

STUDII CRITICE

Volumul II

I. GHEREA

(f. DOBROGEANT)

I STUDII CRITICE

VOLUMUL II

EDIȚIUNEA I*

întâia mie exemplare

BUCURESCI

EDITURA LIHRĂRIEI SOCECC & Comp.

C'al-a" Vict-rioi 21 (Verhiu Xo. T)

1891

Prefață

(La ediția I)

În acest volum au intrat toate articolele ce au fost tipărite în *Contemporanul* și care n-au găsit loc în volumul întâi. Așa e Ștefan Hudici. Turgheniev și Dostoievski sînt două schițe mici, dintre care cea dintîi a fost tipărită ca introducere pentru romanul lui Turgheniev *Generație nouă*, ce a fost tipărită în *Drepturile omului*, iar a doua, ca introducere pentru romanul lui Dostoievski *Umiliții și ofensații* *, care s-a tipărit în *Românul. Ceva despre clasicism și romantism* a fost tipărită în *Contemporanul* sub titlul de *Schițe critice*. Această schiță, după planul făcut, trebuia să fie urmată de altele, unde trebuia să fie vorba de epoca Renașterii, de clasicismul francez al lui Corneille, Racine etc, de romantismul școalei lui Hugo și, în sfîrșit, de realismul și naturalismul modern. Dacă îmi vor permite împrejurările, voi urma aceste schițe. *Personalitatea și morala în artă* a fost tipărit în *Contemporanul* sub titlul *Către d-l Maiorescu*. Aici am tipărit articolul aproape fără schimbări. Toate celelalte articole sînt inedite.

/1891/

C.D.G.

* [Umiliți și obidiți.]

ASUPRA CRITICII
METAFIZICE ȘI CELEI ȘTIINȚIFICE

(Răspuns d-lui Bogdan) ³³

Ich erinnere hier meine Leser, dass diese Blätter nichts weniger als ein System enthalten sollen. Ich bin also nicht verpflichtet, alle die Schwierigkeiten aufzulösen die ich mache. Meine Gedanken mogen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen ; wenn es denn nur Gedanken sind bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.*

LESSING

(„Hamburgische Dramaturgie“, 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei că aceste pagini nu conțin nicidecum un sistem. Deci eu nu sînt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gîndurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar parea contrazicătoare ; numai să fie gînduri, care vă vor da prilej să gîndiți și dv. Aici voi numai să răspîndesc fermenta cognitionis.

LESSING'

Una din cele mai întrebuițate forme ale scrierii e, desigur, forma polemicii. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scînteia adevărului nu e un cuvînt deșert ci un mare adevăr. Forma polemicii e una din cele mai nimerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi, și e una din cele mai nimerite forme literare și științifice pentru propagarea în masa publicului a unor

* [Germenii cunoașterii.]

adevăruri literare și științifice. Alte forme pot să aibă, și în adevăr, au avantajele lor. Așa, spre exemplu, o expunere largă și sistematică, o expunere completă a unei chestiuni, într-un op voluminos e, desigur, preferabilă în multe privințe unor articole polemice, unde necesarmente va lipsi și sistematizare și *complecticitate*. Dar o astfel de expunere sistematică și completă poate să fie bună numai în țările foarte culturale, și acolo chiar pentru un cerc. mic de oameni învățați. Pentru grosul publicului însă, chiar și în țările cele mai culte, dar mai ales în țările mai puțin culte, forma polemică e mai nimerită și, de multe ori chiar, unica posibilă. Tratatate sistematice pot să se tipărească, dar nu vor fi citite. Aceste câteva cuvinte mă cred dator să le spun cititorilor mei, care s-or fi mirând poate că volumul întâi l-am început cu un articol polemic*, că volumul al doilea îl încep iarăși cu un articol polemic** și că, în general, întrebuițez așa de des forma polemică. Prefer forma polemică pentru că în condițiunile actuale, în care noi scriem și sîntem citați, e una din cele mai nimerite pentru expunerea și răspîndirea adevărurilor literare și științifice.

Aceste câteva cuvinte pot să arate cititorilor mei cât de binevenită socotesc orice critică, orice observație făcută scrierilor mele. La astfel de observații voi răspunde totdeauna cu mare plăcere, recunoscînd că am greșit, dacă am greșit, — dovedind că greșesc criticii mei dacă voi rămîne convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar dintre toți cîți au scris despre criticile mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul d-lui Bogdan? Cauza e următoarea. Toți cîți au scris despre criticile mele, deși se deosebesc de mine în unele privințe, stau însă mai toți pe același teren modern științific ca și mine. D-l Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparține unui *lagăr* protivnic cu desăvîrșire mie și vederilor mele. D-l Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui da-

* [Studii critice, voi I, 1890.]

** [Studii critice, voi. II, 1891.]

toresc cel dintîi răspuns. D-l Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe d-l Bogdan cu expunerea acestor teorii pentru că, după d-lui, Taine și Brandes m-au învățat „ce să fac”. Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. D-l Bogdan a fost atît de sigur de aceasta încît, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n-a găsit de cuviință de a studia mai de aproape pe acești scriitori și de a expune teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după câteva pagini din articolul meu *Asupra criticii*, unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine. Din această cauză d-l Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, spre exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa-numitul *caracter dominant*, ori calitate principală (qualitee maîtresse) pe care fiecare artist, ca și fiecare epocă artistică, îl are. Această calitate principală și generatrice odată găsită, toate celelalte calități decurg din ea și se explică prin ea. Despre această parte a teoriei și metodei lui Taine d-l Bogdan nici nu pomenește. De ce? Pentru că, în câteva pagini din articolul meu asupra criticii, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra expunelui criticii și esteticii moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafizică, puțin sigură și de aceea n-am vorbit despre ea. D-l Bogdan însă, care zicea că expune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenească măcar despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Aiei nu e loc de a vorbi despre multe alte puncte, în care nu sînt deloc de părerea lui Taine, asta voi face-o altădată. Aici e vorba numai de felul cum critică d-l Bogdan. Și în felul cum critică d-lui e expus să facă, între altele, și următoarea greșeală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe Taine și crezînd că critică pe Taine va critica niște lucruri pe care Taine nu le-a zis niciodată. Dar d-l Bogdan face altceva: el uneori nu critică nici ceea ce am zis eu, nici ceea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citind pe d-l Bogdan, ai crede că ceea ce cer eu criticii e să afle numai cum a fost artistul și cum a fost societatea care

l-a influențat. Și odată ce aş cere numai atîta, și nimic mai mult, atunci în adevăr aş preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul însă este că eu cer și asta, dar cer și multe altele, despre care nici nu pomenește d-l Bogdan. Așa, în articolul meu *Asupra criticii*, unicul aproape pe care-l are în vedere d-l Bogdan, am formulat în patru puncte cam ceea ce aş cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, iată ce am zis acolo. Întîi, critica trebuie să stabilească legătura între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice, care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că, analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc, vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili astfel și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunei artistice. Al doilea, considerînd acuma producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea producțiunea artistică asupra publicului. Adică ce anume simțăminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. Odată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de talentuoasă ori genială e opera artistului. Al patrulea. Odată știind ce anume impresii, idei, simțăminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțăminte. Dacă e vorba, spre exemplu, de o poezie, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc... Cu mici perifraze, aceasta am zis în articolul meu asupra criticii și am adăugat: „într-un cuvînt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră”. Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observație că cererile mele, pe care le fac criticii, sînt prea

vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis. Ce face însă d-l Bogdan ? D-lui îmi ia numai punctul întîi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele : „Ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș” și, nepomenind deloc despre punctele celelalte, tot d-lui se miră : „Ce e aceasta ? istorie ori critică estetică ?” Și aceasta nu e unicul exemplu. Așa, vorbind de tendințele mele sociale, d-l Bogdan zice : „Cesiunea se complică aici cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit; ce vei cere în acest caz la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale ; așadar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică, și a fi foarte subiectivă”. x\șadar, eu cer artistului să pună în opera-i artistică ceea ce aş fi pus eu. Prevăzînd încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul *Tendenționismul și tezismul în artă* * că ceea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea ; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. „Zi, poete — spuneam eu —, aceea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie... etc”. Cred că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea pe care aş face-o eu, după d-l Bogdan, unui poet. Bineînțeles că, odată creată, o operă artistică e supusă criticii, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e contra acestor tendințe, natural că va spune că e contra. Asemenea, e foarte natural ca un critic, avînd anumite convingeri, să dorească ca aceleași convingeri și simțăminte să le aibă și poezii, cu atît mai mult cu cît poezii sugerează simțămintele ce le au cititorilor lor. Critica absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d-l Bogdan, eu o socotesc imposibilă, ceea ce voi explica cu altă ocazie.

În articolul meu *Asupra criticii*, am numit critica, care a precedat criticii moderne științifice, critică judecătorească. Se înțelege că n-am avut pretențiune într-un articol de revistă să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristotele încoace ; și, dacă ar fi fost s-o fac, aş fi numit-o, poate mai bine, metafizico-judecătorească. Dar, în sfîrșit,

* [Vezi volumul de față, p. 192—214]

i-am zis critică judecătorească. în privința acestui cuvânt d-l Bogdan zice următoarele : „D-l Gherea se folosește de cuvântul *„judecătorească”* fiindcă îi lipsește o idee”. Și în altă parte : „D-l Gherea micșorează obiectul ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvânt *„judecătorească”*. Așadar „critica judecătorească” e un cuvânt deșert, pe care-l întrebuințez în lipsa unei idei, și e un cuvânt ironic, pe care l-am inventat eu pentru batjocură. Și ce e mai curios e că aceasta o spune un om care a învățat estetica în Germania. Criticii în general, și criticii germani în special, au întrebuințat, de nenumărate ori, acest cuvânt, ori cuvinte similare, și foarte în serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d-l Bogdan și, mai ales, Lessing, în *Hamburgische Dramaturgie* ori în *Laokoon*, întrebuințează de o mulțime de ori cuvântul „*Kunstrichter*”, adică judecător de artă. Iar d-l Bogdan crede că acest cuvânt l-am întrebuințat numai eu. Dar ce să vorbim de alții ? D-l Bogdan el însuși întrebuințează același cuvânt, și într-un sens foarte serios. „D-l Maiorescu — zice d-l Bogdan — se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice care s-au stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete”. Dacă d-l Maiorescu *„judecă”* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce se miră d-l Bogdan că eu vorbesic de critica judecătorească ? O școală dar judecătorească, care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi, există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvânt deșert, și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sînt cunoștințele care i-au lipsit d-lui Bogdan, ce l-au făcut să se minuneze de cuvântul „judecătorească”. Am văzut pînă acuma cîteva mostre pentru a înțelege cam felul cum critică d-l Bogdan. Să vedem acuma cum d-l Bogdan, devenind tot mai agresiv, expune propriile vederi ale d-sale.

La începutul criticii, d-l Bogdan, *vorbind de influența mediului social asupra artistului și producțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea : „Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitate polemică a lor”. La acestea aș putea răspunde că ceea ce se înțelege de la sine pentru Scherer poate să ceară o validitate foarte

anevoioasă pentru alții și că sînt lucruri care par foarte clare pe cînd în adevăr sînt foarte grele și încîlcite. Dar să vedem, în sfîrșit, părerea d-lui Bogdan :

„Vrea oare d-l Gherea să facă pe oamenii serioși să creadă că Eminescu n-ar fi putut, dacă ar fi voit, să trăiască tot atît de bine ca d-sa ? Or poate că vrea să-i facă să creadă că Eminescu, dacă ar fi trăit în alte condițiuni, ar fi gîndit altfel ?

Dacă aceasta o vrea, atunci nu a simțit niciodată ce vrea să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vrea să zică *originalitate și caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșeala fundamentală a criticilor, pe care d-l Gherea și i-a luat drept povăț, e că n-au ajuns încă să-și dea seamă ce absurd e a lua drept rezultat al înfrîurilor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică”.

D-l Bogdan vorbea cu ironie despre stăruințele mele de a desluși chestiunea influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice pentru că sînt lucruri care se înțeleg de la sine. în cuvintele citate se arată însă că e chiar d-l Bogdan care e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așadar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înfrîurilor mediului e absurd pentru că... omul e zămislit de doi părinți și în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social ? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înfrîurirea mediului înconjurător în general și mediului social în special ? E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, pînă la însurătoare și după ea, într-o societate liberă, ca oameni liberi și culți, sau într-o societate sclavagistă, ca sclavi ignoranți ? E oare indiferent dacă muma omului, pînă la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrînd 16 ore pe zi în mine de cărbuni și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinii ? Sînt oare indiferente toate acestea pentru acela care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică ? Și e oare permis în ziua de azi de a vorbi de cele nouă luni, în care omul e afară de înfrî-

ririle mediului social, cînd se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv ca să se nască un idiot, că e destul ca muma să simtă o mare nenorocire ca să se nască un isteric ?

Greșeala fundamentală a criticilor pe care d-l Bogdan i-a^luat drept povață, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n-au ajuns încă să-și dea seama ce absurd este de a lua drept mediu înconjurător numai o parte a acestui mediu și de a preface restul în entități metafizice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Cînd critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat, ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bineînțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită că omul, caracterul lui psihic, moral, intelectual, e produsul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredității și atavismului, bineînțeles nefăcînd din ereditate și atavism entități metafizice.

Cînd e vorba de literatura unui popor întreg cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe în fasonarea caracterului psihic, moral, intelectual al omului prin ereditate și atavism, dintr-o parte, și prin mediul imediat, din altă parte. Unii dau mai mult preț eredității, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sînt încredințat că mediului imediat, în care trăiește omul, și mai ales mediului social, pînă acuma, nu i s-a dat importanța pe care o are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oarecare tendințe psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendințe, dă o dezvoltare precumpănitoare altora, și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonază caracterul omului. Aici din nefericire nu putem să ne întindem asupra acestei chestiuni așa de importantă, dar, orișicare ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele deopotrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul oel larg al cuvîntului. Ceea ce face pe d-l Bogdan și pe criticii care i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple și să scoată pe pruncul din pîntece în afară din influențele mediului social e că dl. Bogdan e metafizic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafizicii contemporani, e inconsecvent. Să mă explic. Platon, un metafizic consecvent și întreg, avea o estetică metafizică iarăși întreagă

I ASPRA ESTETICEI METAFIZICE SI ȘINIFIC

te 'mmi^mik^ii^l &i <iCoiî^rfeMI^T livrare \

& *ce<itât<ftS&&> «Ir* &>a& artiste jpdtemioe^ ^

;-i&l>0 în « t o t m * ;

- &S^st& eiasle ^ o ^ ^ x i ^ \$ feptul c& ^nul 4m

M%hoH fk fm teHit 4 JMormm, m* ii inhmi \$& m& \

& mi > «t pasdi&t, ca Mîl maS multeă ia **geami n*m** > ;

[<MmM 4& * m^mml mi m i^obsermîî miiee. I

: Meseria ă\$ m\$Vm?i m m^mmm, &m și e& j

țille el, și \m& âU o Mig ^ M *b j

e aperi ttxWife eşşame, waifi^ & 3fe<& <* sfat j

.adevărate, ht dacă t^al «Kswria» <& «î*k &tetcl «> j

; & *atekg% mni m^rl m&â ml mm *|ț fym vhmrvM

: pofemke m* mei *m și &t aoesl m%, .

ut? s&tem de km m aessas» sitmție, t^l ț^țisi atît •

▷ît e ver<> & d0 ti Mak*re\$e% etala na i-mn vMpnm \

paă m\im^ \$ntim este s& a^ai mute, ** j

De k f\$wet&te& reviste! «C^tmporsiiwt* dia Iași |

avut o revista wte serîti. , ' |

"" B ^4evămt yș îi putut mtr^ dar .

m ^rlîaot care m tm^irte în xese s^tl e i ^ s p W ^ e mi

și consecventă. În câteva cuvinte iat-o. În afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur, fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt, îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăiește într-un mod vag suvenirul lumii ideale din care el a căzut. În artist, acest

suvenir e mai puternic, și el, creînd opere de artă, creează copii de pe esențele ideale, pe care le-a contemplat altădată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consecventă, și aici în adevăr nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiilor reale ale creării unei opere artistice; pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psihică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure. Așadar, în estetica lui Platon totul e dumerit în afară de intervenirea unor condițiuni și influențe reale, totul e dumerit printr-o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipoteză fantastică, o fantezie ca oricare alta, foarte poetică de altminterlea, dar totuși o fantezie. Această fantezie, cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acuma, în secolul nostru științific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni așa de-a dreptul e cu neputință. Ce D-zeu? rîde lumea. Și de aceea metafizicul transcendentist, transcendentalist, apriorist și cum se mai cheamă ei, e cam rușinat, ține cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n-o bată lumina criticii științifice, distrugătoare pentru metafizică, și o plasează totdeauna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de știință ori care par metafizicului neluminate. Așa, spre exemplu, în cazul de față. Influența mediului imediat înconjurător asupra artistului e prea vădită, prea explicată, și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentă, în schimb ereditatea, atavismul și legile lor sînt încă departe de a fi explicate într-un mod clar de știința modernă, și de aceea metafizicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentă. Decît, fugind astfel de locurile luminate de știință și tot așezîndu-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă și transcendentă părăsește cîteodată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeii. Să trecem mai departe. După locul citat, d-l Bogdan urmează:

„Dacă d-l Gherea și-ar fi dat seamă despre aceasta, n-ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlahuță, nici s-ar fi căznit să derive spiritul lui Eminescu din mizeriile vieții de toate zilele, ci s-ar fi plîns dimpreună cu noi, că Eminescu n-a avut, pe lîngă toate celelalte, și norocul de a trăi în niște condițiuni în care lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de «*altfel*» niciodată, și acela care caută înțelesul operelor unor poeți ca Eminescu «*afară*», în lumea trecătoare, umblă rătăcit: «*în mine însumi* — zicea și Eminescu — e izvorul firii mele!».

Același metafizicism și aceeași inconsecvență. În adevăr, dacă izvorul firii poetului e în el însuși și nu depinde de lumea trecătoare, atunci și cantitatea și calitatea scrierilor lui va fi deopotrivă hotărîită și condiționată de această fire predestinată. Așa ar fi consecvent. Dar, cum am zis, metafizicul modern nu poate fi consecvent. E prea evident, și pentru un copil, că un poet care s-a născut într-o familie săracă și care va fi nevoit să muncească pînă la istovirea puterilor fizice și sufletești pentru hrana familiei nu va putea scrie așa de mult cît ar fi scris dacă ar fi avut viața asigurată. Și deci influența lumii trecătoare asupra cantității scrierilor nu se neagă. În schimb, valoarea internă a scrierilor fiind un lucru mai puțin clar, metafizicul imediat îi găsește prilej pentru a plasa o explicare metafizică în forma unei firi mistice, care e independentă de toate influențele lumii trecătoare. Judecînd după logica d-lui Bogdan, iată ce ar urma, de exemplu, în caz dacă pe Goethe, pe cînd el era copil de un an, l-ar fi vîndut în robie în Arabia, și el acolo, între orele de muncă, ar fi învățat să scrie arăbește și ar fi scris ceva, apoi această schimbare de mediu social ar fi influențat numai asupra cantității scrierilor, dar nu asupra valorii interne, el ar fi scris mai puțin, dar nu altfel.

Ceea ce expune pe un metafizic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli e înțelesul încurcat care poate să fie dat oricărui cuvînt și înțelesul foarte încurcat și nesigur pe care-l dau metafizicii unor cuvinte. Așa, spre exemplu, în cazul de față, dacă vom cere deslușiri lui d-l Bogdan asupra cuvîntului „*altfel*”, d-lui, se înțelege, va răspunde: „Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțește, ori ar fi scris pe *Werther*, *Faust* etc..., ori că în scrierile lui ară-

bești s-ar răsfrînge toată gîndirea europeană, ori eă ar fi scris în versuri, ori... etc..., însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n-ar fi altfel decît ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult ori de mai puțin — niciodată de „*altfel*”. Poate veți întreba cu mirare : dar ce înseamnă acest cuvînt *altfel* ? Ce să însemne ? E un cuvînt care are șase litere, două vocale și patru consoane. Să aprofundăm puțin chestiunea și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba? E o întrebare dacă mediul social are o influență asupra valorii, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvînt: firea poetului. Sub acest cuvînt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înnăscute și care, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluții, ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi, desigur, operele artistice vor depinde de această fire a poetului, și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă, spre exemplu, luăm doi poeți, născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă va scrie mai mult. Bineînțeles că și în privința calității, înțelesului va fi aceeași diferență, scrierile unuia, spre exemplu^vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tînfire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se dezvolte într-un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite iarăși să se dezvolte într-un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugînd unele tendințe moștenite, dînd o dezvoltare prea mare altora, dezvoltînd ori deprimînd memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentățiunii ș.a.m.d., deci și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă pînă la distrugere 'completă, pînă la ucidere. In mediul social al Spartei, un copil născut slăbănog era omorît, și e posibil ca unul din cei omorîți să fi avut o fire genială pentru a deveni un So-

j focle ori un Eschil. Ori poate să înțelegem altceva sub
i *firea artistului*, să înțelegem organizația psihologică a ar-
j tistului nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, cînd a
i ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu
r cînd a zis : în mine însumi e izvorul firii mele. În acest
l caz, firea artistului va fi rezultatul de o parte al eredi-
] tații — organizație fizică și psihică — și de altă parte
l al influenței mediului, care a fasonat această organizație
/ fizică și psihică.

| Oricum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cu-
/ vintelor „*firea artistului*” un înțeles real, și nu un înțeles
I mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă
f o observație avem de făcut în privința citației de [mai]
| sus. Cînd critica modernă caută, între altele, înțelesul
I operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d-l Bog-
1 dan zice : umblați rătăcit căutînd înțelesul operelor de
} artă în lumea trecătoare ; în el însuși, în firea poetului
I e izvorul operei sale. Iar cînd critica caută înțelesul ope-
\ relor și în poet, analizînd firea lui, analizînd organizația
| lui fizică și psihică, d-l Bogdan zice : ce-mi pasă dacă
f artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut tempera-
J ment îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d-l
! Bogdan. Să vedem însă care sînt vederile d-sale. Pentru
\
r aceasta trebuie să facem o citație mai mare :

„E peste puțință ca un om care are simțămîntul fru-
mosului, să fie impresionat de un șir oarecare de opere
de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre
ele produc o impresiune adîncă și binefăcătoare. Răs-
punzînd mereu la acest «*de ce*», iubitorul de artă ajunge
!> în cele din urmă să se dumirească asupra *condițiunilor*
| *în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă*
și *binefăcătoare*. Așa și numai așa, în mod empiric, s-a
| produs în capetele oamenilor, care judecă asupra *opere-*
J *lor*, iar nu asupra *autorilor*, o sumă oarecare de *vederi*
* *estetice*. Fără opere de artă, create odată, această sumă
de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica
l s-a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oa-
menii mai departe și să se întrebe : *De ce* însă tocmai
în aceste condițiuni au să fie create operele, pentru ca
ele să producă impresiunea adîncă și binefăcătoare ? Cău-
tînd răspunsul pentru acest nou «*de ce* ?», filozofii au
ajuns să-și chibzuiască o *estetică «a priori»* sau *transcen-*
/ *dentală*, care face parte din *metafizică*.

Cititorul mai dumirit al cărții d-lui Gherea trebuie neapărat să simtă chiar din primele pagini că autorul n-a ajuns încă să înțeleagă deosebirea dintre estetica empirică și cea transcendentală și de aceea nu poate să înțeleagă nici felul de a face critică al d-lui Maiorescu, nici felul de a scrie poezii al lui Eminescu".

Așadar, pentru un cititor mai dumerit e clar că eu n-am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d-l Bogdan a ajuns s-o deosebească și se simte chiar chemat a învăța și pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d-l Bogdan și sînt chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că totdeauna am primit, cu recunoștință, luminile, ori de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d-l Bogdan, am fost nevoit să constat că e tocmai d-lui care n-a ajuns să se dumerească nici ce e estetica empirică (experimental-Hștiințifică), nici ce e estetica metafizică și care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d-l Bogdan și pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală e fundamental fals. Mai întii, zice d-l Bogdan, iubitorii de artă, văzînd operele artistice, au căutat să se dumerească asupra condițiunilor în care sînt create și, cînd au fost dumeriți asupra acestor condițiuni, au mers mai departe. Drumul adevărat, pe care a mers estetica metafizică, a fost invers. Esteticii metafizici, văzînd operele artistice frumoase, au început să speculeze asupra noțiunii abstracte a *frumosului*, a *artei* și pe urmă din aceste înălțimi ale speculațiunii s-au coborît pe pămînt, și atuncia încă nu pentru a studia condițiunile în care sînt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor și regulilor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunilor metafizice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează astfel deosebirea între estetica metafizică și cea empirică : „Acolo (adică în estetica metafizică) e vorba, în prima instanță și totodată în cea mai înaltă instanță, de ideile și noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre pozițiunea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul și plăcerea se ridică pînă la absolut, pînă la dumnezeiesc, pînă la ideile dumnezeiești și pînă la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă din pura înălțime a unor astfel de generalități, se scoboară în

lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ), după loc și vreme, și măsoară *particularul* cu măsura *generalului*". Iată adevăratul drum pe care a mers și merge estetica metafizică. Aici e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, și tot aici, în cîteva cuvinte, se pronunță și condamnarea ei. Punînd față cu estetica metafizică estetica empirică, Fechner zice : „Aici se construiește toată estetica pe baza faptelor și legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre ceea ce place ori nu place" ș.a.m.d.... Prima greșeală dar, și foarte fundamentală, e aceea că d-l Bogdan ne zugrăvește anapoda, invers, drumul pe care l-a urmat estetica metafizică și metoda pe care a întrebuițat-o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală, „iubitorul de artă — zice d-l Bogdan — ajunge în cele din urmă să se dumerească asupra condițiunilor în care sunt create operele, ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare".

Cuvintele din urmă sînt subliniate chiar de d-lui. Așadar, a fost o vreme binecuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor în care sînt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune și nouă d-l Bogdan cînd a fost anume această vreme binecuvîntată cînd iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creării madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel-Angelo și tragediilor lui Shakespeare? Noi știam că și acuma sîntem departe, foarte departe de a fi dumeriți în această privință, deși acuma avem atîtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d-l Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce, zice d-l Bogdan, oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care trebuie să fie create operele de artă, atunci și-au pus întrebarea : *de ce* tocmai în aceste condițiuni create operele ne plac, produc o impresie binefăcătoare, și, răspunzînd la acest nou *de ce*, filozofii au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă ne e că d-l Bogdan vrea *se payer de mots* *, cum zice francezul, întii oamenii s-au dumerit asupra condițiunilor în care sînt create operele ce produc impresii binefăcătoare,

* [Să se amăgească cu vorbele.]

ne spune d-l Bogdan. Așa, spre exemplu : Demult în adevăr oamenii s-au dumerit că într-un tablou cutare combinație de culori ne place, cutare ne displace, combi-
 lingă cutare culoare ne place, lingă cutare ne displace. Asemenea într-un cântec, cutare combinație de sunete ne place, cutare ne displace. întrebînd de ce tocmai o anumită combinație ne place, răspunsul ni-l va da acustica și optica dintr-o parte, fiziologia urechii și ochiului din altă parte. Așa fiziologia poate să ne arate cum anumita combinație a sunetelor care ne produce o impresie bine-făcătoare, atingînd urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcționeze într-un mod normal, corespunzător cu organizația sa, iar o altă combinație de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă pînă la asurzire. Ori iată un alt exemplu : Un om care e zugrăvit într-un tablou ne va plăcea dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea dacă un picior va fi cu un cot mai lung decît altul. De ce ? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; punîndu-ne inconștient în locul omului zugrăvit, vom simți o jenă psihică și fizică, vom simți, parcă, o parte din neplăcerea ce ne-ar pricinui umbletul dacă deodată unul din picioarele noastre s-ar lungi cu un cot. Ce urmează dar de aci ? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia și psihologia științifică, urmează încă că răspunsurile date acum vor arăta tot condițiunile plăcerii, ca și răspunsurile date mai înainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condițiuni subiective, în cazul întîi obiective. Așa, spre exemplu, întreb : De ce-mi place această statuă, care reprezintă o femeie frumoasă ? Răspunsul : Pentru că anatomiceste e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sînt proporționate, bustul și șoldurile bine dezvoltate, e zveltă, fruntea îi e înaltă etc... Dar de ce îmi place tocmai în aceste condițiuni și nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă, cu fruntea îngustă etc... ? Răspunsul : Pentru că proporționalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează ideea de sănătate deplină ; zveltă, ea îmi sugerează simțămîntul de ușurință în mișcare, șolduri și piept bine dezvoltat, de mamă și nevastă bună, perfecțiunea execuțiunii îmi excită admirare pentru greutățile învinse la facerea statuei ș.a.m.d. O femeie

însă înecată în grăsime îmi sugerează simțăminte de greutate, de neputința de a se mișca, de ceva bolnav, de nevastă și mamă defectuoasă, fruntea îngustă — de prostie. Răspunsul la întrebarea întîi mă dumerește asupra unor condițiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua — asupra condițiunilor subiective, interne. Dar condițiuni obiective sau subiective sînt tot condițiuni, și căutînd a ne dumeri în privința celor dintîi, din fizică, ori celor de al doilea, din fiziologie ori psihologie, noi nu ieșim cu o iotă din marginile esteticii empirice, sau, cum zicem noi, experimentalo-științifice. Urmează dar că răspunzînd la amîndoi *de ce*, rămînem tot în marginile esteticii empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, și anume : n-am dat deloc de estetica transcendentală aprioristică, care după d-l Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce*. Unde dar e estetica transcendentală ? Ce s-a făcut cu estetica aprioristică, care face parte din metafizică ?... De altmintrelea se înțelege de ce d-l Bogdan n-a putut găsi estetica transcendentală, fiindcă a căutat-o pe un drum străin, pe care ea n-a mers niciodată, adică pe drumul experimentalo-științific. Și de aceea d-l Bogdan mai înainte ne arată condițiunile obiective, iar cînd ajunge la cele subiective, apoi într-o răsufare ne spune : „Apoi asta e estetica «a priori» transcendentală !” Nu-i vorbă, e un om de geniu care a pățit ca d-l Bogdan, e Immanuel Kant. Supunînd criticii întreaga metafizică, Kant i-a da lovitura de moarte. A mers el pe drumul științific, dar, ajungînd la condițiunile subiective ale simțirii și gîndirii, a făcut un *salto mortale* și pe ruinele sistemelor metafizice a creat un nou sistem, o proprie metafizică și estetică „a priori” transcendentală. Dar acest *salto* a fost într-adevăr mortal, și anume mortal pentru metafizica și estetica lui.

Cititorii mei vor pricepe că aici nu pot face o critică amănunțită și sistematică a esteticii transcendentele, metafizice, aceasta poate să facă tema unui articol deosebit. Aici mă voi mulțumi cu cîteva exemple care vor arăta cam ce e estetica transcendentală și care e metoda ei. Voi începe cu o anecdotă.

Cum cu o anecdotă cînd e o chestie așa de importantă ? Și de ce nu ? Calmul superior filozofic, încrețiturile de frunte, gesturile mistice le vom lăsa filozofilor de meserie ; noi cu d-ta, cititorule, sîntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așadar, era un om care trăia într-un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s-a întâmplat o nenorocire care a avut urmări fatale pentru toată viața lui : părinții l-au trimis în Germania, unde a învățat filozofia și metafizica. Acest om a auzit totdeauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. Într-o zi, un vecin care cunoștea perfect capitala lumii pleca la Paris. Filozoful nostru, folosindu-se de această ocazie, plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filozofului nostru Parisul. „Iată — zice el — Avenue de l'Opera, ce stradă frumoasă, iată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, iată bulevarde, iată Champs Elysees, iată Luvru...”, „Frumos”, zice filozoful. — • „Uită-te ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase !” „Frumoase”, repeta filozoful. — „Uită-te Bois de Boulogne, uită-te Arcul de triumf...” „Toate-s frumoase — zice filozoful —, dar unde e Parisul?” — „Bine, frate — exclamă vecinul înmărmurit —, dar nu ți-am arătat Avenue de l'Opera, bulevardele, femeile frumoase...” „Stai, vecine — îl întrerupse filozoful cu un gest calm, liniștit, filozofic —, Avenue de l'Opera, bulevarde sînt străzi. Luvru, o casă, Bois de Boulogne, o pădure, femeile sînt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg —, dar unde e Parisul?” „Bine, frate — începe să se supere vecinul —, dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii...” „Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sînt *jenumeni*, dar unde sînt *numeral* ? Ceea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal ? Vezi că n-ai citit pe Kant ?” Cum s-a mîntuit această întîmplare istoria tace. Zic unii că o pariziană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafizicul nostru că sînt unele fenomene care sînt mai bune decît toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafizicii procedează cam în felul cum a procedat filozoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psihică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală și cînd astfel nu mai

rămîne nimica, nici un fenomen, încep să speculeze asupra acestui nimic care după ei e numen, ori un lucru în sine, ori transcendent, transcendental etc... Cîteodată ei procedează altfel. Sînt anumite lucruri care ne produc o anumită senzație și de care zicem că sînt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condițiunile lor de existență. Dacă facem abstracție de toate aceste elemente, de toate condițiunile existenței fenomenale a tabloului, spre exemplu de pînză, de colorit, de munca artistului, ce va rămîne ? Bineînțeles că veți spune : nimica. Ba nu, zice metafizicul, va rămîne frumosul în sine. Ori nu, va rămîne frumosul a priori, frumosul transcendental. Speculînd asupra unor astfel de cuvinte, care au rămas văduve de un sens real, „filozofii au ajuns să-și chibzuiască o estetică «a priori» transcendentală”, exprimîndu-ne cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-și închipuiască oricine ce estetică poate fi aceea care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar, fiindcă speulațiunile asupra unor așa cuvinte sînt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculațiuni pure și obiectele reale ale frumosului, și tocmai mulțumită acestei inconsecvențe a metafizicilor unii din ei, oameni geniali, Kant ori mai ales Hegel, au avut linele vederi geniale în estetică. Dar în general toate aceste speculațiuni înalte sînt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimica ; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori fraze abstracte nebuloase, văduve de înțeles, ori fraze cu înțeles așa de vag încît poți să pricepi ce vrei, ori fraze sonore, mari, cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la Universitatea din Berlin, citat și de d-l Bogdan, zice : „Se vorbește nu fără dreptate despre estetizarea (*aesthetisieren*) vagă... Dacă cauți ajutorul pe care îl datorește estetica pentru anumite probleme (*Aufgabe*) filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia esteticii, dacă nu te mulțumești cu fraze generale și nehotărîte, care tocmai n-au fost în stare să caracterizeze... peste tot numai cuvinte ca: înalt și altele de soiul acesta”. D-l Bogdan însă e convins că estetica transcendentală dă

chiar legi și principii în virtutea cărora critica poate să pronunțe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se creadă că exagerăm, dăm aci un exemplu pentru a vedea cum procedează estetica științifică și cum procedează cea metafizică. Ca exemplu, luăm simțămîntul *sublimului*, înălțării, care în nemțește se cheamă *erhaben* și care în românește, pe cît mi se pare, n-are un cuvînt perfect corespunzător. Acest simțămînt al sublimului *erhaben*, ori mai bine zis noțiunea abstractă a acestuia, ca și noțiunea frumosului, sînt cele mai predilecte noțiuni ale esteticii, pentru că amîndouă se pretează la speculațiuni nebuloase și la fraze sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-științifică*. Avînd un obiect de studiu, un simțămînt, o anumită impresiune, ea se întreabă care sînt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi, spre exemplu : valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adînci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt, și așa mai departe. Ceea ce au comun toate aceste lucruri, pe cît e vorba de impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobișnuit de puternică, o impresiune care întrece impresiunile obișnuite de același fel. Așa, un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare impresia sublimului, văturelele unui rîuleț o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, zgomotul unei căruțe o impresie indiferentă, zgomotul tunetului impresia sublimului. Într-o tragedie, un erou cu un caracter neobișnuit de tare va produce simțămîntul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc și impresiuni de sublim (*erhaben*) ? Putem să experimentăm și vom vedea că nu. Așa cum am zis, un dangăt lung și puternic, care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimului**. Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci cînd mai iute, cînd

* Vezi Fechner, *Vorschule der Aesthetik* [Introducere în estetică], voi. II, p. 160 și urm.

