demagogice? Abuzul de putere este ultima evoluție a falsei democrații, reprezentate prin micul „satrap”, prefectul de județ.

Psihologia ciclică a personajilor caragialiene nu se termină aci. Iată raportul de evoluție dintre Jupân Dumitrache și Trahanache. Amândoi „stâlpi ai societății” în mediul lor; corecți în fond, cu obsesia prestigiului casnic, deopotrivă de naivi, de senini în fața evidenții. Jupân Dumitrache are exact aceeași funcție psihologică — în mediul mahalalei, ca și Trahanache în al burgheziei provinciale. Căpitan în „guardia națională”, el contribuie la consolidarea stării lui sociale, permițând ascensiunea și siguranța lui Trahanache. Regimul nu mai este acum amenințat de dușmanii poporului; generația lui Jupân Dumitrache a pregătit calea generației lui Zaharia Trahanache.

Ipingescu și Pristanda sunt și ei expresia a două generații diferite de polițai. Ipingescu e omul de încredere al lui Jupân Dumitrache, este confesorul lui, își schimbă ideile reciproc, și se ajută să înțeleagă proza lui Rică Venturiano; sunt pe un plan sufletesc și social mai apropiat. Autoritatea lui Ipingescu este auxiliara noului ordin „constituțional”, după cum a lui Pristanda este pusă în slujba puternicilor zilei. Dar raportul lui cu Tipătescu, cu Trahanache și Zoița (stâlpi sociali mai evoluți) nu mai e de amicitie, ca al lui Ipingescu și Jupân Dumitrache. Pristanda e „sclavul”, omul la ordin al burgheziei, slujbașul mizer plătit și de aceea incorect. În fond se revoltă în contra stării lui de inferioritate, dar numai pe ascuns, în monologuri fugare, în care îndrăznește să-și judece stăpânii. Pristanda nu mai comentează „politica” cu Tipătescu, ci e aprobativ sau cere explicații umil. O generație s'a scurs între el și Ipingescu, dar cât de asemănători au rămas în modul lor mecanic de a gândi. Formula lui Ipingescu este „rezon”, a lui Pristanda e „curat”, un automatism care indică o egală sărăcie intelectuală, nu și o repetiție a lui Caragiale. Umilința lui Pristanda



este rezultatul nesiguranței micului slujbaș, exprimând înrăutățirea moravurilor electorale.

Simetria poate fi dusă și mai departe. Chiriac este, în mediul lui, ceea ce este Tipătescu în mediul intelectualității provinciale. Omul de încredere al bărbatului și amantul profitor al soției. Dar ce tipic, ce esențial deosebit gândesc și se exprimă fiecare ; ce clar sunt văzuți în sinteza lor socială și sufletească.

În sfârșit, asemănarea și filiația dintre Zița, Veta și Zoe, trei fețe ale „eternului feminin“ vulgar, romanțios ; cu un limbaj, cu gusturi, cu voințe bine precizate exprimă trei mentalități surprinse în nuanța lor specială. Zița, generație de mahalagioaică mai evoluată, aspiră la „intelectualul“ Venturiano și îi plac escapadele sentimentale, grădinile de vară. Veta, desamăgită în căsnicia ei prozaică, nu evadează prin latura romanțioasă ; ea se consolează mai practic, cu vigoarea și tinerețea lui Chiriac ; mulțumită cu mediul ei, cu situația ei, își caută numai satisfacția amoroasă în brațele teagherului.

Zoe, mai emancipată, mai voluntară, unește ambiția socială și grija de reputație cu amorul clandestin pentru Tipătescu. Într'o genealogie posibilă, Veta ar fi mama, Zița fiica ei, iar Zoe fiica Ziței. Trei generații de femei, cu trei psihologii distincte.

Viziunea socială și psihologică a lui Caragiale a urmărit, în societatea română, nu numai un singur moment, o singură generație sub lumina comică, ci a reconstituit întreaga ei fizionomie ciclică, într'o condensată „comedie umană“, dela mahalagiu până la marea burghezie de provincie. Și este de remarcat că filiația aceasta se petrece în două medii nu numai sociale, dar și geografic deosebite. Mahalagiii sunt situați în Capitală, în Dealul Spirei (ce intuiție adâncă a mahalalei metropolei) iar burghezii sunt situați, în provincie. Secțiunea comică, are exact două regiuni morale, două pături active, ambițioase, din politica țării. Astăzi, cu votul obștesc, Caragiale ar fi introdus desigur și pe țăran în acest tablou ciclic al politicianismului nostru. Tipurile caragialiene s'au multiplicat în mediul rural, prin preoți, învățători și gospodari, membri activi ai unui partid politic sau altul. Procesul demagogiei



așteaptă pe un nou Caragiale, să-i îplinească istoricul și psihologia.

Crearea de tipuri ne duce la concluzia clasicismului lui Caragiale. Valoarea simbolică a personajilor mărturisește obiectivarea în contemplație a tendințelor lui satirice. E drept că nu pretutindeni și-a păstrat aceeași obiectivitate, că între comedile lui se poate stabili o ierarhizare. În frunte stă *O scrisoare pierdută*, a cărei viziune este desăvârșită, a cărei tehnică este de o precizie de ceasornic. Stăpânirea suverană a materialului, prin creație, prin seninătatea pe care i-o imputa Gherea, învăluirea abilă a tendinții în fantezia comică, în această comedie s'au realizat. În al doilea rând stă *Conu Leonida față cu reacțiunea*, care dacă abuzează de „comical verbal“ astăzi caduc, prin echilibrului ei, prin condensarea la un singur act, este totuși comparabilă *Scrisorii pierdute*. Fără îndoială că există o filiație subtilă, o continuare a „comediei umane“ și în tipul lui Conu Leonida, fost funcționar de Stat, ajuns pensionar și comentator al ideologiei democrate. El poate fi un fiu îmbătrânit, evoluat în unele privinți, al lui Jupân Dumitrache, care și el comenta ideologia politică a lui Venturiano, explicând-o lui Ipingescu. Conu Leonida nu se mulțumește numai cu glosarea ineptă a politiceii interne, el și-a sporit comicalul comentând politica externă. Inepțiile lui despre Papa, Galibardi, etc. — sunt de un comic psihologic foarte subtil. *Conu Leonida față cu reacțiunea* nu este o farsă, cum modest a subintitulat-o Caragiale; elementul de farsă este un simplu procedeu de efect final, nu e însăș structura operii, ca în *D'ale Carnavalului*.

În al treilea rând se situează, ca valoare, *O noapte furtunoasă*. Aci Caragiale și-a turburat obiectivitatea și a depășit limitele clasicismului de expresie, sobru, stăpân pe sine, utilizând prea evidente mijloace de farsă și șarjând mai ales pe Rică Venturiano. Antipatia lui este vădită și numai Gherea a putut considera piesa, pe acest motiv, superioară *Scrisorii pierdute*. Caragiale a înfruntat timpul tocmai prin acele tipuri, în care obiectivitatea lui este deplină. Dovada clasicismului său este evidentă în transformarea nu-



melor proprii în noțiuni simbolice. Ca și Molière, Caragiale a făcut din unele personaje simboluri. Zicem de un discurs prost că e cațavencian, de un demagog că e un Cațavencu ; pe un ramolit incoherent îl numim un Farfuride, pe un Cetățean inconștient îl denumim simplu Cetățeanul turmentat, unui comisar de modă veche îi zicem un Pristanda, iar unui inept teoretician al politicei europene îi aplicăm calificarea de Conul Leonida. Și Coana Zoițica a rămas simbolul „damei bune”, atât de multiplicată în viața politică.

Clasicismul lui Caragiale a sintetizat în aceste tipuri și categorii morale nu numai ființe de tranziție socială.

În *O scrisoare pierdută* se împletesc admirabil observația socială, comedia de caracter și situațiile tari, de farsă. În *O noapte furtunoasă*, procedeele de farsă sunt mai îngroșate, în tribulațiile amoroase ale lui Rică Venturiano, fără ca elementul psihologic sau al observației sociale să fie eliminat. Cu tot finalul ei de farsă, cu toată situația comică de efect a lui Conu Leonida, scena bari-cadării lui de teama revoluției, subliniază, prin contrast lașitatea lui, deci explică o trăsătură psihologică. *Conu Leonida față cu reacțiunea* este o admirabilă comedie de caracter ; numai *D'ale Carnavalului*, de o ingeniozitate extraordinară de situații, de o complexitate de intrigă rară este o farsă pură.

Caragiale a folosit însă toate mijloacele tehnice de a exprima comicul : comicul verbal al lui Conu Leonida, Pristanda sau Farfuride, comicul fizic al Cetățeanului turmentat, care nu-și poate menține echilibrul, din cauza ebrietății, și care provoacă râsul prin mijlocul elementar al sughițului (un comic de repetiție fizică) ; apoi comicul psihologic al lui Trahanache și Cațavencu și comicul de compoziție, din actul al patrulea al *Scrisorii pierdute*.

Nu vom insista asupra tuturor procedeelelor ; ar fi și inutil și ne-ar duce la o statistică prea minuțioasă. Este mai concludent să ne ocupăm numai de câteva, spre a ne da seama câtă varietate de expresie comică posedă Caragiale.

Intriga din *O scrisoare pierdută* este intriga clasică, pe care o găsim și la Molière, în *Avarul*. Aci toată odiseea o determină un



simbol material : comoara lui Harpagon. Ea îi provoacă suspiciunile, ea îi accentuează sgârzenia, ea îi dă puțința de a-și spolia, prin cămătărie, pe propriul fiu, ea îl îmbie la căsătoria copiilor, fără zestre, ca să-și păstreze intactă bogăția. Comoara lui Harpagon este un procedeu simbolic, un obiect animat, ridicându-se la valoarea de personaj. Regăsită, ea aduce calmul și subliniază pasiunea adâncă a sgârcitului. Acelaș procedeu îl regăsim în *O scrisoare pierdută* ; scrisoarea compromițătoare pierdută de Zoița determină odiseea comică a personajilor, divulgarea satirică a mediului politic al burgheziei noastre. Simetria clasică a intrigii e molierescă ; scrisoarea e pierdută de Zoe, o găsește Cetățeanul, acestuia i-o fură Cațavencu, care o pierde în învălmășeala întrunirii ; regăsită de Cetățean, scrisoarea revine în mâinile „adrisantei“, iar toată furtuna stârnită de ea se calmează, după ce a pus în situații ridicule pe Zoe și Tipătescu, pe Trahanache și Cațavencu. Scrisoarea este ea însăși un personaj, un obiect animat, un simbol al imoralității ascunse, un moment scoasă la suprafață, de care este afectată întreaga burghezie provincială. Circuitul ei întretine surpriza comică, accentuează psihologia personajilor ; în *O scrisoare pierdută*, tehnica intrigii este de o precizie, de o rotunjime magistrală. Ea îngăduie și tabloul final al comediei, ceea ce am numi comicul de compoziție, când scrisoarea ajungând în mâinile Zoițichii, pretextul neliniștei dispare și toată lumea e mulțumită, aclamând pe Dandanache, el însuș un șantagist, prin mijlocul unei scrisori compromițătoare, pe care a avut grijă să n'o piardă însă niciodată. Această simetrie, care unora le-a părut o slăbiciune a *Scrisorii Pierdute*, repetarea unui personaj, prin unul asemănător, adică a lui Cațavencu prin Dandanache — credem a fi, din contra, o însușire deosebită, care dă satirei o mare importanță simbolică. Imoralitatea a biruit prin imoralitate.

Pretinsa împăcare, acea „seninătate“ a *Scrisorii Pierdute* nu este în fond decât o violentă satiră, fără iluzii, de un scepticism integral, față de mecanismul iremediabil viciat al vieții noastre politice.

Nicăieri Caragiale n'a învăluit mai deplin în ficțiune un desgust personal pentru farsa constituționalismului și ipocrizia moralei



noastre publice, Deosebit de comicul de compoziție al finalului, replica ultimă a lui Pristanda, peste care cade cortina, este de o subtilitate rară. Mulțumirea generală este exprimată de scurtul discurs al lui Cațavencu :

— „*Fraților ! (toți se întorc și-l ascultă). După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum câțva timp înainte de Crimeea ? Am luptat și am progresat : ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pan-sismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !*”

Ironia lui Caragiale nu-și putea găsi un mijloc mai verosimil, mai detașat de a se exprima decât parodia de satisfacție a lui Cațavencu. Prin personajiu vorbește scriitorul.

Iar replica lui Pristanda, cu aceeaș semnificație subiectivă, vine din adâncul acestui automat aprobativ, care exprimă, fără voe, comentariul ironic al autorului :

— „Curat constituțional ! Muzica ! Muzica !”

Ce departe suntem de șarja directă din *O noapte furtunoasă*, unde antipatia scriitorului deformează pe Rică Venturiano, transformându-l într'o marionetă ! Adevărata indignare a lui Caragiale în contra imoralității, în *O scrisoare pierdută* se află, dar e atât de artistic exprimată, de transpusă în ficțiune, încât nu știrbește nimic din verosimilitatea situațiilor, din autenticitatea umană a personajilor.

Caragiale, a avut arta formulelor sintetice, în care a surprins psihologia tipurilor. S'a zis că acestea dau un schematism exagerat creației lui. Formulele caragialiene sunt însă semnul nu simplității artei lui, cât a simplismului personajilor. Cei mai mulți „eroi” se caracterizează printr'o formulă. Pristanda repetă obsedant vorba „Curat”, Trahanache „Aveți puținică răbdare”, Dandanache „Eu care dela 48, cu familia mea”, Cetățeanul „Eu cu cine votez ?”, Ipingescu „Rezon”, etc. Toate aceste formule mărturisesc

utilizarea unui procedeu tehnic, a comicului de repetiție. Repetiția unei formule devine o caracterizare psihologică, e drept simplificatoare; dar „ideologia“ elementară a personajilor, pustietatea lor morală nu putea fi mai pregnant surprinsă. Caragiale este un clasic, renunțând la analiză și recurgând la sinteză. Nu toate tipurile sunt construite pe comicul de repetiție. Cele de o amploare mai mare, fiindcă și psihologia lor e mai complicată, se manifestă printr'o vervă de limbaj și de situații comice, care depășesc schematismul formulelor.

Cațavencu este un ambițios, care fiind sigur de sine, își închipuie că va dobândi sprijinul guvernamental, ca să devie deputat. Odiseea lui comică este subliniată prin câteva situații, în care contrastul dintre ambiția lui și realitate este de o vervă interioară de mare viziune.

Prima situație: e adus de Pristanda acasă la Zoe și prin surprindere, se găsește în fața lui Tipătescu, pe care n'ar fi voit să-l vadă.

Umilirea gradată, spaima lui în fața amenințărilor prefectului îl pun pe Cațavencu într'o definitivă lumină comică. A doua situație și mai puternică este aceea din scena întrunirii când Nae Cațavencu sigur pe reușita lui, își debitează discursul în fața alegătorilor. Surpriza contrastului e și mai necruțătoare. Trahanache pronunță numele candidatului guvernamental, Dandanache, iar Cațavencu își pierde scrisoarea, singura lui armă, în învălmășeala care urmează scandalului. În sfârșit, ambiția lui trece și prin ultima treaptă a înfrângerii, primind dela Zoe să conducă manifestația în onoarea lui Dandanache.

Ce admirabilă evoluție comică, ce adâncă punere în evidență a contrastului dintre „mecanic“ și „viu“, în psihologia lui Cațavencu, realizează aceste trei mari situații. Elementul de farsă este complet integrat celui psihologic. Schematismul formulelor prin care se caracterizează personajile secundare nu mai este utilizat la caracterizarea personajilor de prim plan. De aceea nici Conu Leonida afară de comicul verbal, n'are formule sintetice, nu poate fi schematizat. Dialectica lui ineptă despre raportul dintre stat și



funcționar și dintre revoluție și democrație ține de comicul psihologic.

Cu toate rezervele pe care le-am făcut în privința lui Rică Venturiano, personajiu prea șarjat, este de remarcat și în structura lui acelaș procedeu al contrastului. Prins de Jupân Dumitrache, care-l bănuia că i-a pătat „onoarea de famelist“, Venturiano, cu toată spaima, nu uită să-și debiteze tiradele „democratice“, și se menține comic într'o situație ce putea deveni tragică.

Acelaș contrast între „mecanic“ și „viu“ este esența unor personajii reduse la formulă, ca Jupân Dumitrache și Trahanache. Li-niștea primului, când află că legătura găsită pe perna Vetii e a lui Chiriac și nu a lui Rică, sau încăpățânarea lui Trahanache de a considera scrisoarea lui Tipătescu drept o „plastografie“ participă la acelaș comic de contrast psihologic.

Am văzut semnificația satirică a lui Dandanache : imoralitatea care triumfă contra imoralității. Nu numai acest aspect dă noutate personajului scoțându-l de sub învinuirea de a nu fi un alt Cațavencu, dar și mijloacele prin care el provoacă unele echivocuri comice : când confundă pe Tipătescu și Trahanache, când uită promisiunea de a nu povesti soțului încornorat întâmplarea cu scrisoarea „becherului“. Caragiale scoate din aceste „echivocuri“ de esență psihologică noi situații comice, noi reacțiuni ale Zoei și ale lui Tipătescu. Am putea spune că echivocul psihologic constituie procedeu tehnic al *Noptii furtunoase*, fiindcă toată gratuită spaimă a lui Jupân Dumitrache se naște din convingerea că Rică este amantul Vetii, care îl înșală sub ochii lui cu Chiriac, păzitorul prezumat al „onoarei lui de familist“. Comicul caragialian nu trebuie redus așa dar la câteva formule simplificatoare, la câteva sinteze devenite populare. E ca și cum ai căuta poezia lui Virgiliu sau a lui Vigny în câteva „cugetări“ de uz scolastic și cu sens etic, fără a simți viziunea lor lirică, care se prelungește dincolo de aparențe. Dacă prin aceste formule Caragiale a putut deveni popular, adevărata lui artă nu constă în câteva „trouvailles-uri“ ci într'o organică viziune comică a burgheziei române.

Tehnica comediilor aci trebuie căutată, secretul rezistenței lor

aci e ascuns ; formulele lui Caragiale sunt și intuiții psihologice, nu numai expresii fericite, cu sorți de popularizare.

Dintre junimiști, numai Caragiale reprezintă spiritul citadin, căci Eminescu s'a refugiat în evul mediu sentimental și patriotic, în feeria naturii, în visul metafizic și mitul unui românism idilic și rural. Creangă a stabilit punctele de contact dintre basmul popular și universul primitiv al copilăriei — el însuși un univers legendar, în istoria neamului nostru. Cât privește ideologiile și teoreticienii junimiști, ca Maiorescu și Carp, au năzuit să alcătuiască un mandarinat spiritual și politic, după normele apusene, în mica și pestrița lume orășenească a Capitalei.

În comedii și în schițe umoristice, Caragiale a reconstituit cu neegalată intuiție psihologia unei epoci și chiar a unor categorii sufletești specific urbane.

Filimon a văzut tragedia proceselor psihologice și sociale ale orașului, Caragiale a observat, într'o infinitate de nuanțe mascarada hilară a unei mahalale care s'a luptat să ajungă la rangul de metropolă.

Generoșii generației poșoptiste au voit să scoată statui dintr'un moloz eteroclit ; au creat o revoluție peste capetele de duzină ale spiritului cetățenesc, invitându-l să se miște în formele unei vieți noi, pe care el a început numai s'o mimeze. Caragiale este mimul genial al unei epoci de formație a societății noastre urbane, este neîntrecutul observator al unor straturi de ciudată sedimentare morală în viața noastră orășenească.

El a văzut mahalaua, în Jupân Dumitrache, în Nae Ipingescu, în Zița și Veta, în Chiriac și Spiridon, în Pristanda și Cetățeanul turmentat ca pe o zonă morală distinctă. Mahalagiii caragialieni sunt cei dintâi orășeni, reprezentând faza necesară spre ascensiunea burgheză. Caragiale are un prea mare simț critic, un prea lucid ochi de sociolog — ca să nu fi văzut că între mediul mahalagesc și cel burghez românesc nu este decât un grad de evoluție. Intelectualul Rică Venturiano scrie pentru nenumărații Jupân Dumitrache și Ipingești, în a căror lume își caută și aventurile senti-



mentale. Verigă de tranziție într'un lanț social extrem de simplu, Venturiano este un produs spiritual specific bucureștean, născut din trecerea din Dealul Spirii spre băncile Universității, spre viața politică demagogică și spre presă. Înainte de a ridiculiza, Caragiale a intuit un complex de împrejurări morale și sociale. Faptul că-și situează personagiile din *Scrisoarea pierdută* într'un oraș de provincie nu schimbă nimic din esențiala intuiție a marelui dramaturg. În Capitală politica era în mâna mahalagiilor, a alegătorilor cenzitari, proprietari și negustori, creați de revoluția dela 1848. Intelectualii încadrați în funcțiile de stat, magistrați, profesori și ofițeri — nu alcătuiau după vechiul sistem electoral, pătura militantă în viața politică. Numai gazetarii își puteau afirma liber opiniile, ca hilariantul Venturiano, iar grosul intelectualilor care putea aspira la cele mai înalte situații, în noua ordine burgheză, post-pașoptistă, sunt avocații. Cei mai mulți dintre eroii comici ai vieții politice orășenești, sunt acești „liberi-profesioniști”. Rică Venturiano este „studinte în drept și publicist”, deci viitor avocat, Cațavencu, Farfuride și Brânzovenescu sunt avocați, iar Tipătescu, deși Caragiale n'o spune, nu se poate să nu fi fost licențiat în drept.

Profesiunea celor mai însemnate personaje din comedia lui politică nu este indiferentă, spre a lămuri marea lui intuiție socială. Produs al revoluției pașoptiste, care a numărat chiar printre conducători atâția avocați — această profesiune alimentează clasa burgheză în formație.

Cațavencu singur începe să-și recruteze partizani dintr'o altă profesiune de „intelectuali”, din institutori. Ionescu și Popescu, din *Scrisoarea pierdută*, anticipează, cu o mare clarviziune avalanșa de spirite primare care va invada viața politică naționalistă, în urma acțiunii haretiste. Și nu s'a înrolat însuș Caragiale în cel mai tipic partid de orășeni, în partidul takist, ilustrând astfel involuntar, prin însăși participarea lui la viața politică — o psihologie de mic burghez, care nu se simțea comod în mediul latifundiarilor junimiști? Iar comentariile lui amare, în jurul revoltei țărănești din 1907 sunt dovada categorică a anti-junimismului său, în ordinea realităților economico-sociale.

În psihologia lui Caragiale n'a murit germeul tânărului revoluționar, care a luat parte la „revoluția din Ploești” pe care a ridiculizat-o mai târziu.

Trei scriitori munteni, trei orășeni — Ion Ghica, Filimon și Caragiale, sunt observatorii spiritului urban, la începutul literaturii noastre moderne. Ion Ghica, deși boer, este un generos care se scutură de prejudecățile clasei sale, ca atâția boeri și boernași bonjuriști; el consemnează istoria primei faze a burgheziei române și a spiritului orășenesc; Filimon explică drama socială dintre „ciocoi vechi și noi”, fiind primul critic al acestui fenomen, primul intelectual-proletar care nu se poate încadra în această societate hibridă, iar Caragiale, în teatru, alcătuește tabloul plin de vervă al comediei orășenești, al farsei constituționale și al demagogiei avocățești.

Revoluția dela 1848 au făcut-o câțiva ideologi generoși; unii au fost martiri iluminați de un destin istoric al neamului, ca Nicolae Bălcescu, câțiva au fost gazetari de temperament, ca Heliade Rădulescu și C. A. Rosetti, alții abile spirite diplomatice, ca Ion Ghica, alții reformatori practici, ca Mihail Kogălniceanu. Adevăratul creator al instituțiilor democratice, adevăratul sprijinitor al burgheziei, pe care conform celebrei formule (Imbogățiți-vă!) o aduce la viața socială și politică — este Ion Brătianu.

Eroii caragialieni sunt produsul acestei ere de expansiuni a mahalagiilor înstăriți, a micilor târgoveți și a falangei de avocați, de mici funcționari, care vor invada cadrele noiei societăți.

Caragiale este istoricul umorist al deslănțuirii instinctelor de parvenire a tuturor acestor orășeni, pe care i-a întâlnit în viața de toate zilele, la întruniri publice, în fruntea conducerii administrative, în presă, la cafenea și berărie, unde își exprimă „opiniile” cu o candoare bonomă și amuzantă.

În teatru, a observat cu deosebită atenție pe conducătorii burgheziei orășenești, pentru analiza spiritului cetățenesc, a bucureșteanului însuș, ca o categorie morală specifică a vieții citadine — a rezervat neîntrecuta „comedie umană” a condensatelor lui *Momente*.



Aci, în cadrele existenței burgheze, a instituțiilor ei fundamentale, a surprins acelaș contrast dintre fond și formă, dintre spirit și aparență. Nu mai este vorba de ambițiile ei politice; moravurile, maniile, micile slăbiciuni, mahalagismul și turpitudinile ei, favoritismul, nerespectarea ordinii în care se mișcă, a instituțiilor ei însăș, alcătuiesc fondul schițelor sale umoristice.

Lipsa de educație familială a acestei burghezii semi-mahalagiste o surprinde în *D-nul Goe*, *Vizită* și *Bubico*; turpitudinea, meschinăria și debandada familiei însăș (precară „celulă socială“) o divulgă în *Mici economii* și *Tren de plăcere*; fățărnicia și absența de civilitate, în raporturile sociale, este tema din *Five O'clock*; lipsa de respect pentru instituția publică și confuzia între autoritate și familiaritatea vulgară se găsește în *Petițiune*; neseriozitatea presei, ca mijloc de informație și măsură de apreciere a faptelor străbate seria *Reportaj*, *Ultima oră*, *Boris Sarafoff* și *Groznică sinucidere din strada Fidelității*. Favoritismul introdus în viața școlară e persiflat în *Lanțul slăbiciunilor*, iar în ciclul *Un pedagog de școală nouă* ridiculizează, în tipul lui Marius Chicoș Rostogan, prostia didactică, slugărnicia față de fețele simandicoase, bătăria față de cei umili și lipsa flagrantă de decență în expresie și bună cuviință în aprecieri a profesorului nechemat.

La comedia politică a orășenilor se alătură comedia fundamentală a structurii ei pretins burgheze.

Observația psihologică și socială a lui Caragiale nu se oprește la câteva aspecte ale vieții bucureștene. Atâtea schițe mărturisesc un pitoresc colectiv umoristic de o savoare neîntrecută. Cine nu-și amintește de aspectul torid al Capitalei, într'o zi de vară, de figura domnului „discret“ care caută un prieten, de tipul de abil prostănac al servitorului, care nu vrea să deranjeze stăpânul, pe o vreme caniculară, de silueta birjarului adormit, de a unei bătrâne mahalagioaice, de a băiatului de prăvălie care „moțae pe prag la umbră cu șorțul verde“, de a sergentului de stradă care „stă pe o bancă la poarta unei curți mari“ și care „s'a descălțat de cisme, să-și mai răcorească picioarele“ — din schița *Căldură mare*?

În câteva pagini, cu o notație de o condensare și o precizie

rară, trăește aci un oraș întreg, o psihologie colectivă, de semi-orientalism, o imagine a Bucureștilor, în timpul verii, de unică semnificație.

Intre aceste bucăți pe care le-am numi „schite de compoziție“, cât este de autentică cea intitulată *Atmosferă încărcată*, în care se vede ce înseamnă „opinia publică“ a Capitalei formată după ziarele de un ton exagerat până la ridicul și consolidată în jurul unei mese de berărie.

Și ce-i lipsește, ca pitoresc bucureștean, schitei *De închiriat*, cu neghioaba pasiune a mutatului ce dă iluzia schimbării de decor unor mici burghezi, încremeniți toată viața în peisagiul neschimbat al orașului ?

Dar Caragiale este creatorul unui tip complex de bucureștean, al micului burghez, de obicei funcționar, al neuitatului Mitică, întâlnit în exercițiul funcțiunii, prin autoritățile publice, la cafenea și berărie, la chef și în familie, unde scapără de „opinii“ diverse, naive, stupide sau simplu amuzante. Fie că-l cheamă Tache sau Mache, Lache sau Sache, Popescu sau Ionescu — acelaș tip se ascunde sub atâtea pseudonime familiare.

Sunt numeroase schițe în *Momente*, unde Mitică cel mai autentic tip bucureștean e surprins în atâtea situații, gesturi, opinii, ticuri și exprimări de o clipă. Din aceste fețe prismatice ale prozei caragialiene reconstituim o psihologie neschimbată, am putea spune o tipologie a bucureșteanului.

Ce este Mitică și miticismul ? Este o categorie morală a micului burghez din Capitală. Mitică este „deșteptul“ național prin excelență, spiritul superficial, care se pricepe în orice domenii : în finanțe, în artă, în politică, emițând „opinii“, toate foarte „categorice“, chiar când sunt numai șugubețe. Mitică este sociabil prin definiție, căci își debitează verva între amici, la cafenea și berărie, entuziasmat de câteva pahare și incitat de întreruperi și replici adverse, este familiar cu toată lumea și demn, când îl atingi în amorul propriu. Mitică pornește o revoluție la bodegă și devine sceptic până la colțul străzii, este emancipat între prietenii pe care ține să-i „epateze“ și îmbâcsit de prejudecăți, timorat, umil, laș, și conformist



până la anularea oricărei umbre de personalitate, în cea mai mică inițiativă spre faptă, în cea mai nevinovată ciocnire cu realitatea.