** Aicea se mai adaugă și asociațiuni de idei religioase și altele ; noi însă dăm în articolul acesta exemplele cele mai simplificate, neavînd de loc pretențiunea de a face un tratat de estetică.

mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se audă sunete de clopotele mici, atunci ori nu se va produce simțămîntul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci pe lîngă că e nevoie de o impresiune neobișnuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și unitară. Așadar, condițiunea producerii simțămîntului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobișnuit de puternice și unitare. Dar simțămîntul plăcut al sublimului intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțăminte. Așa, spre pildă, aceleași obiecte, prin neobișnuita lor mărime, produc de multe ori și simțămîntul fricii. Singurătatea într-o pădure imensă, seculară, produce simțămîntul sublimului, dar și al fricii.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar ori o condițiune necesară a sublimului ? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Cînd un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliștea-i va excita simțămîntul sublimului, cînd însă același om va fi pe bordul unui vas care e amenințat să se scufunde, atunci simțămîntul fricii va distruge cu desăvîrșire simțămîntul sublimului. Simțămîntul fricii dar, care de multe ori întovărășește simțămîntul sublimului, îi este antagonic. Noi nu putem aicea să facem o analiză mai amănunțită a sublimului, mai mult în privința aceasta vor găsi cititorii în admirabilul capitol asupra sublimului în frumoasa carte a lui Fechner. De altminterlea și la Fechner, și chiar după Fechner, nu e făcut decît începutul. Drumul însă, care se indică, e imens. Așa, ca să dăm cîteva exemple, va trebui de analizat mai de aproape care modificațiune fiziologică face în organismul nostru simțămîntul sublimului, de a măsura forța acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic și psihologic, de a analiza sublimul în felurile combinațiuni cu alte simțăminte, de a preciza care va fi deosebirea între simțămîntul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) și cauzele interne (gîndirea asupra unei priveliști majestuoase). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțăminte estetice, trebuie a le împărți în clase, a găsi legile ce le guvernează și apoi legile și noțiunile dobîndite a le împărți iarăși în clase, a se ridica la noțiuni și legi mai generale și a forma astfel filozofia esteticii.

Acolo vom ajunge într-un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, pînă atuncea sîntem înă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cîtva de cunoștințele dobîndite pentru analiza operelor de artă, Cînd un pictor va dori să zugrăvească un om pătruns de simțămîntul sublimului, va face ca acest simțămînt să se arate în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America, cu copaci gigantici dar puțini, vom spune că a făcut greșeală, vom spune că impresia ar fi mai mare dacă în loc de cîtiva copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure care nu se mai sfîrșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere [aceasta]. Dacă pictorul însă va satisface această cerere, va pune pe un om într-o pădure americană, va arăta în perspectivă mărimea nesfîrșită a acestei păduri; pe urmă, sub cuvînt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurii un șarpe veninos, fiindcă sînt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșeală, pentru că simțămîntul fricii ce trebuie să însufle un șarpe e antagonic cu simțămîntul sublimului, pe care a vrut să-l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu sînt mare lucru, dar în sfîrșit tot e ceva. Dar estetica metafizică ! O, aceasta n-are nevoie de atîta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filozofia esteticii — ea o știe de acuma, ba o știe chiar de mult. Metafizicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben), dar, fiindcă, cum am zis, e imposibil a specula asupra unui cuvînt stors de înțeles real, ei iau și cîte ceva din realitate, din ceea ce produce simțămîntul sublimului, bineînțeles preferă ceva mai puțin clar, mei nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa, spre exemplu, între cele care produc o impresie puternică și unitară a sublimului este și infinitul, vecinicia. Metafizicilor atît le trebuie. Și acuma ascultați numai : „După Carriere, Herbart, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising*, sublimul e un gen deosebit, o modifiațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului e de fiecare autor înțeles almintrelea. După Burke, Kant, Solger, sublimul

* Dintre cei citați unii sînt numai în parte metafizici transcendentaliști. Așa, Herbart, Zeising.

(erhaben) și frumosul se exclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim...“.

„După Kant, Hegel, Vischer, impresiunea sublimului se bazează pe aceea că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit de a exprima infinitul, de a domina ou desăvîrșire ideea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (Bewust wird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideii (Hegel, Vischer)“.

După Solger, impresia sublimului se bazează pe aceea că infinitul se scoboară în finit, se așază în finit, pe cînd finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising, cu totul dimpotrivă : impresia sublimului se bazează pe aceea că „finitul deasupra finității sale se ridică în infinit, totodată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește ideea absolutei perfecțiuni...“.

Jean Paul însă zice că sublimul e infinitul în aplicare*. Iată „principiile estetice care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete“ și după care principii d-l Bogdan ne sfătuieste să facem critică. Închipuiți-vă ce întrebuițare putem face din acest zarzavat de fraze nebuloase. Și cel puțin dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising, e finitul care se așază în infinit, ca un chiriaș într-o casă, iar după Solger, cu totul contrariu : e infinitul care se așază în finit, adică după cum casa s-ar așeza în chiriaș. Dar, în fine, să finim odată cu aceste infinități și să vedem ce întrebuițare face d-l Bogdan din estetica metafizică. După ce d-lui constată că eu nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și cea empirică, d-lui, care o pricepe (am văzut cum), urmează :

„Pentru acela care înțelege deosebirea aceasta e învederat că puținii care *se nasc* ca Eminescu, artiști, n-au nevoie să învețe estetica de la alții: o știu «a priori» fără ca să-și dea seama, o au ca *simțămînt estetic*. Noi, cei mulți, însă, dimpreună cu d. Gherea, numai «a posteriori», după ce am văzut o mulțime de opere, putem să ne formăm oarecare convingeri estetice“.

În articolul acesta și în volumul întâi, în articolul *Tendenționismul***..., am explicat și eu cum înțeleg cu-

* Fechner, *Vorschule der Aesthetik*, p. 163—164—165.
** [Vezi volumul de față, p. 192—214]

vintele că poetul se naște. După cum oamenii se nasc deosebiți după ochi, cu ochii căprui, negri, albaștri, după cum unul se naște cu nasul lung, altul cîm, tot așa se nasc oameni deosebiți ca organizație nervoasă. Născîndu-se deosebiți ca organizație fiziologică, și organizația lor psihică se deosebește. Fiindcă, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreșit o memorie bogată, o impresionabilitate mare etc..., e evident că numai acela care se naște cu o organizație corespunzătoare poate să devină poet. Bineînțeles că organizația fiziologică și psihologică moștenită e modificată de mediul în care trăiește omul, ceea ce am zis deja mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naște, cum și un om înalt se naște înalt, cum acela care arată o forță gigantică la un circ se naște puternic. Pentru că, deși prin educație, creștere, putem pînă la un punct să înălțăm statura ori să dezvoltăm forțele fizice, dar aceasta numai pînă la un punct, și un om care nu s-a născut cu o organizație specială fizică pentru a crește foarte înalt, nu va deveni niciodată uriaș. Că poetul se naște în acest sens nu mai începe îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni la un metafizic vag și absurd? Să vedeți numai ce face d-l Bogdan cu acest „se naște”. Înainte însă trebuie să vedem ce înțeles au în estetica metafizică cuvintele „a priori” și „a posteriori” *. Acele cunoștințe, zic filozofii, care sînt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienței, fără nici un amestec al simțurilor, acele cunoștințe sînt „a priori”. Astfel sînt axiomele matematicii : întregul e mai mare decît o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc... Admiterea că pot să existe cunoștințe „a priori” absolutamente independente de simțuri, acest lucru absurdism e făcut și de Kant, marele preot al apriorismului. „A posteriori” sînt, dimpotrivă, cunoștințele ce se capătă prin simțuri. Să vedem acum ce zice d-l Bogdan. Artiștii știu estetica „a priori”,

*** D-l Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit și se păzește de a explica ce anume înțelege sub „a priori”. Oricum am înțelege însă acest „a priori”, aserțiunea că cunoștințele și simțămîntul estetic sînt „a priori” la artist și numai „a posteriori” la ceilalți oameni conduce la aceleași deducțiuni necesare arhiabsurde.**

o au ca simțămînt estetic, n-au nevoie să învețe estetica de la alții. Așadar, cunoștința esteticii și simțămîntul estetic la artiști, fiind „a priori”, e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simțurilor. În treacăt facem cunoștință cu un personaj foarte curios și foarte absurd : un simțămînt care nu depinde absolut de simțuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, dacă simțămîntul estetic „a priori”, fără experiență și independent de simțuri, îl are ca produs pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere, transportat în pădurile întunecoase ale Africii, pe unde a umblat acum Stanley, crescut între sălbatici, tot ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simțămîntul estetic numai „a posteriori”, numai din experiență, atunci acest simțămînt nu ne e înnăscut deloc, pe cînd în adevăr chiar și un cîine are înnăscut un simțămînt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetică, are simțămînt estetic „a priori”, ca produs pur al spiritului. Simțămîntul însă estetic e indisolubil legat de toate celelalte simțăminte omenești. Deci dacă simțămîntul estetic e „a priori” la artist, tot așa „a priori” la el sînt și toate celelalte simțăminte. În acest caz, iubire, libertinagiu, beție, voluptate la artist vor fi asemenea „a priori”, produse pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atît mai mult că în parte aceste simțăminte sînt estetice. În acest caz însă, poezii se deosebesc de noi, simpli muritori, care avem toate simțămintele „a posteriori”, nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebește omul de domnul Dumnezeu el însuși. N-aș termina pînă mîne dacă aș dori să trag toate concluziunile infinite de absurde ce pot să fie trase într-un mod logic din cuvintele citate.

Pînă acum am văzut pe d-l Bogdan teoretician estetic ; să vedem acum cum aplică d-lui teoriile d-sale la analiza scriitorilor noștri, pentru că d-l Bogdan a ținut să ni se arate și ca critic literar. Să Vedem.

„Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu; și de aceea pentru d-l Maiorescu, Alec-

sandri e poet distins într-un fel, iar Eminescu tot poet distins într-alt fel". Mai întâi să lăsăm la o parte pe d-l Maiorescu. D-l Maiorescu nu e responsabil pentru toate cîte le zice d-l Bogdan. Adică, după ce înveți estetica filozofică și metafizică, abia atuncea ajungi în sfîrșit la cunoștința că Eminescu e poet distins într-un fel, iar Alecsandri într-alt fel. Cucoana Chiriță n-a învățat estetica metafizică, dar știa că Parisul e frumos într-un fel, iar Bucureștii într-alt fel. Aș dori și eu să mi se arate un om cult care ar zice că Eminescu și Alecsandri sînt distinși de același fel :

***Doch wer Metaphysik studiert;
Der weiss dass wër verbrennt, nicht friert.
Weiss dass das Nasse fetichtet
Und dass das Helle leuchte!****

a zis încă demult Schiller. Ori poate această frază e zisă la adresa celor care au mers cu exagerația pînă la a nega orice talent poetic lui Alecsandri. In acest caz ar urma, după d-l Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alecsandri o fac fiindcă nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia „a priori”. Dar aș întreba și eu cum P... > simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia „a priori” cînd noi singuri o cunoaștem „a posteriori” ? Înțelegem încă pe Kant cînd el zice că axiomele matematice le cunoaștem „a priori”, dar le cunoaștem a priori cu toții, de aceea putem să ne controlăm unii pe alții, și cînd cineva zice că de două ori două e cinci eu pot să văd că e o greșeală. Dar cînd cunoștințele au obîrșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și, afară de aceasta, cu cît sînt eu mai înaintat dacă știu că poetul cunoaște poezia a priori ? Domnul X, spre exemplu, zice că Alecsandri nu e poet. Dacă e critic științific, va căuta s-o dovedească analizînd limba lui, rima, imaginile, simțămîntul întrupat în scrierile lui etc..., dacă e apriorist, atunci are să zică : d-l Alecsandri nu cunoaște poezia „a priori”, ci „a posteriori”. Cu ce ne înaintează acest a priori ? Să vedem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare a teoriilor d-lui Bogdan la producțiunile artistice. În adevăr, șase pagini

* Dar cine învață metafizica știe că ce arde nu îngheață, știe că umedul udă și luminosul luminează.

consacră d-l Bogdan tehnicii scrierilor d-lui Caragiale, și anume dramei *Năpasta* și unei scene din *Noaptea furtunoasă*.

• în privința dramei *Năpasta*, critica transcendentală ne spune că ceea ce se numește intriga dramei se dezleagă la sfîrșit și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n-avem nimic de zis. În privința scenei din *Noaptea furtunoasă* între Chiriac și Veta, d-l Bogdan zice cuvînt cu cuvînt următoarele :

„Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnicii totdeodată. Raportul dintre ei -ne este cunoscut; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles ; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine ; dar sfîrșitul scenei acesteia concentra ce știm într-un foarte frumos contrast scenic”.

Și nici un cuvînt mai mult. Mai departe urmează o scenă întregă din *Noaptea furtunoasă*. Frumos e în adevăr să știe cineva estetica transcendentală ! În fiecare zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : „Am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine...” și citezi cîteva pagini din Shakespeare și tot așa înainte. D-l Bogdan are încă o mostră de critică, de astă dată critica transcendentală e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așa-mimită' contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d-l Bogdan citează un monolog din *Macbeth* pentru a arăta că în artă nu e vorba de imitarea naturii, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog al lui Macbeth înaintea uciderii și care se începe cu cuvintele : „De s-ar putea desface omul de ce face”. Toată nehotărîrea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel dintîi gînd de pedeapsă șovăirea devine și mai mare. De teama pedepsei, conștiința lui Macbeth începe să-i înșire un argument mai tare decît altul, că el nu trebuie săucidă. Regele Duncan e oaspetele lui, e regele lui, e un om plin de virtuți... și la aceste argu-

mente o compătimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri : „Atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fiecare ochi, pînă ce un potop de lacrimi va îneca furtuna ce stîrnisă". Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendențială iată ce zice despre acest monolog : „Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Și pentru aceea el devine uneori chiar abstract, *numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*". Așadar despre acest monolog, unde fiecare vers e o izbucnire de lumină, ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, „toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său", despre acest monolog d-l Bogdan, înarmat cu estetica transcendențială, zice că Shakespeare devine abstract „*numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său*" (!!!). Așadar, Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! Cest un peu trop fort*, chiar pentru estetica transcendențială. Am putea aici să ne oprim, cu atît mai mult cu cît e probabil că și d-l Bogdan e așa de abstract, numai ca să ne lase în neștiință etc... : dar avem de regulat chestiunea contrazicerii pe care a găsit-o d-l Bogdan în scrierile mele, o chestiune interesantă și prin sine.

Iată-o. În articolul asupra criticii am citat o frumoasă pagină din *Trubadurul* lui Delavrancea, unde e exprimată ideea că arta e o împușinare a naturii, o sărăcire a naturii, că artistul nu poate să ajungă natura imitînd-o. Am fost de acord cu Delavrancea, cum sînt și acum. De altă parte, într-un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoievski, aprobîndu-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă decît natura. Iată o contrazicere după d-l Bogdan. Pentru a da o explicație proprie a relațiunii dintre natură și artă, d-lui zice că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea, ci e o „potențare a realității". Bineînțeles că, după ce am aflat aceste cuvinte, sîntem tot așa de puțin lămuriți ca mai nainte.

Ba sîntem încă mai puțin lămuriți, pentru că la nelămurirea noastră de mai nainte se adaugă încă două cu-

* [Este puțin cam prea tare.]

vinte nelămurite. Să vedem acum cum stăm cu această chestiune. Să presupunem că d-l Bogdan n-ar fi fost un metafizic. În acest caz, avînd o problemă, ori ceea ce-i pare d-sale o problemă de dezlegat, ar fi judecat astfel: Iacă, d-l Delavrancea împreună cu Gherea susțin că arta, imitînd natura, rămîne cu mult îndărătul naturii; nu poate s-o ajungă. E oare adevărat aceasta? Găutînd răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoielnică că e adevărat. Ce pictor va putea vreodată să ne reproducă scîlpiria scînteietoare a unui ochi frumos! Oricît de admirabil, de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, oricît de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea niciodată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimașe, calde care caracterizează un trup frumos viu. Oricît de măiastră va fi zugrăvirea mării pe pînză, noi nu vom putea să ne scaldăm în ea. Într-un cuvînt e neîndoielnic ca ziua că arta rămîne îndărătul naturii, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d-l Bogdan, dacă e neîndoielnic că arta rămîne îndărătul naturii, cum rămîne cu aserțiunea lui Dostoievski că arta e mai adevărată decît natura, mai frumoasă, întrece natura? E oare adevărată această aserțiune? Căutînd răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d-l Bogdan ar fi găsit că e perfect adevărată. Cîte corpuri femeiești avem așa de perfecte ca forme cum e Venera din Milo? Cîte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feței unui om pe care natura l-a omorît de veacuri? Cît de superioară e o sonată a lui Beethoven acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cîntecul unei privighetori? Deci neîndoielnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie, d-l Bogdan trebuie să facă a treia întrebare : cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere? Punînd alătura două șiruri de fapte, d-lui ar vedea că aici nu e nici o contrazicere, ci deducția era prea exclusiv făcută, și că amîndouă adevărurile sînt deopotrivă adevărate dacă nu le înțelegem într-un mod exclusivist, în acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privințe, arta e superioară naturii în altele. Așa, spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omenesc, deci în această privință arta e inferioară naturii, din punctul de vedere estetic bineînțeles. Dar natura produce și cor-

puri schiloade și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos nu toate organele vor fi deopotrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gâtul, la altul pieptul și mâinile, iar celelalte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gâtul unuia, pieptul și mâinile altuia și astfel coordonează un corp unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăștiate de natură la mai multe corpuri. În privința aceasta, arta va fi superioară naturii. Artă nu va putea reproduce schimbarea expresiei feței la un om, nu va putea prinde pe pînză decît o singură expresie a feței, în acest sens arta e inferioară naturii. Dar, prinzînd pe pînză o singură expresie a feței, această expresie va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural, după care e făcut tabloul. În acest sens, arta e superioară naturii, întrece natura. Ori să luăm acum un exemplu mult mai complex, de ordine sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Artă e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane trăsături psihice, dintre care foarte multe n-au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens, arta e inferioară naturii, realității, arta nu poate să ajungă natura. Dar într-un caracter psihic al omului sînt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sînt altele care sînt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în acest sens* am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoievski, că arta e superioară naturii. Am putea să strîngem o imensă cantitate de fapte care toate vorbesc în același sens. Și astfel se explică una din cele mai mari certe în estetică, care a făcut să se risipească atîta cerneală, să se cheltuiască atîta spirit pentru dovedirea superiorității artei ideale asupra naturii reale. Pentru dovedirea acestei superiorități, esteticienii se pierdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon ori în lumile transcendentale ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei

* D-1 Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele : *în acest sens.*

pierdută în norii metafizicii, ca reacțiune contra acestor *arguții* nebuloase și îngîmfate, realității d *outrance* *, realității terre à terre ** susțineau ori susțin că arta e inferioară naturii totdeauna și în toate privințele, și de aici concluzia că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Și, zicînd așa, realității d *outrance* uită că iau natura tot din punctul de vedere estetic, și că natura tot așa de puțin se îngrijește de nevoile noastre estetice, ca și de cele economice. Și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele care ar arăta că problema e cît se poate de simplă. Examinînd atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr-un anumit punct de vedere, fie intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui dinții în altele, așa e și cu natura și arta, considerate din punctul de vedere estetic. Se înțelege că d-1 Bogdan n-a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafizic s-a mulțumit cu o frază nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și, cum se întîmplă în astfel de ocazii, fraza explicatoare cere mai multe explicații decît ceea ce era de explicat.

*

Credem că e vremea să sfîrșim. Am văzut pe d-1 Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-lui spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare încît nu-ți vine a crede deloc că sînt scrise la sfîrșitul secolului al XIX-lea, vina e nu atît a d-sale, cît a esteticii transcendentale, care i-a slujit drept povață ; cauza e că d-1 Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s-a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e mo^ă, ca toți morții, și chiar

* [Pînă la exces, fără margini.]

** [Vulgar, comun.]

articolul d-lui Bogdan o dovedește. Când francezii, vorbind de estetica metafizică, zic *M-me feu Vesthetique* *, noi românii, vom zice : madama estetica, D-zeu s-o ierte. Nu-i vorbă, era ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vapoasă. Cu gândul tot sus, deasupra norilor, în ceruri — pe pământ pătea de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbea foarte mult și într-o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima niciodată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori ce dezlegare n-au. Când nu-i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întâmplă foarte des, fabrica altele ori întrebuița mimica și semnele, cu preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută parcă totdeauna se pregătea să cînte la biserică, aceasta ea o numea inspirațiune. Când pronunța *artă, poezie*, cuvîntul parcă-i ieșea din fundul măruntaielor, se răcea de la creștet pînă la picioare și insufla îngrijire că poate să-și dea astfel obștescul sfîrșit. Era o damă exaltată și simțitoare și de aceea se ofensa foarte ușor, însă ierta ofensatorilor pentru că socotea că nu știu ce fac, socotea că n-o înțeleg. Fiindcă mai nimenia n-o înțelegea, ea socotea că e din cauză că e prea adîncă și învățată și se îngîmfa mai mult. Avea cîteodată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar ea a murit, și despre morți nimica sau bine, și deci, D-zeu s-o ierte, fie-i țărîna ușoară.

* [Doamna decedată estetica.]

PERSONALITATEA ȘI MORALA ÎN ARTĂ³¹

D-l Maiorescu a publicat în *Convorbiri* două critici literare, una în numărul din septembrie și alta în cel din aprilie. Cea dintîi, asupra comediilor d-lui Caragiale, *un fel de răspuns* criticilor făcute acestor comedii³⁵, și a doua, *Poeți și critici, un fel de răspuns* celor ce critică pe Alecsandri³⁶. Amîndouă articolele au fost primite cît se poate de bine de întreaga presă română, și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudînd importanța și însemnătatea lor. Nu putem decît să ne bucurăm și pentru că d-l Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atît de bine primite de publicul cititor,, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silesc să-i cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult decît oricui, pentru că și noi am scris despre comediile d-lui Caragiale, și pentru că părerile autorului sînt în unele privințe protivnice părerilor noastre, și pentru că autorul ia la vale unele idei ce ne sînt scumpe și pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănuși dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheieri logice, așa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu ; căci, citind scrierea noastră pînă la sfîrșit, vor vedea că eminentul critic atinge chestiuni nespuse de însemnate și de prețioase.

Începem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiale. Am zis că într-însul sînt multe păreri pe care nu le primim deloc, dar trebuie să mai adăugăm că sînt altele cu care ne unim în totul, ba sînt și de acelea ce am rostit chiar noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiale. Și noi zicem că „lucrarea d-lui Caragiale este originală”, și noi credem despre comediile lui „că pun pe scenă cîteva tipuri din viața noastră socială de azi” și că autorul a fost în dreptul său cînd și-a ales acel strat social, care, după noi, are însemnătate mult mai mare decît cred unii critici și chiar decît pare a crede d-l Maiorescu. Și noi zicem, de asemenea, că scrierile d-lui Caragiale sînt mult mai pe sus decît melodramele franceze și dramele istorico-patriotice-naționale. Ne unim și cu ideea că „trivialul»- este o impresie relativă de toate zilele, ca și «decentul» și «indecentul»" (se înțelege, nu trebuie exagerat sensul acestei fraze, care ar putea îndreptăți orice pornografie). Și, dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că sîntem de aceleași păreri, și cu atît mai mult cu cît multe din ele le spusese mai dinainte în *Contemporanul*. Dar criticul nu se mulțumește numai eu atît, cu analiza scrierilor d-lui Caragiale, ci, cu scop de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă, și tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temeii. D-l Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiale împotriva învinuirii de nemoralitate și pentru atare sfîrșit d-sa își pune întrebare dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare și răspunde : „Da, arta a avut totdeauna o [înaltă] misiune moralizatoare, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește”. Rămîne deci să înțelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns : „orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunilor ideale”. In această uitare de sine, care este pricinuită de orice operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie, adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducții, de abstracții încît sîntem ne-

voiți să le reproducem aici în parte pentru a se vedea cum și în ce chip își apără autorul teza.

- „*înălțarea impersonală* este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru gloriificări dinastice etc. sînt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri.

Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire reală de interes practic nimicește emoțiunea estetică.

Există în toate dramele lui Corneille un [singur vers de] patriotism francez ? Este în Racine vreo declamare națională ? Este în Moliere ? Este în Shakespeare ? Este în Goethe ?

Și, dacă nu le are Corneille și Goethe, să ne învețe d-l x, y, din București ca să le avem noi ?

Subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal-artistică, fără nici o preocupare practică.

Prin urmare o piesă de teatru, cu directă tendință morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta își coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura de pe scenă — interesele ordinare cîștigă preponderanță. Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău.

Așadar arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atîta obiectivitate curată, încît pe de o parte să ne

poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într-o lume impersonală" *.

Am reprodus o față întreagă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte, o atare împletire metafizică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre și într-o limbă lămurită. În adevăr, toate aceste „ficțiuni ideale”, „emoțiuni impersonale”, „înălțare impersonală”, „lume impersonală”, „ficțiuni artistice”, „inspirare impersonală”, „transportarea în lumea curată a ficțiunilor” pot să întunece chiar și lucrul cel mai limpede; dar în chestiuni literare, care după d-l Maiorescu sînt atît de grele, toate aceste ficțiuni și impersonalități pot, cel mult, să cîștige autorului titlul de profund din partea celor care nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafizice, mai sînt și neexacte. Să luăm vorba „emoțiune impersonală”! Emoțiunile sînt în general cît se poate de personale, pentru că sînt urmarea unei ațîțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană. De asemenea, și „lume impersonală”, „inspirare nepersonală a ficțiunilor” ar fi trebuit mai bine lăsate nemților, căroră le plac atît de mult vorbe și fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că „egoismul e rădăcina oricărui rău”. Dacă simțămintele și faptele altruiste sînt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare și a individului; apoi sentimentele și faptele egoiste sînt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor și prin urmare și a speciei, care e formată din indivizi. Așadar, și unele și altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sînt într-însa. În fața primejdiei simt o emoțiune care mă împinge să scap din foc. Această emoțiune și fapta ce urmează sînt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într-însa este vecinul meu, în fața primejdiei în care e el, voi avea o emoțiune și niște sentimente care mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viața pentru a-l scăpa. Emoțiunea și fapta sînt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste, egoismul care mă face să scap din foc, aș arde în casă și, dacă egois-

* *Convorbiri literare*, nr. 6, anul XIX, p. 456—457. [Sublînierele aparțin lui C. Dobrogeanu-Gherea.]

mul ar lipsi la toți; indivizii, toată omenirea ar pieri într-un fel oarecare. Tot așa s-ar întîmplă dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Așadar, din aceste exemple și din multe altele, pe care nu le mai înșirăm, urmează că și egoismul și altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amîndouă e mai mult și care mai puțin. Este prin urmare greșit a spune că „egoismul este rădăcina oricărui rău”. Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d-l Maiorescu e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator. Iată întîia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu. Dar egoismul exagerat despre care pomenește d-sa într-un loc? Acesta este un egoism rău înțeles, un egoism bolnăvicios, patologic, și e adevărat că, deși nu e rădăcina oricărui rău, totuși de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească în care acest fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizator ar fi destul de mare. Dar nici atîta nu e adevărat, sau cel puțin nu e întotdeauna. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta; aicea dăm numai un exemplu care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cuceritor și distrugător, e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atît de grozav încît un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărășit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru națiunile învecinate. Să presupunem că, în această societate, un artist mare a făcut un tablou ce înfățișează o scenă militară, o revistă, și că tabloul este o capodoperă ca execuție tehnică, grupare, lumină, colorit etc... Ce înrîurire va avea acest tablou asupra aceluia public, care și așa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulțămîtit acestui tablou, va crește, egoismul patologic se va dezvolta, și mai tare se va aprinde sîngele sălbatic, și mai mult va colcăi temperamentul destructor în fața măreței reviste

militare înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care, în loc de a trezi „o stare sufletească inaccesibilă egoismului”, în loc de a „întări partea cea bună a naturii omenești”, ațîță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturii omenești, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvîntului. Cum rămîne atunci cu teoria d-lui Maiorescu în privința moralității în artă? Cum rămîne fraza: „care face pe omul stăpînit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale La cea dintîi atingere a criticii, teoria se evaporază în „lumea impersonală”. Să analizăm mai departe.

„Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai presus de interesele lumii zilnice, oricît de mari ar fi în alte priviri”. Dacă presupunem că interesele de care este impresionat omul sînt în adevăr „mari în alte priviri”, spre exemplu dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stîrpi sărăcia, dacă muncește pentru înobilirea sentimentelor omenești, atunci, esența artei fiind, după d-l Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese care sînt zilnice, dar și foarte morale^ arta va slăbi partea cea bună a naturii omului, în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi „pe cîtă vreme este stăpînit de ea”. Moralitatea artei ar fi un fel de varga care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta „scoate pe omul impresionabil în afară de interesele lumii zilnice”, că-l face să-și uite interesele individuale și prin urmare să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întrucîtva adevărat despre muzică și despre pictură dacă nu se va îndeletnici cu viața oamenilor cînd ne zugrăvește de pildă natura, în sfîrșit întrucîtva chiar despre poezie cînd cîntă luna, stelele, iarba verde, dar mai totdeauna e falsă asemenea idee în privința dramaturgiei. *În această privință noi credem mai degrabă dimpotrivă*, că arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale, și anume acelea de care se ocupă; făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte. Interesul și emoțiunea ce va trezi în public *Romeo și Julieta* vor fi cu atît mai mari cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca și a

nefericiților înamorați din piesa lui Shakespeare. Othello face mare impresie pentru că într-însul se zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice; și mai cu seamă va mișca pe acela care a trecut printr-un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul Maur. Cînd regele Lear intră pe scenă deznădăjduit, smulgîndu-și părul său alb, și cu glas grozav ne strigă: „Sufლაჟი, vînturi, și crapă-vă obrazii! Infuriați-vă! Sufლაჟი!...”* e groznică impresia, e mare emoțiunea ce simțim văzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce i-au făcut copiii și în a cărui stare ne punem fără de voie și fără știre! Dar cu cît mai mare va fi emoțiunea aceluia care singur a suferit de nemulțumirea [nerecunoștința] copiilor? Gri, cînd același mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în brațe și strigă: „Cordelia, Cordelia, mai stăi o leacă! Ha!”** și cînd, zdrobit, convins că s-a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte: „Niciodată, niciodată, niciodată, niciodată, niciodată!”***, aceste cuvinte ne lovesc în inimă pentru că, fără de voie ne punem în locul acestui nefericit părinte?; cît dar de nemăsurată, cît de nespūsă trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte care a avut vrodată durerea să stea lîngă sicriul copilului său și, cu buzele galbene și tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvînt din dicționarul omesc: „Niciodată, niciodată, niciodată!” Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii, și după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu; nu putem pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușă interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc... atunci în adevăr am ajunge „impersonali”, dar în schimb arta, care este o „ficțiune ideală”, nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în „lumea impersonală”, adică ne-ar adormi. Dar poate d-l Maiorescu înțelege prin interesele lumii zilnice interesele cele mai jos-

* „Blow winds, and crack your cheeks! Rage! Blow î
** „Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha!”
*** „Never, never, never, never, never!”

nice. Nu, deloc, pentru că adaugă : „Oricît de mari ar fi în alte priviri" și mai departe : „Chiar patriotismul, cel mai important simțămînt pentru cetățeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc, căci orice amintire de interes practic nimicește emoțiunea estetică". Așadar, patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n-are ce căuta în artă ! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta cînd împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice ? Ori iubirea nu e un interes din lumea zilnică ; ura, gelozia, lăudăroșia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte... nu-s și ele ? Atunci arta n-are decît să-și ia tălpășița pentru că prin „ficțiuni ideale" și prin „înălțări impersonale" mare lucru, cu toată bunăvoința, nu va face arta. Dar, întrebă d-l Maiorescu : „Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotism francez ?" Și ce ar urma de acolo? în Corneille nu sînt, dar în Victor Hugo sînt și încă multe; nu cumva Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial ? „Subiectul! — zice mai departe d-l Maiorescu — poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie decît ideal^artistică". Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte ? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. D-l Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. „Prin urmare — zice d-l Maiorescu mai departe —, o piesă de teatru cu directă tendință morală, cu punerea intențională a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală"... Dacă n-ar zice „fiindcă", am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în care sînt puse învățături morale în gura unor persoane cu scop de a le propăvădui sînt cît se poate de neartistice, dar nu „fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală", ci pentru că sînt mincinoase. Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații-curcani, țărani, în redutele de la Grivița, ros-

tesc cuvîntări patriotice, apoi de bună seamă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă; și pricina e fiindcă sînt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, necum cînd murea de frig, de foame și de gloanțe la Grivița ! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice-naționale, eroii dramelor rostesc o mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele „țara noastră", „România", „vitejia românească" nu mai conțin. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașini vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor, aceste discursuri ar fi tot așa de bune dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul ? Firește că nu, ci tratarea cît se poate de neartistică, de proastă a subiectului.

Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbinte, care suferea atît de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țării. Artistul care ar scrie [o] astfel de dramă ar trebui negreșit să pună în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n-ar putea fi înțeles în total. Așadar, încă o dată : patriotismul, ca și oricare altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm: ce mai rămîne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămîne încă „obiectivitatea curată" cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. D-l Maiorescu e foarte obiectiv. Publicul în fața artei trebuie să fie atît de obiectiv încît să ajungă „impersonal", poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată încît să ne înalțe pe noi în „lumea impersonală". Cît de impersonal, cît de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc d-l Maiorescu zice : „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie n-are nimic a face cu politica de partid, autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa cum o găsește, și același Caragiale, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și își va bate joc mîne de fraza reacționară". Așa

ar fi dacă artistul* poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal pînă la atîta încît să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este și mai cu neputință pentru un artist decît pentru noi. Un artist, un scriitor are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăiește, răsufală în atmosfera morală a mijlocului {mediu} social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vădit că un om credincios, un artist religios va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfîntă și bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspirația, ba nici chiar n-ar putea băga în seamă părțile de rîs, pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor etc, etc. ...

Ne vom mai întoarce la această chestiune; acum aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră : „Poetul — zice acest logician — este mai întîi de toate o individualitate; de la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de *personală* în gradul și în felul ei încît în el nu numai se acumulează simțirea pînă [la] a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul *personal fără de care nu poate exista un adevărat poet*. Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma cu care l-a înzestrat natura și „ies numai cu această răsfrîngere și culoare individuală”. Și mai departe : „Artistul nu poate fi decît pătînitor”.- Cît de deosebită e vorba criticului pe care-l cităm aicea de a d-lui Maiorescu ! Aici nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sînt foarte *personale*, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, iese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într-o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarînd cam dogmatic : „Artistul nu poate fi

decît pătînitor”. Este dar greșit a zice că o comedie oare-i satira unui partid n-are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut pe care l-am citat și care ne vorbește așa deosebit de d-l Maiorescu ? va întreba cineva. Cititorule, acest critic este d-l Maiorescu din articolul *Poeți și critici*, articol publicat tot în *Convorbiri literare*, în aprilie 1886. Tot d-l Maiorescu bate pe d-l Maiorescu : un tablou curios, dar adevărat.

Mai sînt și alte contraziceri în amîndouă articolele, în articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu este artist, ci pseudoartist; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sînt „așa de *personale* încît... chiar, acumulîndu-se și revărsîndu-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul *personal*, fără de care nu poate exista un adevărat poet”. În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. în al doilea vedem că slăvește pe Victor Hugo, „încarnarea geniului francez”, pentru că între altele a cîntat dezrobirea de sub jugul politic ! în articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc *Ostașii noștri*, scris tocmai pentru ziua solemnă a biruinței noastre împotriva turcilor. în articolul întîi ni se zice, în sfîrșit, că interesele lumii zilnice n-au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor și că chiar patriotismul n-are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc ; în al doilea ne laudă pe Alecsandri, zicînd între altele : „Șovinismul gînteii latine și ura în contra evreilor el le-a reprezentat”. Credem că sînt destule.

Am avea multe de zis în privința articolului *Poeți și critici*, dar le lăsăm pentru altă dată, acum ne mărginim la cîteva cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească înainte de toate că este mare deosebire între poeți și critici și că poezii mari nu pot fi, totodată, și critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. însă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge așa de mare încît poezii și criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sînt de pildă mamiferele și reptilele.

După d-l Maiorescu, „criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar”. Din faptul că criticii sînt transparenți se scoate încheierea că poetul nu poate să înțeleagă, să simtă lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n-a înțeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuința cauzei. Cîți critici n-au înțeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de priosos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadevărată de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionabil decît noi, va simți mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticii, care după d-l Maiorescu pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a cîștiga, cum credem noi.

*

Dacă ni s-ar face și nouă întrebarea ce-și pune d-l Maiorescu adică : arta, în general, are ori nu un element moralizator ? Cu mare părere de rău n-am putea da un răspuns afirmativ atît de necondiționat cu al d-sale, nu vom putea zice : „Da, arta a avut totdeauna o înaltă misiune morală, și orice adevărată operă artistică o îndeplinește”. Nu vom da răspuns afirmativ nu din aceeași pricină pentru care Macbeth nu putea rosti vorba „amin” — noi n-am făcut nici o crimă împotriva artei —, dar pentru că un răspuns atît de necondiționat (că orice operă adevărat artistică trebuie să aibă în sine un element moralizator) ar fi, după noi, neadevărat. A găsi astfel de element în orice lucrare artistică este a crede că arta poartă în sine o putere tainică moralizatoare, în afară de împrejurările reale ale existenței sale, este a crede că arta e morală în sine, „an sich”, cum ar zice neamțul, este a ridica arta la rangul de *entitate metafizică*.

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sînt în general moralizatoare, vom arăta mai departe cînd și cum ; este de asemenea cu puțință ca opere artistice însemnate să aibă înrîurire demoralizatoare ori nici de un fel, nici de altul. Arta, ca orice altă manifestare a minții omenești, este productul mijlocului natu-

ral și, mai ales, social, poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs.

Iliada și *Odiseea* lui Homer nu puteau să ia naștere decît sub cerul Greciei, în mijlocul republicilor veșnic în război ale vechei Elade, între cetățeni a căror mîndrie și libertate era întemeiată pe robie. *Divina comedia* este produsul Italiei ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, sugrumată și pîngărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și ale preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpânite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc *. Numai în această Italie a putut să se plăsmuiască *Divina comedia*, întocmai după cum *Raiul pierdut*** al lui Milton nu putea să se producă decît în Englitera cea aspră și puritană și după cum *Faust* nu putea să ia naștere decît în timpul modern, în acest timp, cînd înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult și mai mult tainele mărețe ale naturii ; și pe de altă parte toate aceste înălțări în sferile înalte ale idealurilor filozofice nu-i dau omului modern mulțumire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile cînd oamenii știau mult mai puțin, dar erau mulțumiți și împăcați în sineși. Intre akele, acest dualism dureros, productul epocii noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui *Faust* în vremile cînd s-a alcătuit *Divina comedia* pe cît ar fi fost ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e productul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, ci aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizatoare. Pentru aceia care sînt învățați a se uita la artă ca la un fetiș și care vor fi loviți de vorba „artă demoralizatoare”, aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea Imperiului roman ori cum sînt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numă-

* [Evul mediu.]

** [Paradisul pierdut.]

rul locuitorilor, dar și prin o corupție înjosoare și rafinată. Să presupunem, zicem noi, că un artist, făcând parte din aceste clase, gustînd „deliciile acestei corupții rafinate”, ar face un tablou al cărui subiect ar fi o „orgie”, în această orgie se vor desfășura toate goliciunile, pentru care arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă, nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea senzuală dar rafinată la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, produsul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l-a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar care n-au încă destulă putere pentru a i se împotrivi? Și aicea, trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, dimpotrivă, ea este produsul societății; dar, odată produsă, arta, la rîndul ei, mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și imoral, ca și decent și indecent, sînt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sînt lucruri în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestiunea să luăm cîteva puncte de vedere deosebite din teorii morale deosebite. După H. Spencer, reprezentantul științific al „moralei evoluționiste”, tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenești va fi moral pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru trai, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul senzual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei înseși, o plăcere patologică, care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într-o lume impersonală, pe cîtă vreme cineva este stăpînit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înrîurire asupra unor privitori aplecați dinainte către corupție (presupunem un mijloc corupt); pe cîtă vreme vor fi stăpîniți de dînsul, într-înșii se vor deștepta sentimente care n-au nimic a face cu „lumea impersonală”. În sfîrșit, din punctul de

vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sînt date prin intuiție dumnezeiască, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizatoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizator. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou numai pentru că artistul este vinovat de atentat la „bunele moravuri”? Și de ce mă rog? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, H. Taine: „În mîinile lui, zeitățile grece au devenit trupuri flamande... Veneri grase și albe, care-și țin amănții cu un gest molatic de curtezană, Ceres viclene care rîd, sirene vînjoase și cărnose, înfiorate de plăcere, și îndoitori molatice și încete ale trupului viu și palpitator, aruncături furioase, dorințe neînvînse, măreață dare pe față a senzualității fără frîu, triumfătoare...”*. Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți „nesănătoase”, cum n-au fost la flamanzi, dar cum se găsesc în centrurile civilizației noastre, astfel cum le descrie Zola. Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm, de pildă, clasele dominante ungare, cu patriotismul lor orb, cu disprețul împotriva naționalităților stăpînite, cu ura lor în contra acestor supuși care vor să dea semne de viață neatîmată. Să presupunem un pictor mare care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie ideea că nația maghiară este din firea sa superioară românilor și, prin urmare, chemată a-i stăpîni. Și să zicem că pictorul va face un tablou care va înfățișa aceste două naționalități, unguri și români; el va pune sus o ceată de unguri nalți, chipeși, cu fața plină de mîndrie și de inteligență, cu mure poruncitoare..., în sfîrșit o rasă de stăpîni, despre care oricine, văzîndu-i, va zice: „Iată oameni meniți a porunci”. Jos însă ar zugrăvi o mulțime ticăloasă, dobitoacă, și printr-însa ar înfățișa pe români, încît oricine, văzîndu-i, ar zice: „Iată o rasă înjosită, menită la robie”. Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei și sentimente înguste și imorale, n-ar demoraliza și mai tare acest mij-

* *Philosophie de Vaft, voi. II, p. 264—265.*

loc, n-ar face relațiile și dușmănia între cele două nații și mai rele, în loc de a dezvolta sentimentele frățești, cum s-ar cuveni? Și băgați de seamă că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real și alcătuit din elemente adevărate. Și iată cum: în fiecare nație sînt tipuri mîndre, inteligente, dar sînt și înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel și de altul se află atît între unguri, cît și între români; artistul n-a avut decît să ia dintre unguri tipuri alese și dintre români tipurile cele mai proaste. Mai mult decît atîta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să bage de seamă mai ales la tipurile mari ale nației sale și numai la cele idioate din nația disprețuită, împotriva căreia l-au ațîțat creșterea și mijlocul social în care trăiește. Se înțelege că aceeași influență ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atîta deosebire că, opera literară fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei mobilizatoare ori demoralizatoare va fi mai sigură și mai puțin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social în care o poezie artistică ațîțînd ura între nații să poată avea înrîurire mobilizatoare.

Credem că s-a lămurit îndeostul acuma punctul nostru de vedere și că am dovedit cît de tare greșește d-l Maiorescu punînd artei în genere firma cu inscripția „moralizatoare”.

Cu totul altceva este dacă ni se va pune întrebarea: „Arta trebuie oare să fie moralizatoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizatoare și educatoare?” La această întrebare vom răspunde cu toată tăria: „Arta trebuie să aibă misiune educatoare și moralizatoare; da, arta *poate* să aibă foarte mare influență educatoare și moralizatoare”. Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întîi să ne înțelegem asupra moralei în general, cum vom și face altă dată. Dar putem arăta una din condițiile de căpetenie pentru ca arta să aibă putere moralizatoare și educatoare. *Această condiție este moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d-l Maiorescu, care în *Poeți și critici* a zis că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului și că impresiile artistului nu ies așa cum i-au intrat în minte, ci cu culoarea lui individuală. Dacă d-l Maiorescu

înțelege cele scrise așa cum le-am înțeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adînc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, și sub „caracter” trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit educație etc. ... Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului, bineînțeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît... plin de melancolie și de durere va fi opera lui; iar dacă se va încerca a plăsmui o operă hazlie, veselă, gingașă, flușturistică, nu va reuși, lucrarea lui nu va fi o creațiune, ci o meșteșugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n-ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi n-ar fi putut să scrie ca Heine, și acesta din urmă, cînd a vrut să scrie o tragedie măreață în felul lui Shakespeare, a scris pe *Ratcleaf*, operă despre care am putea zice franțuzește că-i „*ranchement mauvaise*”. Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizatoare cu cît artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală; și cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, și cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizatoare a operelor lui. Așadar, opera artistică va fi cu atît mai moralizatoare cu cît va fi mai mare elementul moral intrupat în ea de artist și cu cît execuția ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate să fie scoasă o încheiere greșită. Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Și, în adevăr, mulți judecă așa, și, plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare și apoi, căutînd-o numaidecît, ajung la definiții metafizice, ca „înălțare impersonală într-o lume impersonală”. Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice

că puterea moralizatoare a artei este proporțională genialității artistului decât numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmarea întâia e greșită. *Arta în sine* este tot atât de puțin moralizatoare cât este de folositor și cuțitul *în sine*. Cuțitul este foarte folositor numai când e întrebuințat la ceva aducător de folos, și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr-însul ; în mîna unui nebun, sau încă și mai mult în mîna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condițiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălțarea morală și ideală a artistului însuși. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiții : înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr-însele nu ajunge. Să presupunem un om cu înalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator; firește că, în ciuda moralității ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt', între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie etc..., în sfîrșit tabloul va fi o caricatură, și numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem și mai limpede de ce operele pseudoartistice ale dramaturgilor noștri, cu toate învățăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfățișază... n-au nici o înrîurire și, cum zice cu drept cuvînt d-l Maiorescu, sînt nemorale din punct de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găsește d-sa, adică în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sînt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporție, cu colorit stupid etc.

Subiectul ce va lua artistul e mai mult ori mai puțin indiferent. Aicea, în parte, are dreptate d-l Maiorescu, numai explicația d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca și mijlocul în care s-a dezvoltat el însuși. Să presupunem alt artist care nu face parte din cercul demoralizator și demoralizat ori care, chiar dacă face,

n-a fost atins de corupție, ba chiar, ajutat de natura sa și de multe împrejurări fericite, a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea și el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum v-a fi poet ori pictor), dar cât de deosebit va fi cuprinsul și, prin urmare, înrîurirea operei lui !... Dacă în cea dintîi corupția se arată idealizată și deșteaptă în public senzualitate și voluptate exagerată, împingîndu-l la desfrînare ; în a doua orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere împotriva înjosirii demnității omenești, în contra bestialității neînfrînate, un strigăt de protestare, care va purta peicetea înaltei moralități a artistului și a marelui său talent. Dacă cea dintîi va îndemna la desfrînare cu atîta mai mult cu dît artistul ce a făcut-o a fost mai genial; a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atîta mai tare cu cît geniul artistului va fi mai puternic. Cînd trecem de la aceste considerații teoretice și ipotetice în domeniul artei reale, cîmpul ce ni se deschide e atât de întins încît ne e cu neputință să-l cercetăm cu de-amănuntul într-un articol, nu putem atinge decât o parte neînsemnată, va trebui deci să ne mulțumim cu cîteva exemple numai.

Să luăm același subiect tratat de mai mulți artiști, de pildă războiul. Îl credem foarte potrivit pentru demonstrările noastre, fiindcă în privința războiului, din punct de vedere moral, mai că nu sînt deosebiri de părere. Nu-i vorbă, sînt unii care cred că războiul în unele împrejurări este trebuitor, de pildă războiul pentru apărarea neatîrării în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în astfel de întîmplări, dar aceasta nu ne împiedică de a simți groază împotriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală de a trezi în inimile și în mințile tutulor groază, protest în contra războiului. În privința aceasta sîntem toți de o părere. Să luăm dar războiul ruso-turco-român, acest război care prin măcelurile de la Plevna, Grivița etc. face să ni se strîngă inima de durere și acuma. Iată cum ni-l înfățișază bardul de la Mircești : Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atîta sînge și lacrimi, care a făcut atîtea văduve și atîția orfani, e personificată de poet ca o fată frumoasă și anume ca fata lui Gazi-Osman; tunurile dimprejurul Griviței sînt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile iar soldații ro-

mâni sînt reprezentați printr-un flăcău care vrea să-i ia colanul, cîntîndu-i că ea e bună de sărutat ca și dînsul de luptat... Grozăviile războiului ne sînt înfățișate într-un tablou gîngăș, vesel, aproape flușturistic, cu apucări de colan, cu sărutări... Cînd înaintea mormîntului deschis al unui om, cuiva din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fiecare ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gîngăș și vesel începe a ne îndruga *Isaia dănțuiește*, sîntem gata a găsi că-i foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într-o lume impersonală; nu-i vorbă, poezia d-lui Alecsandri e frumoasă, tabloul gîngăș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înrîurirea ei moralizatoare va fi pentru noi mai mult decît problematică. Să vedem acum alte lucrări artistice despre războiul ruso-turco-român ale mult talentatului pictor rus *Vereșciaghin*. Și acesta a zugrăvit războiul, dar ce nespuse deosebire! Tablourile lui sînt un strigăt puternic împotriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și, ațîțîndu-ne toată inteligența, pare că ne zic: „Uitați-vă, oamenilor, ce faceți voi!” Și iată cum descrie un corespondent vienez al revistei *Neue Zeit* tablourile lui Vereșciaghin:

„In *După atac* vedem un loc unde se dau îngrijiri la răniți, unde mulțimea răniților e atît de mare încît nu pot fi toți puși la adăpost. Plouă, și răniții fără apărare înnoată în glod, apă și sînge. Doctorii fac ce pot, surorile de caritate caută pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniștească suferințele acelor nenorociți; dar sînt prea mulți. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiți în voia chinurilor, în a deznădăjduirii, cei mai mulți cu moartea pe fețele lor oțelite de durere. Chiar înainte a pus un flăcău frumos și tînăr de tot, cu brațele legate, prin petici străbate sîngele, iar nenorocitul privește așa de trist cu ochii săi sinceri.

Vereșciaghin îl cunoștea și ne spune, în amintirile sale, despre răvașele mamei lui, aflate la dînsul și care erau pline de îngrijiri delicate.

Și acest cîmp acoperit de morți, care în tabloul *învinșii* se întinde într-o perspectivă fără margini, nu-i

oare acela în care artistul a căutat o zi întregă pe frate-său printre cadavre ciuntite și goale?

Zac în cîmp pustiu, între tufari despoiați de frunze și între mărăcini țepoși.

Nori grei și groși acopăr cerul; ploaia deasă cade și vîntul vîjîie peste tufari. Dar cei culcați între spini nu-i simt pleoscăitul, nu simt nici vîntul rece care suflă peste trupuri și du'ce departe mirosul putregiunii.

Și înaintea șanțului deschis stă un popă în veșminte bogate, murmură rugăciuni și cădește [cădelnițează] cu tămîie deasupra morților. Cît de adevărat l-a zugrăvit Vereșciaghin pe acest popă umilit și mărginit la minte! Un soldat îl ajută, stă lîngă dînsul; acesta e reprezentantul tipic al ascultării oarbe. I-a nimerit chipul ca un maestru, și impresia ce face e atotputernică”.

Vereșciaghin a făcut *Santinela rusească*. Iată frumoasa descriere ce ne-o dă același corespondent:

„Aer întunecat, viscol strașnic, santinela la locu-i singuratic, cu pușca-n mîină, cu gugiul de lînă tras așa de tare pe obrazu-i tînăr încît nu i se mai zăresc decît ochii vioi.

Pe al doilea tablou îl vedem pe tînăr cum înțepenește, nu mai este în stare a face vreo mișcare, cum omătul i s-a suit pînă hăt peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ține drept, ci e îndoit ca o salcie, dar stă; deși vîră adînc minele în mîneci, ține încă după reglement arma la braț. Și-a plecat capul pe piept, gugiul i-l acoperă de tot.

Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt — santinela-i dedesubt. Se vede vîrful gugiului ici și dincolo tălpile ciubotelor. O mîină iese afară — degetele înțepenește, moarte, țin cu tărie pușca” *.

Aicestea sînt operele artistice care, împreună cu *Execuția în India*, *Execuția nihilistilor în Petersburg* etc.... au făcut atît de adîncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea europeană mai mult decît „liga de pace” în ani întregi. Talentul artistului rus e mai pe sus de orice îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanice al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai pe jos ca talent artistic, operele lui Vereșciaghin sînt superioare în putere moralizatoare și educatoare tu-

* *Die Neue Zeit*, anul IV, ianuarie 1886, Stuttgart.

turor „Venerilor grase și albe”, cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale, împotriva cărora ne ridicăarele opere artistice. Cînd trecem de la opere la artist, vedem îndată cît de mare dreptate am avut zicînd că înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată cîteva fapte care caracterizează pe Vereșciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bunăvoie se duse după armată în război, pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăviile. În armată, împreună cu Skobelev mergea la punctele cele mai amenințate, schițele le-a cules, cu sînge rece de necrezut, sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s-a băgat într-o corabie în care ținteau turcii și care a fost găurită de granate; artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temîndu-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble. Vereșciaghin n-a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cît despre ideile înalte, despre concepțiile sociale la care a ajuns el, ne dă dovadă cuvîntarea ce a ținut la expoziția din Budapesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său. De la arta timpurilor, să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel Angelo : „în geniul său și în inima sa a aflat Michel Angelo aceste tipuri. Pentru a le prinde i-a trebuit suflet de pustnic, de gînditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînclăturate a tiraniei și nedreptății, sub ruinele libertății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțînd că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și deznădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre *Statua adormită* * : «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră; cît timp ține ticăloșia și rușinea, să nu văd nimica, să nu simt nimica este fericirea mea; nu mă trezi;

* [Noaptea.]

ah ! vorbește încet!» * Nu e deci de mirare că sub mîna lui Michel Angelo *Leda* a ajuns o regină plină de putere, de seriozitate, de energie, de inteligență; iar în ale altora a dat prilej la atîtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice. Cînd trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit; însă bogată fiind materia trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc, dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet care pare mai obiectiv decît alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educativ și moralizator foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui ? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dînsese, a pătruns inima și sufletul omenesc, așa că a rămas neîntrecut atît de cei dinainte de dînsul, cît și de cei ce l-au urmat. Unde este dar în această lucrare, care pare atît de obiectivă, unde este elementul moralizator ? Da, în adevăr, Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățături morale, nu pedepsește anume, din partea sa, pe cei ce îi crede nemorali și nu răsplătește virtutea; și dacă făcea asemenea lucru nu numai că n-ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n-ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neștersă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenești pînă la care puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în *Romeo și Julieta*, dar gingășia, iubirea, compătimirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne ațîță cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea adîncă pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strînge inima de durere, care parcă ne-ar rupe-o ou cleștele, cînd el strigă : „*Cordelia ! Cordelia ! stay a little !*” ori cînd repetă deznădăjduit : „*Never, never, never, never, never*” această adîncă durere și compătimire este totuși mai mică decît ceea ce trebuie să o fi simțit însuși artistul zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne ațîță cele mai ascunse coarde ale bunătății, iubirii, compătimirii; tot-

* *Philosophie de Vart*, voi. I, p. 34, 35.

odată ne deșteaptă groază împotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înțeles, acum trei veacuri, că criminalii sînt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani a înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire mai mult decît răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înțeles că crimele sînt un rod fatal al societății, al mijlocului, al temperamentului și de aceea a ajuns la concepțiunea morală că criminalii sînt produsul fatal al condițiilor de trai și că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte și ne face să le simțim și noi. Cînd Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem înaintea noastră un nebun, un om nimicuit sufletește. Măndrul than de Glamis, îndată după omor, ca un școlar fricos întreabă: „N-ai auzit vreun zgomot?”*. Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă și grozavă totodată: „Dar pentru ce n-am putut rosti «amin»?”**.

Și cînd tot chinul conștiinței lui bolnave izbucnește în înfricoșatele cuvinte: „Și acest glas tot strigă prin toată casa: «Nu mai dormi! Glamis a ucis somnul, și iată de ce Cawdor nu va mai dormi. Macbeth nu va mai dormi!»”***.

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glamis în adevăr a omorît somnul, și anume somnul său chiar, și că Macbeth nu va mai dormi și nu știm pe cine să plîngem mai mult: pe nefericita jertfă ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omenești, cele mai înalte vederi morale, închipuiri morale largi, care au umplut inima regelui poezilor, s-au încorporat în operele lui, și aceste opere deșteaptă, ca prin farmec, într-un șir de generații ce s-au urmat de atunci pînă acuma și se vor mai urma încă, deșteaptă aceleași simțiri, aceleași mărețe închipuiri, aceleași sentimente morale. Iată puterea educatoare și moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălțimea morală și ideală a lui Shakespeare însuși le dă puterea aceasta și întrucîtva chiar marea lor putere artistică. Aici este locul să explicăm în cîteva cuvinte o frază

* „*Didst thou not hear a noise?*”

** „*But wherefore could not I pronounce «amen»?*”

*** „*Still it cried: -«Sleep no more!» to all the house; -«Glamis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, — Macbeth shall sleep no more».*”

spusă mai înainte, că înălțimea morală și ideală a artistului îl va face să poată mai ușor crea o operă mare. În adevăr, acea stare sufletească, ațîțarea nervoasă, inspirația într-un cuvînt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală și ideală a veacului său decît la artistul care nu va îndeplini această condiție. Și aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: „Pentru a face opere frumoase — zice Taine —, singura condiție este cea arătată de marele Goethe: «Umpleți-vă mintea și inima, oricît de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru și opere mari veți face»”*. Aceste adîntei cuvinte le-am putea completa în modul următor: „Umpleți-vă inima și sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea veacului vostru și opere artistice și moralizatoare veți produce”.

După ce am dobîndit cîteva principii adevărate, ne vom sluji de dînele pentru a lumina unele din spusele noastre și care au părut multora greșite. Cînd am zis că opiniile, principiile politice și sociale ale unui scriitor satiric pot să scadă însemnătatea satirei lui și să-i împiedice chiar, pînă la un punct, dezvoltarea talentului lui, această părere a noastră a fost primită cu neaprobare nu numai de către d-l Maiorescu, dar și de unii din prietenii noștri. Unii din prietenii noștri ne ziceau: ce au a face credințele politice cu scrierile literare? „Căci pentru orice om cu mintea sănătoasă — urmau ei, ca și d-l Maiorescu — este evident că, dacă azi artistul rîde de liberali, mîine poate să rîdă de conservatori, și așa mai departe; de asemenea și talentul lui poate să se dezvolte cît de mult; căci n-are nimic de împărțit cu credințele politice”. Nu știu ce opinie va avea d-l Maiorescu, dar de prietenii noștri sîntem bine încredințați că vor înțelege cît de mult greșeau. Dacă principiile arătate mai sus sînt adevărate, și despre acest fapt nu ne îndoim, nu mai poate să fie îndoială că avem dreptate noi. Dacă în opera artistică se reproduce caracterul autorului, dacă înălțimea lui ideală și morală este condiția de căpetenie pentru producerea de

* *Philosophie de Vart*, voi. I, p. 123—124.

apere moralizatoare, dacă, în sfârșit, pentru a face opere mari se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales când opera are ca obiect viața politică și socială? Ar fi în câțiva încă de înțeles dacă subiectul artistului ar fi viața privată, lăuntrică a omului, deși chiar atunci am avea multe de zis. Dar când un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n-au nici o înrîurire e absurditate. „Altfel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo”, ne zice d-l Maiorescu. Da, perfect adevărat. Și când se va scrie satira unui strat social întreg, altfel o va scrie un conservator religios, altfel un liberal ipocrit, altfel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrîna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cît despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale îndeosebi asupra felului operelor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încapem îndoială. Puțin am putea să mai adăugăm în această privință la cele zise pînă aci. Pentru ca autorul să rîdă și să ne facă și pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deștepte rîs mai întîi într-însul, trebuie să-i pară lui mai întîi de rîs. Cu cît însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu atîta va găsi mai mult material pentru rîs și cu atîta rîsul lui va cuprinde un cîmp mai larg, cu atîta va fi mai adînc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, oricît de mare talent artistic ar avea, n-ar putea să ne facă să rîdem de stratul social al cărui eroi sînt „Inimă rea”, „Zița” etc. ... n-ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n-ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Același lucru trebuie să spunem și în privința înălțimii morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălțimea morală de la care observă artistul societatea descrisă, cu atîta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atîta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sînt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai că se găsesc oameni care nu pot să le înțeleagă. Asemenea

este foarte lămurit lucru că satira, în *orice formă artistică* s-ar arăta, își lărgeste lucrarea, cuprinzînd viața politică și socială, și atunci ideile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare. /Și iată)de ce am zis noi că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales că nu-i cu puțință un rîs cu putere moralizatoare și educatoare când artistul are ideile în urmă, în loc să le aibă înainte. Din doi artiști satirici, aflători în împrejurări de altfel deopotrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educatoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într-un chip.

Cît de mare este rolul idealurilor sociale în literatură ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la *Convorbiri literare*. Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați: poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatîrînați din punctul de vedere material! Cît de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României! Dar poate n-au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n-au lăsat pe acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor! Oh, nu, cu totul dimpotrivă, împrejurările au fost atît de bune, atît de potrivite cum rar se poate întîmpla în istoria unei nații. A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, când instituțiile cele noi nu-și arătasera încă arama, când toți aveau iluzii mari, când prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entuziasm chiar. De altă parte, din punctul de vedere literar nu era făcut mai nimica în țară. E greu de cîștigat înrîurire mare în țara lui Moliere, Alfred de Musset, Victor Hugo; dar într-o țară unde în privința literară nu era făcut mai nimica putea căpăta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat decît al *Convorbirilor literare*. Așadar acest cerc literar ar trebui să aibă nespuse de mare înrîurire în țară, judecînd *a priori*, ar trebui să dea tonul întregii mișcări literare, ar trebui să aibă mii de prozești, să

producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcini în toate unghiurile țării, să fi făcut educația unei generații întregi. Cît de mult însă se deosebește acest tablou, ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuia să fie și ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energetică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, care să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate se puteau face numai cînd cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, cînd prin concepțiunile sale ar fi putut lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut cîștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte ; în privința aceasta însă, cercul nostru era junimist-conservator ; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta ; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicament. Da ! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s-a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s-a înecat. Mizeriile și proza vieții de azi sfîșiau inima simțitoare a poetului, iar mîngîierea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mîngîiere care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s-o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau „la o mie patru sute”. Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu și de ce a scris :

*Sînt sătul de-așa viață... nu sorbind a ei pahară,
Dar mizeria aceasta, proza asta e amară...*

iar cînd tragedia sufletului său a ajuns la prea mare strășnicie, atunci, atunci :

*Dar tot șuieră și strigă, scapără și rupt răsună,
Se împing tumultuoasă și sălbatecă pe strună,
Și în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s șirurile clare din viață-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfarmate și maestrul e nebun! **

Nimicirea înrîuririi și însemnătății cercului literar ai *Convorbirilor literare* este o lecție cu înțeles adînc, o lecție pentru toți cei care știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru aceia care ar fi vroit să ridice steagul pe care n-a putut să-l țină cercul *Convorbirilor literare*. Acestora din urmă mai ales le vom repeta totdeauna, iarăși și iarăși : „Umpleți-vă inima și sufletul, oricît de largi ar fi ele, cu tele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce”.

* [Scrisoarea a IV-a.]

CEVA DESPRE
CLASICISM ȘI ROMANTISM³¹

Clasicism, romantism, realism, idealism, naturalism, documente omenești, adevărată zugrăvire a vieții, anchetă literară etc, etc, etc, iată cuvinte, care se' repetă mereu când e vorba de literatură, care se aruncă cu duimul în orice foileton literar. Dar veșnica repetare a acestor cuvinte nu dovedește de fel că ele sînt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura domnește cea mai mare neînțelegere în privința acestor numeroși termeni literari.

Spre pildă :

în foița literară a unui ziar din capitală, fiind vorba despre Don Carlos al lui Schiller, se spunea că Schiller este din școala romantică germană ; în alt ziar am citit același lucru despre Goethe ! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor : Schiller, după stil, după metoda lui de a scrie, după înjgheizarea dramelor sale, poate de multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu-i astfel. Școala romantică germană a avut ca reprezentanți și întemeietori pe frații Schlegel, pe Hoffmann, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland etc, iară poeții geniali ai Germaniei — Goethe, care a scris *Iphigenia* și *Prometeu*, Schiller, care a scris *Die Götter Griechenlands* * — pot fi numărați mai degrabă între clasici decît între romantici, între aspirațiile și idealurile înalte umanitare ale lui Schiller și tendințele și năzuințele înguste ale roman-

* [Zei Greciei.]

ticilor germani este o prăpastie ; și Goethe era chiar în război pe față, în luptă înverșunată cu romanticii germani.

Altă pildă :

Zola socoate pe Balzac și pe Stendhal ca întemeietorii naturalismului modern, ca scriitori naturalist! și, negreșit, are cuvintele sale când gîndește așa ; Brandes însă, în monumentală sa carte *Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts* *, îi numește romantici; în schimb însă pe Byron și pe Shelley îi pune între naturaliști. Îmi închipui ce ochi trebuie să facă Zola văzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului *Cousine Bette* ** și pe autorul scrierii *Rouge et Noir* *** între romantici; iar pe autorul lui *Manfred*, care cheamă duhuri din lumea cealaltă, între naturaliști !

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătății nu-i înțelegere nici măcar într-o chestiune așa de simplă cum e clasificarea scriitorilor în romantici și naturaliști. Și noi de acest fapt nu ne mirăm. Producțiunile spiritului omenească sînt rezultatul unui mare număr de factori și de condiții, și de aceea e greu, foarte greu de a le clasifica și lămurii. De multe ori vom putea pune pe un scriitor într-o grupă, într-o școală, luînd în seamă una din creațiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă școală, sprijinindu-ne pe altă producție a lui. Mickiewicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe *Konrad Wallenrod*, o poemă cu desăvîrșire romantică, dar a scris și pe *Pan Tadeusz*, o superbă icoană a moravurilor șleah-tei, nobilimii polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontov, marele poet rus, a scris o poemă, *Demon*, cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică, unde e vorba de o prințesă din Caucazia și de un demon, adică înger căzut; dar a scris și un roman, *Un erou al timpului nostru*, unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste și în același timp a scris n-vele mistice à la Hoffmann ; mai mult, în aceeași operă găsești cîte o scenă exactă, naturală, perfectă și cîte una plină de imaginație fantastică, deci cu totul romantică.

* **Literatura veacului al XIX-lea.**

** [Verișoara *Bette*.]

*** [Roșu și negru.]

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste nepieritoare, ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat și tipuri ca Vautrin, un fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginație mistică și bolnăvicioasă a la Hoffmann. Aceste pilde, pe care aș putea să le înmulțesc după poftă, arată și ele cât de nehotărâte și cât de greu de lămurit sînt producțiile literare ; tot așa de încurcate și de puțin luminate sînt noțiunile de : romantism, naturalism, idealism.

Nu mai puțin încîlcite, ba poate și mai mult chiar, sînt expresiunile : anchetă literară, documente omenești, analiză psihologică etc, etc.

Complexitatea chestiunii cu care ne îndeletnicim face folositoare și de dorit orice lucrare menită să aducă puțină lumină în astă privință ; tocmai acest gînd m-a făcut să scriu cîteva articole în această privință pentru cititorii noștri. Firește că n-am deloc pretenția de a aduce lumină în toate chestiunile sus-pomenite sau de a face o clasificare rațională a scriitorilor ; întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. In aceste cîteva articole voi să arăt niște considerații personale, care mi se par adevărate, precum și multe păreri de ale altora, ce-mi par că răspîndesc oarecare lumină asupra acestor chestiuni literare. Adevărul este că am vrut și voiesc să scriu mai ales despre realism și naturalism (între acești doi termeni noi facem o deosebire însemnată, cum vor vedea cititorii noștri) în literatura modernă, dar, începînd să scriu, am văzut că nu e cu putință a vorbi despre literatura modernă fără să amintesc despre sistemele literare și artistice ce au fost mai înainte.