Flecar până la manie, iubitor de farse până la puerilitate, tembel până la sașietate, abil în lucrurile mărunte, dușman al serviabilității, dar amator al favoritismului, cu profit personal, Mitică este un mic egoist care vrea să trăiască în turmă și cât mai comod. Ce frescă admirabilă de Mitici, în felurite ipostaze — cuprind schițe ca : *Două loturi, Amicul X, Triumful talentului, Intârziere, La Moși, O lacună, Situațiunea, 1 Aprilie, Diplomație, Ultima emisiune, Amici, Monopol, Repausul duminical, și neîntrecutul grup din C. F. R.*, în care miticismul, sub forma lui cea mai acută, a familiarității, indiscreției și a spiritului de batjocură gratuită realizează una din cele mai adânci și mai perfect stilizate schițe din *Momente*.

Spiritul bucureștean, cu defectele lui specifice și însușirile lui de vioiciune, deșteptăciune, pornire spre frondă, spre o dulce vulgaritate și o goană după mărunte satisfacții — icoană fidelă a unei burghezii făcute, nu create prin luptă aprigă, este exprimat cu cel mai lucid talent, cu cea mai nuanțată artă, precisă, condensată în proza umoristică a lui Caragiale.

Contribuția sa la crearea unei literaturi urbane s'a exercitat pe calea negativă a ironiei; dar Caragiale este singurul scriitor al nostru care a lăsat mai multe tipuri decât toți prozatorii veacului trecut la un loc. Și este interesant de remarcat că și atunci când arta lui a evoluat spre povestire, părăsind forma extrem dialogată din *Momente* (unele sunt scenete pure), în fantezii satirice ca admirabila *Kir Ianulea*, Caragiale s'a folosit de motivul lui Machiavelli, ca să reconstituiască un București de epocă, de pe timpul Fanarioților.





# T i t u M a i o r e s c u

Fără îndoială că *Insemnările zilnice* au un sens de prefigurare a personalității lui Maiorescu ; și dacă n'ar fi rămas, din caetele lui intime, decât partea privitoare la adolescență — am fi putut ușor reconstitui maturitatea, poate cu unele lacune, destul de importante, atingând firea pasională a criticului și unele surprinzătoare neliniști, categoria inteligenții maioresciane și voința de a-și forma armonios personalitatea se desprind însă destul de clar, în preocupările și confesiunile adolescentului. Nu vom face aici un paralelism complet între Hașdeu și Maiorescu ; timpul nostru nu-și mai pune problema imediată a opțiunii între hașdeism și maiorescianism. Figurile lor aparțin culturii și istoriei ; iar discuția despre prioritatea lor ni se pare prea simplificatoare, ba chiar fundamental greșită. Sunt doi animatori, cu mijloace și temperamente deosebite ; individualitatea lor trebuie definită mai întâi intrinsec, apoi comparativ. Structural văzuți, sunt diametral opuși, ca fire, ca disciplină intelectuală, ea origine a culturii ; e normal să exercite și două influențe contradictorii, două forme dialectice ale culturii veacului trecut, cu limite pe care documentele psihologiei lor, le vor pune din ce în ce într'o lumină mai precisă. Hașdeu a uluit cu marea lui personalitate, cu

țâșnirile lui de geniu, cu îndrăselile lui creatoare ; nu se poate nega aceasta, oricâtă admirație am avea pentru Maiorescu. Dar strălucitul critic al culturii noastre moderne a știut să domine și să subjuge, două atitudini deopotrivă de greu a se îmbina, pe care totuș le-a ridicat la un fel de virtuozitate artistică. Poate că Maiorescu a voit, cu luciditate, cu stăruință metodică să fie prea mult ; și atunci personalitatea lui publică, de profesor, de orator și om politic, de om de lume și estel, de călător neobosit, de intelectual cochetând cu cât mai multe discipline, fără să se consacre exclusiv nici uneia, ca și vocația lui de *spiritus rector* l-au dus la izbânzi sigure și de timpuriu câștigate. Stilul formal al personalității lui goehteene a impas contemporanilor și a triumfat deplin, acoperind prea mult stilul interior. Opera cea mai reușită a lui Maiorescu este viața lui ; dintr'un modest magistrat provincial (primul lui post este de judecător la Giurgiu) ajunge un factor determinant în cultura și politica țării, aureolându-și bătrânețea olimpică și satisfăcută, cu prezidenția consiliului de miniștri și a păcii dela București, după războiul balcanic din 1913. Viața lui Hașdeu n'are nici pe departe această simetrie, această euritmie și seninătate, cel puțin aparentă. Pasiunea lui este creația, știința istorică și filologică, monumentalul în spirit, diversitatea și mobilitatea fără preget. Opera scrisă a lui Maiorescu atinge o perfecție formală prea de timpuriu, spiritul se cristalizează prea repede, coeziunea lui lăuntrică este prea strânsă, ca să-i mai îngădue evoluții ulterioare. Admirabil gospodar al unor idei directoare, opera lui Maiorescu are ceva din osteneala clasicismului, fără să fi trecut și prin faza necesară de „Sturm und Drang“. Pentru o cultură tânără, o astfel de apariție are nu știu ce superioritate și deficiență, în acelaș timp. Tipologia maioresciană este o realitate atât de concretă, încât o bună istorie a culturii noastre trebuie s'o explice, în toate nuanțele ; a o respinge sau exalta este o dovadă de absență a spiritului critic. Maiorescu trebuie astăzi explicat și înțeles, nu combătut sau idolatrizat. Și dacă în creația intelectuală s'a mulțumit să pună mai ales premisele, fără a trage și consecințele lor fecunde, în creația unui stil de viață, Maiorescu a tras numeroase concluzii ; asupra lor cată să îndrepte prețioasele Insemnări zilnice ; ele vor



lumina biografia lui spirituală, îi vor fixa însăși condițiile interioare, impunând o nouă și veridică fizionomie a personalității lui, văzută prea convențional de contemporani și discipoli. Și tot din confesiile maioresciane, vom înțelege de ce elevii maestrului au rămas, în foarte multe cazuri, la un fel de „formă fără fond” a personalității, împrumutându-i numai stilul de viață exterioară, fără conținutul ei. Dacă Maiorescu a creat un tip al mediocrității stilate nu este de vină, fiindcă stilul lui a ieșit dintr’un proces îndelung desbătut, dintr’o voință normativă cumplită, punând peste flăcările care-l ardeau masca apolonică a personalității lui publice. Elevii au luat rezultatul drept principiu de viață ; forma, drept realitate lăuntrică. masca, drept fizionomie ; deaceia, maiorescianismul a iscat un adevărat cabotinaj al personalității, iar în cultură a dus la un academism sterp, luat drept seninătate, armonie și clasicism. Actorul din Maiorescu avea câțiva mici demoni, abil mascați, sub stilul lui apolonic de viață ; că nu i-au presimțit contemporanii entuziasmați, că nu i-au recunoscut adversarii organici, nu este de mirare. Rostul *Insemnărilor zilnice*, este tocmai de a lua cunoștință de demonii aceștia ; complexitatea și amploarea lor ne vor putea explica însușirile și deficiențele tipologiei maioresciane ; desbinările lor lăuntrice vor prefigura masca apolonică a bărbăției lui, dealtfel atât de repede cucerită. Abia după ce vom parcurge etapele principale ale vieții lui Maiorescu, mărturisite de el însuș, vom încheia figura unui om și vom distruge portretul unei fantoze. Voința esențial normativă, Maiorescu este un logician al propriilor instincte și pasiuni ; vorba cunoscută a lui Goethe că „cea mai mare fericire a omului pe pământ este numai propria personalitate” — i se poate aplica integral. Maiorescu se creează atât de lucid, încât pot spune că floarea cea mai aleasă a artei lui se găsește în viața lui ; voința de personalitate l-a secătuit de instinctul de creație intelectuală, l-a limitat repede, l-a stabilizat fără posibilități de depășire ; nu scuzăm nimic, din marginile capacității lui de creație, nici nu întărim, indirect, opinia d-lui Petrovici, care vorbea de „sacrificiul” de creator al lui Maiorescu, într’o cultură tânără, care l-ar fi înfrânt, impunându-i o manifestare subordonată nevoilor culturale ale momentului. Ca-



racterizăm numai, explicăm o tipologie, foarte organică și mărginită de însăși natura ei. Personalitatea socială maioreșciană este și ea o creație, văzută în timp ; atât deducem din „însemnările“ lui ; legenda unui Maiorescu abdicând dela culmile creației, este o legendă ca multe altele.

Impersonalitatea maioreșciană are unele abateri ușoare, chiar în *Criticile* lui ; expresia impersonală a putut induce pe mulți în eroare, nelăsându-i să vadă cece este subiectiv, în firea lui. Maiorescu s'a zugrăvit pe sine, indirect și prea schematic, în *Câteva aforisme* și în eseul *Din experiență* (1888) ; revăzute, în lumina „însemnărilor“, ele explică unele laturi, confirmate de faptele jurnalului, ale personalității lui. În puținătatea „aforismelor“ s'a văzut mai mult un exercițiu literar, în marginea *Aforismelor* lui Schopenhauer, pe care le-a tradus dintr'un organic instinct de eudemonologie, axa personalității lui, astăzi atât de precizată ; din acelaș instinct pornesc și „aforismele“, nu dintr'o dexteritate literară. Preferința lui Maiorescu pentru reflecțiile „asupra înțelepciunii în viață“ ale lui Schopenhauer nu este întâmplătoare ; coroborate cu propriile „aforisme“, cu opusculul *Din experiență* și cu *Insemnările zilnice*, îi vor întregi tipologia, umanizând-o ; și nu știm dacă o monografie asupra operii lui Maiorescu se mai poate scrie astăzi, fără a ține seamă de viața lui ; fără ea opera rămâne sumară, depășită, prea istorică adesea, și incompletă. Personalitatea maioreșciană va trebui explicată numai prin dublul plan al ei, rezultând din îmbinarea stilului social cu stilul spiritual. Insistăm atât de mult asupra acestui lucru, fiindcă maioreșcianismul nu este numai o formulă goală de conținut, cum vor s'o acrediteze adversarii frenetici ai spiritului critic, în înțelesul lui general. Spiritul critic este numai fața negativă a unui stil de viață și de artă, la Maiorescu ca și la Caragiale. Și dacă lui Maiorescu i se poate imputa, până la un punct, excesul de negație, fiindcă s'a oprit în pragul creației, în critică, lui Caragiale nu i se poate imputa decât geniul lui dramatic. Intre Eminescu și Caragiale, Maiorescu are doar privilegiul talentului și al personalității sociale deplin dezvoltate, armonice și de individuală longevitate ;



dar între cei doi creatori, unul de viziune lirică și altul de viziune comică a existenței, nu vedem nici o prăpastie.

Eminescu și Caragiale sunt polii de echilibru, în creație, ai spiritului românesc, din faza junimismului, iar Maiorescu face trăsătura de unire între ei, prin luciditate, prin bunul gust, de a-i fi înțeles pe amândoi. Că nu i-a și explicat întru totul, prin creația critică, nu înseamnă decât că Maiorescu a fost prea ocupat cu propria lui personalitate, de egoismul unui ideal eudemonologic, de care vorbește Schopenhauer în *Aforismele* lui, și de concilierea a ceea ce filozoful german numește : „despre ceea ce este cineva, despre ceea ce are cineva și despre ceea ce reprezintă cineva”. Maiorescu s'a străduit să facă o sinteză a acestor trei fețe ale personalității lui ; deaceea spuneam că a voit să fie prea mult, în acelaș timp. Structural, individualitatea lui este mai complexă decât a lui Eminescu și Caragiale ; calitativ sinteza ei se face mai prejos, decât realizarea, într'o unicitate copleșitoare, a individualității eminesciane. creată sub aspectul exclusiv al idealului „ceea ce este cineva” ; iar Caragiale oricât s'ar fi străduit și ar fi dorit să anexeze și celelalte două aspecte („ceea ce are cineva” și „ceea ce reprezintă cineva”) nu s'a realizat decât tot în primul stadiu, al personalității spirituale. Fantezia lui Maiorescu s'a mulat pe viață, a lui Eminescu și Caragiale s'a concentrat și depășit în creația spirituală. Dacă există un geniu maiorescian, el se realizează exclusiv într'o realitate tangibilă, într'o euritmie trăită zi la zi, cu prețul unor lupte fără preget, rămânându-i pentru spirit numai talentul ; un umanist, în cadrele unei vieți burgheze, într'o țară în care intelectualul era redus la proletarizare sau la un conformism utilitarist. Intre aceste două alternative, Maiorescu a navigat, cu vârtosie, construindu-și o individualitate excepțională, prin raritatea ei. Pentru condițiile vitregi ale societății noastre — este un miracol ; pentru Maiorescu a fost o experiență izbutită, în atâtea privinți.

Biografia lui Maiorescu, scrisă de d. S. Mehedinți (Soveja) și culeasă în volumul *Primăvara literară*, este alcătuită după indicațiile marelui profesor. Prețioasă pentru multe amănunte și astăzi,



când este aproape înlocuită de *Insemnările zilnice* și umplând unele lacune parțiale ale jurnalului, rămâne însă hotărât un document exterior asupra personalității criticului. Adevărata lui psihologie și structură intelectuală trebuie refăcută din propriile note ; era sortit ca Maiorescu, începător în atâtea domenii intelectuale, în cultura noastră modernă, să ne inițieze și în cea mai autentică, mai completă auto-biografie ; și până acum, credem că este cea mai interesantă din toată literatura noastră, atât de săracă în documente interioare.

Dacă sumara corespondență cu Duiliu Zamfirescu, publicată de d. Bucuța, ne-a dezamăgit, după cum ne-a încântat a celui dintâi — însemnările sunt de o covârșitoare importanță. Să nu ne înșele aci, schematismul unor note, lipsa de literatură a lor sau aparenta ne semnificație a unora. Un jurnal trebuie privit, în primul rând, ca un document sufletesc, apoi ca o operă literară. Jurnalul fraților Goncourt sau al lui Jules Renard fuzionează documentul cu arta, ca și cel mai impresionant jurnal pe care l-am citit vreodată, acel al lui Amiel. Fără îndoială, ei au realizat tot ce-a fost mai profund, mai personal, în individualitatea lor, sub forma jurnalului, supraviețuind prin cecece s'ar fi crezut că i-ar fi micșorat. Frații Goncourt se regăsesc, mai amplu, în jurnal decât în romanele lor, iar Amiel care s'a plâns veșnic de sterilitate și care a ratat, în creația de fantezie, a scos din sine însuși cea mai copleșitoare operă etică și literară ; numai Jules Renard și-a dat seama că se realizează, cu maxima lui putere, în jurnal, și că este mai interesant eul lui decât toate aspectele lumii exterioare. La Maiorescu nu se poate pune problema valorii literare a jurnalului ; și dacă scrisul nostru contemporan cunoaște unele jurnale disimulate prin fantezie și romanțare (literatura criticilor este cel mai bun exemplu) — însemnările lui Maiorescu au meritul esențial al nudității, al acelei autenticități pe care alții o caută teoretic și lacunar. N'a prezentat d. Mircea Eliade un jurnal intim drept un „șantier“ și un „roman indirect“ — socotind că fantezia este mai autentică decât însăși autenticitatea ? Un jurnal care să fie în acelaș timp document și artă nu cunoaște literatura noastră, probabil din lipsa acelui sentiment al postumi-



tății, pe care numai culturile vechi și de tradiție umanistă îl pot exercita. Cunoașterea omului este un postulat al Renașterii, al celei mai severe discipline a individualismului, în cadrul unui ideal general; ce-am asimilat noi din umanism, ca să ne cultivăm individualitatea, în limitele ei organice și s'o putem surprinde în mișcărilor ei interioare? Modernul Montaigne, inițiatorul aceluși veșnic proaspăt jurnal despre om, care sunt *Esseurile*, este un umanist mai întâi de a fi un modern și înțelepciunea lui începe după ce s'a pătruns de înțelepciunea omului greco-latin. Mă întreb dacă Maiorescu și-ar mai fi scris cumva jurnalul, formându-se în cultura noastră și în școala timpului? Născut la 1840, la Craiova, la 1850 urmează gimnaziul la Brașov, ca dela 1851—1858 să treacă la Viena, la Theresianum, iar în 1855, la cincisprezece ani, să-și înceapă „însemnările“, mai întâi sub forma modestă a impresiilor de școlar sârguincios, metodic și plin de ambiția de a se instrui și a trece în fruntea tuturor. Cine se oprește la acest aspect, va face eroarea să vadă în Maiorescu un „premiat“ orgolios și antipatic, un spirit școlastic și fără orizont. Progresele pe care le face în studiul limbilor clasice și moderne, consemnarea temelor și a notelor obținute nu sunt decât mijloace de formare a personalității; obișnuși cu școala noastră, cu munca stupidă sau cu diletantismul ei primejdios, am fi înclinați să-l calificăm drept un „tocilar“ ambițios. Paralel cu modestele „însemnări“, Maiorescu alătură o listă de piese văzute, apreciază sumar jocul actorilor și frumusețea spectacolului (ce anticipare a „criticei judecătorești“ dela maturitate!), se ocupă de muzică, desenează și nu uită să-și noteze „experiențele“ de societate, deși nu pare atras prea mult de ea. Ceea ce se cheamă educație, într'un sens integral, disciplină, muncă sistematică, voința de a se vedea progresând în cunoștințe, sunt semnele caracteristice ale personalității lui incipiente. Nu vom face caz prea mare de proiectele literare ale tânărului: scheme de teatru, nuvele, poezii, traduceri, ca celebra gramatică a lui Curtius. Dar o dorință pretimpurie de a alcătui o *Istorie a Românilor*, în nemțește, nu este lipsită de indicii pentru viitor. Introducerile istorice la *Discursurile parlamentare*, cu prețioasele informații despre

oameni și dedesubturile unor acte publice, ale partidului conservator, ilustrații vii ale academicilor cuvântări, spun deajuns despre înclinația lui Maiorescu pentru istorie. Tot ceea ce prefigurează personalitatea lui este interesant și istoria contemporană este cadrul firesc al unui tip activ, logic și organizat, cum se dovedește a fi fost stilul politic maiorescian, într'o epocă de neistovită dispută a „principiilor” constituționale, confruntate cu realitatea noastră socială. Nu discut cât a putut să realizeze în politică Maiorescu ; de altfel, activitatea lui este legată de un partid întreg și numai în raport cu înfăptuirile și deficiențele lui poate fi judecată ; dar în multipla lui personalitate activă — a dat un stil oratoriei, un stil parlamentarismului, în cadrul unor lupte de o violență nu mai puțin accentuată decât a democrației postbelice. Căci dacă siguranța României era mai garantată de conjunctura externă, în timpul acela, problemele interne erau de o acuitate egală, în multe privințe. Lupta între liberalism și conservatorism n'a fost tocmai platonice și cariera lui politică a avut destul stil, în vicisitudinile ei ; el l-a dus la biruința prezidenției de consiliu, fără să fi fost un latifundiar, nici un capitalist. Burghezul intelectual Maiorescu este creația propriei lui strădanii, este rezultatul propriei munci, isbuțind să dețină un rol de frunte, în condiții mai grele, mai inegale de pătruns decât în dulcea democrație a votului obștesc.

Dar înainte de a schița voința lui de personalitate și de a găsi elementele structurale ale personalității lui intelectuale, să desprindem sensibilitatea, conținutul etic al unei precoce maturități. Adolescentul nu este numai un școlar ambițios și un calculator de note și progrese didactice ; el este un afectiv, un animator, un însetat de prietenie și de dragoste. Logicul Maiorescu nu este un vas gol ; în temeiurile simțirii lui sunt rădăcinile unei personalități care se formează în conflict cu mediul ; cu cel familial, cu conșcolarii și profesorii, cu propriile-i conflicte de conștiință. Imagina unui Maiorescu olimpic, egoist și rece, este mai mult socială decât psihologică ; stilul exterior este o pavază, o exagerare, ca să mascheze stilul interior. Seninătatea este un rezultat dificil dobândit, este



un triumf plătit cu sfâșieri lăuntrice. Bun și sever cunoscător de oameni, Maiorescu este născut să domine și să subjuge; portretele colegilor, ale profesorilor, aprecierile drastice adesea — preludează pe portretistul din paginile de istorie contimporană; iar desele bilanțuri morale și intelectuale făcute asupra lui însuș, îi dau o perfectă conștiință a limitelor proprii; aș cita atâtea pagini de auto-definire, fie prin maxime, fie prin analiză lucidă, fie prin juvenilă desnădejde, dar de un patos intern real, ca să se vadă ce stăpân pe sine se dovedește adolescentul în plină criză sentimentală și intelectuală. Secretul armoniei personalității lui în această clar vedere asupra-i trebuie căutat. Maiorescu și-a cunoscut limitele, și-a intuit posibilitățile, și-a determinat liniile viitoarei evoluții, cu rară auto-critică. Tip voluntar, activ, ardelean autentic, și-a administrat la maturitate, resursele pe care le știa roditoare. Cu câtă ușurință, renunță Maiorescu la încercările lui poetice, când descoperă filozofia, pe care o socotește *divină*, și câtă satisfacție îi dau lecturile din opera lui Goethe și a vieții lui ca și contactul cu Lessing și Herbert; își propune să scrie o logică, pe care va scri-o, să-și cultive spiritul critic și să-și exercite acțiunea personalității asupra oamenilor și va isbuti; criticul, animatorul, bărbatul care vede în iubire o confesiune și o completare a personalității, căutătorul fericirii în echilibrul dintre el și lume, într'un cuvânt apriga voință de individualitate se schițează cu o perfectă coordonare, în însemnările tânărului între 15 și 18 ani; când, după absolvirea Theresianumului, Maiorescu pleacă la Berlin, la 1858, are o structură etică și intelectuală definită; îi mai rămâne s'o facă activă, din excepțional de asimilatoare, cum se arată în această epocă de efervescență.

Trecerea la Berlin a lui Maiorescu înseamnă intrarea lui în viață; vocația de profesor, de stăpânitor de suflete se exercită într'un cerc restrâns, dând lecții într'un pension de fete, sau Clarei, viitoarea lui soție. Bărbatul se afirmă prematur, iar dela dragostele intelectuale și platonice de până acum trece la o hotărîre definitivă; oscilând între Elena și Clara, se fixează la ultima. Lecturile

lui din acest timp sunt și ele decisive ; clasici germani și francezi, filozofie, muzică, cu impresii sumare, dar forte, vin să configureze structura lui spirituală. Pe Voltaire îl găsește superficial ; în schimb e cucerit de Goethe, de Molière, de Corneille, de Feuerbach, de Kant, de Spinoza, de Herbert și Lessing, iar preocupările lui de filologie, drept și psihologie nu sunt deloc ale unui diletant.

Viața lui este sobră : nu dansează, nu bea, nu fumează. Orgiile lui intelectuale se completează cu extazul muzical, cu preferințe pentru Bach și mai ales Beethoven ; când va descoperi pe Wagner îi va părea dizarmonic, gustul lui fiind format în sensul clasicizant. Ce asemănare, în această privință, cu înclinațiile lui Caragiale, divulgate în corespondența lui Zarifopol. Eminescu, a cărui cultură literară și filozofică, istorică și economică era de prim ordin, în unele laturi întrecând poate pe Maiorescu, în muzică se mulțumea cu doine și cântece de inimă albastră ; mai aproape de Creangă, prin unele dispoziții, decât de Maiorescu, era firesc să-i displacă viața de salon și să-l intereseze o petrecere la *Bolta rece*, unde se desfăta popular, cu marele povestitor. Țăranul lui Eminescu e mai autentic, deși în poeziile inspirate din folklor este sublimat, stilizat de intelectual. Maiorescu este un tip burghez, ca structură, iar Caragiale, cu toată boema lui, desigur ereditară, termină ca un burghez, dornic de confort și civilizație. Retragerea lui la Berlin este o târzie regăsire în cadrele acestei vieți, după o tinerețe de proletar, care-l apropiase mai mult de Eminescu !

Intre 1859 și 1866, jurnalul lui Maiorescu are o apreciabilă lacună ; în parte, viața lui se poate reconstitui după biografia d-lui Mehedinți. În Ianuarie 1866, începe, la Iași, o epocă agitată, plină ; profesor, om politic, animator cultural, Maiorescu își va desvolta toate virtuțile lui sufletești și intelectuale. De aci până la 1880, când se termină primul volum al „însemnărilor“, jurnalul este de o densitate, de o fluență și de o bogăție de amănunte surprinzătoare.

Vom asista la istoria unei vieți active, cu suișuri și coborișuri, cu deprimări morale și renașteri din sine, conturând definitiv tipul goethean al personalității lui ; acel tip care a impresionat pe contim-



porani, cu masca lui senină, cu idealismul lui etic și cu permanenta grije de armonie estetică a individualității.

Omul Maiorescu este viu, este mobil ; este pasional și de un orgoliu rece, ascunzând sub masca lui fixă, dar trădată de o sculptură voluntară și un sensualism luminos, câteva turburătoare furtuni. El știe să domine și să subjuge, să atragă și să țină la distanță, să nege și să afirme, să disprețuiască și să adore, să sufere și să se bucure — într'un echilibru alternativ, de o mare capacitate interioară. Maiorescu are el însuș intuiția clară a limitelor substanței lui sufletești, dar are și virtuozitatea artistică s'o exploateze cu dibăcie, s'o dispună în doze echilibrate. Voința de personalitate, de stil, iată secretul lui : structural este asemănător lui Goethe, ca intensitate și adâncime este desigur un epigon și simțul lui autocritic îl duce la mărturisirea capitală :

„Când mă gândesc că însuș un așa de supra om ca Goethe era deja de 37 de ani când a plecat spre Italia și de abia de atunci înainte a atins adevărata lui însemnătate și direcția lui rămasă consecventă, cât trebuie aceasta să pună în mirare și, în fond, să consoleze mici apariții ca mine. Deci s'ar putea încă să învieze o lume înaintea mea ? O lume nouă ?" (pag. 261).

Insemnarea este de Luni 4 Septembrie st. n. 1876, București, într'un moment de mare criză sentimentală, de nouă orientare a fericirii lui. Maiorescu va birui, fiindcă eudemonologia lui este uimitoare, chiar dacă nu-și va adânci și amplifica prea mult forțele creatoare ; și dacă se poate vorbi de puținătatea, de schematicismul operelor lui, despre fertilitatea eului maiorescian și despre tinerețea lui sufletească se poate vorbi până aproape în pragul morții. Cristalizat repede, în structura intelectuală, cu o producție rară și agravată de un refuz istoric aproape de a mai interveni în critică, după ce-și simte misiunea împlinită, Maiorescu își derivă forțele spirituale în direcția politicii, adică a istoriei. Obsesia lui, afirmată de tânăr și în repetate rânduri, de a scrie o istorie a Românilor, cu toată vocația lui irecuzabilă de istoric al vieții contemporane îl va împinge spre luptă parlamentară, spre o trăire zi de zi a istoriei. Aci cred că trebuie căutată

structura personalității maioresciene ; chemat să domine și să se-ducă, tipologie etică și activistă, după ce s'a realizat în cultură, și-a continuat acțiunea în politică, din aceeași necesitate lăuntrică. Limitele lui creatoare sunt dictate de temperament, de natura lui umană ; arta, pentru Maiorescu, în efectele ei contemplative, purificatoare, a fost un succedaneu al eticei. Cât de multe explică teoria formulată, după Schopenhauer, în *Comediile d-lui Caragiale*, unde Maiorescu vorbește, ca pentru sine, sub aspectul unei teorii generale, despre contemplație ca un „repaos al inteligenții“, o purificare de „egoismul“ nostru uman și o ridicare la „ideea“ platonice. În acest sens spunem că dacă a avut geniu, Maiorescu și l-a pus în viață, rămânându-i doar talentul pentru operă.

Sunt în „însemnările“ lui numeroase aforisme proprii, referitoare la politică, la viață, în genere și la artă ; unele sunt extrase din lecturi ; printre ele, amuzante anecdote, autentice vorbe de spirit sau numai prostii, prinse într'un *sottisier* viu ; ele sunt, desigur, și un ecou al maximelor și parenelor lui Schopenhauer, poate și a lui Chamfort, pe care moralistul german îl citează des, dar mai sunt și dovada irecuzabilă a problemei centrale a activității maioresciene : etica personalității Goethe și-a realizat-o pe dublul plan al vieții și al creației, transformând adevărul în poezie, neliniștile în contemplație. Raționalist și pragmatist, Maiorescu și-a transformat instinctele, intuițiile în personalitate socială, în voința de a se stăpâni, ca să domine ; lipsit de fantezie, dar nu și de sensibilitate, atât umană cât și estetică, Maiorescu s'a creat pe sine, s'a obiectivat în forma personalității directe, active ; obiectivarea în spirit s'a limitat la câteva fundamentale linii, la câteva „principii“ ; scoase din experiența sufletească și socială, ideile directe maioresciene sunt un cadru schematic al personalității ; și ceea ce a rămas astăzi din ele este nu atât adevărul lui elementar uneori, cât coeziunea lor internă. Tot ce a scris Maiorescu este organic și organizat, este rotund și cu impresie de definitiv. Ceea ce am desemnat prin metafora de excelent gospodar al său, prin voința de stil.