Fenomenele literare și artistice, ca și fenomenele în general sînt strîns legate, izvorăsc unele din altele. In lanțul nesfîrșit de fenomene, în șirul fără margini de cauze și efecte, nu poți lămuri un fenomen fără să atingi întregul lanț ; nu poți atinge un fapt, fără să vorbești de toate faptele premergătoare și care îl condiționează. Și tocmai din această pricină, vroind să vorbesc în special despre școala naturalistă și realistă modernă, noi pot să nu pomenesc, măcar pe scurt, și de școalele literare și artistice de mai înainte.

Clasicismul antic și romantismul din veacul de mijloc

Marele poet german Heinrich Heine, vorbind despre școala romantică germană în admirabila sa carte *Die Romantische Schule* * — unde se arată tot atît de adînc critic, pe cît e de mare poet — se întreabă : Care este deosebirea între clasicism și romantism ? Că unul reprezintă literatura și în general arta societății antice ; iar altul literatura și arta societății în veacul de mijloc, asta arată numai șirul cronologic al existenței lor, dar nicidecum deosebirea intrinsecă între dînsese. Arta clasică e plastică. Foarte bine ; dar arta, adevărata artă, e în general plastică, fie ea clasică, fie romantică. „Oare chipurile din *Comedia Divină* a lui Dante sau de pe tablourile lui Rafael nu sînt ele tot așa de plastice ca și cele din Virgiliu și de pe pereții Herculanului ?”, zice Heine. Care e dar deosebirea caracteristică ?

Această deosebire, în esența ei, după Heine e următoarea. Arta clasică avea de reprezentat finitul material ; arta romantică — infinitul spiritual. Arta clasică avea de înfățișat relații materialiste ; arta romantică, relații spirituale. De aceea urmează că în arta plastică antică producțiile artistului erau cu totul identice cu ceea ce vrea să înfățișeze ; pe cînd în arta din veacul de mijloc nu era niciodată identitate cu ceea ce dorea artistul să arate. Prin aceste cuvinte se arată în parte deosebirea fundamentală între clasicism și romantism ; dar pentru deplina pricepere a acestei deosebiri, și mai ales pentru a pătrunde înțelesul fiecărei din aceste două școli artistice, se cere să intrăm în dezvoltări mai amănunțite.

*

Pe coastele și în insulele Mării Egee trăia acel popor mic la număr, dar mare și prin însemnătatea sa istorică, prin înrîurirea ce a avut-o asupra propășirii neamului omenesc. Un pămînt bogat, o climă superbă au înlesnit grecilor să poată ușor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuințe materiale fără multă muncă ; de altmintrelea grecii, cetățenii liberi, nici nu munceau, ci sclavii se îndeletniceau cu munca materială. Această în-

* [Școala romantică.]

destulare materială, deși neluxoasă, această scutire de griji pentru viața de toate zilele trebuia să dea, și a dat, caracterului cetățenilor liberi ai Greciei libere' liniște, spirit de neatîrnare, de demnitate personală. Aceste calități ale caracterului cetățeanului din Grecia trebuiau să producă și instituțiile democratice și egalitare ale acestei țări. În cetatea sa, cetățeanul se simțea stăpîn. În cetatea greacă, toți cetățenii se cunoșteau, erau rude ; cinsteau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoș comun. Solidaritatea domnea printre cetățeni cel puțin pînă cînd s-au dezvoltat clasele și lupta de clase, care a adus după sine pieirea acestei solidarități.

Dar libertățile și toate bunurile cetății trebuiau apărate împotriva vecinilor, care în fiecare minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetățenii liberi în robi. Război, și un război aproape neconținut, trebuia să poarte omul antichității, și caracteristica războiului din acele vremuri era întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invențiile tehnicii moderne, care au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într-un automat, ci dibăcia, puterea fizică a luptătorului hotărau biruința. Lupta pentru existență a făcut deci pe Grecia să-și îndrepte toată luarea-aminte, toată puterea ei pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul. Fel de fel de exerciții corporale, traiul veciniei sub cerul liber, iată educația grecilor. Traiul material și social fericit, lupta pentru existența cetății, amîndouă acestea au făcut din greci mai ales materialişti, oameni care vedeau în sănătate, înflorirea trupului idealul perfecției omenești. Și acest ideal materialist și-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar și pe religia ei. „În Homer, care e biblia grecilor — zice Taine —, veți găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s-o sfîșie, sînge roșu care curge, instincte, mîinii, plăceri așa de asemănătoare cu ale noastre încît eroii pot fi amanții zeițelor și zeii au copii cu muritoarele, între Olimp și pămînt nu e nici o prăpastie, zeii se scoboară și noi ne suim într-însul; ne întrec numai pentru că nu sînt supuși morții, fiindcă rănile cărnii lor se vindecă mai iute, fiindcă sînt mai tari, mai frumoși, mai fericiți decît noi. De altmintrelea, ca și noi, ei mîncă, beau, se bat, se bucură de toate simțirile și de toate facultățile lor trupești. Grecia într-atîta și-a făcut un model

din frumosul animal omenesc încît și l-a făcut idol, glorificîndu-l pe pămînt și îndumnezeindu-l în cer" *.

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos și frumos a dat o artă statuară (sculptura) — fel de artă mai ales potrivit pentru a înfățișa un trup frumos și sănătos — cum nu s-a mai văzut de atunci pe lume. Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce artistul putea face din piatră este mulțimea statuilor dezgropate la Pergam și azi aflate în muzeul de la Berlin. Numărul statuilor era colosal în Grecia veche. „După ce romanii au învins pe greci și au adus statuile la Roma, numărul statuilor era deopotrivă cu ai locuitorilor acestui imens oraș", zice Taine.

Am zis că împrejurările dinăuntrul cetății, împrejurări materiale și sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile care au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie însă să se scoată încheierea că în Grecia antică viața era o fericire ideală absolută. Mai întîi o fericire absolută e un nonsens, și în orice caz astfel de fericire ideală n-a existat în Grecia. Războaiele pricinuiau mulțime de nefericiri. Afară de aceasta, pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase și luptă de clase ; erau cetățeni bogați și cetățeni săraci, și lupta dintre aceștia a fost întîia pricină a căderii democrației antice în Grecia. Multe nenorociri a pricinuit și această luptă. În sfîrșit, grecii erau oameni, și oameni ajunși la un înalt grad de dezvoltare intelectuală și sentimentală ; ei iubeau, urau, invidiau, se luptau, își răzbunau, plîngeau. Această parte întunecoasă a vieții Greciei a găsit și ea interpreți geniali, cum de pildă au fost Eschil, Sofocle și Euripide.

Dar și în tragedie se arată același caracter esențial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel : „Formele plastice ale artei antice sînt identice cu ceea ce e de înfățișat, cu ideea pe care artistul a dorit s-o reprezinte", în tragedia greacă se vede aceeași siguranță, aceeași înfățișare materialistă a lucrurilor ; suferințele omenești sînt înfățișate așa cum trebuie și pot să fie asemenea suferințe la oameni cu nervii sănătoși. Săna-

* *Vezi Philosophie de VArt, voi. I, p. 81—82.*

tatea și puterea fizică și spirituală respiră din toate producțiile artistice grecești. Această artă a fost moștenită de romani, ale căror creații artistice reprezintă aceleași trăsături caracteristice, cel puțin pînă la epoca decăderii.

Dacă arta clasică era materialistă, cîteodată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritualistă. Năvălirea barbarilor a distrus Imperiul roman ; vreme de 500 de ani barbarii năvăleau, distrugând, trecând prin foc și prin sabie toată cultura antică a romanilor, și cînd, în sfîrșit, în veacul al X-lea, ei s-au așezat ca biruitori, n-a rămas nici urmă din splendida cultură a vechilor locuitori. Barbarii, după ce s-au așezat ca biruitori, n-au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feudalii, prefăcuți în baroni, purtau război vecinie între dînșii. Din castelele lor întărite ca niște fortărețe, năvăleau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseseră de neumblat, fie din pricina baronilor, care jefuiau pe călători și pe negustori, fie din pricina cetelor de hoți, care prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociți, ale căror bordeie erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite.

Dacă un baron prăpădea prin foc și sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui dintîi. Dar nu numai viața servilor, ci și a feudalilor ajunseseră fără mare preț. Plecînd undeva, baronul feudal nu știa dacă se va mai întoarce ori, întorcîndu-se, nu știa de nu-și va găsi castelul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmășie. Silnicia, sălbăticia, cruzimea sînt trăsăturile caracteristice ale acestei epoci. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme : „Șefii barbari, ajungînd castelani feudali, se băteau între dînșii, jefuiau pe țărani, dădeau foc recoltelor, nimiceau mărfurile, prădau și schingiuiau după poftă pe nenorociții lor șerbi. Ogoarele rămîneau nelucrate și lipseau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în șaptezeci de ani a fost de patruzeci de ori foamete. Un călugăr, Răul Glaber, povestește că se făcuse obicei de mîncau carne de om ; un măcelar a fost ars de viu pentru că atîrnase în fața prăvăliei sale carne de om. Mai adăugiți că-n murdăria și mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare reguli de igienă, ciumele, lepra, epidemiile se aclimatizaseră ca pe pămîntul lor. Oamenii

ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua Zeelandă, la dobitocia prostească a caledonienilor și a papuasiilor, *au plus bas fond du cloaque humain* *, fiindcă amintirea trecutului creștea ticăloșia prezentului ; și cele cîteva capete gînditoare care citeau încă vechea limbă simțeau cu durere imensitatea căderii și grozava adîncime a prăpastiei în care se prăbușea de o mie de ani neamul omenesc". Acest tablou e mai pe jos decît grozavul adevăr. Astfel de stare de lucruri e cît se poate de priitoare pentru a da naștere la stări sufletești bolnăvicioase. Psihologia fiziologică va explica și explică chiar acuma multe din anormalitățile sufletești zămislite și dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei științifice e și explicarea următorului fenomen, care deocamdată se pare ciudat și de necrezut. Alergarea după fericire, adică năzuința de a ajunge la deplina armonie și neîmpiedicata dezvoltare trupească și sufletească, e cea mai fundamentală lege a dezvoltării omului și omenirii. Cînd vreun factor natural sau social vine și împiedică această dezvoltare, cînd acest factor muncește, torturează, distruge pe om fizicește și moralicește, atunci se naște o reacție împotriva acelei stavile care se împotrivește celei mai temeinice din legile dezvoltării omenești ; omul se silește să învingă vrăjmașul, să-l distrugă de e cu puțință. Cînd însă acest factor lucrează cu tărie și distrugător, cînd mai ales lucrează o vreme îndelungată, istovind toate puterile, toată energia omului, atuncea se întîmplă un lucru straniu : omul nu numai că se împacă cu vrăjmașul sau vrăjmașii ce-l distrug, îl nimicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală și materială, începe s-o idealizeze în arta și religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful și alte nenorociri de tot felul împiedică pe om să ducă o viață casnică liniștită, cu nevasta și copiii săi, dacă un șir de factori istorici neprielnici împiedică viața familială, atuncea omul se deprinde din ce în ce mai mult cu necăsătoria ; mai mult, încetul cu încetul femeia ajunge pentru dînsul ceva necurat, traiul împreună cu o soție e disprețuit, iar fecioria femeii și a bărbatului ajunge să fie ideal omenesc. Cînd cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucătică de pîne, îl despoaie de cea de pe urmă haină, dacă omul e silit să trăiască gol și lihnit de foame,

* [La ultimul grad al decăderii umane.]

apoi cu timpul nu numai că se obișnuiește cu această stare de lucruri, dar începe chiar s-o idealizeze ; toate mulțumirile trupești le privește ca necurate, pline de păcate ; iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizuină, hrana cu rădăcini. Dacă niște păcătoase împrejurări sociale împiedică pe om să viețuiască împreună cu semenii săi, să ducă adică o viață socială, atunci pe nesimțite și din ce în ce mai mult idealul omului e pustnicia. într-un cuvânt, când niște păcătoase condiții naturale și, mai ales, sociale nimicesc pe om din toate punctele' de vedere, atunci omul idealizează această nenorocire. Așa, India se va umple de fachiri, care trăiesc în pustii, se îngroapă în pământ, stînd astfel săptămîni întregi ; ea va da o concepție filozofică în centrul căreia va sta cuvîntul nimicirii : „Nirvana”. Tot așa Europa din veacul de mijloc se va umple de o mulțime de sfinți, pustnici, asceți, care își vor chinui trupul, vor umbla goi, flămînzi ; iară esența religiei creștine va fi persecutarea trupului omenesc, blestemarea cărnii. Așa e în Persia, în Egipt și-n toate țările unde există anume condiții istorice.

La întîia vedere se pare că aceste fapte contrazic, ori mai bine nimicesc chiar cu desăvîrșire, legea fundamentală enunțată mai sus, adică alergarea după fericire. Adevărul însă e că chiar idealizarea nimicirii este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis*. Omul neputînd să realizeze fericirea într-un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuințelor trupești și sufletești, tinde să realizeze această fericire într-un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei, și prin idealizarea spiritului. întocmai după cum un rîu ce curge pe-o albie curată, între maluri pline de verdeață, dacă găsește o stavilă în mersul său, se revarsă în altă parte și e silit să-și facă drum prin mocirle și stînci; așa și viața oamenilor, a societăților, oprită în mersu-i normal către fericire, tinde să realizeze această fericire pe căi piezișe și stîncioase, prin mocirle spiritualiste. Firește că astă ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărțindu-l de materie, de corp și punîndu-l în vrăjmășie de moarte cu materia, este un lucru tot atît de anormalpe cît de anormale au fost împrejurările politice și economico-sociale care au provocat-o.

Alătura cu această idealizare a spiritului despărțit de trup și pus în vrăjmășie cu dînsul, alătura cu această

boală psihică s-au dezvoltat alte stări sufletești bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor și nevrozelor de tot felul. Un individ apucat de epilepsie în stradă provoacă aceeași boală la unii din privitori care erau cu desăvîrșire predispuși la orice boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimțire (anestezie) într-o parte a trupului său ; aceasta e o dovadă atît pentru dînsul cît și pentru ceilalți că dracul, necuratul, s-a încuibat într-însul, căci cum să se explice faptul că tăierea unei părți a trupului nu-i simțită de individ ? Și individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujește de locuință dracului. Un om e apucat în mijlocul uliței de dorința de a juca, dorința peste putință de învins, începe să joace, și-n puțină vreme se alcătuiește în jurul lui un cerc de oameni care joacă fără voia lor. Și această bandă de dănțuitori pornește prin orașe și prin sate, umplînd de aceeași boală nervoasă și pe alții.

Pentru toate aceste boli a fost o singură și temeinică explicare ; în bărbat sau în femeie au intrat draci, deci acești oameni sînt în legătură cu necuratul și trebuie arși de viu. Pe femei le legau și le aruntau în apă, și dacă ar fi căzut la fund era dovadă că sînt curate, iar de rămîneau plutind pe deasupra, apoi era sigur că sînt în legătură cu Satana și le osîndeau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mîna-i, pusă în foc, nu trebuie să ardă ; dacă, dimpotrivă, mîna arde, apoi, desigur, omul are niscaiva legături cu Scaraoschi. Acestea, și o mulțime de alte fapte de aceeași natură, caracterizează această epocă fără seamăn de tristă și dureroasă. Cînd te gîndești la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al celui timp îți răsună în urechi :

***Noi siam venuti al luogo ov'io t'ho detto
Che tu vedrai le genți dolorose
Channo perduto l'ben delVintelletto ****

Despre nefericiții oameni ai acestei epoci cu drept cuvînt se poate zice, dimpreună cu marele poet :

*** [Am ajuns la locul în care ți-am spus
Că vei vedea neamurile dureroase,
Că au pierdut darul minții.]**

***Questi non hanno speranza di morte;
È la lor cieca vita e tauto bassa,
Che invidiosi son d'ogni altra sorte.***

***Fama di loro il mondo esser non lassa;
Misericordia e Giustizia li sdegnà.
Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. ****

Și cînd marele și mîndrul cetățean al Florenței și primul poet al acestei epoci, exilat din Florența pribegea printre străini, trăind din milă, a avut acel vis grozav care se cheamă *Iadul*, pe a căruia poartă e scris cu litere de sînge și de foc :

***Per me si va nella città dolente,
Per me si va nelVeterno dolore,'
Per me si va tra la perduta gente;***

Lasciate ogni speranza, voi eh'entrate. **

Infernul lui Dante e opera caracteristică a vremii aceleia ; toate culorile întunecate, toate lacrimile, tot sîngele cu care Dante a zugrăvit iadul său au fost luate din viața reală care îl înconjură.

De altmîntrelea e de înțeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Artă oglindește, într-un fel ori în altul, viața unei epoci. Caracteristica vieții spirituale din vîrsta de mijloc a fost idealizarea și o idealizare exagerată a spiritului în dușmănie cu materia, și dacă tot așa va fi și în artă, aceeași va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cînta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonice, nefirească. Un cavaler care se luptă întreaga lui viață pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată

* **Aceștia n-au nădejde de moarte
Și viața lor întunecată e așa de înjosită
încît pismuiese orice altă soartă.**

**Lumea nu lasă să se facă vesite despre dînșii,
Mila și dreptatea îi disprețuiește :
Nici te gîndi la ei, ci privește și treci.**

** **Prin mine se merge în cetatea plină de jale,
Prin mine se merge în durerea fără sfîrșit,
Prin mine se merge la oamenii pierduți.**

Părășiți orice nădejde, voi care intrați.

minuni de curaj și de virtute și care mereu gîndește, suspină, plînge după iubita-i; iată pe cine vor cînta trubadurii. Eroul nuvelilor va fi același cavaler, încărcat cu toate virtuțile, prefăcut într-o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăși o virtute, sfințenia personificată și emancipată de înfrîurirea trupului, a materiei, a cărnii. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie astă expresie, el ajunge exagerat, necorect, plin de comparații bizare, aproape nebune. Concepțiunile artistice sînt pline de simbole, de alegorii. Artă, în dorința ei de a spiritualiza pînă la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărțirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spiritualiste, lipsite de orice substrat material; dar, o asemenea minune fiind cu desăvîrșire peste putință, artă tinde la simbolizare. Așa, de pildă, smerenia și lăcomia sînt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc ; pentru a le înfățișa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însușiri și l-ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă ar dori să înfățișeze aceste două însușiri : una o virtute, alta un viciu, în pura lor spiritualitate, făcînd abstracție de trup ; acest lucru fiind nefiresc și cu totul peste putință, artistul aleargă după simbole, și așa smerenia o va reprezenta printr-o oaie, de pildă, iară lăcomia printr-o lupoaică.

în întîiul cînt din *Iadul* lui Dante avem următoarea scenă : Poetul se rătăcește într-o pădure, caută o ieșire, dar nu găsește. în drumul său zărește o colină păzită de trei animale': o panteră, un leu și o lupoaică.

După comentatori, pădurea e simbolul nefericitei patrii a poetului, colina înseamnă tendința ei către o stare mai fericită, iar pantera, leul și lupoaica sînt desfrînarea, ambiția și zgîrcenia.

„Călătoriile aventuroase ale unui erou au și însemnare ezoterică, semnificînd, de pildă, drumul aventuros al vieții în genere ; zmeul învins este păcatul; migdalul, care trimite din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul și D-zeu duhul sfînt, care în același timp fac unul, după cum partea cărnoasă, coaja și sîmburul formează migdala.

Cînd Homer descrie armele unui erou, el le descrie cum sînt, ne spune și care cît prețuiește, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite, dar cînd un

călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale hainele Maicii Domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înțelege atâtea virtuți, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte veșminte ale preacuratei Fecioare Măria, care, deoarece fiul este sîmburele migdalei, „ea cu drept cuvînt e cîntată ca floarea pomului” *.

E ușor de înțeles ce încordare de imaginație trebuie să pricinuiască această tendință de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginației produce cîteodată tablouri sublime, cu toate că și la dînsul se simt într-un chip neplăcut multe ciudățenii de ale ei; la alții însă ajunge la adevărată nebunie, la o destrăbălare a închipuirii, care prin extravaganțele ei ucidea arta, dîndu-ne, în loc de producții artistice, creații izvorîte din creierii exaltați de friguri, documente pentru psihiatrie. Absurda aspirație a înălțării morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie și nimicirea acesteia din urmă — această absurdă tendință a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului și decăderea uneia din cele mai sublime producțiuni ale sale, a artei.

Se înțelege că același caracter esențial se găsește nu numai în literatură, dar și în alte ramuri de producții artistice, de pildă în pictură. Și pictorii tind către spiritualizarea artei lor. Și ei ar dori să zugrăvească virtuți și vicii spiritualizate, să zugrăvească iubirea sau ura pură, lipsită de îmbrăcăminte trupească. Neputința de a împlini dorința lor îi face să-și umple tablourile cu simboluri.

Ne putem închipui ce fel de pictură poate fi aceea cînd puterile sufletești ale artistului vor fi încordate nu pentru a zugrăvi bine și frumos cutare ori cutare parte a tabloului, ci pentru exprimarea cît se poate mai încîlcită a simboalelor.

Artele plastice, ca pictura și sculptura, sînt mai puțin decît oricare altă ramură artistică făcute pentru spiritualizare și simbolizare exagerată; și de aceea ele au și suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante; a născut un poet cu mare talent, pe Petrarca; dar n-a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca și literatura poetică, pictura a fost nu numai

* Heine, *loc. cit.*

înfățișarea spiritualismului idealizați dar și exprimătoarea vrăjmășiei împotriva materiei. — Din această pricină — zice Heine se văd în sculptură și în pictură scene de dezgustătoare: scene de mucenicie, răstigniri, agonia sfinților, nimicirea trupului. Inseși subiectele erau un motiv pentru sculptură. Și cînd privesc statuiele lor ofticioase, cu capete strîmbe și evlavioase, cu brațe lungi și subțiri, cu picioare uscate de slabe, acele statui speriate și învăiite în niște veșminte șonțite, care cu toate parmenite să înfățișeze înfrînarea creștinească și lepădarea de simțuri, mă cuprinde o milă nespusă pentru artiștii de pe acele vremuri. Pictorii în această privință au fost mai fericiți, deoarece culorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor și putința de a lumina și a umbri cu dînele, nu se împotriveau atîta de grozav spiritualismului, precum se împotriveau marmura, materialul sculptorilor; cu toate acestea, și dînșii au fost siliți să încarce răbdătoarea pînză cu cele mai înfricoșate scene de suferință. Și, în adevăr, cînd privești o galerie de tablouri în care nu vezi decît scene de sînge, împilare și altele de astea, apoi îți vine să crezi că artiștii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vreunui călău” *.

Arhitectura a suferit mai puțin decît pictura și sculptura; ba, în această privință, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut același caracter ca și celelalte arte, după cum în genere toate manifestările de atunci armonizau de minune unele cu altele. În arhitectură se arată aceeași tendință parabolică ca și-n poezie. „Intrînd azi într-o catedrală veche, nici nu bănuim însemnarea ezoterică a simbolicii ei de piatră. Numai impresia [generală] pătrunde d-a dreptul în spiritul nostru. Noi simțim aicea înălțarea spiritului și zdrobirea trupului. Chiar lăuntru catedralei este golul crucii, și ne mișcăm aici în însăși unelta martirului; ferestrele colorate aruncă asupra-ne o lumină roșie și verde, ca picături de sînge și de venin; cîntecele de agonie ne înecă; picioarele noastre calcă peste pietre de mormînt și putregai; iară duhul nostru ca și stîlpii cei colosali, tînde în văzduh smulgîndu-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pămînt. Numai cînd

* Heine.

acele uriașe clădiri, acele catedrale gotice, le privim dinafară, cînd le vedem executate atît de aerice, atît de fin îmbodobite și străvezii, încît și se par horbotă de Brabant lucrată în marmură, numai atuncea simțim puterea grozavă a aceluia timp, care a știut să stăpânească chiar piatra pînă într-atîta încît, deși una din cele mai tari materii, ea și se arată ca un spectru însuflețit și astfel este expresia spiritualismului creștin" *.

Același lucru se va observa la toate producțiile spiritului omenesc, în filozofie, în religie. În filozofie domnește o scolastică aridă, mistică și teologică ; în religie domnește spiritualismul cel mai desfrînat, un fanatism sălbatic și o ură neîmpăcată împotriva materiei. Aici sîntem nevoiți să facem o digresiune pentru a înlătura c mare neînțelegere.

Spiritualismul bolnăvicios din veacul de mijloc nu trebuie amestecat cu alt soi de spiritualism, cu totul de altă ordine.

Cînd Prometeu al lui Eschil, legat de Zeus cu lanțuri pe o stîncă din Caucaz, răspunde la toate amenințările prin cuvintele : „Bine, lovească ! Mă aștept la toate din partea lui Zeus". Cînd același Prometeu răspunde la toate amenințările și ademenirile lui Hermes, trimisul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de o energie sălbatică și de o mîndrie înaltă : „Eu, să simt frica ! Eu, să tremur înaintea zeilor noi ! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, nici odinioară, să știi bine, n-aș vroi să schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stîncă decît să am de tată pe Zeus și să fiu sluga lui supusă".

Aceste cuvinte sînt pline de un spiritualism înalt.

Cînd Prometeu al lui Goethe plin de mîndrie zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoșatului stăpîn a tot ce există :

*Ich dich ehren? Wozur?
Hast du die Schmerzen gelindert
Je des Baladenen?
Hast du die Tränen gestillt
Je des Geängsteten ? ***

* Heine.

** Eu să te onorez ? Pentru ce ?

Ogoit-ai vreodată durerile celui apăsat ?

Uscata-i vreodată lacrimile celui ce suferă ?

Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, expresia unui spiritualism pe atît de înalt, pe cît și de umanitar.

Cînd Prometeu al lui Shelley, legat cu lanțuri de o stîncă din Caucaz și supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mîndre și disprețuitoare pe chinuitorul său :

„Dușmane, nu-mi pasă de tine ! Cu mintea liniștită și statornică te chem să-ți încerci împotriva mea tot ce poți să-mi faci, îngrozitor tiran al zeilor și al neamului omenesc ; numai o singură ființă este pe care nu vei supune-o. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, retele groaznice și spaima aiurătoare, schimbă unul după altul gerul și focul pentru a-mi roade măruntaiele... Ah ! fă ce poți mai grozav ! Ești atotputernic. Ți-am dat stăpânire peste toate cele, afară de peste mine și asupra voinței mele".

Cînd Prometeu aruncă Furiilor, care trebuie să-l sfișie, cuvinte pline de mîndrie și nepăsare :

„Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfișiați-mă, acuma, nu-mi pasă".

Aceasta e expresia celui mai înalt spiritualism, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnii ; dar între spiritualismul creștinesc din veacul de mijloc și între acest spiritualism, pe care l-am putea numi prometeian, e o prăpastie. Cel dintîi e rezultatul unei lupte îndelungate, din care spiritul pare că a ieșit învingător, dar în realitate el e învinsul. Cel de-al doilea presupune în om o voință de fier, o conștiință limpede, posesiunea tuturor facultăților intelectuale și morale ; cel dintîi presupune, dimpotrivă, o voință slabă, moale, o conștiință întunecată, o lipsă sau, mai bine zis, o neputință de a stăpîni facultățile intelectuale și morale.

Prometeu nu caută dureri, nu dorește «chinuri : nu acesta e scopul său. Scopul său e cît se poate de utilitar și de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfînt, împrăștiator de lumină și căldură ; și dacă ar putea ajunge ținta sa sublimă fără chinuri, fără suferințe el desigur ar fi foarte fericit. Dar, dacă nu se poate, dacă în drumul său va întîlni piedici formidabile, dacă pentru izbînda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atuncea, o ! atuncea Prometeu va ști să pună în fața vrăjmașului un piept de oțel, o voință de fier ; va ști să suferă cu mîndrie, fără a se plînge, torturile cele mai îngrozitoare.

Dar, încă o dată, nu durerile le caută dînsul; chinurile îndurate sînt un mijloc cu totul pentru alt scop.

Ascetul din veacul din mijloc însă caută durerea pentru durere, și suferința, nimicirea trupului e ținta sa. El nu numai că n-ar fura focul de la Zeus pentru a-l da oamenilor, ci, de i-ar sta prin puțință, ar turna apă peste foc, ar sufla în lumină pentru a o stinge, ca pe una ce slujește pentru fericirea pămîntească a omenirii. Idealul său e suferința pentru suferință, țelul său e durerea pentru durere.

Între triumful spiritului prometeian și triumful spiritului creștin din veacul de mijloc e aceeași deosebire ca și între un om, pe deplin stăpîn asupra facultăților sale intelectuale, care face o faptă mare, și între o hipnotică, care face aceeași faptă, dar sub înrîurirea voinței hipnotizatorului, în întîiul caz se cere, pentru executarea faptului, un erou; în al doilea — o femeie slabă, nervoasă și poate chiar cretină. (Spiritualismul lui Prometeu, în expresia cea mai simplă, cum se arată în *Prometeu lanțuit* al lui Eschil, caracterizează arta greacă, se manifestă în tragediile lui Eschil, Sofocle și Euripide; spiritualismul veacului de mijloc se va arăta în arta veacului de mijloc. Firește că, vorbind despre manifestațiile spiritului unei epoci, înțelegem tendința generală a acelei epoci; admitem însă și excepții. Și ca excepție se poate ca spiritualismul prometeian să se fi manifestat și în veacul de mijloc, ca și spiritualismul creștin în societatea antică. Noi vorbim însă de tendințele generale ale unei epoci, iară nu de excepții.

Trebuie să spunem cîteva cuvinte asupra unei chestiuni foarte însemnate, păstrîndu-ne dreptul de a vorbi altă dată mai pe larg. Voim să vorbim de înrîurirea religiei asupra artei din veacul de mijloc. De obicei se scoate arta romantică ca un product al creștinismului. După Michelet ori după Heine, creștinismul, caracterul creștinismului hotărăște caracterul artei; și tot creștinismului se datorește căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greșită. Religia, ca și arta, e un product al spiritului omenesc, și amîndouă sînt determinate, prin mediul natural, și mai ales economico-social. Religia și arta sînt deci determinate de același factor, dar

ele nu se determină una pe alta. Creștinismul ne dă niște forme goale, ale căror conținut e dat de mediul natural, și cu deosebire de cel economico-social. Creștinismul nu e, după esența sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în veacul de mijloc; nici esențialmente umanitar, precum s-a arătat la începutul dezvoltării sale. Caracterul, conținutul creștinismului atîrnă de mediul istoric înconjurător.

„Creștinismul — zice Lange în *Istoria materialismului*, voi. I, p. 313 — a fost propovăduit ca religia celor săraci și nenorociți; dar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia la care țin cei care privesc sărăcia și nefericirea ca o întemeiere dumnezeiască și veșnică, în starea actuală și cărora această instituție dumnezeiască le place cu atîta mai mult cu cît ea este temelie naturală a stării lor privilegiate”.

Ceea ce i se pare curios lui Lange nouă ni se arată ca un lucru foarte natural și de înțeles. Religia se mîndrește și se schimbă după condițiile istorice, păstrînd în lungul șir al veacurilor numai numele, prefăcîndu-se însă cu desăvîrșire conținutul, esența sa. Între religia creștină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziția și arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui Dumnezeu, și între religia creștino-burgheză modernă e atît de mare deosebire încît s-ar putea cu drept cuvînt socoti ca două religii deosebite. Așadar, nu caracterul inerent religiei creștine a hotărît caracterul și decăderea artei, ci condițiile istorice hotărăsc caracterul amîndurora. Ceea ce mai ales duce la greșeli e următorul fapt:

Cînd două fenomene, efecte, cu aceeași cauză, sînt determinate de aceeași pricină, ele vor avea cam aceleași calități esențiale, și tocmai acest fapt va înlesni confuzie, se va lua adică unul din aceste efecte drept cauza celuilalt. Așa, de pildă, aceleași cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea Imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirii feudale, cu tot aparatul ei politic și economico-social, au fost pricinile determinatoare ale caracterului religiei și al artei din veacul de mijloc. Atît una cît și alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmașe neîmpăcate

ale materiei etc. Un observator, neadîineind «îndestul 'ches-tiunea și găsind în veacul de mijloc misticism și spiritua-lism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei și artei, va fi pornit să facă încheierea că misticismul și spi-ritualismul artei sînt efectele misticismului și spiritua-lismului religiei. Aceasta, o repetăm, e o greșeală. Marea poemă indiană *Ramayana* e romantică, ea are aceleași caractere esențiale, inerente artei romantice ; același lu-cru trebuie spus de arta Persiei; marea poemă a genia-lului Firdusi e romantică. Și cu toate acestea nici în In-dia, nici în Persia n-a existat religia creștină.

Lange zice că simțămintele și concepțiile estetice și religioase au *probabil* același izvor. Un cuvînt mai mult pentru teza noastră. Arta și religia, fiind produse ale spiritului.omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărîtoare, nu sînt însă pricina hotărîtoare una alteia. Se înțelege că nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîu-rirea ei te vădită; cum, de altă parte, și arta poate să aibă influență asupra religiei; fenomenele produse de aceleași pricini au înrîurire unul asupra celuilalt. Ceea ce negăm e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărîtoare, exclusivă, a artei. Această detronare a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnă-tate în istorie și sociologie, este însă însemnată și în es-tetică. Căci acela oare, după Heine, ar studia arta ro-mantică din veacul de mijloc privind-o ca efectul religiei ar fi expus multor greșeli.

Și acuma, putem în puține vorbe, însă cu mai multă siguranță de a fi înțeleși, să rezumăm principalele trăsă-turi caracteristice ale clasicismului și romantismului. Cla-sicismul antic a fost materialist, cîteodată exagerat de materialist; înfățișa relațiile materialiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dînșii; el ajungea cîteodată departe, pînă a fi expresia armoniei dintre corp și suflet.

De aici acea putere, sănătate, liniște, seninătate ; acel firesc și acea identitate între plăsmuirile artistului și ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de spiritualist; el înfățișa relațiunile spiritualiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dînșii, exprima nearrho-nia corpului și a spiritului, idealizarea sufletului și ni-

micirea trupului. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, neliniște; întunecime, durere, exaltare, martirizare ; de aici acea neidentitate între plăsmuirile artistului și ideile sale ; de aici acea simbolizare, alegoriile și ciudățeniile de tot soiul care caracterizează romantismul.

Atît clasicismul 'cît și romantismul își au obîrșia, își găsesc explicarea în mediul natural, în mediul economico-social al epocilor corespunzătoare.