Paginile jurnalului, dintre 1866—1880, au ceva de roman direct, nud, de dramatism interior netranspus în ficțiune. Impresiile despre împrejurările politice, despre oameni, începând cu acelea în jurul detronării lui Cuza, apoi cu planurile lui de reformă a învățământului, cu întrevederile lui de agent diplomatic, la Berlin, cu mascarada procesului intentat de guvernul liberal, cu îndepărtarea dela catedră, cu vicisitudinile vieții de avocat — sunt atât de interesante, de vii. Dar acest roman autentic al personalității lui active este mai complex; însemnările despre activitatea lui de scriitor și lector sunt mai sumare, ca și cele despre ședințele „Junimii”. Încă un semn că impresiile lui devin forțe active, că ele derivă în personalitatea dinamică. Călătoriile prin țară în calitate de ministru al instrucției și cultelor, sunt pline de observații practice, despre țăran, despre școli, monumente istorice; și unde poate, își propune să ia măsuri, să îndrepte.

Portretele sumare, de oameni politici, ne duc spre introducerile la discursuri; omul este judecat după valoarea etică și mijloacele reale ale individualității, în vederea unui scop precis.

Maiorescu n'are sentimentul naturii; toate notele lui despre călătoriile din țară și străinătate sunt seci, pedante, referitoare la temperatură, la starea materială a hotelului; ca și n scrisorile adresate lui Duiliu Zamfirescu, atestă lipsa-i de fantezie, de simț plastic.

Cu atât mai prețioase sunt paginile referitoare la viața lui sentimentală, la ruperea afecțiunii față de Clara, la pornirea chinuitoare pentru Mite, cumnata lui, cu accente de desnădejde, cu vise, cu depresiuni fizice și morale de o umană autenticitate. Gânduri de sinucidere, de emigrare în America, hotărîrea de a se despărți de soție, puterea de a se reface din durere, prin viață, prin activitate intelectuală, prin călătorie, ne duc în spre metoda goetheană de salvare a personalității din disoluție. Eudemonologia schopenhaueriană duce la ataraxie, a lui Maiorescu duce la activitate, la plenitudine a sentimentului, la conștiința de sine a individualității; dela Schopenhauer va fi învățat să se observe în aforisme, dar dela Goethe sigur a învățat să-și transforme durerea

într'o nouă fecunditate. Desfăcut sufletește de o căsnicie obositoare, care-l micșora, trecând printr'o aventură dezamăgitoare cu Mite, Maiorescu se îndreaptă spre o nouă dragoste ; bilanțul moral dela finele anului 1879, se încheie optimist, deși anul următor începe sub auspicii destul de neliniștitoare.

La 40 de ani, Maiorescu trece într'o a doua tinerețe și într'o nouă formă a personalității lui.



# B. P. H a ș d e u

Trei decenii dela moartea lui Hașdeu au însemnat, pentru memoria lui și o remarcabilă întoarcere asupra scriitorului ; inedite publicate de d-na E. Dvoicenco (între care un revelator jurnal), extrasele din *Cuvente den bătrâni*, tipărite de J. Byck, comunicarea ținută la Academie despre Hașdeu linguist, indoeuropenist și filolog de d. Th. Capidan și, în sfârșit, cele două voluminoase tomuri ale d-lui Mircea Eliade, alcătuite ca o antologie de „scrieri literare, morale și politice” — constituiesc un moment hașdean destul de serios, ca să fie luat în discuție, cu toată amploarea cuvenită. Sunt texte și studii dela care se poate porni pentru a valorifica, în perspectiva istoriei și în permanența ei culturală și creatoare, vasta personalitate a lui Hașdeu.

Nu vom analiza aci temeurile selecției făcute de d. Eliade ; o antologie este un gest subiectiv, totdeauna, și cui nu-i place, îl poate repeta pe proprie răspundere. Vechi și entuziast hașdeist intenționând să editeze „opera completă” a fecundului poligraf, d. Eliade își justifică planul și ediția prezentă, în *Prefață* : „Cu alte cuvinte, spune d. Eliade, înainte de toate era urgentă *descoperirea* lui Hașdeu de către publicul românesc ; era necesară restaurarea acestui

uluiitor scriitor în istoria literaturii românești și integrarea lui, în locul pe care îl merită, în istoria vieții civile, morale și profetice a veacului XIX românesc“.

Cum avem în față o antologie, *descoperirea* de care vorbește d. Eliade, este și ea legată de o preferință ; datorită noastră este să luăm act de ea, ca de o voință expresă a editorului și comentatorului ; dar d. Eliade spune mai departe, în aceeași prefață că :

„La alegerea materialului acestei ediții am ținut seama, în primul rând, de valoarea și semnificația literară a textelor“. Și fiindcă a dat prioritate poetului, din a cărui operă a publicat „aproape trei sferturi“, vom începe și noi cu aprecierea poeziei lui Hașdeu. Ținem să precizăm însă că Hașdeu, dacă poate fi luat în considerație ca poet, aceasta se poate face numai în cadrul istoriei literare. D. Eliade, care subdatează aproape toate poeziile, în ampla sa *Introducere*, nu s'a referit un moment la situația poeziei române, în care versurile lui Hașdeu au apărut. Ceeace înseamnă că le acordă o valoare absolută și că pune toate manifestările scriitorului pe același plan de importanță. Hașdeu a fost un spirit vast, care a îmbrățișat, cu egală pasiune, cronica rimată și creația științifică, articolul de ziar și speculația filozofică. În suprafață, opera sa este într'adevăr „uluitoare“, ca și a lui D. Cantemir, ca și a lui Heliade, ca și a d-lui Iorga ; dar după treizeci de ani dela moartea lui, „fenomenul“ Hașdeu nu mai poate fi judecat cu aceeași lipsă de perspectivă, ca și în timpul vieții. Creatorul trebuie despărțit de masca lui istorică, suprafața trebuie înlocuită cu adâncimea. În literatură. Hașdeu a fost un pașoptist întârziat ; pe cât de nou, de original era în știință, pe atât de învechit rămăsese în beletristică.

Entuziasmul lui nemăsurat față de Heliade, instinctiva reacțiune în contra junimismului și a lui Eminescu, l-au clasat, încă din viață, ca pe un spirit nesincronizat cu noile aspecte ale literaturii române. Să nu uităm că Hașdeu a fost și „animator“ de curent și că a grupat în jurul lui, la *Noua revistă* (1888—1895) pe Ion Ghica, pe V. A. Urechiă, pe Ionescu Gion, apoi pe „poetii“ Veronica Micle, Gh. din Moldova, T. Speranță, P. Dulfu, H. Lecca, A. Stavri, Rădulescu Niger și N. Țincu; iar dacă a admirat pe Ispi-



rescu (și el colaborator) a ignorat pe Creangă și dacă au aderat la *Noua revistă Vlahuță și Delavrancea*, ei erau de mult „descoperiți”.

Cu câțiva epigoni pașoptiști, în istorie, cu o lipsă totală de orientare în poezie — „animatorul” Hașdeu se întorcea la epoca lui Heliade, a lui Bolintineanu și Alecsandri, întoarcere pe care o agravează cu propria lui poezie. Aș putea spune cu toată sinceritatea că Hașdeu nu e poet; nu e poet, fiindcă n'are sensibilitate, nu e poet, fiindcă are o fantezie mecanică, nu e poet fiindcă n'a cunoscut starea de contemplație a ideii, pe care a versificat-o, cu mijloacele formale ale lui Bolintineanu, Heliade și chiar Alecsandri. În nici un caz, d. Eliade nu ne convinge, prin largă sa antologie din opera versificată a marelui poligraf, de „valoarea și semnificația literară a textelor”. Fiindcă ediția sa critică nu este numai o restabilire de texte, ci și o entuziastă revalorizare a creatorului literar, ne vom îngădui să dăm numeroase citate, din „poetul” Hașdeu, ca să ne susținem afirmațiile.

Iată începutul, în stil Bolintineanu, baladei *Ionașcu Vodă* :

„Robi să nu se facă ! Nu voi să mă 'ncurc !

„Piară tot ce-i Turc !”

Astfel Ionașcu Vodă poruncește.

Sbârnâe săgeata, și funebru-i cânt,

Acordat în vânt,

Șueră prin carne și-apoi amuțește !

sau aceste versuri, din Ștefan Tomșa Vodă și Vornicul Ion Moțoc :

Ștefan Tomșa Vodă plânge 'n închisoare,

Aruncat în lanțuri și lipsit de soare :

„Ah ! dece, Moțoace, m'ai urcat pe tron ?”

Vornicul zâmbește : turburele șoapte

Nu-i însuflă 'n cuget stația de noapte,

Nici d'obezi se 'ntristă Vornicul Ion.

și cealaltă, în același ritm de pompierism baladic.

Și, ca să nu mai fie vreo îndoială, reproduc două strofe și din *Vornicul Iancu Moțoc* :

*La cetatea Leov, în țara leșească,  
Va tăia călăul pe-un Român fugar :  
Curge tot poporul, lacom s' o privească —  
Lacom s' o privească, că-i un lucru rar.  
Solul din Moldova, trimis ca să ceară  
Marfa cumpărată : capul cel tăiat,  
Stă cu nerăbdare mai curând să piară —  
Mai curând să piară omul vinovat.*

Baladistul Hașdeu nu depășește acest nivel, firesc spiritului literar din care descindea și 'n care a rămas cu statornicie.

Să trecem la alt ciclu de poeme, la cel liric, cu toate nuanțele lui, câte se găsesc în antologia d-lui Eliade ; reproducem mult apreciatul pe vremuri *Viersul*, unde se află și o strofă fericită (a treia), care se crede a defini însuș spiritul liricei hașdeene :

*Homer cânta mânia divinului Achile  
Și Dante Tartarul cânta :  
Poetul, când se naște în amărâte zile,  
Amar și el ca lumea, nu cântă pe copile,  
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !  
Și eu câteodată smulg harpa din tăcere,  
Când sparge Muza pieptul meu  
Căci inima zdrobită răsună prin cădere  
Și saltă disperată în spasmuri de durere,  
Scofând din agonie un țipăt scurt și greu :  
O poezie neagră, o poezie dură,  
O poezie de granit,  
Mișcată de teroare și palpitând de ură,  
Ca vocea răgușită pe patul de tortură,  
Când o silabă spune un chin nemărginit !  
Ar fi o ironie să cânt eu flori și stele  
In veacul nostru pe pământ,  
Când ele sunt o larvă grimată cu văpsele,  
Iar adevărul geme tempeste și resbele,*



*Blăstem, urgie, neguri, pucioasă și mormânt !  
Lăsați pedestrei proze minciuna curtezană !*

*Al cântului entuziasm.*

*Respinge veselia sporită și vicleană,  
Când totul împrejur-i printr' o imensă rană  
Exală din cangrenă un colosal miasm !*

*Homer cânta mânia divinului Achile*

*Și Dante Tartarul cânta :*

*Poetul, când se naște în amărâte zile,  
Amar și el ca lumea, nu cântă pe copile,  
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta.*

*(1872)*

Vă mai amintiți de imprecățiile verbale, de abstracțiunile cu majusculă, de lipsa de mlădiere formală și de grandilocvența seacă a poeziilor lui Heliade ? Dacă nu, le regăsiți intacte aici, cu adăosul că poema apare chiar în anul morții maestrului lui Hașdeu ; spiritul lui anti-liric va fi continuat de discipol, cu o asiduitate împinsă până la identificare.

Cred unii că lirica lui Hașdeu este o lorică de melodii aspre, de concepție sarcastică și de construcție abstractă ; vom vedea cât de îndreptățită este această opinie. Singurul poet autentic, înainte de Eminescu, este Grigore Alexandrescu ; de structură și expresie clasică, Alexandrescu a creat poezie din emoții etice și din preocupări intelectualiste. *Meditația Anul 1840*, în forma ei aforistică, în construcția ei logică și în generoasa ei preocupare de moralist, este un tip de poezie abstractă, în substanță, deși de mare căldură lorică a ideii. Cel puțin *Epistola către Văcărescu*, *Satira duhului meu*, cași câteva excelente fabule, îi asigură locul de frunte printre poeții pre-eminesciani ai veacului trecut. *Aleksandri* e un prea fecund amator, *Bolintineanu* un impenitent versificator, iar *Hașdeu* un retor ; că n'a eminescianizat, în plin eminescianism, este un merit negativ. Nici *Macedonsky*, ale cărui începuturi sunt penibile imitații după Heliade, *Bolintineanu*, *Aleksandri* și *Depărățeanu*, n'a eminescianizat ; dar dacă nu se regăsea în fastuoasa lui fantezie, în viziunea

lui exotică din *Noaptea de Decembrie* sau în visul luminos al bucoliceii *Noapți de Mai*, cași în atâtea alte poeme sonore, Macedonsky ar fi rămas ca și Hașdeu, un retor violent și lipsit de gust. După Eminescu, singurul poet veritabil este Macedonsky, cu toate enor-mele lui inegalități ; astăzi când perspectiva istorică nu mai e 'ntu-necată de prezența lui stânjenitoare, adevărul e unanim recunoscut. Locul lui Hașdeu, ca poet, este alături de epigonii timpului, iar poezia lui o simplă curiozitate a unui mare spirit, care a încercat și versul paralel creației științifice.

Cu un an înaintea morții lui Eminescu, Hașdeu publica această naivă compoziție :

*Blânda toamnă dunăreană, desmierdându-ne s'a dus,  
Totu-i alb și-i rece totul : jos, omătul ; bruma, sus.  
Moartă-i lumea cea albită, peste care, fără față,  
Fără nori și fără soare, greu atârnă alba ceață.  
Șerpuește 'n aer fumul și se 'ntinde alburii  
Din colibe, troienite ca sicriu lângă sicriu.  
In zădar privirea-ți cată negre benghiuri în albeață !  
Pân' și umbrele sunt albe pe cea marmoră de ghiață !  
Iată însă, ca șiraguri de călugări în sobor,  
Văz ceva negrind în zare : ciorile pe șes cobor  
Și de spânul chip al iernii, vesel croncănind, s'agață...  
Mult mai drag mi-e viul negru decât albul fără față !  
(Alb și negru)*

Iar în anul morții lui, iată ce versuri, dintr'o salbă falsă de poeme, semna Hașdeu :

*Un șir de ani, tu rândunică,  
pe vară te 'ntorceai la noi.  
Eu revedeam pe-a mea Lilică :  
Eram o lume amândoi !  
Plecai la iarnă ; eu aice,  
Ca ursu 'n vizuina sa,*



*Trăiam dormind ; dormeam ferice :  
Dormind eu te puteam visa !  
In vis iernatec, numai vară  
Visam mereu ; apoi deștept,  
Re 'ntoarsă te primeam eu iară,  
Cu flori și frunze pe-al meu piept !  
Tu ai murit ; și totu-i rece,  
Și totu-i iarnă fără vis ;  
Dar iată-iată Moartea trece  
In sboru-i către paradis...  
Așteaptă-mă, o ! rândunică ;  
Pe vară ducu-mă la voi  
Să-mi mai revăd pe-a mea Lilică :  
Să fim o lume amândoi !*

(Așteptând)

E drept că Alecsandri mai trăia ca să justifice un discipol atât de sârguincios, cum se dovedește a-i fi Hașdeu în aceste strofe ! In ochii admiratorilor, mai trece Hașdeu și drept poet filozof, prin unele mașinării versificate, în care sentimentul e absent și fantezia seacă ; nicăeri nu e mai vizibil retorul, sbătându-se între cuvinte goale și gesturi sublime mecanizate, ca în lunga disertație fără suflu interior, *Dumnezeu* :

*Aș vrea să smulg din mine un cântec, numai unul  
Un singur de pe urmă : copil întârziat  
Ce nu se naște încă, dar totuș, plin de viață,  
Duiosa mumă-l simte sub inimă svâcnind.*

*Un cântec, numai unul, acum la căruntețe,  
Ca Făt-Frumos din basmul cu „fost-au fost un moș”  
E gârbovit bătrânul, dar vuie cât un munte  
Miratei lumi va zice : dintr'ânsul m'am născut.*

*Un cântec, numai unul acum la căruntețe,  
Pe-un alt tărâm să treacă, eternul călător  
Pământului îi toarnă lumini mai arzătoare  
Și pleacă, iar odihna s'așterne pe pământ.*

*Un cântec, numai unul ! Dar rima cea cocheta  
Aleargă după tineri, și eu s'o prind nu pot ;  
Iar când, răutăcioasa, s'apropie de mine,  
Gândirea mi-o cioplește, ieșind ceva mai mic.*

*A, rimă răsăfată ! Crezi tu că fără de tine  
Bătrânul nu-i în stare să-și taie din granit  
Un cântec ce nu pierde, un imn ursit pe veacuri,  
Păretele ciclopice durat fără de ciment ?*

*O rimă, ce-i aceea ? E haina de paradă  
C'un cârd de decorații smălțat și poleit,  
Sub care toți de-arândul își par că-s de-o-potrivă,  
Și-adesea chiar piticul se leagănă măreț.*

*Nu-i poezie rima. Homer și Anacreonte,  
Virgiliu și Horațiu n'au stat a făuri  
Pe „Tisa plânsu-mi-s'a...”, sonore chițibușuri  
Pe-o cârtiță menită s'o schimbe 'n elefant.*

strofe din care reții numai penultima luptă cu expresia **trică** și aceeași neînțelegere față de Eminescu (ridiculizat pentru rima originală din *Doina*), stâncă de care s'au isbit atâția epigoni și vanitoși neputincioși. Dar dacă lupta lui Hașdeu cu rima e omerică, filozofia lui versificată e direct ridiculă :

*In mine-i infinitul !... Dar eu și Hotentotut,  
Un Cesar, un Platone, un Kant și-un Eschimos  
Suntem aceeași viță : la cel mai crud sălbatec  
S'ascunde 'n cugetare ceva nemărginit.*



Când Țes aceste strofe, eu simt, că-i lângă mine  
 Un scăpăr, o scânteie cu chipul lui Darwin,  
 Și-adie peste capu-mi, șoptindu-i : „omu-i muscă !  
 Ce-i musca ? ce-i o iarbă ? și ce-i un bolovan ? ”  
 Și-a dispărut : iar glasu-i, mai răsunând în juru-mi,  
 Cuvinte răsturnate mi-aduce : „musca-i om !  
 „Din cremene-i o plantă, din plantă animalul,  
 „Din om un inger naște, din inger un Isus ! ”

Datând din 1894, poema hașdeeană nu revelă un poet, cum n'au revelat nici cele scrise cu două decenii mai înainte; acelaș retor, scăpat din modelele tinereții, se luptă cu morile de vânt ale cuvântului; cu eforturi atletice, ridică 'n aer bășici de săpun; că sunt produsul propriei lui închipuiri și nu mai sunt imitații după poeți pașoptiști — nu schimbă impresia definitivă: Hașdeu a simulat poezia, prin retorică.

Romantic exaltat, Hașdeu a practicat retorismul entuziast ca și pe cel pamfletar și satiric; chiar în monografia despre *Ioan Vodă cel-Cumplit* trece dela tonul panegiric la revoltă, cu toată ușurința simetrică a contrastelor de stil retoric. Asemeni maestrului său Heliade, a fost naționalist și democrat, rusofob și mîncător de ciocoi, într'o abundentă activitate de gazetărie în proză și versificată. D. Eliade n'a uitat nici această față a lui Hașdeu; cu titlul documentar e binevenită, fiindcă îl integrează în spiritul literaturii pașoptiste, dela care niciodată nu s'a abătut. Despre *Odă la ciocoi*, admirată pe vremea apariției, d. Eliade scrie, în *Introducere* că „este fără îndoială, cea mai reușită satiră politică din literatura română”. Judecată hiperbolică și ea, cum vom vedea, fiindcă *Scrisoarea III-a* a lui Eminescu este de o violență și de o mișcare retorică, în partea satirică, față de care oda lui Hașdeu cade în cea mai groasă umbră. Desigur, literatura lui satirică în versuri ține de gazetărie; scrisoarea eminesciană este o infiltrație a ziaristului din *Timpul*, în evocarea lirică; se regăsesc în ea toate ideile despre „pătura superpusă”, despre trecutul voivodal, despre corupția con-

ducătorilor, stricați de cultura franceză și de ideile liberale. Fie versificată, fie în proză, gazetăria lui Eminescu este de un ritm mai modern, de o flacără mai vie și de o logică pasională mai încordată. Gazetăria lui Hașdeu: descinde în versuri, din pamfletul și cupletul heliadist.

Figurația satirei lui Heliade și Hașdeu este de o violență convențională, imagina e retorică, exagerată, fără să devie bici de foc al indignării; compare oricine începutul *Odei la ciocoi*, de invectivă descriptivă, cu satira eminesciană, de invectivă lirică și atitudine justițiară și va vedea diferențele:

*Ca lacoma omidă, ce-și caută o pradă  
Pe fragede mlădițe ;  
Ca neagra lipitoare pe sânul de zăpadă  
Al dulcii copilițe ;  
Ciocoiule ! un secol, un secol și mai bine  
Setos de dușmănie,  
Sugeai în frunză suc și sângele din vine  
In blânda Românie !  
De groază și durere, de muncă și bătaie,  
In jaș și 'n umilință,  
Am tot strigat, dar glasul se 'neacă și se taie  
D'atâta suferință ;  
Și ca prin codri freamăt, cu murmur de izvoare,  
Așa în noi suspinul  
Mai rămânea el singur să spună cum ne doare,  
Cât de cumplit e chinul !...*

iar ura în contra ciocoiului se diluează într'o și mai retorică frenezie verbală, după ce trece prin ipoteza că dușmanul ar fi murit :

*O nu ! E viu ciocoiul ! Nu-i vis, nu-i rătăcire,  
Nu-i nea de primăvară !  
Nu-i spaimă sburătoare, născută 'n zăpăcire  
Și gata să dispară !*



*Nu-i chiar nici letargie, ce lasă o pecete  
Pe tristele-i victime !  
O nu ! E viu ciocoiul, cu bube și cu pete,  
Intocmai ca 'n vechime !...*

Poate fi această gazetărie rimată „cea mai reușită satiră politică din literatura română ?“

Dacă e vorba să ne arătăm preferința pentru literatura satirică a lui Hașdeu, nu la citata odă ne vom opri ; găsim cu mult superioară, prin vioiciunea ritmului, prin expresia concisă, fabula *Câinii și lupii*, bucată într'adevăr antologică ; fără aplicația de circumstanță, fabula merită să fie reprodusă într'un manual de limba română. Iar dacă ne e îngăduit să facem o antologie a antologiei d-lui Eliade, am mai indica *Femeea innecată*, o fabulă în duh antonpanesc, elegia *Luntrea*, interesantă ca factură metrică și cursivitate, cele două traduceri în versuri albe, din Ovidiu, una din *Tristia* și alta din *Pontice*, cu destulă fermitate a expresiei, deși fără suplețea originalului ; și chiar efemeridele din *Aghiuță*, reproduse în *Addenda*, sunt mai autentic hașdeene, prin calambur, prin ironie și sprinteneală, decât insuportabil de retoricile lui compoziții epice, filozofice și lirice.

S'ar crede poate că am insistat prea mult asupra poeziei lui Hașdeu, mai ales că am redus-o la proporțiile ei reale ; citatul este însă singurul sprijin eficace, în afirmația critică ; și cum am crezut că astăzi tonul categoric se impune, ca să stabilim o judecată de valoare indiscutabilă, asupra poetului Hașdeu, n'am economisit reproducerea de texte și nici n'am ocolit fixarea în atmosfera timpului, a fiecărei specii de lirism. Ceea ce nu înseamnă că am diminuat pe marele Hașdeu, care este surprinzător prin multiplicitate, dar nu și creator în toate domeniile în care voit sau întâmplător s'a manifestat ; trebuia să despărțim ramurile moarte din spiritul hașdeean de cele vii, fiindcă un spirit mare nu câștigă nimic, dacă îl exaltăm prin deficiențele lui și nici nu pierde, dacă i le repudțem. Încă un motiv care ne impunea judecata limpede este caracterul hagiografic al *Introducerii* d-lui Eliade și pre-

tenția, afirmată în *Prefață*, de a fi ținut seama „la alegerea materialului acestei ediții, în primul rând, de valoarea și semnificația literară a textelor”. Meritele d-lui Eliade nu sunt de glosator critic al lui Hașdeu, ci de pasionat editor critic, de admirator global, închinător la mitul hașdeean.

Dacă ar fi să precizăm printr'o analogie raportul dintre literatura lui Hașdeu și literatura lui Eminescu, de pildă, ne-am afla în acelaș raport dintre poezia d-lui Iorga și a d-lui Arghezi, astăzi ; cui îi va trece prin minte fantezia critică să compare vreodată pe poetul Iorga cu poetul Arghezi ar fi un spirit șugubăț sau un om lipsit de gust ; și datoria posterității este să apere pe marii scriitori de ridicol, prin nuanță, prin înțelegerea istorică și prin acordarea iertării slăbiciunilor. Nu suntem în contra editării integrale a clasicilor noștri ; într'o cultură în care ideea de „opere complete” este foarte relativă și sentimentul conservării vii al trecutului e aproape absent, o ediție într'adevăr integrală este un act de mare curaj : să despărțim creația de superfetație.

Este neîndoios caracterul autobiografic al nuvelei *Duduca Mamuca* sau, în a doua versiune, *Micuța* ; ineditele publicate de d-na Dvoicenco stabilesc numeroase corespondențe între ea și jurnal. Un spirit libertin și sarcastic, amator de farse și de aventuri, un vag parfum de romantism rusesc și o nestăpânită înclinație spre anecdotă, spre calambur și livresc se asociază în joviala povestire a lui Hașdeu.

D. Eliade, admirator integral, iubitor de scheme generale și de caracterizări *in abstracto*, găsește toate purele esențe romantice concentrate într'o nevinovată și agreabilă, aș spune distractivă, narațiune. Ce nu se află oare în *Duduca Mamuca* ? Actul gratuit, misterul, experiența erotică, destinul, demonismul, magia, și încă alte câteva elemente de sinteză. Personagiul, ca și nuvela, sunt „unice în literatura românească” — tot după d. Eliade. În fond, amuzanta și plina de peripeții poveste hașdeeană este numai cursivă, rapid filmată și cu tipuri destul de convenționale ; este, desigur, și un ecou al lecturilor lui romantice, din Pușkin și Ler-



montov, dar și un fragment de autobiografie, interesant mai mult ca document psihologic decât ca literatură.

Aceeaș pasiune apologetică îl împinge pe d. Eliade la supra-evaluarea dramei istorice și romantice *Răzvan și Vidra*. Transcriu judecata sa: „Mi se pare că nu se prețuiește îndeajuns această magnifică dramă, pe care Hașdeu a îmbunătățit-o neconținut, cu dragoste și trudă (cf. *Variantele*). În literatura română, în care patima gloriei și „ambitiția“ n'au ispitit imaginația niciunui dintre marii scriitori — doar dacă s'a vorbit despre „parvenire“, despre instinctul ignobil al ascensiunii sociale prin imoralitate și muncă de cârțiță. — *Răzvan și Vidra* nu rămâne numai o bine construită și admirabil scrisă dramă istorică romantică, dar este unică chiar prin cuprinsul ei. Străbat aici pasiuni și nostalgii necunoscute repertoriului literaturii românești — atât de săracă în mituri, și atât de bogată în personaje mediocre, „lipite de pământ“ sau „desrădăcinate“. Există în *Răzvan și Vidra* un model „imperial“, eroic, „pasional“ — despre care nu avem nici un motiv să credem că a fost anulat prin depășirea romantismului“.

Ai impresia că poemul dramatizat al lui Hașdeu e singur, în literatura română, că d. Eliade în tot cazul nu mai cunoaște altul, că n'a fost vorba niciodată de abuz de eroism și dramă istorică, la noi. Dar *Despot Vodă*, tot atât de „imperial“ și de excepțional, dar eroicul Ștefan cel Mare, din *Apus de Soare*, dar abilul și marele Vlăicu din Piesa lui Davilla, dar *Avram Iancu* al d-lui Blaga, unde eroismul se 'nalță la proporția de mit (singura noastră dramă istorică de reflex mitic) — ce mai rămân pe lângă drama lui Hașdeu? Capriciile criticei extatice sunt destul de mari, ca să facă abstracție de atâtea fapte și opere, într'o situație a dramaturgului Hașdeu. Și-apoi nu e vorba de nici un mit, în personajul lui Răzvan, un ambițios, un fost paria țigan după tată, român după mamă, un aventurier, curajos, dar plin de apetitul „ascensiunii sociale“, râvnind să ajungă Domn la Moldovei.

Democrat și individualist, Hașdeu l-a imaginat ca pe o ilustrație a democratismului său romantic; prin el își exprimă o idee politică, disprețul pentru prejudecata de rasă și de clasă socială,

în fața meritului. Ofensat până și de un deklasat, de cerșetorul Tănase, care nu vrea să primească milă dela un țigan, batjocorit de boeri, când devine haiduc, Răzvan este un exponent al tuturor nemulțumiților sociali, îi ia cu el, în pădure, îi duce 'n Polonia, dar când năzuește să devie domn e cârtit, socotind că nu i se cade să ajungă acolo unde nu e îngăduit unui țigan. Originalitatea dramei lui Hașdeu, față de toate celelalte drame istorice române, e în această idee socială, generoasă, nu în vreo presupusă aureolă mitică. Ambiția lui este ațâțată de o boieroaică, de Vidra, palidă schemă a Lady-ei Machbeth, și nu e 'ncălzită de nici o misiune providențială, nici de spiritul de sacrificiu. Interpretarea d-lui Eliade se arată și aci abstractă, alături de obiect. Dacă este vorba, Răzvan e un erou „desrădăcinat“, un revoltat, un eliminat din societate, din cauza originii lui ; de aceea 'și caută norocul aiurea, la străini, desprins de realitățile sociale și etnice moldovenești.