FĂCLIA DE PASTE și NĂPASTA³⁸

» 9

Într-un articol trecut am analizat comediile lui Caragiale *. În acest >articol vom Vorbi despre creațiunile din urmă ale simpaticului și talentatului nostru scriitor, despre nuvela *Făclia de Paste* și drama *Năpasta*. Scrierile din urmă ale lui Caragiale au provocat o mare confuzie în spiritele multora. Publicul român s-a învățat așa de mult să rîdă de spiritualele producțiuni ale mult talentatului nostru satiric încît era o adevărată mirare, pentru toți, aparițiunea *Năpastei*, unde, în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere. De numele lui Caragiale sînt legate atîtea tipuri caraghioase, atîtea vorbe de spirit, atîtea scene producătoare de rîs în'cît era o adevărată surprindere pentru admiratorii talentului lui Caragiale coloritul întunecat și dureros care Caracterizează *Năpasta*. Prin această înșelare a unei anumite așteptări ne explicăm, în parte, nereușita *Năpastei*, care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic că nerealizarea ori mai ales înșelarea unei așteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere. Altă cauză a nereușitei e aplicarea greșită a principiului diviziunii muncii la producțiunile artistice. Fiecare știe că un bun cizmar nu poate fi, totodată, și un bun fierar, cel puțin în societatea noastră modernă. De aici aplicarea aceluiași principiu la producțiunile artistice. Caragiale a scris comedii de mare talent, deci cum ar putea el să scrie drame tot așa de puternic'e ? Și iată mulți,

* [Vezi volumul de față, p. 215—241.]

poate.inconștient,-:au fost deja preveniți cînd au venit la teatru să vadă *Năpasta*. Cît de greșită e această părere arată faptul că mai toți scriitorii mari nîciodată nu s-au mulțumit cu un singur gen jde scriere, iar dacă unii din genialii scriitori moderni scriu numai romane, apoi cauza e că romlanul e un gen de scriere atît de larg încît cuprinde mai pe toate celelalte genuri la un loc. Și afară de aceasta comediile și dramele nu sînt genuri așa de depărtate ; rîsul și plînsul sînt așa de înrudite încît expresiun'ea lor materială e de multe ori aceeași : lacrimile.

Criticii lui Caragiale, căutînd explicarea unui fenomen așa de ciudat: metamorfoza unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat și peste o cauză, în parte cel puțin, adevărată — aceasta e : influența scriitorilor ruși, și mai ales influența operei genialului Dostoievski *Cirrtă și pedeapsă*. Faptul e întrucîtva adevărat, dar cele mai multe din explicațiile și considerațiile lor ne par cu' totul greșite. După unii din critici, Caragiale n-a făcut altceva decît a copiat pe Dostoievski, iar țărani aduși de Caragiale pe scenă sînt niște ruși deghizați. Aceasta e o mare greșală. Mai întîi faptul de a fi influențat de un scriitor nu e nici anormal și,nici nu scade valoarea celui influențat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica -metafizică credea că o creațiune artistică e rezultatul unei inspirațiuni venite de sus, de la un D-zeu transcendent. Noi însă știm acuma că o creațiune artistică e rezultatul unor impresii primite de un.organism special,-fie direct din mediul înconjurător, fie indirect, prin creațiunile altor artiști. Influența dar a altor scriitori e absolut necesară și binefăcătoare. Se poate ca o scriere anumită să producă asupra unui anumit scriitor-o impresie așa "de mare, să excite forțele creatoare așa de mult încît să determine creațiunea unei opere artistice. Va fi aceasta b. copie? Nu. Diferența între copiator și artist vă fi următoarea : Pe cînd la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată și schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a, crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalității artistului. Astfel două opere, deși avînd oarecare legătură genezică, vor diferi însă întru atîta întru cît diferă și personalitățile a doi

artiști. Manifestarea personalității artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează și-i dă preț. Și acesta e cazul lui Caragiale.

Să vedem acum mai de aproape scrierile lui Caragiale, începând cu nuvela *Făclia de Paște*. Ceea ce ne sugerează puternica și uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoievski e groaza, groaza de ucide și, mai cu seamă, martiriul căinței, remușcării omului care a ucis și ale cărui forțe sînt consumate, distruse prinucidere.

În nuvela lui Caragiale nu e simțămîntul groazei și al remușcării unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simțămîntul de groază e tot ce au comun *Crimă și pedeapsă* a lui Dostoievski și nuvela lui Caragiale. Exprimarea însă a acestei simțiri e cu desăvîrșire personală lui Caragiale; este însuși Caragiale, care a simțit această groază, și prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne sugerează acest simțămînt. Alegerea eroului nuvelei e cît se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simțămîntul unei frici nebune și distrugătoare, i-a trebuit, bineînțeles un om fricos, pentru că numai la un așa om simțămîntul fricii poate să se arate în toată puterea lui grozavă și respingătoare totodată. Se înțelege că între toate națiunile se găsesc oameni fricoși, dar nicăieri, desigur, acest simțămînt nu e așa de întins ca la ovrei. Aicea simțămîntul fricii e supt, ori, mai adevărat zis, era supt, cu laptele mamei. Aicea toate *ascunzăturile* sufletului sînt otrăvite de acest simțămînt otrăvitor, rezultatul unor persecuțiuni îngrozitoare în timp de două mii de ani. În sufletul ovreului, frica de moarte e răsunetul acelor ucideri în masă care erau întovărășite de cîntecul preoților, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, [a] celui D-zeu care a zis : „Să nu ucizi !”

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simțămîntului fricii a cît se poate de reușită, și tot așa de reușită e și zugrăvirea simțămîntului.

Autorul nicăieri n-a făcut greșeala să cadă în caricaturism, să-și bată joc de simțămintele ovreului, ceea ce ar fi încîntat pe antisemiți, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-a lungul nuvelei autorul rămîne serios, îngrozit el însuși de soarta ce-l așteaptă pe Leiba

Zibal, și iată pentru ce el ne sugerează același simțămînt de groază. Ovreiul Leiba Zibal a fost „precupeț, vînzător de mărunțișuri, samsar, telal de straie vechi, apoi croitor și ștergător de pete într-o ulicioară tristă din Iași”, iar pînă a ajunge la așa multiple meserii era băiat' într-o dugheană. Aicea i s-a întîmplat un urît accident. El a fost amenințat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarășul său. Leiba, înspăimîntat, a căzut leșinat și a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit, desigur, să aibă o influență decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcîndu-l mai nervos, mai bolnăvicios și mai fricos, iar introducerea acestui accident în biografia lui Leiba e iarăși cît se poate de nimerită. După ce s-a sculat Leiba din pat, „atunci începu lupta grea pentru viață, care se îngreueie și mai tare prin căsătoria lui cu Sura... Răbdarea însă ostenește soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, și hanul rămase lui Zibal, care urmă ne-goțul pe seama lui”. Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forță păcătosului, fricosului și neputinciosului — banul.

„De sărăcie a scăpat Leiba, dar sînt toți bolnavi, și el, și femeia, și copilul : frigurile de baltă. Și oamenii sînt răi și pricinași în Podeni!... Ocări... batjocuri... suduturi... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar amenințările!” Și tocmai o amenințare îl muncește acum pe Leiba mai mult decît frigurile

Leiba a luat un rîndaș, Gheorghe, un om rău și buclucaș, căruia a fost nevoit să-i dea drumul, iar Gheorghe plecînd i-a zis cu un glas amenințător : „Să mă aștepți în noaptea Paștelui, să ciocnim ouă roși, jupîne... Să știi că ți-am făcut și eu socoteala !” Leiba a simțit în tot trupul și sufletul lui că amenințarea nu era deșartă. Această simțire a devenit și mai certă cînd, cîtava vreme după plecarea lui Gheorghe, subprefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuind de niște fapte foarte rele. Acuma e sîmbăta Paștelui, se apropie noaptea, scadența amenințării lui Gheorghe, și cu cît ea se apropie crește groaza lui Zibal. Zugrăvirii acestei creșteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, și această zugrăvire e făcută cu o mîină de artist. În linii largi și hotărîte, cu cîteva cuvinte, Caragiale zugrăvește o întreagă stare sufletească, o stare tulbure și dureroasă. Observațiile psihice sînt adevărate și pătrunzătoare. Cît de

adevărate sînt, de pildă, planurile idilice ce le face Leiba sub influența fricii. Scuturat de friguri și de frică, sufletul lui Leiba trebuie să caute încurajare, să-și facă singur curaj, și iată el începe să facă planuri frumoase : cum se va muta în Iași, va face o dugheană și negreșit într-un loc unde e lume lîiai multă, unde e comisarul, ipistatul, zgomot, *cafe chantant*. Și, făcîndu-și curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlaștinilor, Zibal adoarme și visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psihică și artistică. Noi sîntem departe însă de a avea o explicație deslușită și sigură, fiziologică și psihologică a visurilor. Ceea ce știm însă e că visurile sînt impresiunile și imaginile din timpul vegherii, întunecate în somn, și care se combină fără niciun regulator, se combină prin atracțiunile proprii și prin forța unor anumite legi, naturale desigur, dar încă necunoscute nouă. În orice caz, în somn, într-un fel ori într-altul, în combinațiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorințele din timpul vegherii. Care sînt impresiunile, grijile și dorințele ce muncesc pe Leiba? Frica de Gheorghe, frica de singurătate într-un han vechi și singuratic, grija dureroasă pentru soarta Surei și a copilului, frica de ura creștinilor și dorința fierbinte de a fi între oameni, cît mai mulți oameni, care, prin faptul prezenței lor, ar face sigură pozițiunea lui. Și el visează o dugheană în Iași, o grămadă de oameni așa de mare încît ea oprește circulația. Această grămadă de oameni duce dinspre Copou un nebun uriaș și furios. Apropiindu-se de dugheana lui Leiba, jandarmii îi dezleagă furiosului mîinile ; nebunul se azvîrle asupra Surei și a copilului și le sfărîmă capetele lovindu-le unul de altul. „O lume întregă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun”, vrea să strige din somn Leiba, „dar glasul mut nu se supuse voinții”. În acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor** — în faptul cum jandarmii dau drumul nebunului în dugheană, grija dureroasă pentru soarta femeii și a copilului — în faptul că îi ucide nebunul etc... Și noi sim-

* [Creștinilor.]

țim că e parcă tocmai acest vis pe care trebuia să-l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important e că această pagină energică și frumoasă adaugă cîteva culori întunecate și grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul, bineînțeles, trebuia și mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aștepta la deșteptare. Diligența sosește și el află o noutate îngrozitoare : La tactul* de mai sus al poștei, hangiul ovrei cu femeia și copiii au fost omorîți în groaznice chinuri. „În tăcerea nopții, pierduți în întuneric, un bărbat, două femei și doi copii fragezi, smulși fără veste din brațele binefăcătorului somn de mîna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul cîte unul”. Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav și demoralizat al lui Leiba la auzul acestei înfricoșate vești! Caragiale ne zugrăvește impresia lui Leiba numai prin cîteva cuvinte : „Buzele lui Leiba, albite de friguri, urmau machinal gîndul, tremurînd repede. O scuturătură puternică îl apuca între spete ; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului”. E noapte adîncă. Bolnav, zdrobit, tremurînd, șade Zibal pe pragul ce dă în gang și ascultă. Împrejurul hanului singuratic, o tăcere înfricoșată. De departe, dincolo de mlaștini și dealuri, se aud clopotele bisericii de la sat, se aud așa de departe parcă înadins pentru a arăta cît de departe sînt oamenii și parcă șoptesc : ești singur, singur, singur. Și în această tăcere se aud din cînd în cînd zgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă : „Zgomote nehotărîte vin din depărtare... Parcă sînt tropote de cai, bubuituri de mai înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții ; cînd ochiul e dezarmat și nepuțincios, auzul pare că luptă să și vază”. Dar în această tăcere se aud deodată deslușit, tot mai aproape și mai aproape, pași de cai, de oameni, care vorbesc, și Zibal, apropiindu-se tremurător de ușă, aude vorbele tîlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută așa de bine de Caragiale încît dăm aicea toată această pagină frumoasă : „O oboseală zdrobitoare apăsă pe umerii lui Zibal... «Să fie Gheorghe !»

* [Stație.]

Leiba simți că i se sting puterile și se așază la loc pe prag.

Între frînturile de gînduri ce se rostogoleau în capul său, el nu putu prinde un gînd întreg, o hotărîre... Aiurrit, intră în dugheană, trase un chibrit și aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină ; fitilul e așa de jos lăsat încît flacăra stă ascunsă în interiorul capsulei de alamă ; numai prin grația mașinei apar de jur împrejur niște benzi verticale foarte subțiri de-o lumină aproape cu totul moartă... Dar este destul pentru ca să vadă bine în ungherele-cunoscute ale dughenei... A ! e mult mai mică deosebirea între soare și cea mai de nimic scînteie, decît între aceasta și întunericul orb !

Ceasornicul țacănea în perete. Zgomotul acesta monoton supăra pe Zibal. Omul nostru puse mîna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea. Gura lui era uscată. Ii era sete. Spălă un păhăruț în cada cu trei picioare de lîngă tarabă și voi să-și toarne rachiul bun dintr-un șip ; dar gîtul șipului începu să clănțanească tare pe buzele paharului.. A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui nervozitatea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunță la pahar, lăsîndu-l să cadă domol în apă, și înghiți de cîteva ori din șip. Puse după aceasta la loc șipul, care atingînd scîndura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa și o puse pe firida ferestrei care da în gang ; pe poartă, pe paveaoa și pe zidul dimpotrivă al gangului se zugrăviră niște bande late de-o lumină cu prea puțin mai deasă decît o închipuire.

Zibal se așază iar pe prag întinzîndu-și urechea la pîndă...

Clopotele în deal... Toacă pentru înviere... Care va să zică a trecut de miezul nopții ; ne apropiem de ziuă... A î dacă ar trece și restul acestei lungi nopți ca jumătatea întîia !

...O trosnitură de nisip strivit sub talpă !... Dar el e în colțuni și nici n-a mișcat măcar piciorul... A doua trosnitură... Mai multe... E desigur cineva afară, aci, foarte aproape. Leiba se scoală apăsîndu-și pieptul cu mîna și căutînd să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gît.

...Sînt mai mulți oameni afară... Și Gheorghe !.., da, e ticălosul *goi*.. da, a bătut în deal ceasul învierii !

Goi vorbesc încet :

— «Daeă-ți spun eu că doarme. Am văzut cînd a stins lumina.

•— Mai bine ; prindem cuibul întreg.

•— Poarta o deschiz eu ; îi știu meșteșugul. Să-i croim ferestruica... Bîrna trece pe aici...»

Și se simțiră pipăiturile cu care omul de afară măsura distanța pe lemn...

Un sfredel mare se aude rozînd țesăturile uscate ale blăunii bătrîne de stejar... Zibal are nevoie să se rezeme ; el se sprijinește în palma stingă pe poartă și cu dreapta își acoperă ochii.

Atunci, printr-un caprițiu neexplicabil al intinelor jocuri, se produse în urechea omului dinăuntru foarte tare și lămurit :

«Leiba ! sosește diligenta !»

Era neîndoios glasul Surei... O caldă rază de speranță... un moment de fericire... este iar un vis !... Dar Leiba își trage repede mîna stingă ; vîrfurile instrumentului, pătrunzînd de partea asta, l-a înțepat în palmă.

A mai gîndi la scăpare ?... absurd...

O sudoare de moarte scaldă tot trupul lui Zibal ; omul se înmuie din încheieturi și încet se lăsă să cază în genunchi, ca o vită ce-și pleacă sub lovitura din urmă grumazul, pătrunsă că de acuma ea însăși trebuie să se părăsească pe ea însăși".

Leiba nu trezește pe Sura ; e o jale adîncă a omului fricos dar iubitor de a nu o face pârtașă la groaza lui. Și cît de adevărată e fraza halucinatoare, parcă zisă de Sura. în frica și groaza ce-i muncește sufletul, trebuie să simtă o nevoie supremă de o licărire de nadeide și încurajare ori cel puțin de înșelare de sine. în suprema efortare, toate forțele psihice se ațîță în acest sens și produc acea frază halucinatoare care îi dă omului o scînteie, cea din urmă scînteie de speranță : „Leiba, sosește diligenta..."

Zugrăvirea fricii și groaza e aici făcută cu atîta putere încît ne pare că dacă din mîna lui Zibal ar cădea

gos șipul și s-ar strica, zgomotul produs de căderea șipului ne-ar înlemni, ar răsuna în creierul și în tot corpul nostru. Pentru a excita într-atîta groaza cititorului e trebuință de o mare putere artistică: Această scenă e și cea culminantă ; sfîrșitul nuvelei însă ne pare cam greșit, în adevăr, să vedem care ar putea să fie sfîrșitul nuvelei după ce Leiba cade jos, neavînd nici o forță de rezistență, distrus, gata să primească lovitura de grație.

Una din două : ori Leiba va muri de mîna ucigașă a lui Gheorghe, ori vreo întîmplare fericită îl va scăpa. Cazul întîi ar putea să se încumete a-l zugrăvi numai Dostoievski. Și atunci poate, din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, strivit de un regim politic • blestemat, ar ieși una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderii Nastei din romanul *Idiotul*, scenă care provoacă sudori de gheață la cei mai tari organizați nervozicește, halucinațiuni morbide la cei mai slabi. Caragiale a ales cazul al doilea, ceea ce, bineînțeles, era în drept să o facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuși pedepsește într-un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfîrșitul e prea brusc, prea neașteptat, pare a fi înadins căutat pentru a produce efect; de aceea nu e pătruns de sinceră emoțiune, și de aceea ne lasă și pe noi reci. Și, să se noteze bine, noi nu credem sfîrșitul nereal și imposibil. El poate să fie foarte real și foarte posibil — ce nu poate să se întîmple în realitate ? —, dar din imensa cantitate a posibilității reale artistul alege pe aceea care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui și care ajută la producerea impresiunii totale. Și tocmai așa nu e sfîrșitul nuvelei. Cînd Leiba prinde în laț mîna lui Gheorghe și începe s-o frigă cu lampa, această carbonizare a minei ne produce, în loc de groază, scîrbă. Cuvintele evreului cu care se mîntuie nuvela sînt cam teatrale. De altmintrelea noi nu voim să șicanăm pe Caragiale cu acest sfîrșit. Știm foarte bine că nu se poate face caz de o greșală care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr-o scriere. O singură observație mai avem de făcut : nuvela e prea scurtă. Caragiale are un mare merit : că e cît se poate de sobru, evită orice umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcție așa de puternică. În nuvela *Făclia de Paște*, această sobrietate și scurtime pare a fi exagerată. Cadru e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sînt locuri

care ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Acesta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din cîte s-au scris pînă acuma. Aceia care știu să citească, să înțeleagă și să pătrundă întru atîta într-o lucrare artistică încît în ea să vadă pe artist, pentru aceea, chiar de la aparițiunea nuvelei, era vădit că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă și drame puternice. Pentru un așa cititor, drama *Năpasta* nu era deloc ceva surprinzătoare.

Năpasta a făcut mult zgomot, ceea ce e, desigur, o mare raritate în țara noastră. Acest fapt arată deja ca toți au simțit că drama lui Caragiale e o lucrare meritorie, au simțit chiar aceea care i-au fost ostili. În acest articol vom vorbi despre *Năpasta* și foarte puțin despre ceea ce s-a scris despre ea, iar polemica cu criticii *Năpastei* * voi face-o într-un articol deosebit. În *Făclia de Paște*, Caragiale a zugrăvit groaza și frica de moarte. În drama *Năpasta*, Caragiale zugrăvește o altă stare sufletească : groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remușcarea și frica ispășirii acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoievski, e mai același ca în *Crimă și pedeapsă*. Este oare aici un plagiat, cum păreau a zice unii critici ? Nimic mai greșit. *Năpasta* e o lucrare originală a lui Caragiale. Într-un articol frumos, d-l N. Iorga arată foarte bine deosebirea între personagiile mistice și religioase ale scriitorilor ruși și între Dragomir al lui Caragiale. Dar cauza deosebirii ne pare în parte explicată greșit. D-l Iorga explică această diferență prin deosebirea modelelor pe care le-au avut înaintea lor scriitorii ruși dintr-o parte și Caragiale din altă parte. Un Tolstoi, spre exemplu, în *Puterea întunericului*, a avut înaintea lui țărănimea rusă mistico-religioasă ca toți slavii, iar Caragiale a avut înaintea lui țărănimea română, nereligioasă și imorală, ca toate clasele inferioare la popoarele romanice. În aceste cuvinte, se înțelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare e greșită. Ceea ce deosebește pe doi scriitori e, nici vorbă, și obiectul observațiunii lor, dar mai mult e subiectivitatea scriito-

* [Vezi volumul de față, p. 396—431.]

rilor. Dacă Nikita la Tolstoi și Raskolnikov la Dostoievski își mărturisesc singuri crima, pentru a o ispăși, pe când Dragomir al lui Caragiale fuge de această mărturisire și ispășire, explicarea acestui fapt nu trebuie căutată exclusiv în diferența între poporul rus și poporul român, ci în diferența temperamentului, intelectului și caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atîta de pedeapsă ca și oricare alt popor și nu e mai puțin imoral, nici mai mult religios, în marea majoritate a lui, decît popoarele romanice. Ceea ce deosebește, spre exemplu, scrierea lui Dostoievski de a lui Caragiale, în afară de gradul talentului ori genialității, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizațiunei psihice a scriitorilor, și deci deosebirea simțămintelor multiple încorporate în scrierile lor. Și, pe cît se deosebesc aceste multiple însușiri sufletești și combinațiunea lor, pe atîta se deosebesc și creațiunile scriitorilor. În zugrăvirea lui Dragomir și Ion, Caragiale a pus un șir întreg din propriile sale simțiri de înduioșare, frica, groaza, o parte din propriul său suflet, și iată de ce, mai ales, creațiunea lui e originală și de un mare merit.

Cum am zis deja, simțirea principală care e zugrăvită în *Năpasta* e groaza remușcării și groaza de ispășirea unei crime comise. Aceste simțăminte Caragiale le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, Dragomir, și prin el ne sugerează aceleași simțăminte care l-au însuflețit pe el, artist. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca și Ion persoanele secundare. Aceia care au văzut în Anca o persoană tot așa de importantă ca Dragomir, și chiar mai importantă, aceia n-au înțeles piesa lui Caragiale. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sînt condiționate prin faptul că interesul, mai tot interesul lui Caragiale e concentrat asupra persoanei principale. Anca e în piesă mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conștiința criminală și bolnavă a lui Dragomir și a face astfel să reiasă tot caracterul și tot martirologul lui, și deci să se manifeste acele simțăminte pe care a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca e de folos pentru manifestarea simțămintelor și caracterului lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancăi. Neavînd în piesă o viață personală proprie, trăind, cum am zice, mai mult ca o

răsfîngere a conștiinței bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e cîteodată prea unilaterală, prea făcută ca dintr-o bucată. Al doilea tip, tot așa de secundar ca și Anca, e Ion nebunul; acest din urmă însă e mai reușit decît Anca și, îndeosebi, e mult mai plăcut publicului. Care să fie pricina — nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirii în reușita a două tipuri chiar în concepția dramei ?

Să studiem mai de aproape aceste tipuri, să vedem care e rolul și atribuțiunea Ancăi în *Năpasta* ? Ea e răzbunătoare. Prin aduceri-aminte, prin aluziuni răutăcioase, prin refuzul celei mai mici mîngîieri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin muștrarea veșnic gîndită, dar nicidecum spusă, ea chinuiește conștiința bolnavă a lui Dragomir, îl omoară psihicește pentru a-l da pe urmă pe mîna justiției. Prin concepția întîia, aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm așa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri, ea ajută la desfășurarea acțiunii, pentru manifestarea caracterului ei și al lui Dragomir, pentru sugerarea acelor simțăminte pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol și menire în *Năpasta* are Ion ? El, de asemenea, răzbună moartea lui Dumitru cirezarul asupra lui Dragomir, ca și Anca, dar felul răzbunării e cu desăvîrșire diferit. Suferințele pe care le produce Ion lui Dragomir nu sînt produse direct, cu voie, ci indirect și fără voie. Dragomir suferă mult de gîndul că Ion pădurarul; un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, suferă și mai mult cînd se întîlnește cu Ion și vede cu ochii groaznicele lui suferințe. Caracterul lui Ion, ca și al Ancăi, e unul din factorii care-l torturează pe Dragomir, dar felul torturii e deosebit. În adevăr, ceea ce mai ales face pe Dragomir să sufere așa de mult e că Ion e bun, blînd, suferă în tăcere și cu resemnarea unui copil nefericit și bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puțin, el s-ar fi mîngîiat cu gîndul că un așa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar, așa cum este Ion, el provoacă o înduioșare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioșare, îi mai provoacă un iad de suferințe. Ion, dar, asemenea torturează pe Dragomir, face să se desfășoare caracterul și toate simțămintele de groază ale lui Dragomir, face să se desfășoare acțiunea, ridică puternic impresiunea

dramatică, dar toate acestea le face și trebuie să le facă cu totul altmintrelea decît Anca. Pe cînd cea dintîi îl torturează pe Dragomir cu deplină cunoștință și voie, Ion o face cu totul fără voie, fără conștiință, prin faptul propriei sale suferințe. De aici însă decurge și marea deosebire care trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepția dramei. Cu cît Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic și mai priceput, cu cît într-un cuvînt ea va fi mai rea, cu atît acțiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creațiunea artistică mai reușită. Cu cît, din altă parte, Ion va fi mai bun, mai blînd, mai gingaș în simțămintele omenești, cu atît remușcarea și suferințele lui Dragomir vor fi mai tari, cu atît drama va fi mai puternică. Chiar după întîia concepție a dramei, Anca trebuie să fie cît se poate de neînduplecată și rea, iar Ion cît se poate de bun, blînd, iertător. Putem să ne explicăm acuma și unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancăi, și pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe cînd Anca a fost primită cu o nemulțumire aproape generală de publicul spectator.

Anca, cum am zis, e o răzbunătoare *per excellenciam* și o răzbunătoare conștientă. Răzbunarea însă, și mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jignește cele mai bune simțăminte omenești de simpatie, iubire și solidaritate socială. Nu e vorba, a fost o vreme*, și nu o vreme depărtată, cînd această răzbunare părea foarte logică, ofensînd simțămintele, era justificată prin rațiunea aceea anume că se credea în liberul arbitru. Atunci cînd se credea în libera voință a omului, cînd se credea că omul poate să facă ori să nu facă crima, după libera lui voință, atunci acela care a făcut-o era imens de vinovat, pentru că putea foarte bine să nu o facă, trebuia numai să nu voiască, atunci răzbunarea era întrucîtva logică, trebuia să fie chiar impusă contrariu simțămintelor, ca o datorie morală.

Acuma însă, cînd concepția de liber arbitru se repauzează sub colburile învechite ale arhivelor și ale cîtorva

***• La sălbatici, unde răzbunarea e un fapt absolut necesar pentru existența tribului, ea provoacă cu totul alte simțăminte, dar noi nu vorbim de vremuri așa de ndepărtate, cînd eram încă în stare de sălbăticie.**

creieri metafizici, acuma, cînd știm că faptele tuturor oamenilor, deci și ale criminalilor, sînt determinate prin ereditate și prin influența mediului cosmic și social, și mai ales a celui social, acuma pentru utilitate socială putem cere ca societatea să închidă pe criminali, să-i facă nevătămători; dar răzbunarea devine un nonsens, devine o dublă monstruoșitate, și din punctul de vedere al sentimentelor și din punctul de vedere al rațiunii. Pentru omul modern, caracterele care sînt capabile de o crudă și îndelungată răzbunare sînt eminentemente antipatice. Anca dar e un caracter crud și antipatic. Sînt mulți artiști care nu pot să se afunde în toate îndoiturile și ascunzătorile unui suflet și unei inimi rele pentru a-i da viață într-o creațiune artistică. Iată pentru ce Anca e mai puțin reușită decît alte tipuri ale lui Caragiale și, mai ales, pentru ce Ion a fost mult mai bine înțeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puțin reușită decît celelalte tipuri, sînt departe de a nega posibilitatea unui astfel de tip, cum au făcut-o mai toți criticii *Năpastei*. Eu nu numai cred că un așa tip e foarte posibil în viață, dar că e și zugrăvit mai totdeauna drept.

Anca e o femeie rea, cum sînt unele femei : ea nu e capabilă de izbucnirea deodată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, care însă, în sumă, sînt mai înfricoșate decît o cruzime mare ; ea nu va ucide deodată, ci va supune pe jertfa ei unei torturi continue și lente ; ea nu e violentă, ci insinuitoare ; ea nu e sinceră, ci prefăcută, își ascunde ghearele ca o pisică. A face rău pentru o așa femeie e o petrecere, și, dacă n-ar avea prilej de a face un rău mare, de a răzbuna moartea unui bărbat, ea s-ar ocupa cu clevetiri și intrigi de mahala. Anca e rea, ca o femeie și ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit în Anca de Caragiale drept, cu pricepere. Dacă am zis că ea e mai puțin reușită decît alte tipuri, e pentru că unori e prea unilaterală și nu se simte acea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în considerație că astfel de tipuri sînt extrem de greu de zugrăvit și că e un tip care repugnează temperamentul artistic al lui Caragiale, va trebui să recunoaștem că autorul a învins greutăți foarte mari în zugrăvirea acestui tip, și că meritul lui deci e cu atît mai

mare. Dacă însă publicul în general a primit așa de rău tipul Ancăi, pricina e, între altele, că, nu numai la noi, dar și în țările mai culte, tipurile antipatice, ca Anca, nu sînt pricepute și gustate de publicul spectator. Să încercăm acum să ne dăm seamă mai amănunțit despre piesa lui Caragiale, urmînd-o pas cu pas.

*

Sînt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelozie și pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe cînd Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion pădurarul. El găsește cadavrul, îi ia amnarul, luleaua și tutunul, se umple de sînge și în așa stare e arestat. Toate dovezile sînt contra lui. Bătut, torturat pînă ce capătă o boală psihică, el recunoaște că a ucis pe Dumitru; e judecat și trimis la ocnă. Sînt nouă ani de atunci, și la ridicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca și Gheorghe, învățătorul din sat, stînd împrejurul unei mese în circiuma lui Dragomir. Gheorghe citește gazeta unde e tipărit că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întîmplări se începe acum scena I a actului I. Într-un mod brusc și puternic, Caragiale ne introduce în drama lui. De la primele fraze pronunțate de Dragomir și Anca începe să se lămurească tot sensul dramei care s-a petrecut în timp de nouă ani trecuți și ai cărei martori n-am fost, precum și sensul dramei ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul, pe cît e de natural, pe atît e și de adevărat. Fiecare frază zugrăvește o stare sufletească, fiecare frază explică și evenimentele trecute și ceea ce se petrece și ne dă o intuiție despre ceea ce se va petrece. De la întîile cuvinte îl vedem pe Dragomir așa cum este el, om bun, simțitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă. Și această crimă îl strivește sub greaua ei povară, îl chinuiește și prin remușcare, și prin frica că odată va veni o răsplată groaznică pentru crima lui. Și, cum începe să vorbească Dragomir, se simte furtuna ce bîntuie sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fiecare vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancăi îl supără într-atîta încît el

strigă, răcnește. Dar strigările acestea nu sînt ale unui om puternic, ale unui despot, care printr-un răcnet impune voința lui tuturora ce-l înconjoară; nu, sînt răcnetele unui laș neputincios, nenorocit, care prin strigăte vrea să-și ascundă neputința și păcătoșenia, prin zgomotul propriei sale voci vrea să asurzească zgomotul furtunii ce bîntuie sufletul lui. Și iarăși de la întîile cuvinte pronunțate de Anca se simte că, suferindă, dar rea, ba liniștită în aparență, ba cicălitoare, care te duce la desperare, ea e stăpîna casei; cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e adevărata stăpînă a situației. Și tocmai această liniște aparentă a Ancăi, pentru care el a făcut crima ce-l strivește, această liniște rece, întovărășită de muștrări vecinice, scrise pe față, niciodată pronunțate de-a dreptul, totdeauna zise pe-nconjur, îl desperează într-atîta pe Dragomir încît el se trădează la fiecare vorbă. Dacă ea ar începe să-i facă muștrări de-a dreptul, spunîndu-i „Tu ai ucis”, i-ar fi poate mai ușor, dar așa, această liniște rece și plină de muștrări îl desperează întru atîta încît într-un paroxism de mînie și desperare el strigă la Anca... „Ce vrei? ce te uiți așa la mine?... Ce gîndești?... Eu l-am omorît?... Da? spune! (o smucește)”. Iar ea, liniștită și hotărîtă:

Anca: Dragomir? ești nebun? (*iși face cruce*).

Dragomir: Nebun?... Spune... (*o smucește*).

Anca: O! nebun...

Dragomir: Nu, să spui... Din două una: ori crezi că l-am omorît eu...

Anca: Poftim! asta-i vorbă de vorbit!

Dragomir: Da... și atunci de ce mai trăiești cu mine... ori nu crezi și atunci de ce mă chinuiești pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău (*o împinge de mîină și suie, ea vrea să facă un pas spre el*). Lasă-mă în pace (*același joc*). Lasă-mă în pace!

Cît de adevărat, cît de natural și cît de bine e acest „Lasă-mă în pace” adresat Ancăi, care nu-i zice nimica și, cu toate acestea, îi tulbură toată pacea sufletească. Ar fi de citat aicea toată scena întîia și a doua, și eu n-am de gînd să reeditez *Năpasta*; voi cita numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întrebă pe Dragomir să-i spună ce e judecată cu jurați... „Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?”

Dragomir: Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'...

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conține în el o imagine a întregii *Năpaste* și o dovadă a puterii artistice a lui Caragiale. Mai întâi acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat așa de mîntuială, e atît de natural și adevărat încît ne pare că nici nu putea fi altmîntrelea : „Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab'...” Dar, fiind așa de natural, el totodată e o puternică imagine a unui om judecat de jurați dată în cîteva cuvinte. „Stă și el între puști...” ne arată imaginea externă a acestei' judecăți : „Așteaptă să se isprăvească mai degrab'...” arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales, interesant în această frază. Oare fiecare judecat va aștepta „să se isprăvească mai degrab'...” ? Desigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic și sigur de nevinovăția lui va aștepta liniștit și negrăbit; un om slab, nevinovat, dar care se teme să nu fie osîndit pe nedrept va dori chiar prelungirea judecății, temîndu-se de momentul pronunțării sentinței. Un criminal îmbătrînit în crime și rele va vedea în judecată o petrecere și va dori să nu se isprăvească așa *degrab'*... pentru că, în definitiv, în timpul judecății tot e mai bine decît la ocnă. Dar este un criminal care, în cazul cînd ar fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr *să se isprăvească mai degrab'*... să-l bage în fundul oanei, dar mai curînd. Acest criminal e însuși Dragomir. Chinuit de o luptă internă ce^idurează nouă ani, distrus de remușcare și de frica ispășiri^ slab, laș, fricos, stînd între puști înaintea judecătorei^, neputînd răbda mai mult suferința și rușinea, el^va dori, desigur, să se sfîrșească odată. Un om slab, ^ricofey distrus riervcfeicește va răbda mai curînd o grozavă lovitură a soartei decît o îndelungată amenințare a acestei loviri, un așa om va gîndi : fie și mai rău decît acuma, numai altmîntrelea cumva. Și deci un Dragomir stînd între puști, neîndoielnic, va aștepta să se isprăvească ^ a făcut între-barea : „Ce face, ce zice' omul pe care-l judecă în partea inconștientă psihică a lui Dragomir s-a petrecut o dramă întreagă. Inconștient el s-a pus între puștile, pe

care le-a văzut la judecata lui Ion și care i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simțămintele pe care le-ar fi avut dacă ar fi • fost adus înaintea judecății, și răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne, ce s-a petrecut în cîteva secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, ghicit prin intuiție de artist, ghicit prin simpatie și prin înrudirea care există între artist și creațiunile sale, acest răspuns e azvîrlit acolo așa, fără poate ca autorul însuși să priceapă adevărata lui valoare; în scena a III-a, între Anca și Gheorghe începe să se deseneze cu mai mare precizie caracterul Ancăi. Rea și implacabilă, cuprinsă de ură și răzbunare, ea nu vede altceva în calea ei decît ură și răzbunare, iar pentru ajungerea acestui scop ea este gata să jertfească tot, și pe sine, și pe alții, ea n-are scrupule. Gheorghe o iubește, ea nu-l iubește, dar are nevoie de el, ca d-un instrument orb pentru răzbunare? sa, și de aceea se preface că-l iubește, și, vrea să-l împingă la ucidere. Și, făcînd această nelegiuire, împingînd pe omul care o iubește' la crimă, la pierzania lui,^ la uciderea lui Dragomir,' ea n-are pic de remușcare. Cînd Gheorghe pleacă, ea într-o singură frază își exprimă părerea de răii pentru soarta lui Gheorghe : „Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mîină pe tine?” Nu este ea dar care-l mîină la păcat, ci păcatul care-l mîină pe Gheorghe. Și chiar această frază, produsul unei logici femeiești, e spusă așa în treacăt, în colo toate gîndurile ei-sînt concentrate în altă parte, și anume : „O fi-în stare băiatul ăsta ușurel de cîte se laudă?” Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioșeze și o fiară prin nefericirea sa, iar ea, după ce află cine e el, se hotărăște să se slujească de el ca de o unealtă pentru răzbunarea sa. Această robire unui singur simțămînt face din Anca un tip prea unilateral. E drept însă că femeile, mai mult decît bărbații, pot să fie stăpînite de un singur simțămînt. în. scena a V-a apare Ion. Deși el apare în scena a V-a, dar •spectatorii ori cititorii îl cunosc în parte de la scena I-a. Acolo, din convorbirile lui Dragomir și Anca, noi ghicim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun, blînd și că probabil a căzut în ocna părăsită. Înainte dar de a-l vedea, noi compătimim deja pentru Ion, și această compătimire ajunge o sim-

patie adîncă cînd la apariția lui el se roagă frumos de Anca : „Nu mai poci.,, (rugîndu-se frumos). Dă-mi ceva să mînc, fă-ți pomană... mi-e foame". Ori cînd, naiv și confidențial, el se confesează : „Vezi,... că eu sînt nebun". Și această simpatie și compătimire ajunge la o înduioșare pînă la lacrimi cînd, la întrebarea Ancăi : „Din ce ți-a venit?!", el răspunde : „Din bătaie... și cînd mă sperii mă-apucă, fie pe pustii locuri ! Și cînd e să m-apuce îmi vine întîi cu grijă și cu scîrbă, și pe urmă cu spaimă... și mă arde (arată moalele capului), eu am o bubă aici înăuntru... da-mi dai?" Cît de sobru și cît ele puternic și simțit! In scena a V-a se lămurește caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndețe, naivitate mare și gingășie, aflăm asemenea boala lui Ion și cauzele ei, care sînt bătaia unor oameni cruzi și mizerabili care pentru a descoperi o crimă au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se precizează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica ori mania persecuțiunii și dedublarea personalității. Cînd Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde : „Mă duc... să nu mă bați... să nu dai!" Iar cînd Anca îl întreabă cine l-a bătut și de ce el răspunde : „Degeaba... Eu eram pădurar la Corbeni..."

Anca (aparte): Pădurar la Corbeni... (*tare*). Cine le-a bătut ?...

Ion: La judecată... că nu vroiam să spui.

Anca (cu nerăbdare): Ce ?

Ion: De ce l-am omorît.

Dacă cineva va citi acest monolog [dialog] fără atenție, atunci de bună seamă nu va vedea contrazicerea care există în răspunsurile lui Ion. Această contrazicere însă zugrăvește o întreagă stare sufletească. La întîia întrebare : de ce l-au bătut, el răspunde : „Degeaba" ; el știe dar că nu e vinovat, că n-a ucis, dar imediat după aceea răspunde așa, parcă el a ucis. De unde această contrazicere ? Iată cauza ei : Cînd Ion a fost dat judecării, el știa că n-a ucis, și aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Și atunci s-au început acele bătăi sălbatice care i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit că a

omorît, și torturile au încetat. în conștiința, dar, a lui Ion, negațiunea „N-am omorît" era asociată cu dureri și torturi, iar afirmarea „am omorît" cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că în organizația psihică a lui Ion, alături de conștiința „N-am ucis", s-a așezat altă conștiință, „Am ucis", și de aceea necesarmente dedublarea conștiinței și dedublarea personalității. în Ion trăiesc doi oameni, care se luptă în el, care se arată succesiv pînă ce, în scena dinaintea sinuciderii, ei se despart cu desăvîrșire, și atunci Ion vede cum îl torturează pe celălalt Ion și, plin de groază, strigă : „Au să-l omoare, au să-i sfărîme țeasta capului". în scena a VUI-a se manifestă minunat lupta continuă ce duc Ana și Dragomir și modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr și naturalitate. Dragomir e cam beat, de aceea e și mai expansiv, se trădează la fiecare vorbă și, totodată, se teme să nu se trădeze :

Dragomir: Dacă nu te cunoșteam eu pe tine, eu era să fiu altfel de om... (*bea și oștează*). He, he ! Ce om era să fiu eu... Dar s-a dus... acu degeaba... las-o încurcată !

Toată scena e tot așa de naturală și tot așa de adevărată ca țesătură psihică. Iată încă un mic exemplu. Dragomir vrea să plece în lume și de aceea, și încă fiindcă e cam beat, e expansiv, simțămintele lui către Anca debordează :

Dragomir: ... Anco, Anco! (*îi face șovăind semn să vie după el*) aide ! ... aide, tu, n-auzi ? mîne dimineață plec... Tu ! de ce nu mă iubești, tu, pe mine ? (*o apucă*)

Anca (vrînd să-l depărteze) : Lasă-mă...

Dragomir: Nu te las... (*o ține cu d-asila*).

Anca (fixîndu-l): Aba, Dragomire, ții tu minte alaltăieri la pomană — că uitai să te întreb — cînd a venit rezervistul ăla, de ce ai fugit ?

Dragomir (o lasă și o împinge ușor încolo): Ăla de seamănă grozav cu Dumitru...

Asta e tortura la care a fost supus un om ani întregi ; ce mirare e că la sfîrșit el e lipsit de orice viață și hotărîre ?

Actul al II-lea. Anca, într-un lung monolog, își exprimă nehotărârea, neștiind ce să facă : să-l omoare în somn ori să-l scoale și să-l lovească ca să știe pentru ce moare și de la cine îi vine moartea. În vremea asta, Dragomir se deșteaptă și vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Când s-a dus să se culce, Anca i-a spus : „închină-te... să nu visezi urât”. Și poate aceste cuvinte i-au sugerat un vis rău : un cap de mort, care îl mușca.

Scena între Dragomir, Ion și Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplitatea ei. Aici, în Ion pădurarul, se simte urmașul acelor genii anonimi care au creat *Miorița* și *Mihu Copilul*. „Pe urmă, vere, m-am dus la fîntina de sub deal și am pus donițele... ei! era frumos și cald... și era pădurea singură... doar într-o tufă fluiera o mierlă”. Și cât de gingașă e imaginea veveriței, trimisă de Maica Domnului, pe care o vede în halucinație Ion și care, fugind din cracă în cracă, îl face să rămînă ră-tăcit. Introducerea imaginii naturii luminoase, calde și frumoase în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferințe omenești e admirabil de frumoasă, ca contrast. Anca și Dragomir, fiecare în felul lor și conduși de alt simțămînt, caută să convingă pe Ion că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir pentru că e pătruns de remușcare și compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăției lui Dragomir și pentru a-l mai tortura. Și între acești doi oameni, care lucrează din motive așa de diferite, stă Ion și, cu o convingere pe care i-o dă cea de-a doua personalitate, creată de torturatori, afirmă că, da, el a omorît. N-au găsit oare la el tutunul, luleaua și amnarul lui Dumitru? Cîte puțin însă în Ion se redeșteaptă a doua personalitate. Când Anca afirmă cu tărie, arătînd pe Dragomir : „Iată cine a ucis”, Ion rămîne prost de tot și rîde pe înfundate. Și, numai cînd Dragomir pornește asupra Ancăi, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca și dorința de a o apăra, se redeșteaptă personalitatea cea dintîia și adîncă obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Și împreună cu această obidă arzîndă se redeșteaptă pentru un moment ura contra lui Dra-

gomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, și el se năpustește asupra lui Dragomir, învîrtindu-l în loc.

Tot sufletul amărît al lui Ion se duce în cuvinte pline de muștrare, umplînd de durere și jale inima lui Dragomir și a publicului spectator.

Ion: Atunci, dacă l-ai omorît tu, pe mine de ce m-a închis, mă? ... de ce m-a chinuit? ... de ce m-a lovit în cap? de ce? (*il zguduie și-l împinge în față, lîngă masă; Dragomir palid cade gîfîind pe un scaun...*) Dacă tu ești vinovat (*obidindu-se treptat și arătîndu-și moalele capului*), de ce mi-a făcut mie bubă aici înăuntru? (*se vaită*) Mă doare !... Mă doare !...

Măi !... este la noi o ocnă părăsită... în fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră-n fund, numa, de departe, din inima pămîntului, începe să aule, și auie< tot mereu, și toc-m-a doua zi tace, cînd zice Maica Domnului: destul!... Acolo trebuie să vii tu cu mine... să te iau de gît (*il înhață*), să te ridic și să te arunc în fundul bălței ... așa !... Haide ! haide !... (*il Urăște; Dragomir se zbate*).

Ca un om cu o pătrundere psihică admirabilă, Caragiale nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remușcare și conștient de vinovăția lui, Dragomir se zbate, nu se apără. Și tot așa de pătrunzător e Caragiale cînd, la cea dintîi amenințare a Ancăi, Ion furiosul se face iarăși Ion nebunul blînd și sfios. Anca e aceea care prin afirmările ei i-a sugerat toată forța ; cînd Anca însă pornește asupra lui Ion strigînd : „Nebunule, îți crap capul!”, el pierde deodată motorul și resursa forței și urii lui și se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălțime încă necunoscută în literatura noastră în scena următoare : Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce, și el rămîne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte d'n această scenă minunată.

Ion: Mi-e foame, dă-mi să mănînc (*sade*). Șezi și tu (*bea*). Bea și tu. (*Dragomir se supune; — după o*

pauză lungă). E unul la noi la ocnă... Ce om bun, vere ! cum mă miluiește el pe mine : mănîncă numai cîte-o fă-râmișă, și tainul lui mi-l dă mie!... Ala a fost ucis pe tată-său, și-l băgase pe frate-său la ocnă... Pe urmă, vezi ce l-a învățat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă și să spuie : eu am răpus pe taica, lui neică să-i dați dru-dați drumul, că nu e vinovat... (*simplu*) Iac-așa.

Dragomir (din ce în ce mai mișcat): Și...

Ion: Și i-a dat drumul lui frăține-său, și l-a închis pe el.

Dragomir: Pe el...

Ion: D-apăi !... într-un tîrziu după aia, a aflat el că frăține-său umblă să moară, și s-a rugat să-l lase de la ocnă, să meargă acasă cu soldați, .numai pentru trei zile, că zice că : ce-am avut eu cu taica aia a fost altă socoteală ; dar nu voi să plece alde neică pînă nu m-o ierta...

Dragomir : Și l-a iertat ?...

Ion: Da de unde !...

Dragomir : Nu l-a iertat ?...

Ion: Nu, n-a voit să-l lase de la ocnă să meargă...

Dragomir: Și frate-său a murit așa ?

Ion (dă din cap, bea, apoi se uită lung la Dragomir): Mă Dragomire, tu ești sănătos și cu mintea întregă, și o să trăiești bine... și eu... (*zîbind trist*) o să mor așa ... necăjit, bătut și nebun ! (*se ridică*).

Dragomir (foarte pătruns) : Ioane!...

Ion: Vezi... Tu la ce n-ai venit să spui pe cum că Ion nu-i vinovat !... Pe Ion l-ați bătut în cap degeaba... Luați-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsați-l săracul! (*cu obidă adîncă*) și Ion s-ar fi rugat la Maica Domnului buna pentru păcatele tale... Vezi ! ... vezi (*plînge liniștit*).

Dragomir (plînge înfundat): Ioane, eu caut să te scap pe tine ... Tu să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă...

Ion : Da unde o să mă duc eu ?

Cît de puternică, cît de dureroasă e această scenă ! în mijlocul dramei, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, artistul face să apară o altă dramă tot așa, poate și mai dureroasă. în mijlocul durerii și compătimirii ce

ne inspiră Ion și Dragomir, alți oameni cer compătimirea și înduioșarea noastră. Prin cîteva cuvinte zise de Ion, o dramă întregă, o dramă asemănătoare cu *Năpasta*, ni se naște în imaginația noastră. Departe, nu se știe unde, în condiții ce nu se știu, un om a făcut o crimă înfricoșată ; a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigașului, poate l-au chinuit ca pe Ion și l-au făcut de a mărturisit o crimă pe care n-a făcut-o. Și atunci l-au închis în acea ocnă adîncă, a cărei imagine ne-a dat-o Ion prin evocațiunea superbă a ocnei părăsite și adînci, adîncă, tocmai în inima pămîntului. Și, pe cînd ședea acest om în ocna adîncă, consumîndu-se în dureri și suferințe ca acelea ale lui Ion, aceste dureri izbeau în sufletul aceluia care a ucis, și el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept și mai decis, se duce în acea ocnă adîncă și zice : lăsați pe fratele meu Abel, că el n-a ucis, și luați pe Cain pentru că el a ucis. Și l-au închis pe Cain, și i-au dat drumul lui Abel. Și atunci unul, plin de groaznicele aduceri-aminte ale unor suferințe crude îndurate pe nedrept, își duce traiul trist la lumina zilei, pe cînd altul, plin de remușcare și groază, plin de aduceri-aminte și mai îngrozitoare, își consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Și din adîncul negrei ocne a ajuns pînă la Cain știrea că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună a cuprins sufletul ocașului de a vedea încă o dată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca, într-o sfortare supremă, într-un plîns cu hohot, la picioarele lui frate-său, strigînd : „Frate, iartă-mă”, dar nu l-au lăsat pe Cain, și Abel a murit plin de suferințe și îngrozitoare aduceri-aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferințe și de aduceri-aminte și mai îngrozitoare în ocna adîncă și întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginația noastră, înduioșîndu-ne pînă la lacrimi. Și, pe cînd se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul sade coala, față în față cu Dragomir, plînge liniștit, înduioșat de propriile sale suferințe, și zice : „Pe Ion lăsați-l, săracul... vezi... vezi...” Aceste cuvinte, această muștrare rupe toată coardele inimii lui Dragomir, și el, țaran învățat cu suferințele și nevoile, plînge cu lacrimi de sînge, nu un plîns liniștit, ce ușurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare, care și mai mult otrăvesc sufletul. Și, plîngînd

„înfundat”, Dragomir zice : „Ioane, eu caut să te scap pe tine... Tu să nu mai mergi înapoi la ocnă...” Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoșat de dureros : „Da unde o să mă duc eu ?” Pentru că aceste cuvinte, atât de sobre, atât de puține, sînt în adevăr înfricoșat de dureroase. Nu prin sine înseși; prin sine înseși ele n-au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că, după ceea ce am văzut petreeîndu-se înaintea noastră, noi simțim prin toate fibrele inimii că aici un om, un frate al nostru, a ajuns într-o pozițiune atât de înfricoșat de dureroasă încît nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adînc simțămînt de înduioșare și compătimire și unde autorul vede așa de clar încît vede pînă și diferența dintre plînsul lui Ion și al lui Dragomir, căci cel dintîi plînge liniștit, cel de-al doilea înfundat. Și tot așa de frumoase sînt și scenele următoare, pînă la sinuciderea lui Ion. Sub influența unei compătими adînci, amestecată cu o remușcare arzîndă de conștiință, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd astfel amîndoi. Pătruns de dorința nebună de a scăpa și el și Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se îneacă și se agață de un pai. Dar Anca era aici la ușă, a auzit tot. Rea, crudă și implacabilă, ea în cîteva cuvinte îi arată cît de absurd e planul lui. Unde va merge el oare cu un nebun scăpat din ocnă ? Nu vede el că la cea dintîi răs-pîntie a drumului va fi arestat ? O slabă lumină de speranță i-a lucit lui Dragomir, Anca a intrat și a stins și această lumină. Și atunci un întuneric beznă a cuprins sufletul lui Dragomir. Și înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărțirea lui Ion de el însuși. Zguduit de atîtea întîmplări, pe Ion îl apucă un paroxism de nebulie, cele două personalități ce trăiau în el se despart cu desăvîrșire, și Ion vede cum îl bat și-l chinuiesc pe alt Ion, care este el însuși, și îngrozit strigă :

Ion...

Bateți-l !... Dați-i la cap !... Se preface că e nebun...
(înduioșat către Dragomir) Uite cum îl bate ! uite cum
•îi dă în cap lui Ion î (îtipînd de groază) A ! nu !... nu !...

nu dați! (în culmea spaimei) O să-i spargă oasele, îi turtește țeasta capului... O să-l doboare !...

Anca: Ioane î

Ion (crescendo): De ce-l mai bate pe Ion, dacă a murit? (dă cu piciorul ca [și] cum ar vrea să înlătore ceva) Să-l ia de aici... e plin de sînge... (mai dă o dată). Nu mai mișcă... (iar) A murit... (pornește spre fund).

Dragomir: Pleacă ! (amîndoi se reped după el și vor să-l apuce),

Ion (îtipînd): Nu puneți mîna!... Să nu dați... Ion ! murit (se smucește și le scapă; se repede la tarabă, ia un cuțit mare și ridicîndu-l în sus, măreț). Nu puneți mîna !... Ion merge la Maica Domnului (se precipită în odaia din stînga).

Trebuie să notăm aici o particularitate care arată cît de adevărat l-a simțit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbește totdeauna de Maica Domnului, niciodată de D-zeu. D-zeu e bun, el răsplătește faptele bune, dar și pedepsește pe cele rele, el e bun, dar e și răzbu-nător. Maica Domnului însă e bună, blîndă, fără nici un amestec al vreunui alt simțămînt. *Mater dolorosa*, ea e marele simbol care concentrează în sine toată suferința și toată iubirea tuturor mamelor. Și bunul, blîndul, nenorocitul Ion întinde mîna către aceea care e simbolul bunătații și suferinței. În toată viața plină de suferințe a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mîngîietoare, imaginea mînei plină de bătățuri a mamei sale aluncîndu-i pe cap. Și iată pentru ce el din Maica Domnului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl oprește în ocnă să nu-și curme zilele, ea-i trimite veverița care îl duce din ocnă, ea a învățat pe adevăratul ucigaș să-și mărturisească crima scăpînd pe cel nevinovat, și către ea merge el acuma, după ce se omoară. „Maica Domnului !... tu ești?... tu mă chemi?... stai, că vin... iacă-mă, viu !... viu...” (expiră). Acestea sînt cele din urmă cuvinte ale lui. Și în timpul cînd Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotona și jalnică a bisericii din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sînt treptele pe care se suie sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă

de utrenie, în mijlocul liniștei adânci și dureroase care urmează morții lui Ion. Ea ne sugerează un șir întreg de imagini și simțăminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede circiuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe, un sat sărăcăcios, bordeie întunecoase și umede, în care zac pe paiul putred frații de suferințe ai lui Ion. Nici o mișcare în sat, și numai din biserica veche și sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrșit și jalnic pătrunzînd de departe, de departe, în circiuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Și acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfîrșită și de imensul mister al morții. Toate scenele din actul al II-lea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simțăminte încorporate în ele, ca viziune psihică clară, ca limbă frumoasă și ca efect dramatic sînt cît se poate de reușite. Din scenele care urmează, iarăși e foarte reușită scena între Dragomir și Anca unde Dragomir mărturisește că el a ucis pe Dumitru.

Anca: ... Tu vrei să pleci, tu caută să pleci (*el face trist din cap, că da; ea aspru*). Ei... nu faci un pas de aicea pînă nu-i zici pe nume... (*fixîndu-l cu toată puterea*) zi-i o dată pe nume !

Dragomir (încet de tot): Du-mi-tru.

Anca (răsuflînd din adînc): Ai văzut ?... așa î Du-mi-tru.

Acest Dumitru e scos cu cleștele. Cuvîntul era prea îngrozitor de mare ca să poată ieși din gură. Dar, o dată pronunțat acest cuvînt, Dragomir începe să povestească scena omorului, așa de simplu și deslușit, parcă ar povesti despre altcineva, nu despre el, și se oprește numai cînd ajunge la mărturisirea : ...Eu te-am iubit... și... -

Anca: Și...

Dragomir: ... Și de acu e degeaba... eu trebuie să plec în lume, tu... poate să iei pe Gheorghe... (*înecat și foarte încet*) dar să știi că tot te iubesc.

Anca : Da ? (*ride*) Așteaptă să vezi și tu acuma cum o să-ți plătesc eu ție dragostea, (*pauză*)

Dragomir: Anco, eu plec... să mă ierți...

Toată scena aceasta e cît se poate de adevărată și de un mare dramatism. Cît de adevărată e bunăoară această povestire, atît de simplă, atît de deslușită și totodată atît de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n-a putut să facă înfiorătoarea mărturisire ; se părea că nici odată ea nu va putea ieși din gura lui ; dar, odată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă parcă de la sine, detaliurile se înșiră parcă prin somn și mărturisirea se mîntuie cu o frază prin care Dragomir caută să se dezvinovățească față cu aceea căreia i se spovedește și față cu sine însuși : „Eu te-am iubit”.

Tot atît de adevărate sînt și frazele care urmează acesteia. El vede însă că tot ce-i mai rămîne să facă e să meargă pribeag în lume. Ideea plecării îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe — și el știe că de acum nu mai poate s-o împiedice de la aceasta —, și gelozia lui e-ntipărită într-o frază scurtă, dar dureros de amară, în care se citește o muștrare plină de lacrimi : „Da' să știi că tot te iubesc”. Și aceste cuvinte, zise de un om ale cărui simțăminte sînt în agonie, nu puteau fi zise decît („înecat și foarte încet”), cu atît mai încet și înecat cu cît el simțea că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici iertare. Și, în adevăr — la acest „tot te iubesc”, „să mă ierți”, expresiunea unei mari iubiri și a unei nemărginite căințe —, ea rea, crudă, neîmblinzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd : „Așteaptă să vezi și tu acuma cum o să-ți plătesc eu ție dragostea”. Contrastul între simțămintele în agonie ale lui Dragomir și nemăsurata răutate a Ancăi e de un mare dramatism, și cu atît mai mare cu cît noi știm ceea ce nu știe Dragomir, anume : că el nu va pleca, că soarta lui e hotărîită și că e cu mult mai înfiorătoare decît și-o închipuia el.

Cînd oamenii primăriei vin să-l ridice, după denunțarea Ancăi, Dragomir strigă îngrozit : „Femeie ! Vreau să scap... nu vreau să puie mîna pe mine !... Mi-e frică !... Vreau să scap !” Acest țipăt e expresiunea groazei ce l-a muncit nouă ani, în acest țipăt i se duc toate forțele psihice ce i-au mai rămas — el e nebun. Cînd oamenii primăriei îl leagă, nu se mai știe cine vorbește : Dragomir sau Ion nebunul.

Dragomir: Merg... merg eu... să nu mă bateți, merg (*rugător către Gheorghe*). Nu mă strînge așa tare de acolo... Ți-am spus că mă doare !

Modul cum se sfîrșește piesa ne pare greșit. În această privință sîntem de acord cu unii din criticii lui Caragiale. În adevăr, care era sfîrșitul logic al dramei ? Era ca Dragomir să ispășească crima făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta, bineînțeles, era drumul cel mai logic, cel mai scurt, și drumul cel mai scurt în artă, ca și aiurea, e cel mai bun. Caragiale însă face altfel. Se pare că în urechea lui suna o frază de efect cu care să sfîrșească piesa. Această frază de efect, o frază simetrică, e cea din urmă pronunțată de Anca : „Pentru faptă răsplată și năpastă pentru năpastă”. Pentru a putea sfîrși cu această frază, a trebuit ca și asupra lui Dragomir să cadă năpasta, și de aceea Caragiale pune pe Dragomir să ispășească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n-a făcut-o, să ispășească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă pe atît de încurcat, pe cît și de nelogic. Pentru același sfîrșit, după sinuciderea lui Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir de ce a ucis el pe Ion. Aceste muștrări sînt atît de neașteptate încît ne par nereserioase, pare că Anca glumește, ceea ce, desigur, nu poate să fie favorabil impresiunii totale dramatice. Între două scene admirabile : a sinuciderii lui Ion și a mărturisirilor lui Dragomir, scena muștrărilor Ancăi e o notă falsă, între două motive armonioase și dureroase, și aicea vom zice cam același lucru ce am putea zice și de sfîrșitul din *Făclia de Paște*. Ce nevoie are un artist care știe să ne pătrundă de cele mai adînci și variate simțăminte omenești, ce nevoie are el de a căuta efecte teatrale ?

*

Ce influență, din punctul de vedere moral, produce drama lui Caragiale ? La această întrebare răspundem că drama lui Caragiale produce o influență moralizatoare. Fiindcă despre aceasta vom vorbi mai pe larg într-un

alt articol *, aici vom spune cîteva cuvinte. Care sînt simțămintele pe care ni le exercită *Năpasta* ? Aceste simțăminte sînt în primul rînd compătimirea pentru suferință, durerea pentru durerea altora. Simțim o durere pentru durerile lui Dragomir și o compătimire adîncă pentru sărmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor care l-au făcut, sărmanul de el, să îndure atîtea crude suferințe. Toate aceste simțăminte sînt simțăminte umane, sînt simțăminte de simpatie umană, de simpatie socială și, ca atare, eminentemente morale. E adevărat că simțămintele noastre de compătimire și simpatie se revarsă și asupra lui Dragomir, care e un ucigaș. Dar noi compătimim, noi simpatizăm în Dragomir cu omul suferind, nu cu ucigașul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în *Năpasta* ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n-ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie altfel de om ; „he, he ! ce ora era să fie” el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n-ar fi ajuns nebun și la ocnă. Deci împreună cu simțămintele de compătimire, înduioșare, jale pentru suferințele omului, *Năpasta* ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Christos : „Să nu ucizi”. Și iată pentru ce *Năpasta* e o creațiune artistică de o însemnată înălțime morală. *Năpasta* are și o altă însemnatate, și anume că e luată din viața țărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea țaranului român, o întregă alcătuire socială. Multe bune și rele duc țaranul în spinarea-i încovoiată. Palaturi, universități, partide politice, reprezentării naționale, orașe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într-un cuvînt o întregă civilizație modernă. Încovoiat sub această enormă greutate, desculț, zdrențaros, ștergînd cu mîna uscată de pe fața-i istovită sudori de sînge, ducе tot înainte această greutate țaranul român. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după toate acestea, ca țaranul să ne amuze. Cu această problemă s-a însărcinat cvasiarta noastră aducînd pe scenă un cvasițaran. Și acest țaran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cînta cîntece voinicești, striga : să trăiască, ura, vivat. Iar burtă-verzimea și *high-life-ul*, cu conștiința împăcată, aplaudau din răspuțeri pe acest țar-

* [Vezi volumul de față, p. 396—431.]

ran de carnaval. Cred că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust și falsă din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărâtimea română așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință.

Cu Caragiale facem un pas în această direcție, e adevărat un pas mic, dar totuși un pas spre adevăr. Caragiale n-a avut în vedere în *Năpasta* să ne dea tipuri de țărani adevărați în toate particularitățile lor ori tipici în toate particularitățile lor. Caragiale n-a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viața țărănească. Ceea ce a vrut să facă Caragiale a fost să zugrăvească desfășurarea logică a unor puternice simțăminte omenești, generale tuturor oamenilor. Și aceste simțăminte le-a insuflat unor oameni din pătura țărănească, așa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferințe. Și de aceea Dragomir și Ion sînt țărani prin limba lor, prin modul de a simți, prin suferințele lor. Și tocmai aceasta e un merit mare pentru Caragiale. Cînd Ion, trist și istovit, zice : „Și eu am să mor așa, necăjit, bătut și nebun !” cînd, strivit de o durere arzătoare, el strigă : „De ce m-a chinuit?... de ce m-a lovit în cap?... de ce ? De ce mi-a făcut mie bubă aicea înăuntru?... Mă doare!... Mă doare !...” Acestea sînt un ecou dureros al acelorași vaiete care ies din milioane de piepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion. Caragiale e unul din cei dintîi care pe scenă a ridicat un colț mic de pe marile suferințe țărănești. Și aceasta e, o repetăm iarăși, un merit însemnat pentru Caragiale.

Sînt fraze care ajung banale pentru că trecînd din gură în gură își pierd înțelesul, ajung a fi rostite fără a li se da însemnătatea ce o au. Unele din aceste fraze cuprind adevăruri adînci. Intre asemenea fraze putem număra următoarea : „Literatura trebuie să fie oglinda vieții”. Cine n-a zis de multe ori fraza aceasta, mai ales acum, cînd naturalismul a ieșit biruitor în literatură ? Dar, pe de altă parte, sînt mulți de aceia care își dau seama de adevărul cuprins într-însa ? A fi oglinda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura. A fi oglinda vieții înseamnă că literatura trebuie să oglindească viața societății, cu toate suferințele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei. Ca în oglindă să se vadă societatea și să se cunoască citind literatura sa, și această literatură să înfățișeze conștiința națiunii. Un om nu poate să știe cît e de frumos ori de urît pînă nu se vede în oglindă, și uneori un om ce se crede frumos se poate încredința că e urît și rămîne surprins. Același lucru poate să se întîmple cu o societate cînd un om cu talent îi pune în față "o lucrare în care e silită să se cunoască. Și în asemenea împrejurări literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării națiunii, ai educării cetățenești. E mare, e nobil scopul literaturii, scop cuprins într-o frază așa de mică. Tot această frază ne mai poate sluji ca criteriu pentru a măsura înălțimea la care a ajuns o literatură. Literatura este cu atîta mai mare, cu atîta mai desăvîrșită, cu atîta mai mult corespunde chemării sale, cu cît oglindește mai mult și mai bine viața națiunii, cu cît cu-

prinde mai mult această viață, în larg și în adânc. Dacă, avînd în vedere această măsură, ne întoarcem privirile către literatura noastră, atunci, cu mare durere, trebuie să mărturisim că, sub acest raport, e foarte săracă. Nu că se scrie puțin, dar tot ce se scrie parcă e scris înadins pentru a arăta cum n-ar trebui să se scrie și ce n-ar trebui scris. Avem mulți poeți, prea mulți ! Cine nu face la noi poezii, începînd de la copiii din gimnazii și mîntuind cu copiștii bătrîni de la minister ? Dar ce poezii ! Cea mai mare parte din poezii noștri e lipsită de cel mai mic talent, iar cei puțini cărora nu le lipsește „scînteia dumnezeiască” își aleg astfel de subiecte încît le îneacă și puținul talent ce mai au. În adevăr, despre ce ne vorbesc poezii noștri ? Despre „lacrimi fierbinți ori înfocate” sub fereastră, de „plîns amar înaintea porții”, de „suspine înăbușite pe iarbă verde”, de „bătăi de inimă la cea dintîi întîlnire” (se înțelege că e vorba de „ea”) ; mai adăugați puțină lună ori, soare, presărați totul cu cîteva stele, înveliți această mixtură într-o bucată de nor negru și aveți acea rețetă pentru a face poezii, adică cum se fac la noi. Romane, nuvele mai că n-avem, cît despre încercările pornografice ce se tipăresc acum în ziare sub nume de cronici putem zice că această noutate adusă din Franța împreună cu cilindrele, cu pantalonii strimți etc... de bună seamă nu are drept la numele de literatură. Toată menirea acestor cronici în Franța, ca și la noi, nu poate fi alta decît să ațîțe poftele celor ce au trăit prea mult și să ruineze pe cei ce n-au început încă a trăi.

Să vedem acum literatura noastră teatrală. Aicea iar vedem destul de mult scris ; dar ce scrieri ? Mai în toate dramele originale e vorba de Lăpușneanu, de Despot Vodă, de Ștefan cel Mare ș.a.m.d. Aceste drame ar putea avea interes istoric, dar tocmai aceasta le lipsește pînă la așa punct încît dacă ați lua drame din epoce felurite și ați schimba numele eroilor, dramele n-ar pierde nimic din valoarea lor istorică dintr-o pricină foarte binecuvîntată : că niciodată n-au avut-o *. Acuma în urmă

*** Se înțelege că facem abstracție de faptele istorice propriu-zise, cum e acela că Lăpușneanu a fost otrăvit, pe cînd altul a fost ucis cu buzduganul în piept, pus în țepă ori a murit liniștit în patul său ; noi vorbim de fizionomia morală și psihică a eroilor.**

s-a făcut mare larmă cu două drame ale bardului de la Mircești : *Horațiu* și *Ovidiu*. Nu putem să analizăm acum aceste două drame, nu intră în cadrul articolului nostru, aicea întrebăm numai : oare n-a putut poetul nostru să găsească teme din viața contemporană de a alergat tocmai la romanii cei vechi ! Ce interes mare, de viață, pot avea pentru noi Horațiu ori Ovidiu ? Tipul lui Horațiu, chiar de ar fi adevărat din punctul de vedere istoric, nu ne interesează ; dar ce să mai zicem cînd Horațiu al d-lui Alecsandri seamănă tot atît cu poetul roman cît seamănă Bucureștii cu Roma veche și dealul Mitropoliei cu Capitoliul. Geta, în care poetul a vrut să întrupeze toate calitățile frumosului și moralului, e o față respectabilă și chiar teatrul izbucnește în aplauze cînd o aude declarînd că vrea să fie „roabă”, dar cu condiție să fie „roabă adorată”. Însă, deși „de gustibus non disputandum”, noi socotim că se vor găsi multe femei în societatea noastră care nu vor consimți să fie roabe, chiar cu prețul „adorării”, și prin urmare stau mai sus moralicește decît Geta, fiica Daciei vechi, și deci merită mai mult decît dînsa a fi eroinele unor drame. E mare greșeală de a crede că viața noastră de azi nu ne dă teme pentru drame și că din această pricină trebuie să alergăm la romanii ori la greci. Sînt mulți care cred că viața noastră de azi e prea puțin însemnătoare, prea monotonă, prea mică ca să ne dea subiecte de drame, parcă în vremurile noastre nu iubesc, nu urăsc, nu plîng, nu sufăr oamenii. Ori poate socotesc că ura și suferința sînt cu atîta mai bune cu cît sînt mai vechi, întocmai ca vinul ?