Când cerșetorul Tănase, sărăcit și el de boeri, vine 'n codru și îi oferă puterea lui de răsbunare în contra orașului — iată ce-i răspunde, într'o lungă tiradă Răzvan :

*Așa te vreau, moș Tănase ! Ș'o să vezi peste puțin,  
C'orașu-i o lighioană și numai codru-i creștin...  
In oraș totu-i robie ; cel mai mic și cel mai mare,  
Toți ca unul poartă lanțuri, toți ca unul gem de fiare ;  
Fiecare slugărește și niciunul nu-i stăpân ;  
Insuși Domnul cu rușine, pleacă fruntea la păgân !  
Pe când aicea stejarul lângă buruiana crește,  
Dar fie cât de puternic, el pe dânsa n'o robește ;  
Iar sălbaticile fiare, ce flămânde rătăcesc,  
Omoară sârmana jertfă pe care mi-o nemeresc,  
Dar n'o 'njugă cu năpastă, ca fiara cea omenească,  
Care prada-i n'o ucide și n'o iartă să trăiască !...  
In oraș totul se 'ngroapă și putrezește de viu  
In locuința-i îngustă și rece ca un sicriu,  
Unde suflarea se curmă, unde vâzduhul lipsește  
Unde cărămîdă, lespezi, lut și piatră te nvelește ;*



*Pe când aicea verdețea ne ține loc de pereți,  
 Ne-acopere numai frunza și numai cerul măreț,  
 Iar jos s'așterne covorul, văpsit cu mii de vâpsele  
 Ce singură firea-l țese din ierburi și floricele l...  
 Lumea totuși de departe ne numește cu fiori  
 Ucigași, împușcă 'n lună, hoși, tâlhari, omoritori...  
 O nu, moșule! Nu crede! Așa fost-a totdeauna  
 Că de cel gonit se leagă clevetirea și minciuna,  
 Precum mușchiul se lățește pe-un copaciu pe care-l tai,  
 Și nu-l lasă pân' ce viermii nu-l preface 'n putregaiu!  
 Săracul țăran ce-și pierde vitișoarele sau plugul,  
 Robul osândit ce fuge, blestemând biciul și jugul  
 Toți cei slabi, izbiți de soartă, de nevoi înconjurați,  
 Află 'n codru mângâiere și ne dau nume de frați.  
 Când privești Moldova 'ntreagă părăsită 'n jaș și silă,  
 Pe cei buni în neputință, pe cei răi, fără de milă,  
 Veneticul și pâgânul, cel de neam și cel bogat,  
 Numai ei având dreptate și la Vodă și la sfat,  
 Căciuliți de toată lumea, fără grije de nimică...  
 O! atunce-ți pare bine când deodată se ridică  
 Spaima de haiduci în țară, născuți din al țării chin,  
 Precum o durere crudă naște 'n piept câte-un suspin!  
 (Cântul II, pag. 202—203)*

Psihologie clasică de plebeu revoltat, neluat în seamă în societatea organizată, scos în afară de lege și pornit pe răzbunare; unde-s semnele unei naturi „imperiale”, unde-s negurile de mit și setea de glorie în eternitate, ale energicului Răzvan, dornic de dragoste și de ascensiune socială? Iar un căpitan de haiduci care-i conștient încă de origina lui umilă și-i spune „stăpâne” asupritorului Sbierra, când îl are 'n mână, în codru, putând să-lucidă, nu-i tocmai „un model imperial”.

În *Răzvan și Vidra*, Hașdeu a dramatizat în cinci tablouri ingenioase un destin de plebeu, inteligent, ambițios, lacom de ascensiune socială, revoltat în contra ciocoilor și încăput pe mâna

unei femei imperiale, din neamul lui Moțoc ; toată ura din satirele lui politice, în contra boierilor, s'a cristalizat în *Răzvan*, prin care își divulgă opiniile politice, învăluite într'o ficțiune istorică. Scrisă cu două decenii înaintea lui *Despot-Vodă*, drama lui Hașdeu este o dată importantă în evoluția teatrului nostru, în veacul trecut ; prin cunoașterea epocii, prin culoarea ei locală, fixată în mentalitatea socială, în obiceiul pământului și'n acea psihologie a mulțimii (întrupată în târgoveți și târgovețe) — prin democratismul ei sincer, piesa face corp aparte între celelalte drame istorice ale timpului.

Caracterele ei sunt exact opuse față de cele ideal aflate de d. Eliade. Mai rămâne de văzut cât de „bine construită și admirabil scrisă“ este, ca să ne dăm seama că judecățile sale sunt involuntar paradoxale. Mai întâi, *Răzvan și Vidra* e un poem dramatic, în cinci „cânturi“, cu mari hiaturi interioare între ele, cu o acțiune prea lineară, ca să fie și construită și cu un vers greoi, noduros, adesea plat, când nu e retoric.

Drept e că versul lui Alecsandri e facil, e declamator, dar mai înaripat decât versul lui Hașdeu ; în tot cazul e mai teatral și mai ușor de spus decât cel din *Răzvan și Vidra*, împiedecat în ritm, împotmolit în lutul expresiei din care cată a se smulge cu toate picioarele, fără să devie sprinten. Dacă ar fi vorba să opunem amândurora o piesă istorică și romantică „bine construită“, de o versificație și o limbă mai pură, (n'ași îndrăzni să spui că și „admirabil scrisă“ dela un capăt la altul) apoi, fără îndoială, ne-am adresa lui *Vlaicu Vodă*, drama lui Davila, singura rezistentă încă, în genul ei, în care s'a uzat și s'a abuzat de eroism, de declamație și convenționalism.

Vorbea d. Eliade despre urgența descoperirii scriitorului Hașdeu pentru marele public; necunoscut, poetul nu câștigă nimic, fiind reactualizat atât de generos ; bănuît a fi rău: înțeles sau numai depreciat, dramaturgul nu se poate totuș bucura de o prețuire mai mare decât, pe drept și neîntrerupt, i se acordă de critică.

Descoperirea d-lui Eliade, este valabilă pentru gazetarul Haș-



deu, într'adevăr necunoscut astăzi ; e un fapt istoric cu deosebire isbitor că mai toată cultura noastră modernă este opera unor gazetari. Gazetar, în înțelesul de popularizator, a fost bătrânul Asachi, începătorul unui spirit mai larg și mai nou de cultură, în Moldova ; gazetar prin ușurință de asimilare, prin mobilitate și menținerea la suprafață, în varii domenii, este Heliade, inițiatorul atâtor bune intenții culturale și animatorul reprezentativ al unei epoci întregi de europenizare a spiritului public românesc. Enciclopedismul de care se vorbește, referitor la atâția scriitori naționali, are un sens cu totul local ; i-aș zice mai curând culturalism, desfășurare orizontală, a unor cunoștințe variate, a unor poziții de moment istoric, deschizătoare de drumuri, vaste preliminarii într'o cultură care se face, se pune în curent cu ideile și orientările veacului, uneori imitând, alteori colportând o sprintenă informație. Enciclopedismul e structural numai în culturile de veche tradiție umanistă ; un Bayle, un Rémy de Gourmont, nu sunt simpli informatori și necesități de moment, în cultura timpului ; structural ei reprezintă o poziție a spiritului uman, o sinteză a cunoștințelor și o disociere a ideilor, într'o etapă de civilizație. Enciclopedismul național n'are un caracter universal ; mai curând el este o revărsare de universalism peste spiritul autohton, o acordare, o punere în raport cu problemele vremii ; enciclopedismul englez, francez, german sau italian rezumă, într'un unghi particular de vedere, un fond universalist, găsindu-și alimentul organic în însăși tradiția culturilor respective ; enciclopediștii noștri sunt europeni, în urma Europei ; mai mult agenți de legătură decât spirite creatoare, ei joacă rolul unor sensibile aspiratoare, injectând aer unei culturi care s'ar anemia în propriul ei aer local. Poligrafii noștri, dela Dimitrie Cantemir la d. Iorga, nu s'au impus spiritului european decât în domeniul erudiției ; istoria otomană a celui dintâi a fost isvorul principal al învățaților multă vreme ca să fie înlocuit cu opera celui din urmă ; înseamnă oare că acești enciclopediști au schimbat cumva și perspectiva cunoașterii, sinteza ei universalistă, dacă au informat ?

Informația înspăimântătoare nu duce niciodată la enciclope-

ăism, neînsoțită de o mare inteligență critică, în stare să sintetizeze valorile spiritului uman, într'un moment dat. Cu mult mai drept trebuie dar să vorbim despre poligrafii români, despre erudiții noștri, dintre care unii de valoare europeană, și nu despre enciclopediști. Mare erudit și neobosit poligraf, Hașdeu nu este nici el un enciclopedist, fiindcă sintezele lui sunt parțiale, în istorie, în filologie și folclor; sunt poziții teoretice, în cadrul unor specialități, și fecunde sau eronate ipoteze. Temperamental, Hasdeu exprimă o nouă tate organică, în varietatea scrisului său; intelectual, critic, dissociativ nu se ridică pe un plan de universalism, ca un Voltaire, un Bayle sau un Gourmont; cultura lui, aportul creator, perspectivele, intuițiile și ipotezele lui — depășesc momentul Asachi, ridicând nivelul culturii naționale. Poligrafismul este o ridicare de nivel, fără îndoială, dar nu și implicit o precizare de structură. D. Eliade, caracterizând romantismul hasdeean, face o sumă de raportări, înăluntru spiritului său, după ce, mai întâi îl compară, prin vastitatea și varietatea domeniilor în care se avântă cu Pico della Mirandola; dincolo de erudiție și de diversitatea ei, d. Eliade presimte unitatea spirituală a lui Hasdeu, iar geniul lui romantic exprimă un stil intuitiv al lumii:

„Geniu romantic, Hașdeu rămâne înaintea de toate unul dintre cele mai uluitoare genii pe care le-a zămislit neamul românesc. Hasdeu este de altfel singurul care a trăit un romantism românesc și a realizat o viziune magică românească.

Valorificarea istoriei, înțeleasă ca un izvor de fenomene originare; valorificarea morții, înțeleasă ca pragul de unde încep un nesfârșit număr de „forme“ care duc, una prin alta, la ultima perfecțiune: Dumnezeu — concepția aceasta magică a existenței și a omului nu a realizat-o niciun român din secolul XIX. Structura magică a gândirii lui Hasdeu se manifestă în toată opera sa: orgoliu și acțiune în viața și în lupta politică, elogiul eroismului și al ambiției imperiale (*Răzvan și Vidra*), încredere în geniul său și în misiunea neamului său, optimism. Restaurând viziunea romantică pe adevăratele sale axe — magia — Hasdeu nu e numai cel mai profund romantic al nostru, dar și unul (sic) din cele mai însem-



nate figuri ale romantismului european. După Novalis este singurul care a avut o intuiție magică a lumii atât de perfectă și de coerentă.

Geniu de o înspăimântătoare vastitate, Hasdeu și-a cheltuit puterile sale creatoare cu o nepăsare pe care numai un prinț, un romantic și un erou ca el și-o poate îngădui. Din tot ce ar fi putut crea, au rămas multe șantiere, și foarte puține monumente. Dar planul acestor șantiere, sunt (sic) suficiente să acorde semnificație istorică unei întregi epoci“.

Sunt însăși concluziile, sintetizate, ale *Introducerii* sale, cu care am fi de acord, dacă scoțând în evidență unitatea spiritului hasdeean, cum și face de altfel, ar fi potrivită și caracterizarea acestei unități. Poligraf, istoric, filolog, folclorist (acestea sunt planurile majore ale creației lui) — Hasdeu este un romantic ce depășește cadrele pașoptismului, în știință; în literatură, cuprinzând și *Răzvan și Vidra*, n'a ieșit din localismul pașoptiștilor, cu toată generozitatea pe care d. Eliade o svârle și asupra acestui lot din activitatea hasdeeană. Dar unde credem că d-sa e imprecis e în însăși caracterizarea „geniului romantic“, pe bază de magie, pe analogii improbabile, ca aceea dintre Hasdeu și Novalis.

În literatură, romantismul hasdeean e un amestec de romantism francez, pus la nivel autohton, pașoptist, și de romantism aventuros de reminiscență rusească; în știință, istorie, filologie, folclor, Hasdeu care asimilase mai tot ce se crease în știința europeană, este mai aproape de unii germani, dar nu de poetismul magic al lui Novalis, ci de Herder, de biologismul lui Taine (a cărui cultură germană e notorie, deși e trecută prin sensualității francezi și pozitivismul englez) și de italianul Vico, pentru care manifestă un entuziasm liric.

În conferința *Noi în 1892*, Hasdeu scrie, vorbind de faza copilăriei în care se află cultura română, dar în cărei maturizare crede fanatic: „Crist, Vico și Darwin, la aceste trei nume se rezumă știința vieții“. Poate fi vorba deci de magie, un cuvânt magic dar foarte imprecis, în definiția și caracterizarea d-lui Eliade?

Hasdeu a avut o viziune filozofică a istoriei, manifestată 'n

politică, în limba și folclorul român ; ea este o sinteză cu elemente din Herder și din Vico.

Problema originilor, a civilizațiilor primitive, a miturilor, de care e obsedat în *Istoria critică*, în *Cuvente den Bătrâni* și în *Magnum Etymologicum* e salvată din raționalismul școalei ardelenne (la drept vorbind pe ardeleni i-a preocupat exclusiv problema originii rasiale, pe care au revelat-o teologic, prin ideea purismului) și n'are nimic din magie și nicio legătură cu Novalis. Caracterizarea și interpretarea „geniului romantic“ hasdeean este ea însăși romantică, substituind lui Hasdeu preocupările sale. Fiind de acord asupra unității lui spirituale, nu suntem de acord însă cu definirea ei ; d. Eliade s'a căutat pe sine în Hasdeu și unde nu s'a găsit s'a condus de câteva obsesii personale scumpe. În absolutul, în monumentalul, în totalitarismul spiritului sunt tot atâtea poziții câte ne indică istoria și critica ; d. Eliade abhoră și pe una și pe cealaltă și iubește cu ochii închiși, fără luciditate, ca un amor abstract, în care imaginea sa egocentrică și imaginea obiectivă a lui Hasdeu se suprapun și se confundă. Nu sunt sigur deloc a fi descoperit spiritul hasdeean în *Introducerea* sa ; ceea ce e mai probabil e că am descoperit entuziasmul său, cultul său subiectiv neînfrânat, iar între texte numai pe gazetarul, pe polemistul, pe vizionarul Hasdeu. Adică puntea de legătură între publicist și erudit, între temperament și memorie, între scriitor și ritmul lui lăuntric ; abia acum am ajuns la marele, la autenticul spirit hasdeean, palidă fantasmă în produsele fanteziei pure, schemă descărnată, în fabricatele fără intuiție.

O istorie a presei române este de făcut de-acum înainte, cu toată ampla informație și mai ales cu toată înțelegerea unor violente ideologii, a unor mari personalități și a unor vitale probleme de politică națională ; în veacul trecut, aproape n'a fost om de cultură mai important, care să nu fi fost gazetar sau om politic. Generația dela 1848 este plină de gazetari și însăși formele literare ce par mai opuse ziaristicii au fost contaminate de spiritul de luptă, de elanul propagandist și partizan. Un Eliade a



fost gazetar până și 'n opera lui poetică, un Kogălniceanu a tratat problemele istorice contemporane ca un gazetar de serioasă cultură, un Hașdeu și-a folosit marile și variatele lui cunoștințe, aplicându-le la realitatea politică a timpului, iar, în contra spiritului pașoptist, Eminescu și-a consolidat o doctrină de stat într'o febrilă muncă de ziarist. Crearea României moderne nu se poate pricepe fără o bună istorie a presei, iar istoria contemporană nu poate reînvia, fără mărturiile pasionate și pasionante ale gazetarilor fruntași, din veacul trecut. Placă sensibilă a evenimentelor, a controverselor, a directivelor și a moravurilor noastre, presa a cristalizat temperamente, a verificat conștiințe, a divulgat lașități și oportuniste și a exercitat un spirit critic, în forme vehemente adesea, dar nu lipsite de o adâncă îndreptățire. Dacă suntem lipsiți de memorii politice de mare valoare documentară, dacă n'avem sinteze personale (*Istoria contemporană a României* a lui Maiorescu este o excepție) — aceste lacune se pot suplini prin bogata activitate ziaristică a vremii.

Unii pașoptiști, între care Heliade, Ghica și Bălcescu au lăsat prețioase memorii și scrisori, dar ele sunt legate mai mult de un singur eveniment, de revoluție și de animozitățile dintre conducătorii ei; cronica vie a ideilor și problemelor politice a înregistrat-o presa.

Al patrulea capitol din întinsa *Introducere* a d-lui Eliade cuprinde un tablou rezumativ foarte amănunțit al ideilor și articolelor politice ale lui Hașdeu; mai puțin interpretativ, mai supus la obiect, scris cu mare entuziasm totuși, el descifrează clar liniile de orientare, intuițiile, esențele spiritului hașdeean, manifestat cu mare strălucire, cu logică intransigentă, cu pasiune, cu sarcasm și uimitoare clar vedere, mai ales când se referă la destinul istoric al poporului român. Pamfletar și polemist de nobilă sinceritate, gazetarul Hașdeu afirmă o poziție ideologică, un sistem de valențe spirituale, o vioiciune, o diversitate de informație culturală și o credință arzătoare ca o flacăra. Istoricul, filologul, folkloristul alimentează liberalismul pașoptist cu un conținut de sensibilitate autohtonă; ro-



mânismul este o structură dinamică, în stare să creeze în prezent și 'n viitor, nu o încremenită obsesie paseistă, ca în mitul eminescian.

Dacă suntem de acord deplin cu d. Eliade că: „Numai Eminescu mai avea, alături de Hașdeu, asemenea serioase preocupări în ziaristică: de a căuta rădăcinile istorice ale evenimentelor, de a le preciza semnificațiile și ghici urmările” — trebuie să precizăm că autohtonismul eminescian se epuiza la 1400, în timp ce al lui Hașdeu era un principiu de viață, capabil să se reînnoiască, să se adâncească și diversifice, în viitor.

Romanticul Eminescu se refugia în trecut ca într'un românism absolut, dar static, romanticul Hașdeu se proiectează, profetic, în viitor; pentru Eminescu românismul e un principiu metafizic, o idee platonice, pentru Hașdeu, românismul e o viziune heracliteană. Cel dintâi e un profet posomorât, ultimul un „vizionar”, în sensul pe care Eminescu însuși îl acordă cuvântului, în *Epigonii*.

Eminescu ne propunea Regulamentul organic, ca ideal, detesta Franța și iubea Germania, ura liberalismul și credea că numai boerii au avut toate virtuțile, că patrioții au încetat odată cu Mircea cel Bătrân și Ștefan cel Mare, că prezentul e incapabil de o idee mare. Hașdeu e democrat sincer, urăște despotismul și pe boeri, respectă constituția în forma ei de adaptare organică la organismul național, urăște pe Nemți, pe Austro-Ungaria, pe Ruși și pe Turci, obsedat de ideea pan-latină și dominat de misiunea României în Orient, între popoarele balcanice. Clar-vederea lui, în politica externă, sentimentul de demnitate și egalitate națională, profețiile lui, privitor la desmembrarea Austriei, anti-dinasticismul lui concret, au isvorit din principii abstracte, dragostea pentru țaran și instinctul mereu treaz de continuitate istorică între prezent și trecut, îi acordă, față de Eminescu, privilegiul unei actualități mai organice. Trecutul și prezentul istoric sunt atacați, în concepția eminesciană, de o soluție de continuitate iremediabilă. Oricâte diferențe se 'ncearcă a se face astăzi între Eminescu și junimism, acuzat de lipsa culturii și sentimentului istoric, niciodată nu va putea fi scos, în esență din structura junimistă, din criticismul ei caracteristic. Formalist, juridic, oratorul politic Maiorescu este un liberal de nuanță engleză, un spirit etic,



punând mereu în contradicție fapta politică și teoria pe care vrea să le armonizeze; gluma cosmopolitismului junimist este numai o armă polemică, pe care o folosește pasionat și sarcastic și Hașdeu: pentru Maiorescu, politica a fost un prilej de manifestare a individualității, în limitele ei etice, pentru Eminescu a fost un prilej de a teoretiza asupra statului și națiunii, pentru Hașdeu politica a fost profetism, încredere în viitor, îndrăzneală de a pune conștiința națională pe acelaș plan cu al conștiinței naționale a marilor popoare. Maiorescu și-a exercitat, prin politică, spiritul critic și estetic, Eminescu a visat, Hașdeu a dinamizat și a sperat. El este singurul gazetar și singurul spirit intuitiv politic ce se poate opune integral junimismului, chiar lui Eminescu; asemănarea dintre ei stă în geniul polemic, în vehemența pamfletară, cu țeluri contrarii însă, și în fondul original istoric dela care pornesc. Maiorescu pornea dela teoria parlamentaristă și dela acceptarea unor stări economice și sociale, dincolo de care vedea numai aventură și revoluție; evoluționismul lui este o lecție de pedagogie politică, un ritual mai mult decât o dogmă.

Importanța și semnificația interioară a gazetarului Hașdeu n'o poate aprecia însă decât un bun cunoscător al istoricului, filologului și folkloristului; gazetăria lui nu este decât aplicarea la contimporaneitate a concepției despre structura spirituală a poporului, văzut în expresia lingvistică, etnică și fantastică, în organicitatea lor indisolubilă.

Impresionat de totalitatea manifestărilor spiritului hașdeean, d. Eliade a urmărit în cele două tomuri ale antologiei sale, ca și în *Introducerea lor*, restaurarea marelui poligraf într'o structură romantică. Crezând că generația actuală este mai dotată să înțeleagă schema spirituală a scriitorului decât fusese aceea din momentul criticismului junimist, a procedat la o reconstituire a fizionomiei lui intelectuale, în linii mari, cu multe aproximații și cu excesivă generozitate. Hașdeu are însă nevoie, ca să fie valorificat, mai ales de spirit critic. Personalitatea lui e atât de complexă, firele ei atât de împletite, încât este mai utilă astăzi o radiografie a ei decât o hagio-

grafie. Numai așa se explică prețuirea literatului, a poetului, nuvelistului și dramaturgului, la un egal nivel cu a istoricului, filologului și folcloristului. Hașdeu gazetarul, polemistul și profetul, fiind o aplicație dinamică a învățatului la prezentul istoric, singur poate fi integrat în aspectul major al personalității lui. O fixare critică a „romanticului” Hașdeu, în construcțiile lui științifice se poate încerca, în raport cu starea domeniilor, în care el s’a manifestat, în evoluția culturii noastre și în paralelism cu știința europeană a timpului.

Locul lui de creator va apărea atunci mai conturat, mai pozitiv; structural și Kogălniceanu și Bălcescu și Eminescu sunt romantici, reprezentând trei „trăiri” intens personale înlăuntrul acestui larg concept. Dar pe câtă vreme Kogălniceanu și Bălcescu exprimă un moment pragmatic și providențial al romantismului autohton, iar Eminescu unul metafizic, Hașdeu este un genial intuitiv, care străbate până la substratul originar al fenomenelor colective, concretizate în limbă, istorie și folklor. Kogălniceanu și Bălcescu sunt produsul istoriei romantice evocative, Eminescu al poeziei romantice metafizice, Hașdeu al științei romantice și al unui anume pozitivism injectat cu un puternic spiritualism. Herder și Vico, Lavater și Gibbon, Buckle, Spencer și Littré, etno-psihologia, lingvistica și folclorul, frenologia și economia politică, biologia și filozofia istoriei alcătuiesc o sinteză de cunoștințe și o întrepătrundere pe care geniul răscolitor hașdeean se grefează.

Spiritul lui e animat de un adevărat demon al analogiei și al ipotezei, e obsedat de ideea romantică a prototipului. Aceste forțe vii ale inteligenței și erudiției lui se supun unor metode, se confruntă cu un plafon maxim al cunoștințelor din științele respective. În momentul sintezelor, ipotezelor și „adevărurilor” pe care le descoperă. Este tocmai ceea ce Eliade a evitat să facă în lunga sa *Introducere*, zugrăvind un Hașdeu tipologic, nu unul complex și nuanțat individual. Dacă structurile sunt cristalizări naturale, cultura unui popor se creiază într’o ambianță istorică, știința se organizează într’un spirit de epocă, într’o serie de studii, într’o succesiune de ipostaze ale adevărului. Căci după cum nu există, în istorie filo-



logie și folklor un adevăr definitiv, ultim, tot așa nu există nici știință *in abstracto*; creația științifică este organizată, ca și creația fanteziei. Numai „făclia spiritului critic“, cum spune undeva Hașdeu, luminează și coordonează materialurile științifice, numai sinteza lor, la un moment dat, poate fi identică adevărului. Compare oricine istoria și filologia Școlii Ardelene cu aceleași discipline reînnoite de Hașdeu, compare oricine modul de a simți istoria națională și autohtonă, la Kogălniceanu și Bălcescu și modul de a simți aceleași idei la Hașdeu și va deduce ușor diferențele. Prin vastitatea planului, prin complexitatea mijloacelor de investigație, prin adâncirea problemelor și înmulțirea lor, el ridică știința românească la un nivel nou, deschizând perspective nebănuite urmașilor. Iată cece am fi voit să fie o „restaurare“ a lui Hașdeu, în cultura română, și în raport cu știința europeană a timpului. Caracterizarea geniului hașdeean este pur descriptivă, în prezentarea d-lui Eliade; dorind-o critică și istorică, am fi așezat marea figură a unuia dintre cei mai mari cărturari naționali, într'un tablou cert de valori.

Și nu putem spune că n'ar fi timpul unei vaste monografii istorice și critice asupra lui Hașdeu, a cărui figură poate fi scoasă dintr'o nemeritată non-valorificare, în perspectiva culturii. O valoare spirituală nu moare, fiind uitată, dar nici nu devine izvor fecund și aliment sufletesc, în fiecare generație, dacă nu capătă noi interpretări, noi respingeri și adeziuni. După moarte hașdeismul n'a avut parte decât de epigoni sau de diletanți, ca să fie întreținut, cu o intensitate sporită; n'a avut nici adversari organici (d. Iorga, l-a diminuat ca într'un fel să i se substituie) — cum a avut juminismul, care s'a bucurat de o pleiadă de „maestri“ și de repulsii tenace.

În acelaș an în care a apărut antologia d-lui Eliade, d. J. Byck a editat câteva „texte alese“, însoțite de o „introducere și note“, prețioase din *Cuvente din bătrâni* (ed. „Cultura Națională“). Foarte utile, pentru a repune în circulație, cel puțin, fragmentar, câteva studii capitale ale filologului și folkloristului Hașdeu, pa-

ginile acestea nu valorifică și critic figura lui științifică, introducerea limitându-se la o prezentare strict informativă și la câteva generalități.

Mult mai bine a procedat d. Th. Capidan, cunoscutul filolog, care într'o succintă comemorare, la Academie, a lui Hașdeu ca *linguist-indo-europenist și filolog*, a isbutit să valorifice în cadrul timpului și 'n raport cu progresele de astăzi ale disciplinelor amintite, pe creatorul Hașdeu. Broșura d-lui Capidan este atât de prețioasă, cu toată scurta ei întindere, iar Hașdeu capătă o strălucire temeinică în toate raporturile pe care d-sa le face între știința europeană, contimporană învățatului român și între marile lui intuiții, excelenta lui metodă, felurile lui soluții și ipoteze, unele încă fecunde sau neînlocuite, între uimitoarea lui erudiție și mobilitate de spirit, înălțându-se dintre amănunte la sinteză; pe bună dreptate, d. Capidan conchide, după o serie de substanțiale confruntări și judecăți, între Hașdeu și filologii timpului: „linguistica de azi și cea de mâine, adâncind cu alte mijloace spiritualitatea limbii materne, se va simți în comuniune spirituală cu acela care a fost un mare animator, revendicându-l ca adevăratul „tată“ al filologiei române din epoca noastră“.

Când istoricul și folcloristul va fi pus în valoare, în acelaș spirit critic, Hașdeu nu va pierde nimic din marea lui personalitate; mai mult, credem că abia atunci ar deveni mai organic încadrat, mai prețuit, între cele câteva etape creatoare ale științei românești; până atunci, entuziasmul d-lui Eliade e demn de stimă, iar munca sa nobilă de editor conștiincios, urmărind variantele și însoțind de note explicative textele, întocmind un folositor *Curriculum vitae* (până se va putea scrie o biografie) ca și o foarte amănunțită „bibliografie rațională“ a operelor lui Hașdeu, merită elogiile noastre neștirbite și recunoștința generației actuale de tineri studioși, care vor utiliza antologia sa ca pe o introducere binevenită în labirintul poligrafiei hașdene.



# Matei Caragiale

O biografie a lui Ion Luca, tatăl lui Matei Caragiale n'avem: nu o biografie romanțată, care oricând se poate imagina pe cele câteva date pozitive existente, ci o biografie documentată, din care să crească și portretul spiritual al marelui scriitor. Lectura ediției definitive a operei lui Matei Caragiale, alcătuită cu atâta pricepere și precedată de o spumoasă *Prefață* a d-lui Perpessicius, dar atât de esențială în liniile ei generale și în tonul ei omagial — mi-a lăsat impresia că s'ar putea întreprinde cândva, o întreagă biografie a dinastiei Caragialilor.