Noi, cu totul dimpotrivă, credem că epoca noastră, mai ales, ne dă subiecte de cel mai mare dramatism. Epoca noastră e o epocă de tranziție. La 1848 s-au ciocnit formele vieții noastre orientale cu formele occidentale, și acestea din urmă au ieșit biruitoare. Dar din această biruință au ieșit forme politice care au rămas de multe ori numai forme goale, cu cuprins foarte puțin european ; cît despre idei, principii și, mai ales, sentimente și obiceiuri, acestea nu se schimbă așa iute — bune ori rele ele au viață tare — și cilindrul parizian acoperă adesea un creier cu gînduri și principii orientale întocmai ca fesul ori ișlicul, fracul ascunde de multe ori o inimă cu sentimente tot așa de primitive, cu un dispreț către fe-

meie, de pildă, tot așa de înrădăcinat ca la cele ce le ascund giubeaua și anteriorul.

Ciocnirea a două forme de viață este una din epocile cele mai triste pentru o societate, deși, pe de altă parte, ciocnirea este de neînălțurat și trebuitoare pentru progres; aceste ciocniri pot să fie comparate cu ciocnirea a două trenuri: vagoane sfărîmate, călători împrăștiați pe cîmp, mulți răniți, gemete de durere, strigăte de desperare, blesteme !...

A nu găsi subiecte de cel mai mare dramatism în viața actuală înseamnă a fi surd și orb pentru toate cele ce se petrec în jurul nostru.

Va dura oare încă mult această necunoaștere a vieții noastre de azi și, împreună cu ea, starea tristă, mai mult decît tristă, a literaturii noastre? Credem că nu, starea aceasta de piroteală va trece, și chiar avem unele semne care ne arată că va trece iute. În adevăr, acum în urmă s-au arătat cîteva încercări, cel puțin în literatura noastră teatrală, care arată drumul cel drept pe care ar trebui să meargă literatura pentru a ajunge să fie ceea ce se cuvine, adică oglinda vieții noastre reale. Și, ce e mai mîngîietor, publicul a primit foarte bine aceste încercări. Dovadă este că niciodată voievozii fosili n-au avut atîtea reprezentării ca comediile lui Caragiale.

Asupra uneia din încercările literare dramatice vroim să atragem luarea-aminte a cititorilor. Vorbim de schița dramatică *Ștefan Hudici* tipărită în *Contemporanul*, nr. 5, anul III. O numim schiță dramatică fiindcă cuprinde 16 fețe [pagini], toate se petrec într-o singură oră, mai degrabă e un concept de dramă decît o dramă, și cu toate acestea ar fi păcat ca această schiță să treacă ne băgată în seamă, cum trec la noi de multe ori lucruri care merită atenție. Lucrările literare luate din viața reală, oricît de mici ar fi ele, numai dacă au fost făcute cu talent au darul de a excita o mulțime de sentimente, idei, gânduri privitoare la stratul social descris, privitoare la fizionomia morală a tipurilor create. Mica schiță dramatică a lui Morțun, concepția ei, mi-a provocat o mulțime de gânduri relativ la stratul social pe care-l atinge, relativ la fizionomia morală a tipurilor pe care le descrie, și aceste gânduri, fiindcă pot să aibă un oarecare interes, cer voie cititorilor mei să le împart cu ei.

Cuprinsul acestei schițe dramatice, subiectul ei, este foarte simplu, sînt tot lucruri ce se petrec în fiecare zi.

Un boier bătrîn, Ștefan Hudici, în vîrsta de 61 de ani, se însoară cu o fată tînără, Ana. Ana merge după bătrîn, nevoită de mă-sa, cucoana Elencu, care, cum zice Ana, „ar fi spus minciuni și duhovnicului numai ca să nu scape din palmă un ginere cu așa stare, un boier mare!!!” Se înțelege că Ana în curînd după măritare se înamorează cu altul, Hudici pune mîna pe corespondență și pornește cu sila împreună cu nevasta de la Iași la Dorohoi. În Dorohoi se desfășură cel din urmă act al dramei conjugale. În Dorohoi vine amantul Anei și hotărăsc să fugă, să treacă granița. După o scenă furtunoasă între Ana și Hudici, Ana îi declară că nu va mai sta cu dînsul: „Știu eu — zice ea — cum să-ți zic rămas bun”. Hudici leșină. În vremea aceasta intră Costică Zlătescu, amantul Anei. Ana îi cere să fugă, dar nu-s parale. Practicul donjuan găsește însă [un] mijloc, fură cheile de la Hudici, deschide scrinul și scoate banii. Revoltată de atîta mișelie, Ana strigă că nu mai pleacă, îi cere să lase banii, zdrobită pînă în adîncul sufletului, îl amenință că va țipa. Hudici se deșteaptă, află cine e amantul Anei, trage cu revolverul asupra lui Costică, dar omoară pe Ana. Repetăm că subiectul e cît se poate de simplu, e o istorie veche, dar rămîne vecinie nouă și rupe inima celui căruia i se întîmplă, cum zice genialul poet Heine :

***Das ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie noch neu
Und voem sie just pas sîret
Dem macht sie das Herz entzwei ****

Singurul lucru care s-ar părea nefiresc e moartea, împușcarea Anei. În general asemenea istorii se sfîrșesc altfel, dar, cum vom vedea mai jos, moartea, afară [de faptul] că e cu puțință, fie chiar ca o excepție, e logică, e o necesitate a poziției {situației}.

Afară de cele spuse, mai sînt trei scene. Scena întâia cu slugile țigani, Ion și Catrina, altă scenă între

* [Aceasta este o poveste veche/ Dar rămîne atît de nouă/
/Și cui i s-a întîmplat aievea/ Aceluia îi rupe inima în două.]

Hudici și alt boier bătrîn, Hristea Zlotu, prieten al lui Hudici, și, în sfîrșit, scena foarte bine scrisă între Hudici și cucoana Elencu, care vine să ceară prețul fetei — „arlimente”, cum zice ea. Neajunsul cel mare al acestei schițe e tocmai că e schiță, că e prea scurtă; caracterele sînt bine lămurite în cîteva cuvinte, ceea ce arată că autorul are spirit de observație, dar cîteva cuvinte nu pot să ne dea un tip și de multe ori sîntem siliți să ghicim, să completăm tipul cu închipuirea noastră. Unicul tip bine studiat e Ștefan Hudici și de aceea vom urma pas cu pas dezvoltarea caracterului acestui erou, vom adînci caracterul lui și socotim că cititorilor nu le vom părea prea plicticoși.

Să nu uităm că Hudici nu-i o fosilă din veacurile trecute, e un concetățean al nostru, și cînd suferă el, ori cînd face pe alții să suferă, atinge epoca în care trăim, legați cu lanțuri de fier. Acțiunea se petrece în Dorohoi. De la cea dintîi scenă începe să ni se lămurească caracterul lui Hudici. În scena cu slugile, Ion și Catrina, Hudici le trage cîte o palmă pentru a-i trezi. Chiar de la început, obiceiuri orientale: palme, bătăi; dar, ce voiți? boierul e supărat, n-are liniște în casă, de ce dar nu și-ar răsufli supărarea pe slugi, pălmuind chiar o femeie, mai ales fiindcă acea femeie e slugă.

În scena între Hudici și prietenul lui, Hristea Zlotu, se explică pricina supărării boierului: Hudici a pus mîna pe un bilet către nevastă-sa.

Ștefan: Acum înțelegeți de ce am luat cîmpii, de ce mi-am lăsat baltă — casă și interese? Vezi! ce aveam de făcut? Nu știam cine-i, nu-i iscălit. *O lună de zile am pîndit fără folos... dacă ași fi aflat! De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine.* Trebuia să pun o stavilă între ei, și am plecat cu rușinea pe frunte și cu inima încruntată...

Hristea *: Și a plecat de bună voie?

Ștefan: Nu vroia deloc. *Am luat-o cu sila*, am pornit în puterea nopții și am venit într-o întinsoare... *tot drumul a plîns cu hohot.*

* Nu cităm de-a rîndul, ci numai bucăți caracteristice.

Hristea: La ce te-ai însurat? Ajunși la o vîrstă ca a noastră, oamenii nu trebuie să se gîndească la însurătoare, și mai cu seamă cu fete nevîrstnice și necoapte.

Ștefan: Îmi era dragă!...

Hristea: Rari sînt ființele, carele pot păstra credință în asemenea condiții.

Ștefan: Îmi era dragă!...

Un paleontolog poate, după un os fosil, să reconstruiască foarte adesea tot animalul, așa după o operă de artă, dacă e luată din viața adevărată, putem să ne închipuim toată societatea. Acest dialog între Hristea și Ștefan e foarte caracteristic. Pășind peste pragul societății lui Ștefan Hudici, Hristea Zlotu etc, trebuie să zicem: „Lasciate ogni speranza” voi... care visați un ideal mai mare, de sentimente omenești de iubire, de datorie, de devotament, de sacrificiu și, mai ales, de demnitate omenească. Societatea al cărui tip este Ștefan Hudici are alte moravuri. Aici {se} bat bărbați și femei pentru că-s slugi, aici disprețul se răsfrînge și asupra tuturor celor ce trăiesc împrejur, și mai ales asupra femeii. Aici nu poate să fie vorba de sentimente omenești pentru nevastă, aici femeile sînt prinse, surprinse, pîndite, aici e vorba de despecetluirea scrisorilor, de ascultarea la ușă, de pornirea cu sila, cu toate că nenorocita plînge cu hohot; aici, sub forma civilizată ori, mai bine-zis, sub forma boierească, se dezlănțuiesc patimile unor specii zoologice, lipsa desăvîrșită de respect către om, către vrednicia omenească. Și care e pricina care a dat naștere la toate aceste chinuri morale ale unei ființe omenești? „Îmi era dragă” — răspunde Ștefan la toate întrebările. Îi era dragă!... bine, dar dacă îi era și ei drag, de aceasta nici nu pomenește, parcă el întreabă pe Catrina dacă îi era drag să primească o palmă. Și ce trebuie dragoste? „Credeam că, fiind săracă, va fi recunosătoare”. Aici e pricina adevărată a însurătoarei. Oricît i-ar fi fost de dragă Ana, oricîtă poftă ar fi avut boierul de dînsa, n-avea decît să-și pună poftele bătrînești în cui; dar Hudici are pe lîngă poftă și o putere mare asupra celorlalți oameni, o putere care silește pe ceilalți să-i îndestuleze poftă, care aruncă în brațele-i osoase fete tinere... această putere e averea cea mare, sînt banii; și această avere îl dezbracă pînă la atîta de sentimente omenești

încît el nu pomenește un singur cuvînt de interesele Anei, de suferințele și de cerințele sufletului ei. „De despărțit — zice el —, nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru «mine»". Logică nerușinată a unei specii zoologice în toată puterea cuvîntului! De despărțit nici nu-i vorbă măcar? Și pentru ce? Pentru că boierul are trebuință de Ana; ea suferă, plînge cu hohot, se zbuuciumă... dar ce-i pasă lui... Dar Ștefan iubește pe Ana, strigătul „îmi era dragă" îi iese din inimă! Dar, adevărat, strigătul îi iese din inimă, dar că o iubește protestăm. Oare n-ar putea cu același drept să strige și lupul, încă cu mai mare drept: „De despărțit nici nu-i vorbă, ar fi moartea pentru mine", și într-adevăr pentru lup ar fi moartea de foame. Iubirea e un sentiment mare, e un sentiment care mai ales face din om — om, care îl deosebește de speciile zoologice, e unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare factor al progresului omenirii, dar iubirea cuprinde în sine numaidecît sacrificiu, și prin sacrificiul de sine pot fi măsurate întinderea și adîncimea iubirii. Cel care nu-i în stare să facă sacrificii pentru iubire, acela nu iubește. Sentimentele lui Hudici pot fi numite oricum, numai iubire nu, a le numi iubire ar însemna a profana, a pângări cel mai sfînt sentiment omenesc.

Dacă chiar în cea dintîi scenă cu Hristea Zlotu ni se arată caracterul egoist al eroului nostru, apoi și mai bine se dă la iveală în scena cu cucoana Elencu. Cucoana Elencu a vîndut fata și vine să ceară prețul vînzării, care în codul civil se numește „alimente" ori, cum zice cu energie cucoana Elencu, „arimente". Eroul nostru se scandalizează. Nu-i vorbă, știe el foarte bine că căsătoria n-a fost decît o afacere comercială. El singur zice, vorbind de Ana: „A vrut bani și numai bani... și are bani. De ce să-mi amarasă viața... de ce?" El știe dar că toată afacerea e curat comercială și, dacă se plînge, se plînge numai pentru că Ana nu s-a ținut de tocmeală. Dar boierul are gusturi alese, politicoase; și cererea sinceră, pe față, a mamei-vînzătoare are darul de a-l scandaliza, încît chiar cînd consimte să dea „alimente" cucoanei Elencu pune ca condiție să n-o mai vadă niciodată. Politețea, nu-i vorbă, e o însușire bună, dar ar fi oare Ana mai fericită dacă cucoana Elencu s-ar exprima altminterea, cerînd „alimente" de la Hudici? Paul Louis

Courier a zis demult că oamenii cei mai politicoși sînt procurorii și călăii. „Scumpul meu călău, scrie procurorul, îmi veți face un serviciu amical luînd asupra domniei-voastre însărcinarea, mîne dimineață, dacă nu vă aduce vreo supărare, de a tăia capul cutăruia". Și călăul se grăbește și răspunde: „Că el se simte fericit de a putea face un lucru așa de mic, un serviciu d-lui procuror, și că e gata totdeauna a-l servi. Călău". Și celălalt, al treilea, rămîne fără cap.

Dar lui Ștefan Hudici, ca și tuturor bătrînildr, afară de politețe îi mai place să facă morală, să moralizeze lumea. Mai fiecare boier bătrîn crede că 60 ori 70 de ani de trîndăvie și abrutizare îi dau drept de a moraliza lumea — e dreptul vechimii. Ca moralist, eroul nostru e și mai tipic decît în sincera convorbire cu Hristea Zlotu. iată cum tună jupiterul nostru împotriva creșterii femeii de azi.

Ștefan: Știți ce le învățați la pension și acasă? Le învățați să bleotocărească în limbi străine, să citească la povești franțuzești, le învățați să se boiască, să ochiască, să se hlizească, să înebunească lumea... N-apucă bine a ști cîte buchii românești sînt pe lume și cunosc toate mîrșăviile, toate parșiveniile... Doi, trei ani de pension, suliman, benghiuri, turnură și hai ciopaucă la vînat bărbat!... *Și noi ca niște proști dam în cursă, ne prindem în laț!*"

Da, în adevăr, creșterea femeilor noastre e rea, căderea morală e mare. Dar sînteți oare mai buni, d-lor Hudici & comp.? Și a cui e vina dacă femeia e în starea de azi? în viața morală de acuma a societății domnește o lege asemănătoare cu cea cunoscută în economia politică sub nume de: *legea ofertei și a cererii*. Cererea hotărăște calitatea, cantitatea și ce anume marfă să se producă. Frunțașii societății, Hudici și semenii săi, oamenii așa-numiți cu greutate hotărăsc ce femei anume trebuie să'fie, dau tonul educației etc. Ei au dar femeile ce merită. Ba nu, nici atîta nu merită; căci victima e totdeauna mai de respectat decît sugrumătorul. Cum s-ar zugrăvi femeile, cum ar umbla femeile la vînat bărbați dacă toate aceste însușiri nu s-ar încuraja de bărbați, care; ca clasă domnitoare, dau tonul? Pun toate silin-

țele, pentru a corupe toate puterile vitale și morale ale femeii și pe urmă tot ei se plîng împotriva femeilor ! Și cine se plînge, cine face morală ? Hudici ! Hudici, care se folosește de puterea ce-i dă averea pentru a cumpăra o fată tînă, făcînd-o astfel să-și calce toate simțirile ei naturale, să se prostituească ; Hudici, care n-are cel mai mic respect către femeie, către demnitatea ei ; Hudici, care o insultă la fiecare moment, păzind-o, prinzînd-o, înconjurînd-o cu spioni, ducînd-o cu sila la Dorohoi ; Hudici face morală, se vaită de corupția femeii ! „Și noi, ca niște proști, dăm în cursă, ne prindem în laț” strigă moralistul nostru. Închipuiți-vă ce copilași proști de 60 de ani.

Moralistul nostru chiar își face un merit că a luat ori, mai bine zis, a cumpărat pe Ana. „Căci de n-o luam eu, pe cine lua ? lua vreun amplot, un scîrța-scîrța cu două sute de franci pe lună... pe cînd eu : baluri, petreceri, giuvaere... Nu-i ceream în schimb decît să sufere s-o iubesc... căci am văzut, că de ținut la mine, nu ținea”. De ținut știe boierul că nu ținea la el și de aceea îi cumpăra dragostea, prostituiește femeia (pentru că ce este prostituția dacă nu vînzarea trupului ?). „Și nu-i ceream în schimb (chiar cuvîntul comercial „schimb” îl întrebuițează î) decît să sufere s-o iubesc”. Adică să sufere, să azvîrle toate cerințele legiuite ale naturii tinere, pline de viață, să-și piardă toate iluziile, să poruncească inimii să nu mai bată cu iubire și capului să nu mai cugete și pe urmă, fiind trup fără simțire, să se azvîrle în brațele bătrîne ale lui Hudici, să fie unealtă de plăcere, de îndestularea poftelor bătrînești. Ce alta înseamnă această frază „să sufere s-o iubesc” ?

Mai mult decît atîta. Predicatorul nostru de morală nici nu înțelege de ce Ana nu „sufere să o iubească”. „Dar ceea ce nu pricep — strigă cu disperare Hudici —, ceea ce nu-mi intră în cap... îmi zic, dacă m-a luat numai și numai pentru bani... și eu îi dau bani, îi dau lux... de ce să mă înșele, să mă necinstească”. Nici nu pricepi, d-le Hudici, și cu toate astea e limpede. Pentru că, oricîtă stăruință veți pune, d-lor Hudici et comp., de a preface iubirea într-o afacere comercială și femeia într-o marfă, nu veți izbuti — e împotriva naturii, e împotriva sentimentelor omenești și, repetăm, nu veți

izbuti. Femeia protestează contra acestei nelegiuri fără seamăn, se zbuțumă și în acest zbuțum de multe ori preface viața ei și a voastră într-un iad, în cenușă ; dacă primea rolul de marfă, la care voiți să o reduceți, atunci în adevăr necinstea numele nostru al tuturor, și mai înțîi de toate necinstea numele sexului ei întreg. Dar moralistul nostru nu critică numai, d-sa are și 'propuneri pozitive de făcut în privința creșterii și moralei femeii. Iată ce zice el cucoanei Elencu : „Pentru ce mi-ai azvîrlit-o în brațe, fără să-i dai un sfat de mamă, căci îi ești mamă, și o fată are nevoie de povețe!” ; și cîteva rînduri mai jos : „Se vede că și d-tale ți-a fost scris să nu-i spui, să nu se încrează în palavrele tuturor spânzuraților din lume, care vin să-i miorlăiască la ureche vorbe mîrșave și nerușinate. Ți-a fost scris să nu-i spui că cea mai mare ocară ce poate face un bărbat unei femei, e să-i zică că o iubește și să nu o ia, cînd e liberă, sau să-i rîvnească dragostea, cînd e femeia altuia”. Și, mai ales, „să-i rîvnească dragostea cînd e femeia altuia”, nu-i așa ?

Nu-i ajunge d-lui Hudici că condițiile sociale îi dau voie să-și cumpere o fată tînă, îi mai trebuie să n-aibă grijă, să fie sigur de dînsa, și de aceea cere mamei ca, azvîrlindu-i-o în brațe, să-i dea povețe să fie roabă supusă și nici măcar să asculte vorbe mîrșave (ce mai curățenie morală la d-l Hudici !). I-ar trebui d-lui Hudici ca de mică copilă să sugă cu laptele de mamă povețe pentru a fi roabă supusă ; i-ar trebui boierului ca toată creșterea să aibă în vedere ca fata, ajungînd proprietatea d-sale, el să n-aibă osteneală, să fie liniștit. În toată strălucirea însă ni se arată egoismul fără de margini al lui Hudici în scena dintre el și Ana, mai ales în lungul monolog : „Ah, Ano, plîngi”. Ana îi declară hotărît că nu-l iubește, că a trăi cu dînsul îi este un chin și că mă-sa a dat-o cu sila. Sub povara acestor cuvinte, zdrobită de suferință, Ana începe a plînge, și Hudici, înaintea Anei, care sufere și plînge, găsește de cuviință să-i țină un logos întreg.

Ștefan: „Ah, Ano, plîngi..! jelești iluziile pierdute, pierdute, o știu, din pricina mea ; dar poți să mă ierți, căci mare îmi e pedeapsa”.

Aici se pare a-i ieși pentru întâia dată din gură cuvinte omenești și fiecare are drept să creadă că urmarea va fi că Hudici va zice Anei : „Ești liberă, fii fericită cu altul”, lucru de altminterlea foarte puțin eroic după ce Ana îi declară hotărât că nu vrea să mai trăiască cu dînsul. Dar iată ce urmează : „Plîngi, jelești iluziile pierdute... Da, e amar să vezi că viitorul nu se întrupează după cum mintea noastră îl alcătuisese ; e trist să-ți iei nădejdea de la visele cele mai plăcute, alintate de'gîndurile noastre...” Cît de bine o înțelege Hudici ! Și acum e silit, fără doar și poate, să'spună Anei că e liberă ; pentru că n-a vroit doar a mări rana suferințelor ei, a-și bate joc de dînsa, explicîndu-i cît de nefericită este. Desigur însă că a voit prin aceste fraze să se mîngîie pe sine, admirîndu-și noblețea purtării, căci ceva mai jos zice : „Plîngi, dar oricît ai plînge, n-ar curge atîtea lacrimi din ochii tăi, cite picături de venin s-au strecurat în sîngele meu... Hai să părăsim aceste locuri... Hai peste hotar !...” Iată deci ce înseamnă gingașele cuvinte ale moralistului nostru. Ce mișelie ! A explicat Hudici Anei cît e de nefericită nu pentru a-i alina suferințele, dar pentru a le prelungi sub cuvînt că el suferă. Se înțelege că Ana nu putea decît să-i răspundă cu dispreț : „Deschide-ți ochii... știu eu cum să-ți zic rămas bun”. Și atunci se arată pe deplin nulitatea morală a eroului nostru ; speriat, el propune Anei adulterul pe față : „Hai la Iași !... hai !... întîlnește-l... fă ce știi... voi închide ochii, n-oi vedea, n-oi ști, n-oi auzi nimic, iubeste-l, iubiți-vă... numai nu mă lăsa”. Alături de egoismul îmbătrînit, lipsa de niîndrie, nulitatea caracterului, deplina lipsă de vrednicie omenească și de energie. Am comparat pe Hudici cu un lup, în realitate însă această comparație nu-i potrivită. Hudici, după caracterul său, mai curînd seamănă cu oaia, și numai ayerea cea mare îl îmbracă în piele de lup și-i dă gheare de lup : o oaie în piele de lup, iată ce este Hudici. Ne-am oprit poate prea mult la tipul lui Hudici, mai mult decît ne dădea voie lungimea articolului, dar și acum cu părere de rău ne despărțim de acest tip, am fi avut încă multe de zis, mai ales că tipul lui Hudici e foarte comun, avem atîția Hudici bătrîni și tineri.

Din celelalte tipuri e reușită cucoana Elencu. Această cucoană, cu morala ei de mahala, parcă trăiește înaintea

ochilor noștri. În privința moralității, ea nu se deosebește de Hudici, dar e mai energică și mai deșteaptă. Ar fi putut să-și scoată „arlimente” de la un om mai energic decît Hudici. Cînd amenință că va face scandal cu procesul, atrăgînd tîrgul la tribunal, putem s-o credem ; nu-i dumneaiei de cele care s-ar da înapoi de frica scandalului : nu degeaba zice Ana de dînsa : „Ași fi mers și după Scaraoschi, numai să scap din așa iad”. Da, cucoana știe să facă ce vrea. Hristea Zlotu e rămășiță din vremurile trecute, ca și Hudici, stă jos de tot din punctul de vedere moral. Dacă face morală lui Hudici pentru că s-a însurat, apoi *mai* întîi de toate e pricina că, după cum am spus, bătrînilor le place să facă morală și, dacă nu găsesc vreun tînăr, apoi și-o fac unul altuia ; și al doilea, lui Hristea i-e jale de liniștea scumpului și destoinicului său prieten Hudici. Toate mișeliile lui Hudici, ca prinderea, spionarea, luarea cu sila, fac pe Hristea să scoată numai un suspin evlavios : „Rari sînt ființele care pot păstra credința în asemenea condiții”. Acesta e de bună seamă idealul lui Zlotu. Sînt rare aceste ființe și ce bine ar fi, după Zlotu, dacă ar fi mai multe ființe care să poată păstra credința, adică care să piardă într-un atîta demnitatea pînă la a fi țiiitori legale unor bătrîni ca Hudici, Zlotu și cei de teapa lor. Ce mai ideal ! Și acest ideal îl autorizează pe Zlotu să jelească starea de cădere morală a timpurilor noastre. „Sîntem în niște timpuri vitrege — zice Zlotu —, țara noastră se schimbă, aruncă prea iute *bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri*, și îmbrățează și mai iute tot ce vine de peste hotar... civilizația noastră, cu care se fălesc atîta d-lor cei de astăzi, ține în lux și dăsfîrnare”.

„Bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri”-înseamnă nu altceva decît vremea aceea cînd Ion și Catrina lucrau în lanțuri, purtînd clopoței, cînd cucoana nu putea să iasă din casă fără voia bărbatului și cînd pleca săruta mîna stăpînului ; în vremea aceea, a bunelor obiceiuri, Hudici avea alte mijloace corective de a ținea pe Ana în ascultare : putea să o închidă în beci ori să pună țiganii s-o bată. „Civilizația noastră cu care se fălesc d-lor” în adevăr lasă mult de dorit încă, dar oricum e un pas uriaș față de „bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri”. Aceste obiceiuri din nefericire n-au

trecut încă, dar cele care au trecut meargă în veșnica uitare, să le fie țărîna ușoară, nu le vom jeli noi.

Tipul lui Zlătescu ar fi mult [mai] interesant, din nefericire autorul nu ne dă mai nimica, tipul e numai atins, fără a fi zugrăvit pe deplin. După fapte și după câteva fraze rostite de Zlătescu putem să ne facem însă idee. Zlătescu înfățișează generația nouă, cum Hudici înfățișează pe cea veche. Zlătescu & comp. sînt fiii lui alde Hudici, Hristea etc, și cum sînt părinții așa sînt și fiii. Moștenind de la părinți un egoism strimt, dispreț către cei slabi și, mai ales, disprețul către femeie, moștenind alergarea pentru îndestularea poftelor, oricîte suferințe ar costa aceasta pe alți oameni, moștenind toate aceste însușiri și multe altele, din vremea bunelor și sfințelilor obiceșiri de tristă amintire, el mai capătă din vremea noastră o calitate nouă — lipsa totală de scrupule de orice natură. Și iată eroul nostru, ca funcționar — fură. casieria, ca om de societate — e cartofor și măsluiește cărțile, ca bărbat în relație cu femeia care-liubește — e tîlhar și fură paralele bărbatului ei leșinat pentru a fugi <cu nevasta și de bună seamă pentru a o lăsa în sărăcie îndată ce-i va veni la socoteală.

În această societate crește și se dezvoltă unica ființă cu chip omenesc din toate cîte am trecut în revistă. Caracterul Anei e zugrăvit parcă în treacăt, cu toate acestea, în câteva cuvinte, în două scene — cea dinții cu Hudici și a doua încă mai însemnată cu Zlătescu —, tipul Anei se arată îndestul ca să fim în drept să zicem că Ana e o rază de lumină în acest adînc întuneric moral, în care domnesc Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu. Cît timp -o vedem în piesă, purtarea ei e plină de hotărîre și de demnitate. Ana ar putea, cum fac multe femei, să înșele pe Hudici, să și-l țină sub papuc, cum se zice, și astfel să se bucure de toate foloasele stării de cucoană bogată și mare. Că Ana ar putea face aceasta e de ne-tăgăduit — e prea energică și Hudici prea puțin deștept. Chiar în scena din urmă cu Ana, Hudici e atît de deștept încît ^zice Anei : „Și tu și eu suferim prea mult, ne chinuim fără îndurare... două vorbe ar descurca tot răul". Se înțelege că un om care e așa de deștept încît crede că, după cele întîmplate între el și Ana, sînt destul două vorbe pentru a descurca tot răul nu poate fi greu de pus sub papuc, chiar pentru o femeie mai puțin ener-

gică decît Ana. Dar Anei i-e greață morală de astfel de joc și-i declară verde că nu-l iubește, că nu vrea să trăiască cu dînsul, cere să se despartă, plină de indignare zugrăvește, în câteva cuvinte, starea ei grozavă și vinovăția lui Hudici : „Dar, cum m-ai luat — îl întrebă Ana —, m-ai cerut de la mama, te-ai înțeles cu dînsa... ori crezi c-am mers, unde aveai bani?... Nu, nici nu m-am gîndit la comorile «ce m-așteptau". La toate aceste drepte învinuiri, ieșite din inima plină de suferințe a Anei, Hudici, ca un copil prins, bolmojește : „Credeam..., cucoana Elencu mi-a spus". Cînd Hudici nu cruță Anei cea din urmă durere și îi declară că mă-sa n-a venit ca s-o ajute să se despartă, ci a venit să ceară bani, atunci Ana îi declară cu o energie de admirat : „Ne^ vom despărți, să știu bine că voi rămînea pe drumuri l Și dacă mama e o nerușinată, atunci deschide ochii, că mult nu mă vezi aici în casă". Aceste cuvinte sînt vitejești. „Să știu bine că voi rămînea pe drumuri", iată o frază cafe ridică pe Ana mult, mult mai presus decît cei ce o înconjoară. A rămîne pe drumuri pentru o femeie, pentru Ana, pe care toți din toate părțile stăruiau din toate puterile să o corupă prin lux, baluri, juvaere, a rămîne pe drumuri pentru Ana însemna grozava sărăcie materială și prigonirea neîncetată, nesfîrșită din partea societății proaste, care negreșit nu i-ar fi iertat o faptă atît de nepractică : lăsarea unui bărbat bogat. Și Ana știe toate acestea. „Și apoi lumea te învinovățește — zice ea —, te arată cu degetul, fără să-și închipuiască umilințele suferite în fiecare zi, fără să știe în ce robie te-ai zbuțuit și cum ți-ai ros toate puterile, pierzînd toate iluziile". Se înțelege. Lumii ce-i pasă, și mai ales cînd lumea e alcătuită din Hudici, Hristea Zlotu, Zlătescu, cucoana Elencu și alții de felul lor. Se înțelege că nu i s-ar ierta o ruptură cu Hudici milionarul și iubirea către un calic, pentru că Costică e calic, aceasta o știe ea. Împotriva unui fapt curajos ca acesta s-ar scandaliza pudoarea celor de la mahala ; toată morala mahalalei, principiile băcăniei și idealul de la Jockey-club sînt împotriva faptelor, ce nu se potrivesc cu obișnuita practică a vieții. Dar se arată mai bine caracterul Anei în scena din urmă. Costică Zlătescu intră și găsește pe Hudici leșinat, după dureroasa scenă între Hudici și Ana ; această

plecare înseamnă tocmai începerea unei alte vieți, întemeiată pe iubire, scăparea de iubirea și de înjosirea de a fi țiitoarea legală a unui bătrîn, a unui om pe care ea nu-l iubește ; de această plecare îi e legată toată viața, tot viitorul ei, aicea se pune în joc o viață întreagă. Dar pentru plecare trebuie bani și practicul donjuan contemporan găsește îndată mijlocul: să fure bani de la Hudici cel leșinat. Dar aceasta e o mișelie, și cu prețul unei mișelii Ana nu vrea să-și cumpere fericirea. „Nu se poate — strigă ea —, asta e o hoție ! Astfel nu vreau !” Acesta nu e un capriciu trecător, aicea pentru Ana e vorba de viață ori de moarte. Nu-s scrupule evlavioase ale unui de alde Hudici, care, după torente de morală, propune Anei o învoială cu îndoit adulter. Cucoana Elencu nu s-ar opri înaintea unui astfel de fleac. Cît despre Zlătescu, apoi acest tînăr de „bonton” într-atîta lipsit de orice sentimente morale încît cînd Ana, plină de indignare, îi cere să lase banii, amenințîndu-l că va țipa, că va face scandal zdrobind viața ei și a lui, lui Zlătescu îi iese din gură o frază tipică, în care se vede disprețul ce au tinerii de acest soi pentru femeie : „Zi femeie și pace”, strigă Zlătescu cu dispreț. Și în această societate Ana păstrează pînă la atîta puterea morală încît zdrobește toată viața pentru un principiu, pentru o credință. Fuga cu Zlătescu ar fi fost nu numai o scăpare de robie : îndărăt lăsa robia și înainte avea o viață întreagă cu un om pe care-l iubea cum poate să iubească o femeie la 20 de ani, ale cărei simțiri au fost pînă atunci călcate în picioare ; dar ea iubește în Zlătescu o ființă morală și la cea dintîi mișelie a lui găsește destulă putere pentru a se lepăda de dînsul. „Ah ! nu se poate — strigă Ana plină de durere — Ce rușine ! Un tîlhar !” Și își ascunde capul în mîini, acest sărman cap, care a îndrăznit să aibă alte gînduri decît cele ce domnesc împrejurul ei ! Și cînd Ana își ascunde capul cu durere, își ia rămas bun de la cea din urmă nădejde ce mai avea pentru a trăi. A rămîne cu Hudici, după scena din urmă mai ales, ar fi moartea pentru Ana, să meargă la mă-sa... dar nu demult i-a aruncat acestei mame ocară de „nerușinată”, iar omul pe care îl iubea, în care punea cea de pe urmă nădejde, l-a văzut acuma că e mișei... tîlhar ! Ce viață mai putea fi pentru Ana?... Oh, da, este încă altă viață, cu idealuri înalte, mărețe, o viață în

care bucuriile ca și întristările deopotrivă ridică pe om, îl ridică la o înălțime mare, de la care poate privi cu mîndrie la omenire și cu iubire poate să întindă mîinile și să zică : „Sculați-vă, veniți aicea toți, pe această înălțime morală, toți cei ce suferiți” ; dar această viață de luptă, viață morală pentru toate Anele ce suferă, pentru toată omenirea, această viață nu o cunoștea Ana, și altceva decît moartea nu-i mai rămînea : glonțul lui Hudici a curmat viața Anei la timp, i-a dat liniștea mormîntului. Moartea e în logica faptelor. Și în fața trupului nenorocitei Ana doi oameni se întîlnesc față în față, doi oameni ce înfățișează două generații corupte — Hudici și Zlătescu. Și înaintea acestui trup al nevinovatei Ana o întrebare dureroasă ni se pune : E oare neînlăturat lucru ca în societatea lui Hudici-Zlătescu & comp. să piară tot ce e mai curat, mai moral; și dacă nu se poate acuma altfel, atunci cînd va veni acea vreme, cînd va dispărea și această nevoie dureroasă, această soartă nenorocită pentru tot ce e bun și drept ? Cînd se vor înmulți acele raze luminoase care să alunge întunericul moral, cum soarele răsărind alungă întunericul nopții ? Cînd ?