În cultura noastră unde este extrem de rară existența unei tradiții intelectuale, între generațiile aceleiaș familii, a număra patru înaintași actori, între care unii autori, culminând în geniul lui Ion Luca, a evolua în abia înfiripatul Luca Ion, fiul mai mic și de timpuriu dispărut, ca să se închee procesul de creație cu cel mai mare fiu al marelui dramaturg, Matei, realizat atât de somptuos în *Craii de Curte-veche* — este un spectacol spiritual destul de caracteristic, spre a atrage atenția unui biograf. Este poate un caz fericit, când visata știință a portretului moral întrezărită de Sainte-Beuve drept o „istorie naturală a spiritelor” — s'ar putea cu succes încerca. Căci dacă este în mare parte o utopie a stabili „familii de spirite”, între diversele individualități din cuprinsul unei literaturi, în lăuntrul unei familii biologice, manifestată și în domeniul spiritului, operația este și mai firească.

Factorul eredității, deși se știe ce salturi surprinzătoare intervin adesea în „legile” ei, ne-ar explica nu numai asemănările între individualități, într’o aproximativă tipologie, dar ne-ar lămuri mai bine însăși devierile și diferențierea lor. Nu este vorba aci să reînviem un sistem, contrazis pe temeiul firesc al criticei, care caută unicitatea tipului, chiar de inițiatorul lui; mă gândesc însă că un sondagiu atent în psihologia dinastiei Caragialilor ar duce, numai în cazul de față, la concluzii foarte interesante. Aproximația, păzită în toate nuanțele ei, ar feri de orice rătăcire cu pretenție „științifică” și-ar desface firele unor spirite împletite dintr’o celulă primordiale, identificată pe cale istorică, până la străbunul Vlidiko, născut pe la 1750.

Nu voi încerca acum ceea ce este numai o dorință; dar mi se pare că o despărțire categorică, așa cum s’a și făcut, între spiritul lui Ion Luca și al lui Matei Caragiale, este prea greu de admis. La urma urmei, în această convingere nu intră nici o amăgitoare teorie științifică, ci numai o reflecție mai stăruitoare în jurul operelor celor doi scriitori.

Intr’un excelent studiu, publicat în *Revista Fundațiilor Regale* (Martie 1936), d. Vladimir Streinu, după ce stabilește câteva influențe precumpănitoare, ca să nu zic modele literare, ale prozei lui Matei Caragiale, ajunge la concluzia fermă că: „Prin nici una din liniile literaturii sale, Matei Caragiale nu se dovedește fiul lui I. L. Caragiale” — opunând în principiu, oricărei încercări de a stabili vreo filiație între opera lui Ion Luca și Matei, o tot atât de dârză respingere: „Orice încercare de a-i înmulți relațiile (lui Matei) de societate spirituală (sublinierea e a noastră) cu autorul *Scrisorii pierdute* probează în cel mai fericit caz ingeniozitate” — după ce recunoaște parțial cu un aliniat mai sus: „In mod obiectiv, fiul n’a putut lua dela tatăl său decât îndrumarea către literatura excepțiilor morale a lui Edgar Poe, din care I. L. Caragiale traducea, după Baudelaire, *Une barrique d’Amontillado* și *Le masque de la mort rouge* încă din 1898”.

Combătând cu vehemență „judecata de tip analogic” ce ar



încerca să stabilească filiații psihologice și literare între Ion Luca și Matei, d. Vladimir Streinu nu renunță totuși s'o practice pe proprie socoteală, e drept, în altă direcție decât cea a eredității, procedând la o filiație pe formula sainte-beuviană a „familiei de spirite”. Desigur, că și noi am făcut și facem rezerve, când e vorba să se aplice, pur analogic, o formulă pe simplul fapt al eredității biologice. Iscusit critic „sourcierist”, d. Vladimir Streinu, după ce scoate în evidență o sumă de influențe din Poë, din Barbey D'Aurevilly și din Villiers de l'Isle Adam, integrează literatura lui Matei Caragiale într'o „familie de spirite”, dedusă din exclusivile influențe literare exercitate asupra scriitorului nostru: „Matei Caragiale nu se sprijinea însă în atitudinile de vechi și nobil stil ce lua cât și în aplecările heraldice sau genealogice, pe nici o realitate obiectivă. Totul manifesta la el plăcerea gratuită și mai cu seamă gusturile unei artificialități somptuoase de genul aceleia a strămoșului întregii lui familii de spirite, Edgar Poë”.

De parte de a nega aceste înrâuriri, totuș mi se pare că a fixa tot conținutul operii lui Matei Caragiale într'o „familie de spirite”, pe cale strict livrescă, înseamnă a-i contesta orice autenticitate de scriitor. Nu cumva aplicarea absolută a formulei sainte-beuviene duce la o „judecare de tip analogic”, în sens contrar celei combătute? Ispitele și primejdiile critice de isvoare sunt deopotrivă de tari și d. Vladimir Streinu care-i cunoaște secretele să nu-i cunoască oare și aproximațiile, acel joc liber între autentic și livresc, joc de nuanțe infinite și de sunete alba perceptibile uneori?

Merg mai departe și accept, după d. Perpessicius, pe bună dreptate, o mai amplă serie de influențe care au intrat în componența talentului lui Matei Caragiale. În prefața sa, atât de nuanțată, în sborul ei grațios, ni se propune sugestia lui Haysmans din „A rebours” al cărui Des Esseintes, îndrăgostit de fast, de recepții macabre, de pietre prețioase, de miresme și literatură decadentă, ca și pe Villiers de l'Isle Adam, Gobineau, Oscar Wilde, Baudelaire din spleenul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase în care sunt atâtea imnuri închinare Parisului și misterelor, Furetière, despre care vorbește o însemnare de agendă (a lui M. C.), cu romanul



burghez, Jean Lorrain („ștața de Lorrain“ cum îi spune într'un loc) cu poezia declinurilor nobiliare din „Le vice errant“... la care se adaugă și citații Poë și Barbey d'Aurevilly amintiți și de d. Streinu; și mi-aș îngădui să adaug și pe „magul“ Sar Péladan, cu preocupările lui ocultiste, de care e obsedat și Aubry de Vere, eroul din *Remember*.

Cine știe dacă nu s'or mai afla și alte influențe din care și-a alimentat scrisul Matei Caragiale; dar pe bază de critică a isvoarelor este greu să stabilim „familii de spirite“. D. Vladimir Streinu, ca să respingă orice posibile filiații, sufletești și literare, ale lui Matei din Ion Luca, pune și problema de școală literară, înglobând pe tată într'un definitiv clasicism, iar pe fiu anexându-l modernismului, în sensul mai larg al fantasticității romantice și simboliste. Disocierea este, desigur, justă în sine; se pune însă întrebarea dacă formula „familiei de spirite“, este în esența ei sainte-beuviană, limitată la conceptul de școală literară, la canonul estetic, sau nu cumva o formulă mult mai cuprinzătoare? Nici în izvoarele posibile ale unui scriitor, nici în expresia categorială a unei estetice, nici într'o psihologie dedusă dintr'un tip literar, transformat arbitrar într'un arhetip al „familiei de spirite“ — nu se poate cuprinde cu exclusivitate personalitatea lui. Apreciem subtilitatea apropiierilor făcute de d. Vladimir Streinu, pe firul investigației de surse, însușire dovedită de atâtea ori, cu prisosință, însă nu putem accepta o caracterizare critică pe acest exclusiv criteriu. D. Perpessicius a identificat isvoare mai numeroase, indicându-le cursul general, fără a fi dedus de-aci fie totala desprindere a lui Matei de familia spirituală a lui Ion Luca sau de o tradiție a literaturii noastre, anterioară autorului lui *Kir Ianulea*, dar în care și el se 'nseriază, cum vom vedea. Sensibil și la sunetul interior al unei individualități, pe cât de pasionat de erudiție, d. Perpessicius, nu se rătăcește pe firul ariadnic al modelelor, atât de copios și rapid prins în împletiturile lui, ci se întoarce la matca autohtonă a prozei lui Matei Caragiale. Indicațiile sale sunt și aci tot pe atât de numeroase și nuanțate, încât ne dau putința unei reconstituiri mai veridice a individualității scriitorului, încadrat și n influențele amintite, dar și într'o tradiție



națională, dintre care nu lipsește nici dependența de „alte fire” cu opera lui Ion Luca, dincolo de caznele tehnice, atât de pătimașe la amândoi.

Când d. Vladimir Streinu și-a publicat interesantul său studiu, despre Matei Caragiale, nu se cunoșteau „paginile de jurnal”, nici contribuțiile lui de heraldică, nici realizările lui de pictor miniaturist; ediția definitivă clarifică și această față a scriitorului care nu mai pare un simplu act de snobism literar, venit din modelele streine. Dacă nu se justifică prin spița familiei, pornirea lui heraldică nu este mai puțin serioasă, în aspectul ei științific; că Matei Caragiale și-a alcătuit el însuș un fel de atitudine de feudal, că și-a arborat câteva ordine pe piept și un stindard la moșie și că s'a regăsit în tovrășia atâtor spirite aristocratice, din literatura veacului trecut, înseamnă că preferințele lui erau și afinități irecuzabile și că un tainic instinct de solidaritate îl ducea spre toate formele care exprimau un sfârșit de rasă, în gesturi somptuoase. Drapat într'o rigiditate morală și una socială, dorită cu încordare, și dobândită cu trudă, conștient de labilitatea făpturii lui, de procesul încheiat în spirit al familiei lui, în care orgolios se consideră nu numai punctul terminal, dar și culmea, de însăș stingerea biologică a unui neam, în descendenții lui masculini (cum mărturisește jurnalul din anexe) — psihologia lui e mai puțin un caz obișnuit de bovarism, cât o hipertrofie a eului ereditar. Matei Caragiale luptă cu sine, dar și cu strămoșii: orgoliul lui resfrânge toată acea lumină ostenită de crepuscul, cu frumusețea somptuoasă și tristă a astrului în declin.

Soarele arzător, mediteranian, strălucește în spiritul lui Ion Luca, al aceluia mai ales din comedii; Matei este agonia solară, cu purpura ei bolnavă și totuși augustă. Nu sunt deloc înclinat să văd o totală despărțire între literatura lui Ion Luca și a lui Matei; constat însă o schimbare de planuri și o degradare a substanței sufletești.

D. Perpessicius face unele firești raportări între tată și fiu, cum este comuna lor obsesie a variațiilor climaterice, egala lor pasiune pentru muzică, ca să nu mai reamintim și chinuitoarea voință

de puritate formală. Apropiindu-ne de opera lui Matei, nu aducem în sprijinul paralelismelor ce vream a schița largă evocare din *Remember*, unde influențele cărturărești sunt prea evidente ; personalitatea lui deplină nu aci se revelă, și nici în migala parnasianelor *Pajere*, ci în *Craii de Curte-Veche*.

Talent prea puțin fecund și abia o friză, oricât de strălucită, față de marea creație a lui Ion Luca, templu atât de complex și armonios, Matei intră cu opera lui capitală nu numai într'o tradiție spirituală a înaintașului său, dar și într'o mai mare tradiție a prozei noastre orășenești. Ochiul subtil al d-lui Perpessicius nu scapă nici această filiație și ne indică cu multă oportunitate „*Istoria Bucureștilor* a lui Ionescu-Gion și în care se află toată fericita sugestie a Crailor de Curtea-veche, topografie și expresie“, iar în *Negru și aur* și în *Isnoave vechi* observă „ceva din timbrul dominator, de romanticitate, al nuvelor istorice ale lui Odobescu“, chiar „ecouri din Ion Ghica“, neomițând să vadă în Pirgu un „Dinu Păturică al veacului al XX-lea“, cum îl califică, în parte, însuș creatorul lui, integrându-se astfel magnifica evocare a crailor într'o tradiție autohtonă, de spirit, de peisagiu urban, și într'o savuroasă atmosferă de orient valah. Căci să nu pierdem din vedere că Matei Caragiale ne avertizează de nenumărate ori, în cursul povestirii sale lirice, că „suntem la porțile Răsăritului“. Tradiția aceasta, încadrată într'un precis orizont moral și social, între Filimon, pictorul ciocoilor vechi și noi, între Ion Ghica, monografistul pasionat al Bucureștilor, din *Convorbirile economice*, cu o zonă mai jos duce la balcanismul antonpanesc, la mahalaua comediilor lui Ion Luca, la cadrul tot bucureștean, de epocă, din *Kir Ianulea*, iar în timpul nostru la amintirile „feciorului lui nenea Tache Vameșul“ ale Sărmanului Klopștok.

Transcriu judecata d-lui Perpessicius și o consider definitivă, în ceea ce privește substanța *Crailor* și modul, așa zice mai curând perspectiva din care-i privește : „In toate fibrele sale, cât de intime, *Craii de Curtea-veche* este o operă funciar. realistă, cu rădăcinile adânc înfipite în vadul acesta dela porțile răsăritului, care este Țara Românească. Prin atmosfera, însă, de ansamblu pe care o realizează, prin transfigurarea acestui material realist, prin continua lui



răsfângere în fântâna miraculoasă, de humor și poezie, care este sufletul scriitorului, *Craii de Curtea-veche* este cea mai puțin pământescă dintre lucrările noastre epice, cu iz de istorie contemporană”.

Și cu toate aceste preliminarii, destul de largi, încă n’am ajuns la obiectivul propriu al studiului nostru. Opuând două judecăți asupra lui Matei Caragiale, pe a d-lui Vladimir Streinu și pe a d-lui Perpessicius, alăturându-ne, în toate excelentele sugestii de prețioasă prefață a ediției definitive, rămâne să ducem mai departe afinitățile între spiritul lui Ion Luca și Matei. Să nu uităm însă capitala constatare că opera lui Matei exprimă un fond degradat, deși derivat din substanța lui Ion Luca. N’avem pretenția de a desăvârși această dificilă radiografie în spiritul celor doi Caragiale; dar o serie de sugestii vor putea duce la unele concluzii convingătoare: sprijinindu-ne pe analogie și nuanță, nu ne vom sprijini mai puțin pe două realități sufletești și artistice.

Dacă teatrul comic al lui Ion Luca reprezintă un realism de disciplină clasică a expresiei, un cert aticism, ca dealtfel și *Momentele* — verva acestui sector important din opera lui rezidă în viața evocată. Imagina comică a vieții, încadrată într’o extraordinar de puternică ambianță socială, într’o structură conformistă a omului, îl țintuește pe Ion Luca în canoanele unui stilizat clasicism. Tipurile comice se mișcă în acea sferă de „general omenesc”, care le-au salvat de pieire, de primejdiile momentului de tranziție, în care cea mai mare parte din critică le situase, fără clar vedere. Ceeace intuiției lui Maiorescu nu i-a scăpat, viața personajilor din comedii, a fost adâncit mai aproape de noi de pasiunea lucidă a lui Zarifopol, de unde începe o nouă perspectivă critică asupra operii lui Ion Luca. Atitudinea lui satirică l-a descătușat, prin comedii și *Momente*, de spectacolul realităților sufletești general umane, îndreptându-l spre excepția, spre senzaționalul faptelor și oamenilor. Figurile fantomale din *Năpasta*, oricât ar fi abstracțiuni portreti-

zate, frica patologică a lui Zibal și evoluția ei spre demență, din *O făclie de Paști*; febra de conștiință, ducând deopotrivă la nebunie, a lui Stavrance, urmărit de năluca fratelui său, crezut mort, a cărui avere și-o însușește, din *In vreme de război*; schimbarea de personalitate a lui Abu-Hassan, devenit calif, pentru scurt timp, dintr'un capriciu al califului însuși; răzvrătirea unei eredități turburi, în Mitu și Ileana, din *Păcat*, deși răul e suprimat de un glonte al părintelui înspăimântat de incest; ciudatul magnetism erotic al Mânjoloaei, simbolica transfigurare a cerșetoarei din *Calul Dracului*, chiar destinul sucit și întors spre umor al lui Cănuță, esența demonică a lui Kir Ianulea și însăși experiența de un crud sarcasm din *Pastramă trușanda*, oricât ar rămânea în anecdotă — sunt tot atâtea punți de trecere dela un clasicism de substanță (al comediilor și al *Momentelor*) spre regiunile subconștientului, tot atâtea abateri ale realismului clasic, spre lumea de semne și umbre ale fantasticului. Că și în acest lot mai singularizat al operii lui Ion Luca expresia se menține în canoanele clasice, că simbolul tinde spre obiectivare și contur este prea adevărat. Dar faptul însuș că tipul este acoperit de simbol, că fantasticul este organizat spre obiectivare este și indicația cea mai clară că am ieșit din realismul observației din comedii și *Momente* și că am trecut într'o zonă mai confuză; îndătinat și împătimit clasicist (cum o confirmă în atâtea rânduri Zarifopol) — Ion Luca oricâtă culoare ar pune în *Abu-Hassan* și în *Kir Ianulea*, oricâtă transfigurare ar învălui *Calul Dracului* sau oricât ar controla, prin subconștientul lui Zibal și al lui Stavrance, bântuiți de vise, nu-și va putea anula luciditatea, iar organizarea geometrică a stărilor celor mai fluide de conștiință va fi mărturia unei arte poetice unitare. I-a rămas lui Matei să facă ultimul pas spre sugerarea misterului, spre decorativul liric, spre evocarea excepționalului moral și spre acea aură de persistentă morbidețe din proza lui somptuoasă. Născuți în două momente diferite, era firesc să se desvolte Matei în simbolism și decadentism, precum firesc era să se desvolte Ion Luca în clasicism și romantism. Preferința lui pentru fantasticul lucid, spre „visul exact“ al lui Edgar Poe, din care traduce, ca și din Perrault, înclinația spre umorul organizat din ab-



surd al lui Twain — ne arată limitele până unde se 'ntinde specia de fantastic și romantism a lui Ion Luca. Și n'aș exagera, dacă aș aminti aci de fantasmagoria realistă, de uluitoare ingeniozitate din *D'ale carnavalului*, alcătuită cu o grije tehnică de ceasornicar, deși îți lasă o ciudată impresie de „vis al unei nopți”, petrecut într'un cadru topic de mahala autohtonă ; senzația de feeric în realitate a acestei pe nedrept deconsiderate farse, joc de măști hilare, în care travestirea nu e numai un clasic procedeu burlesc, are ceva din farsa bufă a destinului, a unui destin, desigur, degradat și el la sarcasm.

În sufletul lui Ion Luca existau doi spiriduși și parabola lui din *Două povește* are un tâlc mai adânc decât al unui procedeu literar greșit pe o anecdotă. Matei Caragiale a smuls masca de rânjet comic de pe obrazele personajilor lui Ion Luca și într'un plan de vis, ca un fel de fundal pe care-și profilează neliniștile, a tins (e drept, numai într'un somptuos decorativ) spre masca tragică a omului. Iar acea lumină stinsă, de muzeu, care se filtrează în *Remember* și peste figurile lui Pașadia și Pantazi, din *Craii*, străbate nu numai din modelele lui literare, din „familia de spirite” în care s'a regăsit, dar și din natura unei sensibilități crepusculare, împutinată în vitalitatea ei.

Această viziune crepusculară, farmec și pecete totodată, a lui Matei Caragiale, l-a refugiat într'un trecut de glorie și decadență, cu ciudate afinități spre fosforescențele morbide ale celor doi „craii”, în irezistibila lui atracție, cu toată repulsia confirmată, pentru deșanțata făptură a lui Pirgu și în pasiunea-i de neurolog literar, în sanatoriul moral al Arnotenilor.

Nu s'a exagerat oare transpunerea în fantastic și în subconștient a literaturii lui Matei Caragiale? Scot de sub orice îndoială nuvela *Remember*, petrecută într'un cadru exotic, într'o atmosferă de rafinat „fin de siècle”, cu teme vădit apropiate pe cale livrescă și simfonizate într'o amplă proză ritmată ; ea aparține firesc influențelor discernate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius. Și oricâte elemente de pitoresc lexical s'ar găsi în tablourile arhaice ale *Pajerelor*, oricâte zugrăveli de epocă s'ar desprinde din rama lor, prin dârzul exercițiu de strictă poetică parnasiană, versurile lui

Matei Caragiale sunt numai prefigurări ale atât de autohtonilor *Crai de Curte-Veche*. Fantastică este, în acest roman descins din Filimon, din Ion Ghica, din Anton Pann chiar, din *Kir Ianulea* și din unele ascunse fibre ale comediilor lui Ion Luca — numai proiectarea de pe pământ pe cer a imaginilor lui Pașadia și Pantazi. Transfigurarea unei realități aspre, nostalgia după un trecut glorios și hâd, strălucitor și bolnav — este mai puțin fantasticitate și mai mult somptuoasă artă decorativă. Heraldistul transformă în două mumii savant îmbălsămate, două din personagiile centrale ale povestirii. Nu simt planul de transcendență, în planul poetic în care se mișcă Pașadia și Pantazi, așa cum îl simt la Poë și la Villiers de L'Isle Adam, în a căror „familie de spirite“ a fost situat arbitrar Matei Caragiale. E mai aproape de Barbey D'Aurevilly, prin culoare, prin emfaza rafinată a frazei ; iar ridicarea „crailor“ pe un registru atât de sus, este un element de opoziție, o nevoie de spiritualizare față de aspectul realist, văzut în Pena Corcodușa, în Pirgu și fauna Arnotenilor.

Matei Caragiale procedează cu antiteze romantice, cu tonuri crude sau suave, în limitele unei savante arte decorative ; cel dintâi procedeu îl apropie mai curând de Ion Luca, de acele tablouri larg arhaice din *Kir Ianulea* și *Abu-Hassan* decât de Poë și Villiers de L'Isle Adam. Cât privește figura lui Pirgu, în care d. Streinu vede un travestit Tribulat Bonhomet, n'are nicio semnificație metafizică, în afară de sensul generalizat al categoriei lui morale. I-ași putea aduce lui Matei Caragiale o temeinică imputare de literaturism, în prezentarea ditirambică a lui Pașadia și Pantazi, imputare ce se poartă și lui D'Aurevilly, maestrul lui necontestat, în procedeele stilistice. O senzație de prea artificial și de obositor pompos m'a întovărășit, la recitirea *Crailor*, în pasagiile de genealogie poetizată a mentorilor lui spirituali, în fraza cu verb împanășat și cadență de paradă. Aci se află, cu deosebire, intersecția lui Matei Caragiale cu Barbey D'Aurevilly și în spatele „crailor“ valahi simți modelul bățăiosului mușchetar catolic. Stăpân pe o rară orchestrație stilistică, Matei Caragiale trece pe alt versant arta formală a lui Ion Luca ; tatăl pornea din canoanele clasicismului, fiul din cele romantice și



simboliste. Pasiunea pentru cuvânt, pentru ritm, pentru culoare este în esență aceeași, numai că se realizează cu mijloace diferite. Sensibilitatea lui Ion Luca este mai echilibrată, a lui Matei e mai istovită; unul și-o exprimă cu disciplină clasică, celălalt cu violență romantică.

Spune Paul Zarifopol în *Introducerea* la primul volum de *Opere* al lui Ion Luca: „Caragialeștii au fost o dinastie de oameni cu geniul răsului. Unchii lui Caragiale, Iorgu și Costache, ca și nepotul lor Ion Luca, ca și copiii acestuia, au răsul în structura intimă a spiritului. *Sarcasm studiat și savurat, ca la Matei Caragiale*, (sublinierea e a noastră) sau persiflaj izbucnitor și irezistibil ca la regretatul Luca Ion, la sora, la părintele lor și, cum mi se pare, la cei doi unchi ai acestuia. Cine a frecventat familia lui Caragiale, a cunoscut, în caz excepțional, ce este vocația răsului ca artă și simțul comicului ca instinct fundamental”. (pag. 20).

Zarifopol vorbește dintr'o îndelungată frecventare a familiei Caragiale; și precum există un proces de degradare în materialul psihologic al lui Ion Luca, din nuvelele fantastice, tot așa există unul similar, în modul lor de a râde; dar, ca să duc filiația mai departe, și în acest sens, găsesc de neapărată utilitate să mai citez ceva din aceeași *Introducere* a lui Zarifopol: „Simt enorm și văd monstruos” — zice Caragiale în chip de concluzie, după ce descrie exasperarea nervoasă a nopții petrecute în *Grand Hotel Victoria Română*. Bucata are întreagă, caracter de reminiscență acută și cine l-a cunoscut bine pe Caragiale se oprește la cuvintele de mai sus, ca la un semnal deosebit; ele nu sunt numai o formulă ocazională, ci exprimă un temperament și lămuresc o metodă artistică. Sensibilitatea „enormă” și viziunea „monstruoasă” au imprimat artei sale caracterul excesiv: în comic, stil caricatural; în tragic, forme de groază și de tortură extreme”. (pag. 22).

În tragic, sensibilitatea „enormă” a lui Ion Luca s'a spiritualizat la Matei și a coborât în subconștient, dar într'un subconștient mai mult mecanizat, fiindcă este atavic (de-aci frecvența atâtor genealogii, în *Craii*) — în comic „râsul cu poftă” al tatălui de care vorbea Gherea, s'a transformat la fiu în „sarcasm studiat și savu-

rat". Aplicată la fragmentul realist al romanului, intuiția lui Zari-fopol se potrivește admirabil. Râsul plin, expresiv, din comedii și *Momente* derivase și la Ion Luca în sarcasm violent, absurd adesea, ca în *Inspecțiune*, *Pastramă trufanda*, *Cănuță om sucit*.

Devenit „sarcasm studiat și savurat“ la Matei, degradat, în sensul etimologic pe care-l dăm neconținut acestui cuvânt, îl întâlnim în prezentarea portretului lui Pirgu, al Penei Corcodușii, al Arnotenilor, cu toate rubedeniile lor, expresii de pitoresc moral, de degenerescență, în care ascuțimea anatomică și savoarea caracterizării, duc mai departe instinctul ereditar al Caragialilor, de a râde estetic. Filiațiile ce vom stabili ne vor duce la surprinzătoare constatări și esențiale asemănări și deosebiri.

Conformiste, personagiile din comediiile și *Momentele* lui Ion Luca au instincte solide de conservare; normale, în vitalitatea lor, egoiste în torța lor de adaptare, rareori le surprindem și deficiențe vitale. Ele pândesc pe încornorații Jupân Dumitrache și Trahanache, pe decrepitul Dandanache, pe senilul Conu Leonida; se regăsesc în declinul amoros al Miții Baston, al lui Pampon și Crăcănel, înlocuiți de egoiști mai intacți. Ciclul vieții nu încetează în Ion Luca. Pe Trahanache îl suplinește Tipătescu, pe Jupân Dumitrache—Chiriac, pe Pampon și Crăcănel—Nae Girimea și pe Mița Baston—Didina Mazu. Viața circulă în cicluri perfecte, se primește, instinctele atrofiate sunt înlocuite de altele, mai viguroase. Și chiar deficienții au satisfacții parțiale: Jupân Dumitrache în politica gardiei naționale și în lectura gazetei lui Rică, Trahanache în „machiavelicurile“ electorale, Dandanache în dreptul viager de a fi parlamentar, Conu Leonida în pasiunea nătângă și inofensivă de a pune Europa la cale, față de coana Efimița. Viața se dezagregă, la Ion Luca, în paroxismul unei catastrofe, ca în cazul lui Leiba Zibal, a lui Stavrance, al lui Mitru și Ileanii, a Mânjoloaiei, prin foc, cum fucose îi fusese și ispitele femeiești, a lui Cănuță, prin hazard stupid. În general însă, viața triumfă impudic, se adaptează cu un rar mimetism al instinctelor. De o sensibilitate crepusculară, viața se consumă în însuși paroxismul plăcerii, în eroii lui



Matei. Pașadia moare extenuat de poftă, Pantazi cade într'un fel de decreptitudine, după moartea logodnicei, Pena Corcodușa se stinge lamentabil după un trecut vestit de luxură, Pirgu se ridică pe un morman de turpitudini și pe o acumulare de maladii secrete, Arnotenii își cheltuesc, cu ultima exasperare, vitalitatea lor detracată, ereditar.

Obsesia eredității vine și ea din literatura lui Ion Luca, din figura lui Leiba Zibal, din a popii și copiilor lui, din *Păcat*, și se extinde, ca o pecingine, în *Craii de Curte-Veche*. Viața merge spre un declin iremediabil, în proza lui Matei, ciclurile ei se 'ncheie grăbit, într'o anormală sbatere. Acelaș proces de degradare, văzut în atâtea nuanțe, se prelungește până în esența fapturilor. *Craii* respiră un aer de clinică și de muzeu, care nu adie decât prea rarefiat în proza lui Ion Luca. Toată vigoarea lui Matei se 'nverșunează în a da relief figurilor în declin și sarcasmul lui „studiat și savurat“ în direcția aceasta își află cea mai expresivă realizare.

Dacă Pașadia moare și Pantazi cade într'un fel de abulie, după un ceremonial grav, transfigurator, celelalte personaje se istovesc într'o svâcnire de viață cu atât mai încordată, cu cât unii sunt mai aproape de dezagregare, iar alții cu blestemul păcatului în sânge. Spiritualizând decăderea intelectualilor, decadența celui alt lot de personaje este urmărită într'o zonă mai realistă, uneori crud de autentică. Alternarea lui Matei Caragiale între expresia aulică și argot, între suav și trivial, repetă alternarea lui Ion Luca între comedii și *Momente* și, între nuvelele lui fantastice. În limbajul realist, Matei merge un strat mai jos decât Ion Luca, în cel rafinat un strat mai sus. Excepționala forță lexicală din *D'ale carnavalului* și *O noapte furtunoasă*, cu locuțiunile atât de tipic mahalagești, nu seacă în verva „studiată și savurată“ a limbajului lui Pirgu, a Penii Corcodușii și în seva expresivă a cuvântului, când e vorba să prindă tipurile din familia Arnoteanu. Și în această direcție, filiația nu se urmărește numai până la Ion Luca ; ea merge până la Filimon, la Ion Ghica și Anton Pann, la verbul colorat, pitoresc al suburbiei



bucureștene, moștenire turco-fanariotă, atât de adânc pătrunsă în graiul muntean orășenesc.

Derivația Dinu Păturică-Pirgu este, în sensul ascensiunii sociale, profund îndreptățită ; ca structură intelectuală, diferența este remarcabilă. Să ne amintim de acel caracteristic capitol din romanul lui Filimon, unde ni se vorbește de „educațiunea ciocoiului” și, ușor ne vom da seama de marile deosebiri dintre studiosul Dinu, ocupat în timpul liber cu lecturi alese, și dintre ignarul și trivialul Pirgu. Intermediarul amorurilor clandestine ale lui Pașadia, măscăriciul hilar și antreprenorul de vicii Pirgu cuprinde mult din esența morală a neuitatului Mitică. Dar pe când Mitică este, în concepția lui Ion Luca, un inofensiv, un flecar și un profitor mărunț, pe aceiaș scară a degradării, Pirgu devine în concepția lui Matei, un Mitică primejdios, perfid și lacom. Lipsit de orice scrupul, el e profitorul îndrăzneț al marilor slăbiciuni aristocrate, maimuțoiul lubric și cu pretenții de gust și chiverniseală, din faza lui de totală ascensiune. Miticismul lui Pirgu, tâșnește violent, cinic, în persiflarea exercitată asupra lui Pașadia, la chef și 'n ofertele lui suspecte. Din specia intermediarilor lui Ion Luca (Spiridon și calfa Iordache) — Pirgu evoluiază la potențe nebănuite, depășind mediul lui firesc, în care ceilalți se resemnează și exploatănd o burghezie și o aristocrație în descompunere. Insuș limbajul lui întrece în îndrăzneala cuvântului tare, limbajul lui Spiridon, băiatul de pricopseală și a lui Iordache, confidentul și ocrotitorul tuturor combinațiilor erotice ale lui Nae Girimea. Este surprinzător câte filiații subterane se pot stabili între Pirgu și tipurile lui Ion Luca ; iar între el și atâția bărbați întreținuți, din seria *Momentelor*, cu adaosul firesc al degradării, sunt încă tainice similitudini. Procesul pe care Ion Luca îl face burgheziei și mahalalei noastre este intrinsec ; marele comic nu uzează de contraste violente și nu opune nici un reprezentant al „vechiului regim” lumii triviale a Miticilor, a Cațavencilor și Farfuridilor. Pătimaș clasicist, el intră direct în mecanismul sufletesc al tipurilor. Romantic și cu nostalgie omagiale, Matei reia procedeul contrastelor lui Filimon, evident modernizându-le expresia artistică, opunând viciului intelectualizat al „crailor”, viciul porcin al lui Pirgu. In de-



tracajii lui Ion Luca e destulă bonomie și un soiu ciudat de pudicitate, în ai lui Matei este numai cinism, conștiință lucidă a răului ce-i bântue și răului pe care-l pot cauza. Sentimentul de gratuitate al răutății, atât de pregnant surprins în sceneta celor trei Mitici, care este *C. F. R.*, se volatilizează în figura lui Pirgu; răutatea lui vine din străfundurile unei eredități umiltoare, din tarele lui fiziologice și din spectacolul încurajator al unei burghezii și aristocrații pornită pe panta desfrâului.

Viziunea satirică a lui Matei descinde din Filimon, fără melodramatism și atitudini justițiare; în acel „sarcasm studiat și savurat“, intuit de Zarifopol, intră un desgust, un dispreț masiv. Matei Caragiale nu se sfiște să-și exprime oroarea față de Pirgu, care-l atrage și respinge, deopotrivă.

E cunoscut aspectul sub care Ion Luca prezintă „eternul feminin“; aș spune că există în figurile lui femești o sarcastică intuiție a poeziei trivialității. Zoe, Veta, Zița, Mița Baston, Didina Mazu, din comedii, Acrivița din *Kir Ianulea*, nevasta lui Cănuță, de care nu scapă până la moarte, toate mamițichele, soacrele, coana moașa din *La moși*, aventuroasa madam Georgescu, din *Tren de plăcere*, mahalagioaicele mondenizate din *Five o'clock*, soacra și nora din *Articolul 214*, și altele câteva, sunt plămădite din acelaș aluat. Vulgare, ipocrite și egoiste, lacome de plăceri sensuale, femeile create de sarcasmul lui Ion Luca, după cunoscutul proces al degradării, devin, în *Craii de Curte-Veche* căzături morale, pierzându-și orice constrângere socială a instinctelor. Sociologia familiei la Ion Luca este numai ușor pesimistă; a lui Matei este fundamental misoghină, iar conveniențele sociale nu mai au nici o umbră de cenzură a moravurilor. Gândiți-vă la ce a ajuns frumusețea apusă a Penii Corcodușii, ce sabat de instincte dansează în casa Arnoteților, unde mama și fiicele se întrec în nerușinare, unde bărbatul tolerează și profită, fără sfială. În *Cadou*, *Mici economii*, *Lună de miere*, *Diplomație*, soții încornorați mai au unele reticențe, când se întâmplă chiar să nu știe; iar candoarea lui Trahanache, a lui Pampon și Crăcănel, ca să nu mai vorbim de aprigul „ambiț“ al maha-



lăgiului Jupân Dumitrache — sunt pilde elocvente de rolul pe care conveniențele sociale îl joacă în opera lui Ion Luca. Maiorică Arnoteanu tolerează soției, aplicând și ea reciprocitatea, toate compromisurile; iar combinația veselă a lui Pirgu, negociator al logodniciei lui Pantazi, pentru Pașadia, cu înțelegerea lui Maiorică, părtaș al câștigului — vorbește îndeajuns de ceace înseamnă acelaș proces de degradare al „eternului femenin“ dela Ion Luca la Matei.

Imaginea femeii care a speriat și pe dracul, Ianuloaia, este suavă totuș, pe lângă Mima și Tita, fetele Elvirei Arnoteanu. Și nu este fără însemnătate o surprinzătoare asemănare între Ion Luca și Matei, când primul califică pe surorile Acriviței „iepele lui Cănuță“, iar al doilea vede în fetele Elvirei „niște cotoșmane, niște airmăsăroaice“ (pag. 155). Nu sunt aci numai simple potriveli verbale, ci o intuiție comună a feminității, venită din subconștientul ereditar.

Și, ca să încheiem apropierea între Ion Luca și Matei, reproducem un fragment de episod din *Craii de Curte-Veche*, cu certe ecouri din excelenta povestire *Calul Dracului*: „La o cotitură, Pantazi porunci să oprească și mă pofti să cobor și să-l urmez. Mai departe se înălța, căscată toată și fără acoperiș, o ruină. — „Hanul dracului“, zise Pantazi. „Sunt numai aici în Ilfov mai multe, toate cu istoriile lor feroase de tâlhari și de stafii; în asta am făcut odată un chef noaptea, la lumină de masalale“. Băgai de seamă că ne făcusem acuma trei; ca din pământ se ivise o țigancă, o țigancă bătrână în zdrențe. După câteva cuvinte schimbate cu Pantazi în țigănește, se lăsă pe vine și începu să vrăjească, aruncând bobii pe un taler“ (pag. 183).

Dar n'am mai conteni, dacă am sta să identificăm toate acele peregrinări prin mahalale, prin localuri periferice, prin grădinile de vară a Bucureștilor, paginile de evocare ale Cișmigiului, atmosfera atât de pitorescă și de familiară și eroilor lui Ion Luca; e deajuns să ne amintim, fugar, de excelenta viziune a unei zile de vară bucureșteană, în *Căldură mare*, de Bucureștii de epocă, din *Kir Ianulea*, de itinerariul lui Jupân Dumitrache, explicat lui Ipingescu, la începutul *Noptii furtunoase*, urmat de grădina „Inion“ spre mahalaua



lui, ca să ne dăm seama și 'n aceste linii generale, de câte filiații se mai pot stabili între Ion Luca și Matei. Filiații care duc la o tradiție mai veche, a prozei noastre, la Filimon, cu descrierea mahalalei Isvorului, unde locuia Kera Duduca și la capitolul „Scene din viața socială”, din *Ciocoii vechi și noi*, ca și la pitoreștile tablouri din Bucureștii dela începutul veacului trecut, din *Convorbirile economice* ale lui Ghica, pasionat topograf al capitalei.

Formula sainte-beuviană a „familiei de spirite” în direcțiile acestea câtă s'o folosim, cu prisosință, nu în aceea a spiritului poesc și a derivațiilor lui în literatura franceză. Concluzie care nu exclude variatele influențe din afară exercitate asupra lui Matei Caragiale și abundant semnalate de d. Vladimir Streinu și de d. Perpessicius deopotrivă. Dar ele nu sunt atât de substanță, cât de motive și procedee stilistice.

Chiar și sub acest aspect tehnica lui Matei Caragiale, în *Craii de Curte-Veche*, n'are aderențe cu Poë și cu Villiers de l'Isle Adam, ci mai mult cu Barbey D'Aurevilly, prin somptuozitate, culoare și masca imperială, supărătoare azi la scriitorul francez, prea literaturizată și la prozatorul nostru. Estetica lui Ion Luca este clasică, în comedii, în *Momente* și în poveștile lui cu tâlc didactic, echilibrul expresiei este evident în unele nuvele cu fond tragic, ca *In vreme de război* și fantasticitatea este o formă a imaginației de a sugera adevăruri morale. Numai în *Păcat* și *O făclie de Paști* stilul lui Ion Luca lunecă la procedee senzaționale, de foileton, cu retorism patetic.

Dela tată la fiu trecem prin două structuri estetice opuse ; Ion Luca este de structură clasică și Matei de structură romantică, unul e atic și altul somptuos, în ritmul interior al stilului ; unul construiește, celălalt sugerează și evocă. Sunt prea evidente deosebiri, spre a nu le observa. Unde însă filiația între Ion Luca și Matei capătă revelatoare înfățișări este în esența lor spirituală ; nu o naivă analogie ne-a dus la scoaterea în evidență a acestei esențe, ci o sumă de analogii interne. Am insistat, poate cu oarecare abuz, asupra sensului degradării de material sufletesc între literatura lui Ion Luca și

*Craii de Curte-Veche* ; numai pe această intuiție fundamentală se pot stabili analogii pe care ne-am îngăduit a le sugera ; ele s'ar putea multiplica, într'o cercetare mai atentă. Noi n'am făcut altceva decât să atragem atenția asupra acelor ce ni s'au părut mai importante. A desprinde *Craii* de o tradiție caracteristică, a prozei muntene și orășenești, echivalează cu a contesta orice autenticitate de peisagiu intern și extern operii capitale a lui Matei Caragiale. Filiația ei din Ion Luca și din sectorul Filimon, Ion Ghica și Anton Pan îi sporește tâlcul și-i mărește frumusețea proprie.



# P a u l Z a r i f o p o l

Paul Zarifopol a murit în plină activitate nterară. Când am aflat, din notițele necrologice ale ziarelor, că avea aproape 60 de ani, ni s'a părut că este o glumă postumă a acestui spirit vioi, lucid și atât de actual prin atitudinea lui de estet intransigent. Moartea lui bruscă l-a salvat de penibila inactivitate, cea mai cumplită moarte pentru un scriitor obișnuit să nu-și arate semnele oboselii și ale bătrâneții. Căci Zarifopol reprezintă pentru noi una din cele mai rare specii de intelectual, aceea a izolatului *homo esteticus*, într'o literatură care abia s'a emancipat de atâtea servituți.

Zarifopol n'a fost un scriitor popular, deși s'a risipit și în foiletoane săptămânale, ca și în publicistica democrată a subsolului de ziar. Ceeace l-a ținut departe de cititori au fost atât atitudinea lui individualistă, întorsătura paradoxală a spiritului și mai ales manifestarea într'un domeniu care nu atingea susceptibilitatea literațiilor autohtoni. Zarifopol s'a războit, fățiș și fără obișnuitele politeți stilistice, cu scriitorii streini. Cele mai întinse, mai savuroase și limpezi în atitudine dintre studiile lui sunt acele eseuri corosive, publicate la răstimpuri și în care a făcut procesul lui Renan, al lui Maupassant sau Sainte-Beuve. Aci Zarifopol s'a definit, cu toată amploarea

de care erau capabile cultura și temperamentul lui riguros, aci a avut curajul opiniilor, dar și lipsa de ecou pe care dealtfel nu l-a căutat.

Apariția câtorva din cele mai prețioase studii, strânse în *Pentru arta literară*, ne reîmprospătează toată atmosfera lui de intelectualitate, de estetism și sarcasm, de subtilitate și înverșunare, în acelaș timp.

Ne putem pune astăzi întrebarea ce-a însemnat Zarifopol pentru scrisul național? N'a fost un cugetător, fiindcă n'a avut un sistem închis, de idei; n'a fost un critic, în accepția obișnuită a cuvântului, fiindcă n'a profesat o disciplină, cu toate răspunderile ei; n'a fost un creator de valori, fiindcă Zarifopol era prea sceptic, spre a-și înălța idoli definitivi; deaceea imagina lui literară s'a impus oarecum deformată, chiar în mintea acelora puțini care l-au urmărit, în cursul anilor, l-au gustat și l-au prețuit ca pe o minte de o distincție neobișnuită.

Multă vreme, ne-a apărut ca un pamfletar, pe planul ideilor ca un umorist rece, care jonglează cu invectiva mai mult iritată decât violentă.

Dacă refuzăm a-l fixa într'un compartiment sau altul, care este atunci farmecul lui, căci un farmec inalterabil se degaje din peisagiul lui intelectual, atât de pitoresc. Paul Zarifopol este un spirit individualist și critic, un estetik, care nu dă altă valoare artei decât aceea a propriei gratuități — și un cititor luminat cu un gust diavolesc pentru tot ce este subtilitate a expresiei și luciditate a minții. L-am putea denumi un voltairian, în sensul larg al cuvântului, adică o totalitate de vioiciune, nuanță și zeflema intelectualizată.

Firea lui a fost astfel construită, încât i-a plăcut să divulge mai mult ceea ce n'a iubit, ceea ce l-a jignit în fibra lui de estetik într'un ideal de nedisputată libertate a artei.

Zarifopol a reprezentat formula „artei pentru artă“ nu numai ca pe un cult sentimental, dar ca pe o disciplină a sufletului și un echilibru al gustului.

Cum se face totuș că Zarifopol, pe care îl considerăm voltai-



rian, a jucat, în istoria culturii noastre, rolul ciudat de torpilă în contra scriitorilor francezi, într'o țară franțuzită, prin influențele ei literare, până la o dependență uneori exclusivă? Aci răspunsul nostru trebuie să fie foarte circumspect; este neîndoios că el s'a războit cu clasicismul, pe care l-a acuzat de neiertata vină a locului comun, de mediocritatea siropoasă a fardului literar, ce dogmatism osificat și de retorism ieftin. Indiferent dacă Zarifopol a văzut mai pretutindeni, în literatura franceză, această plagă, indiferent dacă ne-a scuturat câțiva idoli, în care am avut naivitatea să credem — atitudinea lui este clară. Și atunci, ca să utilizăm însăș nuanța cea mai distinctă, după cum el însuș a practicat-o ca pe o metodă, trebuie să conchidem că a detestat clasicismul numai în cecece are el tradițional, adică spiritul normalian. Zarifopol a disprețuit pe profesorii de stil, pe esteții cu panaș, pe meșteșugarii clasicismului; n'a văzut în clasicism decât o disciplină a minții, o măsură a bunului gust, deci o metodă, cerând scriitorului o sensibilitate autentică și mai ales o luciditate care să-l bucure ca cea mai mare virtute intelectuală. Numai așa ne putem explica și rarele lui entuziasme, pentru Anatole France, clasic și umanist, dar neconținut viu, cu spiritul critic treaz și cu ironia care orientează bunul gust.

Zarifopol a avut ca unică normă de apreciere gustul, sau cum i-a zis el „gustul intim” — criteriu destul de vag, de impresionist, în însăș accepția pe care el i-a dat-o. Căutând alți idoli, dintre puținii la care s'a închinat, trebuie să amintim pe Flaubert, pe care l-a apărat în contra lui Sainte-Beuve, și a lui France însuș, l-a explicat în cultul lui artistic, cu o înțelegere pe care nici un scriitor național n'a dovedit-o. Dar este Flaubert un clasic, în sensul voltairian? Nici de cum; iată deci că am căzut noi însine într'o capcană atât de perfidă, pe care ne-a întins-o el singur. N'a mai admirat cumva și pe alți scriitori? Se pare că da — și între aceștia sunt Villiers de l'Isle Adam, Huysmans, Pierre Louys și Henry Régner, romanțierul. Nuanța, metoda lui Zarifopol ni se impune din nou. Conceptul prea strâmt de voltairianism și de estetism trebuie lărgit prin acela de aristocratism. Ne este teamă însă a merge pe calea acestor completări, care prea seamănă a concesiuni; ne temem mai ales să

nu cădem într'o altă groapă periculoasă, pe care oricând acest perfid spirit e în stare să ne-o scoată în drum. Este mult mai prudent să ne mulțumim cu o simplificare, oricât ar părea de simplistă. Paul Zarifopol este cu precădere un estet care se conduce după „gustul intim“. Meritele lui sunt atât de covârșitoare, în această atitudine de puritate estetică, încât ceea ce rămâne ca o trăsătură esențială, în fizionomia lui intelectuală, este grija, aproape spaima, de a nu amesteca, în gusturile lui, nici o materie streină artei. Zarifopol a combătut didactismul, pragmatismul de orice fel, implicat în fenomenul estetic, s'a crispat în fața retorismului și a floricelelor lui de hârtie, cu o violență, care l-a dus până a-și alcătui o neștersă grimază ; s'a strâmbat, în fața contrafacerii literare, ca un rafinat, în fața unor mâncări dubioase și vulgare ; el a cultivat voluptatea refuzului, până la repulsia organică, și epicureismul satisfacției până la un fel de bucurie pudică, fiindcă n'a cunoscut delirul.

Paul Zarifopol a fost însă și un moralist, nu în sensul făuritorilor de maxime sau în acela al disecției pasiunilor umane ; moralistul se confundă la el cu ironistul, cu biciuitorul locurilor comune, al snobismului, al confortului spiritual călduț, al falsului intelectualism și estetism. Considerațiile lui din acel „registru al ideilor gingașe“ îi completează temperamentul și ne lămuresc pe estetul capricios. Invectiva lui, suplețea, ideologia lui (mai precis o stare sufletească) s'au răsfătat în aceste glose până la saturație și oarecare prolixitate.

Multora, Zarifopol le-a părut un scriitor frivol, fiindcă a fost mobil, fiindcă stilul era par'că vorbit, dar cu o vorbă meșteșugită și cu deosebire fiindcă se amuza singur, când își urmărea adversarii gustului. Eroare profundă, căci eseurile lui dovedesc o informație serioasă, un contact direct cu textul pe care-l analizează și o cultură cu multiple posibilități de referințe. Părerea aceasta s'a risipit, când și-a asumat sarcina să alcătuiască ediția critică a operii lui Caragiale.

Pregătirea lui filologică, era doctor dela nu știu care universitate nemțească, pasiunea și disciplina pe care a pus-o în cele trei



volume apărute, n'au nimic din improvizația diletantului. Notele și munca aprigă de identificare a unor articole ale lui Caragiale, neiscălite sau semnate cu inițiale numai, scoaterea la iveală a atâtor pagini uitate în revistele timpului, ne-au dovedit că Zarifopol posedă tot aparatul arid al cercetătorului. Suntem în fața unui Caragiale inedit aproape, prin acele articole scoase din publicațiile prăfuite, după cum prefețele care însoțesc fiecare volum schițează, cu o neobișnuită claritate, fazele prin care a trecut talentul marelui comic. Cultul lui Zarifopol pentru Caragiale (el însuș un clasic) este unul dintre cele mai autentice titluri de merit ale acestui dificil estet, care nu s'a sfiit totuș să scoată în evidență o valoare națională pe care a înțeles-o cu o integrală simpatie intelectuală.

Am afirmat că Zarifopol n'a fost un critic ; nu este o contradicție cu noi înșine, după ce l-am elogiut pentru estetismul lui neîntinat, și l-am caracterizat ca pe unul din puținele exemplare ale aceluia *homo esteticus* ? Zarifopol a avut preferințe artistice și înclinări temperamentale, dar n'a avut și simțul valorilor. Critica lui aplicată la producția națională este o ciudată desmințire a estetismului său ; idoli naționali sunt atât de minusculi față de victimele lui europene, încât te 'ntrebi dacă a fost posibilă o atare deviere.

Zarifopol a fost un subtil analist, un eseist al propriilor lui senzații artistice, dar n'a fost un critic. Uimitoarele lui complezențe și entuziasme pentru câțiva scriitori români, sunt inexplicabile, dacă ne referim la cultura și la exigențele lui ; atunci există o singură explicație : Zarifopol n'avea inițiativă decât în negație. Sau poate explicația este și mai simplă ? Afiliat unui grup literar, Zarifopol a păcătuit penibil prin acele infirmități, pe care le vedea atât de clar la alții, dar și le tolera lui însuș. Spiritul lui înclinat spre bufonerie nu l-a cruțat nici pe el. Din nefericire i-a lăsat năpasta postumă a unei comedii, care odată se va poate scrie, cu vervă și nedumerire : Zarifopol europeanul mutilat de complezentul și contagiosul nostru balcanism literar.

Pentru limpezirea imaginii lui — ni-l revendicăm numai pe cel dintâi.





## G. Ibrăileanu

Nu este o întâmplare că primii critici români sunt critici de idei. Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, nu reprezintă numai trei moduri personale de a face critică. Despărțiți prin cultură, prin metode, prin temperament, prin talent și gust, acești înaintași ai criticii moderne se întâlnesc într'un punct comun: n'au disociat definitiv critica de cultură. Maiorescu a făcut critica unei culturi romantice, a școlii ardelenice și a pașoptismului, dela „înălțimea veacului al XIX-lea”. Cariera lui are ceva providențial, dar în perspectiva timpului legenda autorității maioresciane se încadrează în istorie și încremenește în memoria urmașilor ca un fapt impersonal. Depe urma lui a rămas mai mult un spirit, o directivă, decât o impunătoare operă. Oricât am încerca să reconstituim atmosfera în care criticul s'a manifestat, personalitatea lui ne apare ca un ornament în arhitectura literară a momentului istoric. La baza criticii lui Maiorescu este o dogmă estetică; el n'a practicat critica pură, venind oarecum din afară, din filozofie, în literatură. Spirit de idei generale, de o admirabilă structură (nici astăzi coeziunea internă a *Criticelor* nu s'a sfărîmat) Maiorescu e un dogmatic. Inchizându-se de timpuriu într'un sistem de idei, după ce le-a confruntat cu cazurile individuale, nu s'a coborît și la studiul individualităților. Critica începe de-acî,

iar ce rămâne de pe urma unui critic sunt intuițiile lui, impresiile lui vii, multiple și nu ideile. Nu vrem să spunem că ideile de orientare ale lui Maiorescu n'ar fi fost salutare și n'ar fi conținut un adevăr. Dar ideile se schimbă, odată cu perspectiva culturală. Certitudinile definitive, în critică, duc la un iremediabil statism și la sterilitate. Ca să fugă de diletantism, de eroare și să-și capete o autoritate indiscutabilă, Maiorescu s'a refugiat în certitudinea estetică ; din certitudinea metafizică a unui adevăr, văzut ca trei fețe dialectice ale culturii, acest hegelian s'a oprit în pragul creației critice, după ce disociase adevărul sensibil (arta) de cel rațional (știința) și de cel pragmatic (politica). Până aci suntem într'o perfectă metodologie a culturii, pe care logicianul a știut s'o impună cu autoritate, cu discernământ și măsură. Puținele lui aplicații critice, la cazurile individuale, sunt schematice, iar intuițiile lui deși adânci și sigure, ca în cel mai întins studiu al său, despre *Eminescu și poeziile lui*, sunt formulate cu o impersonalitate aproape înghețată. De gustul lui Maiorescu nu ne îndoim nici azi ; el l-a impus pe Eminescu, pe Creangă și pe Caragiale, dar i-a impus prin prestigiul lui cultural mai mult decât prin persuasiunea, prin entuziasmul critic. Pregătirii lui umanistă i-a dat acel sentiment al valorilor, al esențelor unei culturi, făcându-l să aleagă creația de simulacru ei. Critica lui consacra, prin simpla acțiune orală, prin coborîrea grației pe capul scriitorului ; când Maiorescu acorda câteva rânduri unui literat, era o condescendență excepțională.

Lui Maiorescu i-a urmat Gherea, ca o necesitate ; critica prea se confundase cu magia. Trebuia coborîtă pe pământ. Polemicile lui Gherea în contra „criticii metafizice“ au sfâșiat această aureolă de care se bucura necondiționat pontiful *Convorbirilor*. Formula „criticii științifice“ a înlocuit, pentru vreo treizeci de ani formula „criticii metafizice“. Noua îndrumare gheristă am putea spune că a lărgit spațiul criticii române, fără s'o ducă mult prea departe, în esență, de momentul maiorescian. Gherea venia și mai dinafara criticii, din socialism și marxism. Capitolul esteticii generale este înlocuit cu un capitol de sociologie, adică unei metodologii îi urmează



alta. Dogmatismul estetic e înlocuit cu dogmatismul sociologic. Nici Gherea nu e capabil de evoluție înlăuntrul criticei ; ea devine descriptivă și psihologică, dar nu aplicată la individualitatea creatoare, ci merge spre categorie, spre tipologic. Studiile lui despre „decepționism“, despre „artiștii proletari“, despre „tezism“ sunt explicații generale, critică de idei, trecând din artă în istoria spiritului public. Gherismul disociază și mai puțin critica de cultură decât Maiorescu. Incidental numai, practică și critica literară, asupra lui Eminescu, Coșbuc și Caragiale, dar și aci punctul de vedere nu e intrinsec ci exterior. În măsura în care acești literați pot ilustra teoriile lui sociologice intră în preocuparea criticei lui.

Venind după Maiorescu și Gherea, Ibrăileanu îi continuă și-i conciliază, deși descinde și el din afara criticei, dintr'o mișcare de idei politice, reformistă și de atitudine sociologică, din poporanism. Astăzi este incompletă formula care explică pe Ibrăileanu ca pe un exclusiv discipol al lui Gherea.

La influența criticei lui științifice se adaugă influența ideologiei lui C. Stere. Gherea era un umanitarist, Ibrăileanu e un poporanist ; primul își caută un ideal abstract, universal, secundul unul realist, încadrat într'o tradiție autohtonă și în împrejurări istorice specifice. Criticul *Vieții Românești* nu pleacă din dialectica marxistă, ci din autohtonismul lui Alecu Russo, pe care-l opune, în mare parte, lui Maiorescu.

Spiritul criticei sociologice al lui Gherea era reformist, al lui Ibrăileanu e partizan. Astfel nu este de mirare că ajunge la un adevărat, sistem regionalist. Muntean și moldovean, liberal și conservator, respectiv pașoptism și reacționarism, rural și urban, etic și etnic, specific național și nespecific — devin categorii fundamentale, de orientare, ale criticei poporaniste. Dela aceste noțiuni, drumul dialecticei sociologice este larg deschis. Să nu uităm că adevărata construcție de idei generale, sistemul critic al lui Ibrăileanu, este cristalizat în *Spiritul critic*, opera lui capitală, unde informația istorică și dialectica socială se realizează cu maxima capacitate. Critic de idei generale, al ideilor sale, Ibrăileanu a rămas până la sfâr-

șitul carierii. Ca toți dogmaticii, nu s'a format, ci s'a deformat. Oricât a evoluat ulterior (și vom vedea că Ibrăileanu a evoluat) spiritul lui n'a putut evada din cadrele generale fixate în monografia sa ; ea îl definește amplu, îl constrânge, îl divulgă, în tendințele și structura lui intimă.

Ibrăileanu și-a dat seama că ideile devin istorice, că îmbătrânesc și mor ; numai așa se explică unele completări, unele abateri dela sistemul criticei sociologice ; nu și-a renegat niciodată acest sistem, dar uneori l-a omis, l-a uitat cu bună știință. În *Scriitori și curente*, cași în broșura *După război*, ne aflăm în prelungirea *Spiritului critic*. Explicarea *Curentului eminescian* sau a operii d-lui Brătescu-Voinești, prin dialectica sociologică indică aceeași orientare. O părăsește în *Note și impresii*, în *Scriitori români și străini* și în *Studii literare*, nu în totalitatea articolelor cuprinse în aceste volume, dar în unele studii de aplicație critică.

Ibrăileanu a descoperit critica literară prea târziu ; n'a descoperit-o nici prin Maiorescu, nici prin Gherea, ci prin Bourget, din *Eseurile de psihologie contemporană* și Faguet. Poate și prin France și Hennequin, iar faptul că citează pe Gide și pe Gourmont, criticii, nu înseamnă totuș că se adaptase cu suplețe și la aceste spirite atât de moderne. Critica lui Ibrăileanu explică ciudatul caz al unei duble personalități ; una dogmatică, plină de prejudecăți de sistem, a criticului sociologic și poporanist, alta a unui chinuit moralist. N'a ajuns, desigur, să disocieze faptul estetic de faptul cultural, definitiv. Contactul cu literatura europeană i-a dat o perspectivă mai largă, l-a scos din orizontul unui regionalism critic, dăunător și l-a făcut mai comprehensiv. Am recitit câteva din glosele lui în jurul unor scriitori pe care i-a admirat. Articolele despre Turgheniev, Tolstoi, Anatole France, Baudelaire, Abatele Prévost sau unele pagini despre Proust ne descoperă un Ibrăileanu sensibil, comprehensiv, un moralist chinuit de problema dragostei, a fericirii, de secretul creației artistice și de valorile de artă permanente. Pasionatul „consumator de literatură“ apuseană, ne indică o preferință, aceea pentru moraliștii francezi și romanul analitic. În aceste pa-



gini de critică psihologică trebuie căutat Ibrăileanu, critic afectuos, disociativ, chiar dacă intuițiile lui nu merg prea în adâncime.

După ce comentase sociologic pe Caragiale și pe Eminescu, spre bătrânețe Ibrăileanu începe să se apropie și de arta lor. E o pasiune crepusculară în cultul lui pentru poezia eminesciană; și dacă, pe lângă preocupările de strictă istorie literară, în legătură cu opera poetului, defunctul critic ieșan a spus și unele naivități despre arta lui, nu i se poate contesta meritul de inițiator în eminescologie. Cu aceeași târzie afecțiune s'a apropiat și de Caragiale, pe care începuse a-l aprecia și în marea lui valoare de creator. Sunt unele sugestii, unele remarce de o autentică pătrundere înlăuntrul operii caragialiene, chiar dacă predilecția lui spre sociologie nu-l părăsește cu desăvârșire. Dacă în critica psihologică s'a oprit la intuițiile de coincidență cu sensibilitatea lui, romanul *Adela*, apărut după vârsta de 60 de ani, ne-a transmis tot ce a fost mai personal, mai viu, din personalitatea lui creatoare. Lirismul de umbre și lumini, analismul chinuitor, sentimentul peisagiului și mai ales intuiția proaspătă a feminității ce se desprinde din acest roman ne întregește figura destul de complexă, de inegală și contradictorie, a dispărutului critic.

Ibrăileanu lasă în urma lui un cult, tot atât de fanatic, de global, cași cultul maiorescian; nu l-am cunoscut pe acest bătrân cu sensibilitate mobilă, cu vervă dialectică și insomnii torturante. Este neîndoios că stilul critic este un stil vorbit, cu insistențele, lipsa de supraveghere, parantezele și impuritățile lui orale. Că Ibrăileanu a avut un stil interior ne-o dovedește *Adela*, testamentul artistic al unui sensibil și al unui romantic.

Iașii culturali pierd, prin moartea lui, un animator, un simbol al unei mari tradiții, iar critica națională pe încă unul dintre înaintașii ei.





# L u c i a n B l a g a

Dela 1919 și până astăzi, contribuția poetică a d-lui Blaga a luat o fizionomie definitivă în evoluția liricei noi. Putem astfel să-i surprindem elementele unei estetici și caracteristica unei sensibilități metafizice profund personale, în etapele unui mers ascendent. Intre *Poemele luminii* și *La cumpăna apelor*, d. Blaga a pășit câteva trepte de progresivă adâncime într'un univers poetic, care-l diferențiază categoric în pitoresca panoramă a liricei contemporane. Nu numai în tehnica expresiei, dela versificație până la imagine, dar și în atitudinea sentimentală, vom deosebi o continuă înnoire. Chiar între ultimele două culegeri de versuri, *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*, atât de înrudite prin viziunea lor cosmică, vom găsi unele note noi, în special o accentuare a desnădejzii de cunoaștere. Ceeace dă un substrat comun operii sale poetice este însă predominantă ei cerebralitate. Mai discursivă și mai vădit intelectualizată, la începutul carierii, mai stilizată și mai patetică, printr'o interiorizare și chiar o simplitate bucolică, spre maturitate.

Când au apărut *Poemele luminii*, critica le-a clasificat repede după anume înușiri esențiale: idealism filozofic, expresionism, vers-

librism și imagism violent. Estetica d-lui Blaga nu-și ascundea canoanele; poate și le exagera, cu o lucidă intenție. Cugetătorul care a 'mbogățit filozofia contemporană română cu originale eseuri a stat neconținut în dosul poetului; luciditatea sa teoretică nu absentează nici din ultimele volume, însă aci lirismul s'a purificat în mare măsură de ideologie directă. Prin *Poemele luminii*, d. Blaga opunea sugestiei muzicale a simbolismului un metaforism aproape sensationist. Deși poezie filozofică, lirica sa n'avea nimic din clar obscurul simbolist și nici tendința spre subtilitate ermetică. Deaceia, a fost primită fără multe rezerve de tradiționaliști, dar și fără entuziasm prea mare de moderniști atât de dornici să-și sporească legiunea, acoperită de injurii. Cu toată noutatea lor exterioară, primele poeme ale d-lui Blaga utilizau o factură destul de disciplinată și organică. La ce se reduce, de fapt, tehnica sa? La o amplă comparație, cu un termen concret, de puternic imagism și un termen spiritual de transparentă înțelegere. Tehnica d-lui Blaga era o comparație clasică așa cum o găsim la Homer și Virgiliu, numai cu o aparentă dezordine formală, fiindcă folosia versul liber, de o aritmie căutată până la ostentație tipografică. De aci caracterul exterior și semi-descriptiv al acestui lirism cu toate semnele lui de ultim modernism. Insuș misterul filozofic al atitudinii sale în fața vieții era programatic desvăluit, în fruntea poemei liminare:

*Eu nu strivesc corola de minuni a lumii  
Și nu ucid  
Cu mintea tainele, ce le 'ntâlnesc  
In calea mea  
In flori, în ochi, pe buze ori morminte...*

O mistică atât de discursiv afirmată intră și în procedeele poeziei clasice, a așa numitei „poezii de concepție“. Prin urmare se explică repede adaptarea a modernistului Blaga. Deasemeni, subiectivismul viziunii sale e proclamat fățiș, fie prin discursivitate, fie prin procedeul stabilirii unei corespondențe explicite între un peisaj și o stare afectivă. Personalismului acesta i se datoresc și poe-



mele de confesie erotică, aproape definitiv eliminată din celelalte volume. Așadar, evoluția dela individual la cosmic va cuceri treptat un univers poetic, întrezărit în a treia culegere, *In marea tăcere* și desăvârșit în *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor*. Poezia din *Poemele luminii* corespunde primelor elemente de cugetare ale eseistului Blaga, acelor reflexii lirice grupate în *Pietre pentru templul meu*. Paralelismul între ideolog și poet se poate urmări în fiecare nou volum de versuri; unei rezolvări poetice îi corespunde o problematică abstractă. Pe măsură ce înaintăm în analiza etapelor lirice ale d-lui Blaga, vom menționa și simetrica apariție a unui eseu, coincidând cu ritmul interior al poetului, în continuă căutare de sine.

Dacă am insistat asupra *Poemelor luminii*, mai ales în ceea ce le apropie mai mult de vechea poezie, am făcut-o și din convingerea că d. Blaga nu-și manifestă încă un precis univers poetic și nici nu se fixează în formula expresionistă. Sunt numeroase indicații că, în primul său volum, descinde din romantismul german al secolului trecut, în special din lirica plină de simboluri și plutind în reverie a lui Novalis. Senzația infinitului, a veșniciei și cultul misterului cosmic formează aspirația comună a poetului român cu romantica germană. O strofă ca aceasta, din *La mare*, este semnificativă pentru nostalgia ei :

*Eu*

*Stau pe țărm și — sufletul mi-e dus de-acasă :*

*S'a pierdut pe-o cărăruie 'n nesfârșit și nu-și găsește*

*Drumul înapoi...*

Disocierea personalității în aspectul ei corporal și cel ideal este una din caracteristicile poeziei de idealism filozofic a romanticilor germani. Simultan cu *Poemele luminii* apar *Pietre pentru templul meu*; câte din reflexiile de aci, despre natură, știință, filozofie și religie nu se aseamănă cu maximele poetului cugetător Novalis ? Despre expresionismul d-lui Blaga se poate vorbi, abia dela apa-

riția *Pașilor profetului*, în care viziunea apocaliptică, deformarea realității prin excesul de creștere al eului și hieratismul de atitudine mărturisesc o progresivă anulare a obiectului, înlocuit cu subiectul. D. Blaga însuș a definit expresionismul ca „redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcând abstracție de individualitatea lor și făcând abstracție de noțiunea lor tipică de specie”. (*Filozofia stilului*, pag. 70).

În *Poemele luminii*, se află nenumărate semne de impresionism, de o specie violentă, cum este și expresia sa imagistă; în *Pașii profetului* se face trecerea dela impresionismul de senzație la expresionismul care tinde să spiritualizeze materia. Este însă numai un coridor de legătură cu *In marea trecere*, *Lauda somnului* și *La cum-păna apelor*. Un descriptiv nou, de viziune bucolică se manifestă în această fază de tranziție, în care poema se desfășoară amplu, până la retorism, iar natura este încă văzută ca un peisagiu exterior. După cum în *Poemele luminii* ne regăsim în atmosfera romantismului german, în *Pașii profetului* luăm contact cu elanul dionisiac și cu profetismul lui Zaratustra. Personalismul nu mai este o atitudine directă, ci una simbolică; e un semn al puterii creatoare, o formă a elanului cosmic.

Între poetul și eseistul Blaga paralelismul se menține și de data aceasta. Raportul intim dintre *Pașii profetului* și *Fetele unui veac* se stabilește prin acceptarea atitudinii dioniziace a lui Nietzsche. Poezia d-lui Blaga este neconținut o filozofie plasticizată, cu singura deosebire că liricul și-a cucerit progresiv o viziune cosmică, s'a purificat de discursivitate, până a ajuns la înlocuirea obiectului cu o patetică imagină subiectivă.

Indicii despre noua atitudine se găsesc și în *Poemele luminii*; cităm pentru orientarea spre nietscheanism și teoria supra-omului *Inima* :

O, inima : Mărturisiri așunde ard în ea...  
Uimit cu mintea mi-o ascut  
Și 'n înțelesuri mari  
Svâcnirea i-o destram...



O, inima;  
Nebună când se sbate 'n joc sălbatic,  
Atunci îmi spune că din lutul ei  
A fost făcut pe vremuri vasul,  
In care Prometeu a coborît din cer  
Aprinsul jar, ce l-a furat din vatra zeilor,  
In timp ce zările se ridicau peste Olimp  
Și-și ascundeau în poală stelele  
Ca un sgârcit comoara de aur...

Procedeul imagist nu este complect părăsit și înlocuit cu peisagiul minuțios, dar tonul profetic, retorica largă și hieratismul de atitudine sunt evidente. In final, apare și idealul supra-omului:

O, inima: Când pieptul ea mi-l sparge cu  
Bătăi de plumb,  
Atunci îmi strigă îndrăzneată,  
Că peste veacuri lungi și goale și pustii,  
Când Dumnezeu se va 'ndemna  
Să facă o altă lume  
Și-o omenire  
Din neamuri mari de zei  
Stăpânul bun va plămădi atunci din lucrul ei  
Pe noul Adam...

Viziunea cosmică din *Pașii profetului* se amplifică într'un pan-teism pe care îl putem ușor defini, din numeroasele elemente; e o nouă orientare a poetului. In totalitate însă, volumul este o etapă de lichidare a imagismului din *Poemele luminii* și o îndreptare spre alte zări. Cităm câteva piese în directă continuitate cu cea dintâi manieră: *Infrigurare*, *Amurg de toamnă*, *Vară*, *Leagănul* puteau foarte bine să fie grupate între primele poeme, de care le apropie procedeul comparației largi și al imaginii plastice.

Credem însă că entuziasmul dioniziac și suflul profetic sunt accidente în esența lirismului d-lui Blaga. Mai mult atitudini ideo-

logice versificate, ele justifică un popas al inteligenții cercetătorului, fără adeziune a sensibilității. Flacăra interioară este mai curând simulată, prin retorică și imagine senzațională.

Iată profetismul programatic al poetului, în piesa liminară, după cum văzusem și afirmarea discursivă a unei mistici, în *Poemele luminii* :

*Mi-am înfipt călcăile în stânci.  
Ca să-mi arate cât mai mulți din aștrii bolși  
Pământul își apleacă munții 'n calea mea  
Ca o cămilă umerii pleșuvi.  
Ori unde-aș merge  
prin mulțime  
încărcat de visuri, care duc spre mare —  
pașii mei tainici... sunt așa de tăcuți,  
că nu-i aude nimeni împrejur, —  
dar pașii mei tăcuți sunt așa de tainici,  
că se-aud până 'ntr'al șaptelea cer.  
Eu sunt profetul, fantoma vremii nu m'atinge.*

Atitudine gesticulată, ca și aceea din *Veniți după mine, tovarăși!*

*Veniți, după mine, tovarăși, să bem!  
Ha, ha! Ce licărește — așa straniu pe cer?  
E cornul de lună?  
Nu, nu! E un ciob dintr'o cupă de aur,  
ce-am spart-o de boltă  
cu brațul de fier.*

În acest spirit dionisiac e turnat mult din romantismul egocentric al secolului trecut, ceva din hipertrofia personalistă byroniană: nietscheanismul rămâne o noțiune prea abstractă, nefiind înviat în substanță poetică. Cea mai caracteristică peomă pentru acest fel de beție profetică, *Dați-mi un trup voi munților, mărilor*, pare a ne da dreptate :



*Numai pe tine te am, trecătorul meu trup —  
și totuș  
flori albe și roșii, eu nu-ți pun pe frunte și 'n plete,  
căci lutul tău slab,  
mi-e prea strâmt pentru strașnicul suflet  
ce-l port...  
Dați-mi un trup  
voi, munților,  
mărilor, —  
dați-mi alt trup să-mi descarc nebunia  
în plin!  
Pământule larg fii trunhiul (sic) meu,  
fii pieptul acestei năprasnice inimi,  
prefă-te 'n lăcașul furtunilor, cari mă strivesc,  
fii amfora eului meu îndărătnic!  
Prin cosmos  
auzi-s'ar atuncia măreții mei pași  
și-aș apare năvalnic și liber  
cum sânt,  
Pământul e sfânt;  
Când aș iubi,  
mi-aș întinde spre cer toate mările mele  
ca niște vâjnoase, sălbatice brațe fierbinți,  
spre cer  
să-l cuprind  
mijlocul să-i frâng  
să-i sărut sclipitoarele stele.  
Când aș uri,  
aș sdrobi sub picioarele mele de stâncă,  
biefi sori  
călători  
și poate-aș zâmbi.  
Dar numai pe tine te am trecătorul meu trup.*

Panteismul, care este mai accentuat însă decât profetismul, îl identificăm într'un simț al bucolicului, de gingășie rustică și propețime a peisagiului. El se manifestă mai poetic decât profetismul retoric. Este și elementul cel mai prețios din *Pașii profetului*; organic pentru cugetarea și sensibilitatea d-lui Blaga, panteismul se transformă într'o viziune completă, tiranică, în a treia orientare a poetului.

Complicat cu teoria tradiționalismului de esență tracă (*Ferestre colorate*) și cu un întreg simbolism folkloric, el îndreaptă inspirația scriitorului spre o nouă față, care începe cu *In marea trecere*. Decum panteismul d-lui Blaga dă un fior metafizic poeziei sale, îi imprimă o tragică neliniște, o aspirație spre absolutul morții și al misterului ridicat la potență cosmică. Un dramatism liric, concentrat, o lunecare în legendă și simbol va fi ultima regiune în care se situează poezia sa. Peisagiul se interiorizează total, devine semn liric, natura o pură ecuație sufletească, deci e transpusă într'o singură interpretare expresionistă.

Înainte de a trece la analiza acestei faze a poeziei d-lui Blaga, cea mai valoroasă de altfel, amintim că panteismul formează conținutul poemului dramatic *Zamolxe*, foarte caracteristic pentru cugetarea și neliniștea sa spirituală. În *Pașii profetului*, îl găsim în nenumărate peisagii bucolice. Reproducem câteva, pentru edificare; în poema *Pan*, zeul trăește în mijlocul unui decor de presimțiri primăvăratece :

*Un miel s'apropie printre tușișuri.  
Orbul îl aude și zâmbește,  
căci n'are Pan mai mare bucurie,  
decât de-a prinde 'n palme ncețișor căpșorul mieilor  
și de-a le căuta cornițele sub năstureii moi de lână.*

Apropierea de natură, în acelaș cadru bucolic, o găsim și în această reminiscență *Din copilăria mea* :

*Pășteam cu alții găștele 'n ariniști.  
Cu gângurit de aur îmi venea câte-un boboc*



• și îmi prindea cu prietenie 'n cioc  
sfârcul urechii, —  
și plopii tremurau, străvechii.  
Când toropit priveam prin gene,  
cum boii se mișcau prin flori de sânziene  
pe sub sălcii,  
mă miram că ei nu văd  
cu vârful coarnelor ca melcii, —  
și boii — boii-și rumegau căldura pe sub sălcii.

sau, din *Moartea lui Pan*, aceste notații :

*Prin miriște se joacă  
șoareci și viței, —  
iar vițele de vie  
țin în palme  
brotăcei...*

sau, din finalul aceleiaș poeme :

*Odată zeul își cioplea  
un fluer din nuia de soc ;  
piticul dobitoc  
i se plimba pe palmă.  
Și 'n scăpărări de putregaiu  
Pan descoperi mirat  
că prietenul avea pe spate-o cruce.*

Dar toate aceste elemente de panteism și viziune bucolică au mai ales rostul să pulverizeze poema construită printr'o comparație clasică, din primul volum, să lichideze o tehnică și să împrăpăteze un material poetic. Odată cu apariția motivelor folklorice din *In marș trecere*, ne îndreptăm spre o nouă tehnică și un bine conturat univers liric.

Poezia d-lui Blaga afirmă o viziune mistică a lumii ; eseistul și dramaturgul, pe căi diferite, urmăresc acelaș scop. În *Poemele luminii*, mistica apare ca o prelungire a liricei novalisienne ; în *Pașii profetului* este o mistică a pământului, a vegetației lui și a vietăților care-l populează : panteism simbolizat în realități concrete, împletit cu o mistică a supra-omului și a elanului dioniziac, ca semn al puterii creatoare. Toate aceste ipostaze de misticism au la bază concepte corespunzătoare, în ordinea atitudinii filozofice. Prin structură intelectuală și tendințe, d. Blaga a premers tuturor dorințelor programatice și sgomotoaselor manifeste spiritualiste din ultimii ani. La un moment dat, misticismul d-lui Blaga a coincident cu mișcarea atât de sterilă în idei și realizări artistice a ortodoxismului. S'a creat astfel o confuzie, asociindu-i-se opera ortodoxismului decorativ, retoric și de compoziție cu teme date ale d-lui Crainic. Nimic mai fals, fiindcă poezia d-lui Blaga are cu totul altă esență ; desfășurându-se dintr'un nucleu metafizic, dintr'un veritabil Weltanschauung, ea s'a realizat în afara cadrelor istorice ale ortodoxismului național. Ceeace a mai făcut posibilă această confuzie între apropierea inspirației sale de motivele folklorului autohton, și mai ales o paradoxală teorie a tradiționalismului, formulat în *Ferestre colorate*. Deaceea, este neapărată nevoie să lămurim substratul filozofic al acestui tradiționalism, de nuanță a-istorică. D. Blaga este primul cercetător la noi al filozofiei culturii, care a introdus noțiunea de stil cultural. Organizată mai amplu în *Origina tragediei*, concepția stilului cultural, are, în însăș simbolică filozofului german, un sens total metafizic. Când Nietzsche găsește origina tragediei grecești în cultul zeului Dionysos, nu dă o explicație istorică artei elene, ci una metafizică. Tot astfel, când d. Blaga caută un fundament tradiționalismului său, în origina unei spiritualități trace, semnalează o contemporaneitate în absolut. Această teorie, coroborată cu aserțiunile din *Silogismul slav și Revolta fondului nostru nelatin* nu sunt reluări ale unor forme istorice de cultură, cum ar fi ortodoxismul, ci simple orientări spre anume permanențe sufletești, ignorate în gama posibilităților de creație artistică. Pe baza lor, d. Blaga își justifică o viziune tragică a vieții, acceptată ca o fatalitate ancestrală.



Cel mai inverșunat adversar al ortodoxismului decorativ, al misticei oficiale versificate este însuș poetul *Laudei somnului*.

În ipoteza tradiționalismului de origină tracă, ideea de contemporaneizare a unei esențe sufletești are sensul precis de „fenomen originar”. Încă odată, eseistul ne ajută să înțelegem valorile intime pe care se sprijină poetul.

Etapele misticei d-lui Blaga întrevăd absolutul, în tot atâtea ipostaze cât și volumele sale de poezie. În *Poemele luminii* îl fixează în idealismul romantic ; în *Pașii profetului* în profetism și panteism, iar *In marea trecere*, îl localizează într'un tragism al eului care nu-și găsește liniștea de sine, dintr'o frenetică aspirație a cunoașterii divinității. Desnădejdea cosmică devine aci o senzație interioară, de o halucinantă prezență. Dacă Dumnezeu nu se revelă direct, îl găsește într'o universalitate concret dar indirect revelată. Panteismul în care ancorează poetul este el însuș un prilej de tragism.

*O durere totdeauna mi-a fost singurătatea ascunsă  
Dumnezeule, dar ce era să fac ?  
Când eram copil mă jucam cu tine  
Și 'n închipuire te desfaceam cum desfaci o jucărie.  
Apoi sălbăticia mi-a crescut,  
cântările mi-au pierit, —  
și fără să-mi fi fost vreodată aproape  
te-am pierdut pentru totdeauna  
în țărână, în foc, în văzduh și pe ape.*

Ca în cosmogoniile filozofilor școalei din Milet — dând universului o esență divină, manifestată prin materiile constitutive, poetul nu-și destramă în neant o credință, care a început să se clatine, din cauza unui exces de analiză.

Dar în dorința unui Dumnezeu revelat ca un contact individual, în fața tăcerii lui, sfâșierea lăuntrică îl duce la o adevărată dramă metafizică :

*Între răsăritul de soare și-apusul de soare  
sunt numai tină și rană.*

*In cer te-ai închis ca 'ntr'un coșciug —  
o, de n'ai fi mai înrudit cu moartea  
decât cu viața,  
mi-ai vorbi. De-acolo unde ești,  
din pământ ori din poveste mi-ai vorbi.*

(Psalm)

Nevoia de a-și crea un mit este mai puternică decât înclinarea spre negație, oricâtă neliniște i-a înveninat sufletul. Dela această premisă dramatică, spiritul pornește în căutarea unui contact cu absolutul :

*Frunzare se boltesc adânci  
peste o 'ntreagă poveste.  
Nimeni nu vrea să fie altfel decât este.  
Numai sângele meu strigă prin păduri  
după îndepărtata-i copilărie  
ca un cerb bătrân  
după ciuta lui pierdută în moarte.*

(In marea trecere)

Conștiința că există „o 'ntreagă poveste“ a universului indică aspirația spre mit, iar adulecarea lui patetică este o probabilitate că poetul își va crea un paradis personal. Până la realizarea lui, spaima unui gol cosmic îi biciuiește disperarea, ca în *Un om s'apleacă peste margine*, poem de o simplitate majestuoasă în tristețea lui :

*M'aplec peste margine :  
nu știu — e-a mării  
ori a bietului gând ?  
Sufletul îmi cade în adânc  
alunecând ca un inel  
dintr'un deget slăbit de boală.  
Vino sfârșit, așterne cenușe peste lucruri.*



*Nicio cărare nu mai e lungă,  
Vino sfârșit.  
Pe coate încă odată  
mă mai ridic o schioapă dela pământ  
și ascult :  
— apă bate 'ntr'un țarm.  
Altceva nimic, nimic,  
nimic.*

Cât de departe suntem de seninătatea descriptivă și lirismul vaporos din *Poemele luminii*. Tehnica s'a modificat și ea radical. Poezia nu mai este o singură și amplă comparație, ci o imagine lăuntrică, atmosferizând elementele descriptive într'un strigăt patetic. Lirismul s'a adâncit, s'a concentrat și față de retorismul sonor din *Pașii profetului*, unde siguranța interioară se iluziona într'o certitudine de hipertrofiat profetism. Chiar panteismul s'a colorat de tragedia sa intimă, pierzându-și frăgezimea bucolică și exterioară.

Semeția lui Zaratuștra e înlocuită acum cu umiliința unui pustnic, mergând spre moarte :

*Viața mea a fost tot ce vrei :  
câteodată fiară,  
câteodată floare,  
câteodată clopot — ce se certa cu cerul.  
Azi tac aici, și golul mormântului  
îmi sună în urechi ca o talangă de lut.  
Aștept în prag răcoarea sfârșitului.  
Mai este mult ? Vino tinere,  
ia țărână un pumn  
și mi-o presară pe cap în loc de apă și vin.  
Botează-mă cu pământ.  
Umbra lumii îmi trece peste inimă.*

(Călugărul bătrân îmi șoptește din prag)

stare de asceză și simț al morții, care-i dă o iluzie de mit sfânt:

*Ziua vine ca o dreptate făcută pământului  
Flori peste fire de mari  
îmi luminează din larg —  
aureole pierdute pe câmp de sfinții trecutului.*  
(Inviere de toate zilele)

Însă aspirația spre moarte, venită din neliniștea omului, într'un univers pustiu de divinitate, vestită de duhuri nevăzute se accentuează tot mai adânc, în poeme ca: *Bunătate toamna, Din cer a venit un cântec de lebdă, Noi cântăreții leproși, Scrisoare, Taina inițiatului, Amintire și Cuvântul din urmă*, în care sfâșierea acută ia expresia unei sobrietăți patetice.

Calificarea de filozofie plasticizată pe care am dat-o lirismului său se verifică succesiv. Cu cât imaginile interioare se stilizează, cu atât și expresia se modifică. Părăsind schematismul de structură și imagismul senzațional din *Poemele luminii*, scuturându-se de retorismul cu primejdii de bombasticism din *Pașii profetului*, adâncindu-se 'n patetic și dramă de conștiință (mai just într'o tragedie a cunoașterii) — poezia d-lui Blaga dobândește și o tehnică nouă, începând cu *In marea trecere*. Zonă de experiență decisivă pentru evoluția sa spre maturitate, cu toate aparențele de vers-librism, cu toate înrudirile formale, însă evidente, cu începuturile sale, de-acum peisagiul se interiorizează definitiv, iar spiritualizarea obiectului îl fixează în mijloacele de sugestie expresioniste. Nu este mai puțin evidentă o condensare a substanței sufletești și o creștere a ecoului liric, prin patetism metafizic. Imagina nu mai este un element autonom; figurația se 'nseriează într'o succesiune afectivă, alcătuește o atmosferă, iar poemul întreg devine el însuș o imagină mare, un simbol al unei stări sentimentale.

Spuneam de o lărgire a inspirației d-lui Blaga, în sensul folosinții unor noi materiale, luate din folklor. Câteva exemple, ne pot confirma aserțiunea:



*Uite, e seară.*

*Sufletul satului fâlfaie pe lângă noi :  
ca un miros sfios de iarbă tăiată,  
ca o cădere de fum din streșini de paie,  
ca un joc de iezi pe morminte înalte.*

sau :

*Sub frunze 'nalte mergem mai departe, tot mai departe.  
Dihăanii negre  
ne adulmecă din urmă  
și, blânde mîncă țărna  
unde am călcat și unde-am stat.*

sau, însfârșit :

*De-acuma joc. Fiica pământului  
sânii și-i îngrădește cu spini.  
Se prăpădesc de vedenia  
popii luminei,  
popii adâncului.*

Desigur, simbolismul folkloric pe care atâția tradiționaliști l-au exagerat, ca să anexeze opera poetului unor teorii neo-sămănătoriste, este accidental. D. Blaga este prea saturat de ideologie metafizică, spre a cădea în simple platitudini ortodoxe sau numai de tradiționalism decorativ, după rețete literare.

Analiza poeziei d-lui Blaga nu se poate limita la analiza tehnică. Lirism de substanță filozofică, ea pretinde o cât mai atentă descifrare a conținutului, fiindcă ideologia alimentează experiența sa intimă. Dacă unei evoluții ideologice îi corespunde și una formală, aceasta se datorește structurii fiecărei poziții spirituale.

Cu *Lauda somnului*, intrăm într'un univers liric descătușat de materie ; constatând absența unui Dumnezeu palpabil în realitate,

substituindu-i o prezență panteistă, ca să-și suporte tragedia de cunoaștere, poetul își creiază o lume de mit, de legendă naivă și virginitate pre-rafaelită a omului, salvându-se de îndoială. Cu toată unitatea aproape compactă a fiecărui volum de versuri, trecerile de la o atitudine la alta nu se fac brusc. Totdeauna găsim elemente premergătoare, în culegerea anterioară, pentru eventualele orientări. Tehnic, d. Blaga este mai aproape de *Lauda somnului* și *La cămpana apelor* prin *In marea trecere*. Peisagiul spiritualizat de-aci va rămâne o cucerire definitivă a poeticei sale. Un univers a-spațial și a-temporal, simbol al sensibilității, se statornicește în ultima sa evoluție lirică. De-acum, d. Blaga dialoghează numai cu demonul său interior. Realitatea obiectivă dispare. Actul poetic e un act de cunoaștere, în forul său intim. Experiența metafizică se 'nchide într'un cer mat, pe care nu se mai proiectează umbre terestre. Poetul se mișcă într'un absolut creat din sine. Nu va ajunge la ermetism formal, cum a sfârșit experiența poetică a d-lui Ion Barbu. Păstrând însușirile formale din *In marea trecere*, d. Blaga își crează un ermetism psihologic. Experiențele sale sunt în primul rând metafizice, apoi estetice. Cum spuneam mai sus, poetul ne dă totdeauna elementele noilor sale orientări spirituale. Le găsim și *In marea trecere*, ca o pregătire spre *Lauda somnului*.

Iată procesul presimțit, în scopul unei polivalente manifestări a eului său :

*Dă-mi mâna ta trecătorule, și tu care mergi,  
și tu care vii.  
Toate turmele pământului au aureole sfinte  
peste capetele lor ;  
astfel mă iubesc de-acum :  
unul între mulți, —  
și mă scutur de mine însumi  
ca un câne ce-a ieșit dintr'un râu blestemat.  
Sângele meu vreau să curgă peste scocurile lumii  
să 'ntoarcă roșile  
în mori cerești.*

(Am înțeles păcatul ce apasă peste casa mea)



sau această strofă finală din *Fiu al faptei nu sunt*, unde apar primele elemente ale unui legendar univers, prevestind *Lauda somnului* :

*Intrebător fratele mă privește,  
Mirată mă 'ntâmpină sora, —  
dar incolăcit la picioarele mele  
m'ascultă și mă pricepe prea bine  
sarpele cel cu ochii de-apururi închiși  
spre înțelepciunea de dincolo.*

Cea mai caracteristică poemă, pentru vliptoarea mistică este însă *Semne*. Discursivă, analitică în expresie, este totuș atât de prețioasă pentru materialul ei sufletesc, în care găsim schema unui nou conținut :

*Porumbii — prooroci își scaldă  
aripile înegrite de funingine  
în ploile de sus, —  
eu cânt...  
semne, semne de plecare sânt.*

Simplificăm, reproducând numai strofa finală — alături de cea dintâi, și mai plină de sens :

*Lăpădați-vă coarnele moarte  
bătrânilor cerbi  
cum pomii își lasă frunza uscată,  
și-apoi plecați :  
aci și țărâna inveninează,  
aci casele au încercat cândva  
să ucidă pe copiii omului.  
Scuturați-vă de pământ  
și plecați, —  
căci iată — aci vinul nebun al vieții*

*s'a scurs în scrum,  
dar orice alt drum duce în poveste,  
în marea, marea poveste.*

După faza de tragică singurătate, cauzată de neputința de a i se revela direct divinitatea, poetul își crează o metafizică personală, cu un sistem de mistere, din a căror intuire își alimentează un nou stadiu al lirismului.

Misticei poemelor din *Lauda somnului* și *La cumpăna apelor* îi corespunde dialectica aplicată la teoria cunoașterii din *Eonul dogmatic* și *Cunoașterea luciferiană*. Disociind zonele de cunoștință, prin intelectul ecstateric și cel enstateric și deosebind câteva straturi de mistere în lăuntru conceptelor, d. Blaga purcede la o altă experiență lirică.

Există o lucidă conștiință a înșelării de sine, din motive ideale ; metafizicianul trăește această dramă mai intens decât scepticul liniștit prin universală desamăgire. Tragedia de cunoaștere experimentată de poezia d-lui Blaga i-a lăsat o aspirație spre moarte, care-l însoțește chiar și în aparenta lui împăcare cu lumea. Metafizica sa își clădește un univers legendar, în absolutul unei candori originare, din cenușa marilor îndoeli care s'a lăsat pe fundul sufletului. Următoarea recapitulare a aventurilor sale spirituale, consemnată în poemul *Tristețe metafizică*, mărturisește toată drama poetului pornit să caute absolutul, sub diferite ipostaze :

*Am zăbovit îndelung între stânci  
lângă sfinți bătrâni ca ghicitorile țării,  
și-am așteptat să se deschidă  
o fereastră de scăpare  
prin puternice spații de seară.  
Cu toți și cu toate  
m'am svârcolit pe drumuri, pe țărături,  
între mașini și 'n biserici.  
Lângă fântâni fără fund*



*mi-am deschis ochiul cunoașterii.  
M'am rugat cu muncitorii în sdrențe,  
am visat lângă oi cu ciobanii  
și-am așteptat în prăpăstii cu sfinții.  
Acum mă aplec în lumină  
și plâng în târziile rămășițe  
ale stelei pe care umblăm.*

Ca toate versurile, în care poetul își exprimă ideologic sfâșierile conștiinței, discursivitatea atenuează lirismul; pasagiu de lucidă valoare documentară a biografiei sale morale, el ilustrează acea desnădăjduită luptă cu sine însuși, din care se naște și nevoia de a-și crea un mit de reculegere. Pe acest fior de tristețe metafizică își va clădi universul său paradiziac, într'un absolut în care timpul și spațiul îi dau conștiința eternității. Tresăriri ale singurătății morale se ivesc totuși neconținut. Drama izolării din *In marea trecere* n'a amuțit nici în *Lauda somnului*, unde ajunge totuși la o pacificare în legendă :

*Arbori cu crengi tăgăduitor aplecate  
fac scoarță în jurul unui lăuntric suspin.  
Pe toate potecile zilei  
cu surâs tomnatic  
se răstignesc singuri  
Cristoși înalți pe cruci de arin,  
grele din înălțimi cad ciocârlii  
lacrimi sunătoare ale dumnezeicrei peste ogor.  
Pe drumuri pornit iscodesc semnele  
întregului rotund depărtat :  
pretutindeni e o tristețe. E o negare. E un sfârșit.  
(Tăgăduiri)*

Dar noutatea acestei etape poetice a d-lui Blaga nu trebuie căutată în tragism, ci într'o metafizică făcută sensibilă prin imagini. Dacă n'ar părea curios, am denumi poezia din *Lauda somnului* o

formă dialectică a sensibilității. D. Blaga este în eseurile sale un atât de subtil dialectician, construindu-și o gândire mitică, cu o frenetică dezvoltare interioară. Ce sunt altceva dialogurile platonice decât realizări de încântătoare gândire mică, rezolvate cu ajutorul dialecticei? Ca să ne convingă de existența sufletului, în *Phedon*, filozoful grec părăsește calea argumentării logice, folosindu-se numai de simboluri. Tot astfel, d. Blaga nu-și crează un univers legendar dintr'o cunoaștere rațională. Poemele din *Lauda somnului* sunt revelația aceluia *intelect ecstatic*, disociat în *Eonul dogmatic*, singurul în stare să dea o cunoaștere absolută. Poezia devine astfel o ecstazie :

*Dăinue un suflet în adieri,  
fără azi,  
fără ieri.  
Cu sunuri surde prin arbori  
se ridică veacuri fierbinți.  
In somn sângele meu ca un val  
se trage din mine  
înapoi în părinți.*

(Somn)

Cu elemente de decor biblic, dar fără caracterul pur descriptiv al ortodocșilor versificatori, d. Blaga își fixează neliniștea în mitul creștin :

*Pretutindeni pe pajiști și pe ogor  
serafimi cu părul nins  
însetează după adevăr,  
dar apele din fântâni  
refuză gălețile lor. —  
Arând fără îndemn  
cu pluguri de lemn,  
arhangheli se plâng  
de greutatea aripelor.  
Trece printre sori vecini  
porumbelul sfântului duh,*



*cu pliscul stinge cele din urmă lumini.  
Noaptea îngerii goi  
sgribulind se culcă în fân :  
vai mie, vai fie,  
păienjeni mulți au umplut apa vie,  
odată vor putrezi și îngerii sub glie,  
țărâna va seca poveștile  
din trupul trist.*

(Paradis în destrămare)

Spuneam că poetul își va crea un eden legendar, ca o revelație a cunoașterii. Înfăptuit din materialuri tradiționale, rămâne însă un univers personal, în care se consumă tragedia sa metafizică. D. Blaga nu este un ortodox, deși a fost revendicat de tradiționaliștii care zugrăvesc anemici sfinți pe foiță și cultivă îngeri în grădinile lor transdanubiene. Dacă aparențele ar putea înșela aci, prin acumularea excesivă a unor elemente de regisură ortodoxă, reproducerea poemei *Biblică* risipește orice îndoială în privința sensului metafizic a mitului creștin, în concepția d-lui Blaga :

*Amiaza e dreaptă. Liniștea se rotunjește albastră.  
Sboruri spre ceruri cresc.  
Glasuri se irosesc. Ființe se opresc.  
Vițelul în trupul vacii îngenunchiază  
ca 'ntr'o biserică.  
Maică Precistă, tu umbli și astăzi râzând  
pe cărări cu jocuri de apă pentru broaște țestoase.  
Intre ierburi înalte și goale  
copilul ți-l desbraci  
și-l inveți să stea în picioare.  
Când e prea rău  
il adormi cu zeamă de maci.  
Pentru tine lumea e o pecete  
pusă pe-o taină și mai mare :  
de aceea mintea nu ți-o muncești  
cu nimic*

*în casă lângă blidarul cu smalțuri rare  
în fiecare zi păzești cu răbdare  
somnul marelui prunc.  
A mustrare clipind  
te superi doar  
când îngerii trântesc prea tare ușile  
venind sau ieșind.*

Legenda biblică umanizată se 'nfăptuește într'un cadru idilic. Însă divin și uman se contopesc ; miracolul e un fapt normal, misticul o realitate într'un univers neprecizat topic. Ceeace a ratat d. Ion Piilat, în *Biserica de altădată*, prin naționalizarea mitului biblic, făcând din Iosif și Maria niște țărani argeșeni, sau ceeace la d. Crainic devine miracol cu mecanism — la d. Blaga se petrece în a-temporal și a-spațial. Elementele tradiționaliste ca „il adormi cu zeamă de maci“ sau „în casă lângă blidarul cu smalțuri rare“, sau admirabilul final, în care „îngerii trântesc prea tare ușile“, nevăzute și totuș sugerate — deși luate din folklorul național, n'au nimic jig-nitor în materialitatea lor. Deosebirea dintre poetul mistic temperamental și misticul cu rețetă se evidențiază în *Biblică*, singura realizare poetică a unei teme speculată până la banalizare de misticii fără mesagiu. Utilizarea motivelor biblice este destul de restrânsă în mistica d-lui Blaga ; cu excepția poemei *Ioan se sfâșie în pustie*, nimbul de legendă din *Lauda somnului* învâluie un univers scos din simboluri personale. Mai curând aflăm o abundență de motive folkloristice, pentru alcătuirea unei atmosfere de primitivism ; mitologie și geologie legendară, iată cele două elemente constitutive ale ficțiunii sale :

*Cai galbeni și-adună sarea vieții din ierburi.  
Mocnind sub copaci Dumnezeu se face mai mic  
să aibă loc ciupercile roșii  
să crească sub spatele lui.  
In sângele oilor noaptea pădurii e vis lung și greu.  
Pe patru vânturi adânci*



*pătrunde somnul în fagi bătrâni.  
Sub scut de stânci, undeva  
un bălaur cu ochii întorși spre steaua polară  
visează lapte albastru furat din stâni.*

(In munți)

Absolutul trăit în imaginația poetului se identifică uneori și cu  
amintirea etnică :

*Pe marginea Vistulei  
semănătorii se uită pierduți în sorburi.  
O, pe sub ziduri și 'n scorburi  
câte jivinii și șoapte !  
Acum o mie de ani  
cronicar eram aici unui noroc schimbăcios,  
cronicar român fugit spre miazănoapte.  
Pe marginea Vistulei  
mi-am îngropat în nisip voevodul.  
Fără sfârșit, iară și iară  
i-a dat prin tâmpile și degete rodul.  
Aci e și turnul cu punțile trase.  
Cocoșul de fier mă-amintește c'un strigăt  
de câte ori străbune furtuni și galbene vânturi  
trec peste case.*

(In jocul întoarcerii)

Ecoul etnic, folklorul, panteismul se împletesc într'o imagine  
globală, ca existențe în absolut. Stare de spirit care se regăsește și  
în *Peisaj transcendent*, *Asfințit*, *Echinocțiu* și *Oraș vechi*. Sensa-  
ția de absolut este atât de acută, în *Lauda somnului*, încât se în-  
cheagă într'o imagine interioară, fără aderențele indicate până acum.  
O spiritualizare a lucrurilor, reduse la valoarea de simple semne,  
străbate câteva din cele mai puternice poeme. De o simplitate a ex-  
presiei și de factură clasică, în versificație, ele alcătuiesc unele din  
cele mai frumoase acorduri lirice ale d-lui Blaga. Aci metafizica

devine sugestivă, fără depozitarea abstracțiilor. Iată senzația de timp absolut, în *Cap aplecat* :

*Mă îndemn să fiu  
și o clipă mai sânt.  
Undeva pe câmp  
a murit fratele vânt.  
Toamna sângerează  
peste un mers bătrân.  
Printre umbre prelungi  
rostul mi-amân.  
Spre nu știu ce sfârșit  
un sbor s'a întins.  
Cu pâlpâit de sfeșnic  
un copac s'a stins.  
In fântână mi-aplec  
Gând și cuvânt  
ceru-și deschide  
un ochiu în pământ.*

cași acest peisagiu interiorizat, gravând o încremenire în timp și spațiu :

*Cetate de veac, prăsilă de păienjeni verzi  
subt mușchii și scocuri.  
Pe turn, între semnele ceasului, gânditor  
timpul stă. O vrabie umblă pe-arătător.  
Subt bolți de nicăeri nici un ecou.  
Părul tău joacă în vântul  
pe care l-am întâlnit în alt oraș  
și care ne-a ajuns din nou.*

(Drumuri)

Concepte transpuse 'n senzații cu atâta rafinament artistic, ele sunt măsura cea mai înaltă a talentului de poet filozof al d-lui Blaga. Dela retoricul și discursivitatea din *Pașii profetului*, la



aceste bijuterii, este o evoluție impresionantă. Exact ca dela proza poetizată la poezia concentrată în esențe.

Cităm și *Peisaj trecut*, unde întâlnim un motiv grațios și romantic, tratat cu tehnica expresionistă, deci spiritualizat :

*Castelul e-acelaș  
în aer și 'n apă.  
Trecutul pe poartă  
copoii și-i scapă.  
Crini umblă pe-un drum  
de căutări jucăușe  
par'că-și duc în potire  
viitoarea cenușe.  
Scăpat dintr'o stemă  
tăiată în poartă  
un uliu tâlcuește  
rotire de soartă.  
Stuparul ceresc peste  
ciuturi se'ndoaie,  
în miera fântânilor  
barba și-o 'nmoaie.  
Zăbovește prin rostul  
grădinilor pajul.  
Un sbor de lăstun  
iscălește peisajul.*

ca și *Elegie*, singura poemă erotică din *Lauda somnului*, cu obsedanta amintire în absolut a iubitei :

*Tremură aceeași apă și frunză  
la bătăile aceleuiaș ceas.  
In ce tărâm și'n ce somn te-ai oprit ?  
Cerească subt ce iarbă' ai rămas ?  
Se revarsă în mine drumurile  
toate pe cari ai umblat.*

*Oglinda-ți mai păstrează chipul  
și după ce-ai plecat.  
Fără gând, fără'ndemn, fără glas  
cu mâneca șterg ochiuri ude.  
Un vecin prin zidul meu aude  
răbdarea neagră a aceluiaș pas.*

Cu *Lauda somnului*, d. Blaga a trecut dela tragismul de cunoaștere, vecin cu nihilismul, din *In marea trecere* la un popas într'o paradiziacă legendă, pe bază de metafizică acceptare a universului. Purificat de o tristețe cosmică, poetul își poate suporta destinul care părea fără o ieșire vitală. Inșă nici această ecstazie nu este ultima sa atitudine lirică. In poema-epilog a volumului, conștiința că eliberarea de tristețe se datorește unui mit este prevestirea unei noi neliniști :

*Frate, o boală învinsă ți se pare orice carte.  
Dar cel ce ți-a vorbit e în pământ.  
Sau mai departe.  
Cu foaia aceasta închid porțile și trag cheile.  
Sunt undeva jos sau undeva sus.  
Tu stinge-ți lumânarea și 'ntreabă-te :  
taina trăită unde s'a dus ?  
Ți-a mai rămas în urechi vreun cuvânt ?  
Dela basmul sângelui spus —  
Intoarce-ți sufletul către perete  
Și lacrima către apus.*

(Incheere).

Am putea considera universul poetic din *Lauda somnului* ca un act de „cunoaștere luciferiană“, în sensul pe care îl dă d. Blaga, în citatul său studiu filozofic. După „taina trăită“ liric, prin mijlocul mitului revelator, revine în *La cumpăna apelor* la un puternic sentiment de deznădejde cosmică. Universul pe care și l-a creiat, într'un moment de salvatoare intuiție, se destramă într'o tristețe



a materiei și a spiritului, ajungând la o metafizică a morții. Acest catren deschide perspectiva ultimei (până acum) evoluții sufletești a poetului :

*Poteca de-acum coboară ca fumul  
din jertfa ce nu s'a primit. De-aici luăm iarăș drumul  
spre țârna și valea, trădate'nmiit  
pentr'un cer chemător și necucerit.*

(La cumpăna apelor)

sau sub sbaterea nostalgică, din *Lumina de ieri*, aceeaș legendară lume își prelungește amintirea :

*Caut, nu știu ce caut. Caut  
o oră mare rămasă în mine fără făptură  
ca pe-un ulcior mort, o urmă de gură.  
Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri,  
subt trecutele, caut  
lumina stinsă pe care-o tot laud.*

Deșteptarea din candoarea primitivă și naivitatea mitică se tângue pe sine, cu accente care semnaleză o febră cosmică :

*Intrat-a o boală în lume,  
fără obraz, fără nume.  
Făptură e ? Sau numai vânt e ?  
N'are nimenea grai s'o descânte.  
Bolnav e omul, bolnavă piatra,  
se stinge pomul, se șfarmă vatra.  
Negrul argint, lutul jalnic și grav  
sunt aur scăzut și bolnav.  
Piezișe cad lacrimi din veac.  
Invoc cu semne uitare și leac.*

(Boală)

Poema este antologică, prin concentrare și aparenta ei simplitate ca și prin fiorul liric care-o însuflețește.

Frecvența elementelor de pastel nu 'nseamnă totuș că d. Blaga și-a întors inspirația spre semidescriptivele *Poeme ale luminii*. Spiritualizarea naturii dă notelor decorative o unitate interioară. Este o succesiune de aspecte funerare ale lumii, în ultima sa culegere de versuri, care întregesc un univers în descompunere. Pre-sentimentul morții cosmice este vibrația care își multiplică undele, printre peisagiile evocate. În *Semnal de toamnă*, pământul ia aspect mortuar, odată cu sosirea anotimpului :

*O voce ieri din adânc s'a 'nălțat  
amară, amară, amară.*

*Ingeri mulți murind și-au lăsat  
lutul în țară.*

*Un semn pe subț cer ieri s'a dat  
în cercul înșelăciunii.*

*Apoi spre Saturn au plecat  
vântul, lăstunii.*

Obsesia caducității universale macină însuș misterul revelat poetului, prin legendă și identificarea cu absolutul. Moartea circulă printre spațiu și timp, ca unică realitate :

*Intru în munte. O poartă de piatră  
încet s'a închis. Când, vis și punte mă saltă.*

*Ce vinete lacuri ! Ce vreme înaltă !*

*Din ferigă vulpea de aur mă latră.*

*Jivine mai sfinte-mi ling mâinile : stranii,  
vrăjite, cu ochii întorși se strecoară.*

*Cu zumzet prin somnul cristalelor sboară  
albinele morții, și anii. Și anii.*

(Munte vrăjit)



Elementele poetice din *Lauda somnului* au fost convertite într'o nouă valoare intimă. Ca să reluăm expresia metafizică din *Cunoaşterea luciferiană* „misterul deschis“ spre esenţa originară a lumii se întregeşte aci cu finalitatea ei spre neant. În ritm de cantilenă populară, imaginea morţii colective e sugerată, ca un ineluctabil mister :

*Cât e noaptea 'n lung şi 'n lat  
nu s'aude un lătrat.  
Colo numai dintre spini  
pân'la stele 'n vecini  
licuricii dau lumini.  
Licuricii cu lămpaşe  
semne verzi dau spre oraşe  
pentr'un tren care va trece  
prin văzduhul mare, rece.  
Pentru un tren care-o veni,  
nimeni nu-l va auzi.*

(Trenul morţilor)

Pretutindeni sunt semne care pregătesc inevitabila „călătorie din urmă“. Din cer cad stele, prevestitoare de moarte ; o pasăre bolnavă tânjeşte în codru după astrul izbăvitor. Aspiraţia spre universul astral, ca după un paradis pierdut, capătă sensul reminenţei platonice, rămasă ca o legătură subtilă cu absolutul. Ceeace numim la d-l Blaga „sensibilitate dialectică“ nu mai apare ca o formulă vagă sau hazardată. În filiaţia metafizicele sale poetizate sunt atâtea posibilităţi de a-i determina sinuozităţile de gând şi simţire, încât cercetarea noastră nu mai oscilează între ipoteze, ci înaintează pe certitudini.

Pentru ilustrarea acestei interpretări, derivată din conţinutul sentimental al *Laudei somnului*, reproducem întâi *Cerească atingere*, în care reminiscenţa absolutului părăsit se împleteşte cu tristeţea premergătoare morţii :

*Ce arătare ! Ah ce lumină !  
Stea alb'a căzut în grădină,*

*necăutată, neașteptată : noroc,  
săgeată, ploaie și foc.  
In iarbă înaltă, în mare mătăasă  
căzu din a veacului casă.  
S'a întors ah în lume o stea.  
Mi-s mâinile arse de ea.*

și apoi această simbolică agonie a sufletului, a cărei nostalgie după miracol stăruie ca o nevindecată reminiscență :

*Stă în codru fără slavă  
mare pasere bolnavă,  
Naltă stă sub cerul mic  
și n'o vindecă nimic,  
numai rouă dac'ar bea  
cu cenușe, scrum de stea.  
Se tot uită 'n sus bolnavă  
In cea stea peste dumberavă.*

(Stă în codru fără slavă)

Relevăm încă, printre poemele de primă valoare, *Septembre și Vraja și blestem*, în care sentimentul păraginii universale este realizat cu aceleași mijloace sobre, etapă supremă la care a ajuns talentul poetic al d-lui Blaga.

Nu știm ce forme va mai lua neliniștea de conștiință a acestui poet-filozof, singurul liric al generației post-belice care a isbit să dea un prestigiu înalt unui gen compromis prin didacticism și retorică și prin platitudine cu pretenții de cugetare. Dacă d. Blaga a scos din speculația metafizică și o experiență poetică, aceasta se datorește în primul rând faptului că își trăiește cu febra simțirii problemele abstracte. Eseurile sale filosofice sunt tot ce a produs mai valoros era recentă de filozofi români. Agonici, apocaliptici, experențialiști, plini de autenticitate și în concubinaj cu toate absoluturile, amorfi și mai presus de orice orgolioși și egocentrici — tinerii cari se agită pe diferite tribune metafizice vor trebui să-și recunoască în d. Lucian Blaga pe un deschizător de drumuri.



La sfârșitul unei cercetări care s'a 'ntins atât de amănunțit asupra înțelesului filozofic al poeziei d-lui Blaga, fiindcă o necesitate însăși interpretarea esenței sale, câteva observații asupra evoluției expresiei acestui liric nu sunt de prisos.

Verslibrismul din *Poemele luminii*, atât de organic construite pe unicul procedeu al comparației ample, de structură clasică, își găsește explicarea în lirismul intelectualizat până la abuz al primei sale faze. Ecoul muzical al poeziei d-lui Blaga era atât de vag în cele dintâi poeme, încât senzația lor lirică se putea dispensa de o tehnică a versului, bazată pe ritm, măsură și rimă. Concepția sa reducea poezia la elementul ei accesoriu — imagina în sine. Imagist de noutate plastică nediscutată, în *Poemele luminii* își exersează mijloacele de a exprima abstractul prin concret. Efort vizibil până la manieră, izolat până la dexteritate, el nu putea să-l facă apt pentru exprimarea unor stări sufletești mai complexe. Versul liber este utilizat până la discursivitatea prozaică și în *Pașii profetului*. Retorica înlocuiește disciplina limitată a comparației ample, bombasticismul se substituie adesea accentului profund liric. Totuș, întâmplător, d. Blaga are aci versuri rimate, deși într'un ritm neregulat. Iată un exemplu :

*A treia zi și-a 'nchis cosciugul ochilor de foc ;  
era acoperit cu promoroacă —  
și-amurgul cobora din sunetul de toacă ;  
neisprăvit rămase fluerul de soc.*

(Paianjenul)

Primul vers este de 14 silabe, al patrulea de 12 silabe, al doilea de 11, iar al treilea de 13 silabe.

Sau :

*Sboară 'n jurul lui lăstunii  
și foile de ulm  
răstălmăcesc o toacă ;  
în clopot de vecerne Pan e trist :*



pe-o cărăruie trece umbra  
de culoarea lunii  
a lui Crist...

(Umbra)

unde ca element organic de versificație nici rima nu apare constant în aceeaș strofă, iar ritmul își păstrează asimetria. Într'o poemă, *Din copilăria mea*, folosind rima tot cu intermitență, o precedează cu această notare ironică : „pentru mica mea nepoțică Gigi căreia nu-i plac decât versurile cu rimă“. Glosa d-lui Blaga este elocventă, pentru lipsa de considerație față de efectul muzical al rimei. Acceptată ca o concesie sau ca o distracție tehnică întâmplătoare — versificația nu constituie încă un element de disciplină poetică, în *Pașii profetului*. În acelaș mod sporadic apare rima și în poemele din *In marea trecere*, ciclu de o adâncă meditație lirică, într'un sens chiar prima afirmare serioasă a unui elegiac metafizic. Dar inovația formală de aci constă mai ales într'o nouă tehnică a imaginii. Melodia este interioară și provine din subtila atmosferizare a figurației, în scopul creerii unui climat sentimental. Circulă, printre versurile libere cu mai multă suplețe succedate, un dramatism care le insuflă o mișcare absentă în anterioarele culegeri. D. Lucian Blaga scoate efecte poetice din însăș esența experienții sale intime. Mai puțin artist și cu precădere sbuciumat de neliniști de conștiință, nu-și sacrifică ferveța spirituală pentru aparente și mișgăloase atenții privitoare la formă. Poet de chinuitoare viziuni lăuntrice, când ajunge să-și stăpânească imagina globală a universului său poetic, ca în *Lauda somnului*, grija de amănuntul sonor se intensifică. Întâlnind-o tot accidental, rima devine totuș mai evidentă, iar în poeme ca *Drumuri*, *Cap aplecat*, *Peisaj trecut* și *Elegie*, reproduse integral și pentru frumusețea lor intrinsecă, d. Blaga se 'ndreaptă spre forma clasică de versificație, utilizând dispoziția în strofe organizate, cu ritm simetric și rimă încrucișată. De remarcat însă că teoriile sale tradiționaliste îl împing nu spre versificația savantă a poeziei culte, ci spre metrica populară. Odată ce a dobândit această disciplină, o păstrează și în *La cumpăna apelor*,



unde apropierea de poezia anonimă devine și mai strânsă. Expresia d-lui Blaga împrumută însăși simplitatea doinei, ca în *Trenul morților*, *Stă în codru fără slavă* și *Colindă*, modele ale dexterității sale formale.

Evoluția aceasta tehnică nu este numai o incidentată adaptare la disciplina versului ; ea dovedește că d. Blaga și-a verificat mijloacele poetice cu un mare scrupul. Conținutul metafizic al liricei sale a luat și un sens estetic. Poetul s'a aliat cu artistul, din convingerea că o experiență sufletească trebuie să se cristalizeze într'o formă lucrată într'un laborator tot atât de activ ca și cel moral.

Tehnica poetică a d-lui Blaga a pornit dela impresionismul din *Poemele luminii*, a trecut prin faza expresionistă din *Pașii profetului*, *In marea trecere* și, în mare parte, din *Lauda somnului*, ca să termine în clasicismul formal al ultimelor poeme. Este însăși evoluția dela romantismul exuberant al tinereții la severitatea clasică a maturității. Totuș acest original poet nu-și poate considera cariera lirică încheiată ; la capătul unui drum atât de lung însemnăm un popas mai mare, nu însă și un hotar definitiv.





# C u p r i n s u l

	Pag.
<u>ION CREANGĂ</u>	5
I. L. CARAGIALE	15
<u>TITU MAIORESCU</u>	39
B. P. HAȘDEU	53
MATEI CARAGIALE	79
<u>PAUL ZARIFOPOL</u>	97
<u>G. IBRĂILEANU</u>	103
LUCIAN BLAGA	109

T I P A R U L  
V R E M E A S. A.  
S T R A D A C A R O L, 10  
B U C U R E Ş T I I