Am trecut în revistă fizionomia morală a tuturor persoanelor din schița dramatică *Ștefan Hudici*, dar sîntem departe de a fi sfîrșit tot ce ar fi de zis. Marginile articolului ne silesc să vorbim pe scurt, iar despărțindu-ne de Ștefan Hudici vom mai face cîteva observații. Care este acea putere care ne insufală atît interes pentru tipurile din piesa aceasta ? Puterea, am zis și mai zicem, este realitatea acestor tipuri, este faptul că Hudici, cucoana Elencu, Zlătescu... nu numai că nu sînt închipuiri romantice, dar, dimpotrivă, sînt tipuri comune, cu care ne întîlnim în fiecare zi, cu care sîntem legați prin lanțuri de fier.

Literatura este o putere mare, uriașă. Din veșnica mișcare înainte, care se cheamă viață, ea oprește în loc o parte, prinde o clipă din această viață și o pune pe hîrtie. Și acolo pe hîrtie clipeala trecătoare se cristalizează, rămîne veacuri peste veacuri în nemișcare, așa că fiecare poate să analizeze ce înseamnă această viață, cum este ea și cum trebuie să fie. Așa trebuie să fie literatura. Cu alte cuvinte, repetăm încă o dată, ea trebuie să fie oglinda vieții. Și ceea ce dă interes schiței dra-

matice a lui V. G. Morțun este că autorul a înțeles această cale dreaptă și a stăruit a merge pe dînsa. Cît despre executare avem puțin de adăugat pe lîngă cele zise. Tipul lui Hudici e și bine zugrăvit. Avem nu numai tipul exterior, ci îl vedem și în suflet chiar, pentru că Hudici, e apucat într-o vreme de grea cumpănă, într-o vreme cînd suferă mult, și tocmai în asemenea împrejurări ni se arată omul așa cum este. Hudici și cucoana Elencu arată în autor spirit de observație și puterea de a pătrunde înăuntrul sufletelor. Dacă va munci, ne așteptăm să vedem bucăți mai mari, mai întregi, mai cu străduință lucrate. Pentru tipurile cealalte, vom spune numai că nici unul nu e făcut, sînt numai aluzii, dar aluzii care arată că autorul le înțelege în întregime și care ne fac cu puțință să le alcătuim în mintea noastră. Cît despre întipărirea ce face Ștefan Hudici, vom spune următoarele ;

^ Nu vom tăgădui noi talentul mare, puțin comun al lui Alecsandri. Dar am rămas aproape nepăsători la plîngerile și nefericirile roabei adorate, Geta. Cînd însă Ana ascunde capul în mîini și plînge de durere și deznădăjduire și scoate acest strigăt : „Ah ! nu se poate ! Ce rușine !... Un tîlhar !”, atunci noi suferim, suferim adînc împreună cu Ana și avem îndrăzneala a crede că aceleași simțiri le vor avea toți cititorii.

r "b

|

|

I

GENERAȚIA NOUĂ de Turgheniev

În literatura rusă nu mai sînt alte scrieri de mare talent care să ne înfățișeze mișcarea revoluționară rusă numită nihilism. Marele roman al lui Dostoievski *Posedajii** e o caricatură scrisă de un om părtinitor și învrăjbit contra revoluționarilor ruși. Cauza acestei lipse de scrieri din viața nihilistilor e cenzura asiatică rusească. Afară de *Generația nouă*** sînt cîteva nuvele ale lui Osipovici, un scriitor de mare talent, care din nefericire a murit foarte tînăr. Aluzii mai mult decît adevărate descrieri găsim de altmintelea la toți scriitorii tineri de talent, care scriu acuma. Așa e Korolenko, Oehov, Uspenski, Garșin etc.***.

Pîna acum cîteva ani, Turgheniev era foarte puțin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie și neîndoielnică e necunoștința limbii ruse. Marele său talent nu a atras luarea-aminte a publicului cult

* [Demonii.]

** În rusește romanul se cheamă *Nov*, adică straturile noi ale pămîntului, nelucrate încă, pămînt virgin. Cu acest cuvînt „Nov”, Turgheniev a vrut să caracterizeze straturile noi ale tinerimii inteligente ruse, straturile inteligente.

*** Acum de curînd a apărut un roman în englezește al cunoscutului revoluționar și scriitor rus Stepniak, *The career of a nihilist [Destinul unui nihilist]*. Aici, cu multă nepărtinire, a reprezentat lupta și durerosul martirolog al revoluționarilor ruși. Deși autorului îi lipsește puternicul geniu al lui Turgheniev ori Tolstoi, în orice caz *The career of a nihilist* e unicul roman din viața nihilistilor, scris de un om care cunoaște în fond mișcarea revoluționară rusă.

decît după ce autorul însuși — care cunoștea în perfecție mai toate limbile europene — și-a tradus scrierile sale în limba franceză și germană. De atunci însă, numele și faima i-au crescut mereu. Și acum doi ani, cînd a murit [1883], s-a[u] putut lămuri înrîurirea și vaza de care se bucura el în Europa întreagă. În jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar și artistic : cei mai de seamă scriitori și artiștii cei mai de frunte. Cu ducearea cadavrului în Rusia, s-a dat prilej ziaristicii și literațiilor de prin orașele prin care trecea să-și adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. În Rusia lucrurile au mers și mai departe : săptămîni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea decît despre marea pierdere națională, și agenția „Havas” ne trimitea telegrame care arătau temerea* ce avea guvernul rusesc ca înmormîntarea lui Turgheniev să nu slujească de prilej izbucnirii unei revoluții. Lucrul păru atît de temeinic încît stăpînirea crezu de cuvîință să-și concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri exercitate de talentosul scriitor în Europa și, mai cu seamă, în patria sa ? Această întrebare e cu atît mai importantă cu cît se știe că Turgheniev nu s-a amestecat niciodată în politică, n-a jucat nici un rol, n-a figurat în nici un partid și prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa, o datorește numai și numai scrierilor. Atunci care este acel lucru neînțeles și nedumerit care se furișează în scrierile renumitului romancier și prin care-și cîștigă astă mare înrîurire ? Vom căta răspunsul acestei întrebări.

Marele său talent nu putea da lui Turgheniev atîta trecere — deși în descrierea naturii avea o măiestrie nepomenită —, dar în comparație cu alte talente al său n-a fost mai mare decît talentul lui Flaubert sau al lui Daudet, al lui Dickens ori Thackeray. De unde dar și cum această înrîurire ? Această înrîurire purcede din firea talentului și alegerea subiectelor sale, și aceasta e partea pe care vom căta să o punem în vedere în analiza noastră.

Turgheniev n-a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate *om*, dar un om impresionabil la culme, care simțea, ghicea și suferea de toate cele ce se petreceau în jurul său, un om cu inimă bună, iubitoare, vecinie atrasă către tot ce e frumos, bine și moral. El punea mîna

pe pulsul țării sale și inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleași suferințe, bucurîndu-se de aceleași bucurii. El căta la înfățișarea searbădă și întunecată a țării sale, și în romanuri zugrăvea un tablou adevărat al stării acestui bolnav, care se cheamă colosală împărăție rusă, un tablou peste măsură asemănător, în care arăta pas cu pas mersul boalei către vindecare ori către risipă, și acest tablou devine frumos, măreț, capătă o putere fermecătoare cînd trece prin ageră minte și prin mult iubitoare inimă a marelui romancier. Aceasta e una din temeinicele pricini care au dat lui Turgheniev atîta vază și așa de mare înrîurire. Deși magnat, el n-a uitat niciodată ce și cît datorește poporului muncitor, și întîia sa lucrare de seamă, *Amintiri de vinătoare, ori memoriile unui magnat rus* *, se îndeletnicește înainte de toate cu nefericita țărănime rusească, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice și prea frumoase nuvele au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras și influențat opinia publică întru dezrobirea țărănilor. În aceste mici tablouri, poprima [poporul] nu e deloc idealizată, ea ni se arată așa precum este, în toată goliciunea firii sale, și tocmai de aceea ele i-au cîștigat dragostea publicului. Cît despre valoarea poetică a acestor schițe, vom invoca mărturia lui Alphonse Daudet, care zice că tocmai ele l-au făcut să admire pe Turgheniev, și Daudet trebuie crezut, fiind bun judecător.

De la această dintîi a sa lucrare, tipărită acum patruzeci de ani, și pînă la ultimul-i roman, *Lumea nouă*, care s-a și publicat în *Drepturile omului* sub titlul *Generația nouă* **, care se ocupă cu nihilismul, arzătoarea chestiune a zilei în lumea rusă, Turgheniev s-a îndeletnicit cu chestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neliniștea patria sa. Deci aceasta a fost de căpetenie și neîndoielnică pricină care-i explică influența. A doua parte caracteristică a lui Turgheniev este realismul, dar realismul înțeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvîntului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvîntul *ad litteram*, e o descriere a lucrurilor așa cum sînt în realitate. Din această explicație a realismului iese

* [Povestirile unui vînător.]

însă întrebarea : „Ce, și cum trebuie descris ?” Un romancier din școala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-i vorbă, lucrul e real, dar la ce slujește această realitate, întru ce ne interesează ea pe noi ?... Ne pierdem vremea în zadar citind ăst amar de prostii ! Și încă pilda cu soba e prea slabă, ea nu arată tot ce vrem să spunem. Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini în care se descriu picioarele goale de femei, descrise din toate punctele de vedere, și mai cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem ăstui soi de realism, care nu are alt scop decât de a mai dezmetici puțin somnoroșii nervi ai burghezimei scurse de puteri și de a face să se vîndă romanul ? Cum să numim acest soi de realism ? — Zola încai răscumpără aste păcate prin marele și puternicul său talent, care îndeobște lipsește la toți'cei ce s-au luat după el.

Se înțelege că realismul lui Turgheniev nu s-aseamănă întru nimic cu acest mîrșav realism, care preface literatura în cabinete secrete de panorame nomade, în care intri plătind peste biletul de intrare un adaos de 25 de bani. Turgheniev avea gustul estetic, gustul frumosului prea dezvoltat pentru a cădea în asemenea caricaturism.

Subiectele sale sînt tot atît de adevărate, tot atît de reale, dar în același timp ele conțin idealuri mărețe, idealuri omenești care turbură pe concetățenii săi. Ii om el vede, mai întîi și înainte de toate, *omul*, iar nu bestia și nu se îndeletnicește decât cu desfășurarea bunelor și relelor omenești așa cum sînt, înțelegînd că a zugrăvi pornirile și relațiile dobitocești este treaba științei care se numește fiziologie, iar nu a artei.

Un critic francez *, eomparînd pe Zola cu alt scriitor rus, Dostoievski, romancier de mare talent, zice : „ZoZa vede în om vita, și Dostoievski omul”. Această adevărată comparație se potrivește și mai bine cu Turgheniev.

Turgheniev cunoaște, în amănunțimile sale, acea vechi și străveche poveste, care rămîne vecinie nouă, care se numește dragostea. Dar dragostea în romanele lui

* Jean Fleury. Vezi *Revue politique et littéraire* din 26 fevr. 1881 : „*Deux romanciers russes contemporains: Dostoievsky et Pissemsky*”.

Turgheniev este ceea ce e și în realitate, un simțămînt mai ales omeneșc, un simțămînt prin care omul se deosebește de celelalte specii zoologice, un simțămînt măreț, ideal și nobil, care întrunește în sine înaltele simțăminte omenești de jertfire, de solidaritate și care fac din om adevărat om. „Și de aceea cînd citești romanul lui Turgheniev ți se pare că te simți în vremea de demult, în întîile veacuri ale creștinismului”. Această frază, pe care o zice un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turgheniev *In ajun*, poate să fie zisă de mai toate scrierile lui.

Am zis că dragostea lui Turgheniev e un simțămînt mai cu seamă ideal, un simțămînt moral. De ce Natalia * îndrăgește pe Rudin, care e de două ori mai în vîrstă decât ea, care e sărac, vagabond, fără loc și căpătîi ? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, și aceasta e vădit, căci vedem că ea îl lasă, îl respinge cum bagă de seamă ori, mai bine zicînd, cum i se pare că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase decât un om de acțiune. De ce Elena** îndrăgește pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgînd în seamă pe cei din jurul său, pe niște oameni de talent, în toată puterea cuvîntului, pe tînărul pictor Șubin ori pe învățatul Berseniev ? Pentru că Insarov e un revoluționar, care-și jertfește toate chemările inimii sale, toate aspirațiile pentru răscularea bulgarilor contra turcilor. Și Elena îl îndrăgește într-atîta încît lasă tot și pleacă departe, peste țări și ape, departe de neamuri, de țară, pleacă după Insarov pentru a lupta alături de el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce, în fine, aristocrata Mariana*** îndrăgește pe sărmanul student Nejdandov ? Pentru că Nejdandov reprezintă o nobilă idee, măreață idee a revoluției sociale. Și ea nu numai că fuge din casa aristocratică a moșului ei Sipiaghin, dar își lea-pădă toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate pentru ca, îmbrăcată țărănește, să răscoale poporul. Iată la ce înălțime pune Turgheniev dragostea : el o leagă,

* în *Dimitri Rudin [Rudin.]*

** în *în ajun*.

*** în *Lumea nouă*.

o înfrățește cu simțămintele omenești cele mai mari și mai de seamă.

Dar poate că ființele în care se întrupează aceste idei sînt ființe ideale, închipuiri, făcute pe calup și cu gînd tendențios? Nu, nu credeți una ca asta! Tipurile lui Turgheniev sînt tipuri vii, ba încă atît de viețuitoare că-ți pare că trăiești cu ele, și, romanul sfîrșit, nu-ți dispar în veci din minte. Adîncă impresie ce ai simțit se încrustează în creieri pe viață. Turgheniev ia tipuri din viața contemporană, le pune în situații posibile, reale și pe urmă în tot cursul romanului aceste ființe viețuiesc, lucrează, se mișcă, sufăr astfel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, fiind seamă de caracterul lor și de situațiile prin care trec.

Repetăm că realismul lui Turgheniev e un realism care se ferește, care fuge de tot ce e prea-prea [exagerat]. Scrierile lui sînt o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al scoalei lui Emile Zola.

Pricina neînțeleasă a mării înrîuriri a lui Turgheniev și a faimei de care se bucură stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și, în fine, în realismul său, pe care-l putem numi realism rațional.

Neavînd nici spațiul trebuincios, nici gîndul de a face un studiu complet asupra lui Turgheniev, nu vom intra în amănunțimi. Și după aceste cuvinte generale asupra scriitorului nu ne vom îndeletnici decît cu romanul *Lumea nouă*.

Cum am zis mai sus, acest roman zugrăvește mișcarea revoluționară din Rusia. Eroul acestui roman e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusesc... L-am numit *Hamlet*, și din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune pentru ca să ne lămurim vorba și gîndul nostru. Caracterul lui Hamlet, dar, bineînțeles, cu chipul și aplecările rusești, e unul din tipurile cele mai răspîndite în scrierile lui Turgheniev. Acest tip îl întîlnim mai în fiecare din romanurile sale. De unde provine aceasta? Să vină de acolo oare că creația jupiterianului creier al lui Shakespeare a făcut o impresie așa de mare

asupra lui Turgheniev încît el n-a putut să scuture de la sine această înrîurire în toată viața?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mijlocul [mediul] rusesc e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. Și, în adevăr, care este esențiala însemnare a acestui tip, care a nemurit tot atît pe celebrul Shakespeare pe cît genialul poet dramatic l-a nemurit pe dînsul? Esențialul acestui tip este contrazicerea între voință și stăruință, între gînd și acțiune. Trei clipe din viața duhului omnesc, simțirea, gîndul și acțiunea, care trebuie să fie armonice pentru ca omul să fie om normal, sînt dezlănțuite și omul devine anormal, capătă, ca să zic așa, o dublă personalitate, și tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esențială a lui Hamlet. În vreme ce gîndul și simțămîntul datoriei ce are de împlinit îl împing pe Hamlet să răzbune moartea tatălui său, să omoare pe ucigașul său unchi, lipsa de stăruință îl ține pe loc, și în această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, și în această vînjoleală se pierde mîndrul prinț al Danemarcei, tîrînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulți din cei ce-l înconjoară.

Pămîntul rusesc e pămînt rodnic și mînos în producerea unor asemenea ființe. Și pricina e, pe de o parte, deosebirea între dezvoltarea morală și intelectuală a claselor culte ruse și, dintr-altă parte, așezămintele politice curat asiatice și barbare. Dintr-o parte legăturile sale cu Europa, dezvoltarea-i europeană, o bogată literatură, în care sînt traduse mai toate operele de seamă din literaturile europene, pe lîngă cea localnică, de o rară originalitate, și din altă parte obiceiurile stăpînirii, curat afgane ori persane.

Această dezvoltare intelectuală a dat naștere unor spirite alese, unor mari talente, unor subtile inteligențe, dar care la întîiul pas ce fac, pentru aplicarea calităților lor la viața reală, se lovesc de trista realitate, de niște așezăminte sălbatice, care îi duc la deznădăjduire și le nimicesc energia. De aici pornește acea contrazicere între marea inteligență și simțămintele alese, dintr-o parte, și neînsemnatele acte, dintr-alta, contrazicere grozavă, dureroasă care caracterizează pe toți Hamleții.

Turgheniev, care, după cum am zis mai sus, era atît de simțitor la toate nevoile, la toate păsurile țării sale,

desigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firii rusești, și de aceea acest tip apare mai în toate romanurile sale. Pînă într-atîta era el de pătruns de aceasta încît una din nuvelele sale e intitulată : „Hamlet din ținutul Scigrov”.

Autorul însuși ne spune, în cuprinsul romanului de față, că pe Nejdandov tovarășii săi îl numeau Hamlet. Și, în adevăr, Nejdandov e un Hamlet. Dintr-o parte dezvoltarea intelectuală și morală a lui Nejdandov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluționar, îi pune în spate datorita sfîntă de a lupta pentru dezrobirea poporului muncitor, și pe de altă parte toate stupidele calități ale castei ngbile, calitățile moștenite, moștenire groaznică, atavism teribil, îl țin în locului, îi nimicesc toate puterile, și în această luptă se nimicește nobilul Nejdandov, cum s-a pierdut și nobilul prinț al Danemarcei. Și ceea ce e și mai grozav, mai sfîșietor e că Nejdandov, ca și Hamlet, își înțelege nemoralitatea sa. Cu cîteva minute înaintea sinuciderii sale, el scrie Marianei : „Răul e în mine, eu sînt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză”.

Nejdandov, pe lîngă că e tipul unui Hamlet rus, e și al unui Hamlet socialist și revoluționar. El e interesant de la început pînă la sfîrșit, e admirabil descris și alcătuit cu mare și rară măiestrie.

Se zice însă că revoluționarii ruși au protestat contra acestui tip, se înțelege, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendențios. Ei nu tăgăduiau deloc că în mișcarea nihilistă se aflau Nejdandovi, dar susțineau că tonul mișcării nu a fost dat de ei și că niciodată nu au fost luați nici dați drept pildă. Și, fără multă bătaie de cap, vedem că revoluționarii au avut dreptate. În adevăr, cum ar putea oamenii care dau înapoi dinaintea înfîieii piedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdandov după întîmplarea din circiumă ori cum face Hamlet cînd găsește pe Claudius închinîndu-se și-si scornește fel de fel de pricini, care de care mai copilărești, pentru ca să-si scuze inacțiunea —, cum ar putea un asemenea soi de oameni să pună lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia și îndrăzneala lor? nu, nu Hamletii, ci Fortinbrasii bărbătoși și cu voințe de fier sînt cei care au uimit lumea prin eroismul lor. Se înțelege iarăși că ei nu imputau lui Turgheniev că a descris prost

pe Nejdandov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său adevărata înfățișare a mișcării rusești. Noi credem că pricina e că Turgheniev, trăind departe de țara sa, nu cunoștea îndestul de bine această mișcare și, afară de aceasta, era și prea în vîrstă pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul *Lumea nouă* e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor care au citit celelalte scrieri ale lui Turgheniev. Și aci e locul să spunem cititorilor că mărețul chip în care descrie pe femeie e una din marile calități ale talentului său. E lucru curios d-a observa că Turgheniev, care a descris în romanurile sale atîția bărbați nesfîrșiți, atîția Hamleți ruși, atîția oameni cu duplicitate de caracter, ca să zic așa, nu a dat nici unuia din tipurile femeiești astfel de caracter. Ba chiar dimpotrivă, femeile și fetele în scrierile lui Turgheniev au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contradicere între cuvînt și faptă, între gînd și acțiune.

Crezînd în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci pe loc sînt gata să-si jertfească credințelor lor tot singele, pînă la cea din urmă picătură, toate puterile omenești, pînă la deplina lor istovire. Astfel ne arată el pe femeia rusă, atît în relațiile familiare cît și în cele sociale.

Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puțin înaintea morții, ne-a înfățișat apoteoza femeii ruse. Cine a citit acel admirabil tablou și a rămas nemișcat? Acel tablou care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori auzind un glas răgușit, care îi înșiră una după alta toate grozăveniile ce se petrec înăuntru... „Știu” — răspunde ea și trece pragul temniței... „Nebună!” — țipă glasul răgușit... „Sfîntă!” — răsună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune și sfinte este și Mariana.

Mariana e Elena din romanul *In ajun*, dar o Elenă care nu are nevoie să alerge în Bulgaria pentru a-si putea dezvălui rarele sale calități morale, ci o Elenă care găsește teren în țara ei, în mișcarea socialo-revoluționară. Condițiile vieții s-au schimbat, și cu ele s-a schimbat și tipul Elenei, devenind Mariana. Și aicea vom face o

observație pe care am făcut-o și în privința descrierii tipului lui Nejdánov și care arată că Turgheniev nu cunoștea îndeustul mișcarea revoluționară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calități, cu toată nestrămütata-i hotărîre, cu tot entuziasmul său, cu toate că e gata pentru orice jertfă, arată prea puțin spirit de inițiativă și tot cere într-una de la Nejdánov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei; s-ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdánov și, după ce Nejdánov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

Desigur însă că această lipsă de inițiativă nu poate să fie caracteristică revoluționarelor ruse ca Perovskaia *, care, cînd omul pe care ea l-a iubit și care a fost capul conspirațiilor nihiliste e arestat, nu numai că nu dez-nădăjduiește, dar chiar singură se pune în capul conspirației.

Greșeala lui Turgheniev e că el cunoștea pe femeia rusă cea de-acum 20 de ani, de pe vremea cînd scria tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală și inițiativă pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alături de el, dar care după moartea lui Insarov scrie : „Acum totul e sfîrșit pentru mine”. Dacă Elena ar fi o socialistă revoluționară din vremea noastră, totul nu s-ar sfîrși cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punîndu-se în capul revoluțiunii bulgare. Dar, după cum am zis, Turgheniev era prea bătrîn pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s-a săvîrșit în tipul femeii ruse, pe care el îl descrie întotdeauna cu atîta măiestrie. Mai sînt încă și alte lucruri, în acest roman, care ne par greșite nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere al întîmplărilor. Aceste greșeli ne produc impresia unei simfonii cîntate de un mare maestru, care din pricina bătrîneței sale, din pricină că îi tremură mîna, face să răsune din cînd în cînd cîte o notă falsă.

Însă, cu toate micile greșeli, cu toate că *Lumea nouă* e departe d-a ne înfățișa mișcarea nihilistă în întregimea ei, totuși noi avem în acest roman o maiestuoasă descriere a unei părți din această mișcare, și, ceea ce e mai de seamă, descrierea e făcută de un mare scriitor.

* *Vezi Revista socială*.*

Aici ne simțim datori a spune cititorilor noștri că toate scrierile stupide ale lui Tissot ori romanul tipărit în foiața *Răsboiului* nu sînt nimic alta decît speculațiile unor negustori literari care trag pe sfoară publicul lesne crezător și necunoscător. În aceste romanuri, noi unii nu știm ce să admirăm mai mult: îndrăzneala acestor cavaleri de industrie ai literaturii ori prostia celor care cred că în aceste basme înfiorătoare d *la Rocambole* avem a face cu adevărați nihilști.

Noi mai repetăm că, după cît știm, *Lumea nouă* e singurul roman care ne înfățișează viața nihilistă. Sîntem deci siguri că cititorii noștri vor citi cu plăcere admirabilele pagini ale marelui romancier rus pentru că această mișcare nu aparține numai Rusiei, ci omenirii întregi.

Rusia, ca și America, e țara surprinderilor. De la 1870 încoace, ea a arătat Europei lucruri uimitoare și, mai ales, neașteptate. Pe cînd toți în Europa se deprinsesem a privi Rusia ca o țară despotică, unde nu poți afla cea mai mică manifestație a liberalismului și a spiritului de protestare, o puternică mișcare revoluționară, o mișcare de o energie nemaipomenită, zgudui din temelie colosul de ia Nord. Pe cînd toți în Europa se deprinseseră a crede că Rusia e țara întunericului, unde numai funcționarii știu să scrie și să citească, traduceri din Turgheniev siliră pe criticii europeni, între alții pe Renan, de a-și schimba părerea și de a număra pe Turgheniev printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Gogol, Pușkin, Lermontov, Gonțarov, Dostoievski au dezvăluit înaintea Occidentului puternica literatură a Rusiei și la care Europa se aștepta tot atît de puțin ca și la mișcarea nihilistă. Despre unul din acești scriitori voim să spunem cîteva cuvinte cu prilejul traducerii, în foiața *Românului*, a unuia din cele mai bune romane ale sale, *Umiliții și obidiții**.

Viața marelui scriitor rus este tot așa de stranie ca și scrierile sale. Fiul unor părinți săraci, Dostoievski a făcut studii strălucite la Universitatea din Petersburg. Foarte tînr încă, a început să scrie nuvele în revista *Analele patriei*, o revistă mare, care a trăit peste 50 de

* [Umiliți și obidiți.]

ani și care a fost oprită numai în 1884 de către ministrul de interne, cornițele [contele] Tolstoi.

Nuvelele lui Dostoievski fură băgate în seamă de public, și celebrul scriitor rus Belinski i-a prevestit un viitor strălucit. Prevestirile marelui critic s-au adeverit numai în parte, pentru că viitorul scriitorului, în ceea ce privește viața lui personală, a fost din cele mai groaznice.

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente începură să se răspîndească ideile lui Fourier și Saint-Simon. Se înjghebă o societate sub înrîurirea directă a unui om de caracter și de mare talent, Petrașevski. Scopul acestei societăți era răspîndirea ideilor noi și dobîndirea cărților și jurnalelor străine. Scopul era dar cît se poate de inocent, dar nu tot astfel judeca și împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspirație, și de aceea toți membrii ei fură priviți ca conspiratori. Petrașevski și Speșniev, un botanist de frunte, fură osîndiți la moarte, iar distinsul tînr scriitor Dostoievski, amestecat în societate, fu osîndit la munca silnică și trimis pe granița Siberiei occidentale, într-o închisoare de criminali ordinari⁴⁴. Aici, într-o temniță grozavă, purtînd fiare, supus unui regim și mai grozav chiar decît cel la care erau supuși tovarășii lui de închisoare, asasini și criminali ordinari, întemnițat împreună cu 250 de osîndiți, Dostoievski rămase șapte ani. Cum am zis, în această închisoare erau 250 de pușcăriiași, și acest număr era mereu același, pentru că în locul celor cărora li se dădea drumul ori mureau se aduceau alții. Dostoievski deci avu prilejul timp de șapte ani să trăiască împreună cu sutimi și sutimi de criminali, și nu e dar lucru de mirare că, observator genial, a studiat într-un chip atît de strălucit sufletul criminalului.

După ieșirea lui din închisoare, care lucru s-a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoievski ne-a descris-o într-un op mare sub denumirea de *Casa moartă**. In acest op trece pe dinaintea ochilor noștri un șir întreg, un șir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului. Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor ce se interesează de chestiunea crimina-

* [Amintiri din casa morților.]

lilor. Cît de mare și ce funestă influență a avut asupra tînărului scriitor acea închisoare de pușcăriși poate să și-o închipuiască oricine. Va fi destul dacă vom spune că Dostoievski a rămas toată viața epileptic. Influența închisorii asupra psihicului autorului n-a fost mai puțin funestă. Chiar în cele dintîi scrieri ale sale se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferințelor morale și materiale ale dezmoșteniților. Temnița, contactul cu criminalii, cu nefericiții, apoi propriile sale suferințe au dat naștere și au mărit pînă la extrem această notă psihică, care dă un ton negru, trist, grozav tuturor scrierilor sale posteroare. Contactul cu asasinii l-a învâțat să găsească în sufletul ființelor celor mai degradate, și totodată celor mai nefericite, trăsături de cele mai nobile calități omenești. Acest contact, împreună cu perfecta cunoaștere a condițiilor mizerabile de trai, care împing pe acești nefericiți la crimă, l-a făcut pe autor nu numai să-i ierte, dar încă să compătimizească cu dînșii și chiar să-i iubească ca pe niște victime. între cei închiși a fost și un alt soi de oameni, care au avut și mai mare influență asupra lui. Aceștia sînt sectarii religioși, trimiși la munca silnică pentru credințele lor religioase.

Se știe că în Rusia sînt milioane de acești sectari, care în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutați, și cei mai îndărătnici și fanatici dintre ei erau trimiși la munca silnică. Acești fanatici, de o colosală putere de caracter, care, pentru credințele lor absurde, rîzînd se duceau la moarte, care se ascundeau prin păduri alcătuit de mănăstiri, cărora le dădeau foc din toate colțurile și ardeau cu neveste și copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mîna necredincioșilor, acești fanatici, acești mistici eroici nu puteau decît să aibă cea mai mare influență asupra impresionabilului scriitor. Prin contactul zilnic cu aceste ființe, Dostoievski, bolnav psihicește și fizicește, ajunge și el mistic, religios pînă la nebunie. Preceptul sectarilor „că în suferințe e fericire” ajunge preceptul scriitorului. „Numai aceia care sufăr sînt mari și nobili” — zice dînsul, și singur, trăind în mizerie, Dostoievski, în anii din urmă ai vieții, se face apostolul suferinței. El face o polemică grozavă contra socialiștilor ruși, care se luptă pentru fericirea poporului. Consecvent pînă la extrem, el arată pe socialiști ca pe cei mai mari inamici ai poporului,

f pentru că poporul e mare și nobil tocmai din pricina suferințelor lui grozave, și prin urmare, zice Dostoievski, lăsați pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferință îl face pe dînsul, scriitor, să caute tipuri printre cei obidiți, asupriți și dezmoșteniți, dar suferințele psihice și morale ale acestor nefericiți sînt zugrăvite cu atîta putere de adevăr încît în această privință maestrul rus n-are rivali în literatura europeană.

I Revista belgiană *Societe nouvelle* cu drept cuvînt zice vorbind de Dostoievski :

t „F. M. Dostoievski a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul și renumele de marele poet realist al asupriților și umiliților”.

i în adevăr, nimeni nu zugrăvește mai bine ca dînsul suferințele psihice ale tuturor dezmoșteniților din această lume ; nici un romancier rus sau străin nu s-a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste cîteva scînteii ale focului sacru care strălucește în întunericul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie.

» Spațiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai cîteva cuvinte despre două din cele mai bune romane ale sale, *Crimă și pedeapsă* și *Umiliții și obidiții*, care se vor tipări în foiața *Românului*.

i Conținutul din romanul *Crimă și pedeapsă* este următorul :

„Un tînăr student, Raskolnikov, sărac pînă la cea mai desăvîrșită mizerie, cu nervii slăbiți, începe să fie urmărit de gîndul că are tot dreptul să omoare pe o cămătară bătrînă, de care nimeni n-are trebuință, care nu face bine nimănui, ci tuturor numai rău, pe cînd cu paralele ei s-ar putea face atîta bine”.

I Tot interesul romanului e concentrat în analiza simțămintelor lui Raskolnikov, a șovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrii, a durerilor care-l chinuiesc în timpul cînd merge să omoare și, în urmă, în analiza martiriului lung, grozav, după crimă, a simțămintelor de groază ce i le dă teama că va fi prins, a simțămintelor de căință, care-l duc pînă la nebunie. Asistăm la o lungă tortură, descrisă în două volume. Și acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Raskolnikov e făcut pe un ton atît de negru, mediul în care se învîrtește Raskolnikov e atît de grozav încît mulți nu sînt în stare să

citească romanul pînă la sfîrșit. Nervii multora nu sînt în stare să îndure acea tortură psihică la care este supus eroul; și acest fapt s-a observat în Rusia, ca și în Franța. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladov, o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge pînă la cel mai mare sacrificiu : ea ajunge chiar prostituată pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tată-lui său și pe patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cineva curajul excepțional al lui Dostoievski pentru a îndrăzni, într-un mare roman în două volume, să ia ca personajii principale un asasin și o prostituată și, totodată, de a arăta pe aceste personaje nu ca pe niște fiare sălbaticе, ci ca oameni, și încă oameni de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălța mulți din cei care benchetuiesc- la masa mare a vieții.

În romanul *Crimă și pedeapsă* sînt scene foarte tragice și, totodată, de cel mai mare umanitarism, în care autorul ne ridică deasupra tuturor prejudecăților societății. Astfel este, chiar de la început, admirabila scenă din circiumă, scenă care hotărăște pe Raskolnikov să săvîrșească crima. Raskolnikov intră într-o circiumă și, între mulți nefericiți și bețivi, el găsește pe un funcționar care bea de două zile și care și-a'băut pînă și hainele. Acest funcționar, care are cinci copii și numai 20 de ruble pe lună (adică 50 de franci), ajunge bețiv pentru a-și îneca disperarea în votcă (rachiu) și aduce în cea mai cumplită mizerie familia sa. Marmeladov zugrăvește lui Raskolnikov toată nesfîrșita mizerie a vieții sale : femeia, dintr-o casă nobilă, e ftizică, patru copii mici, o fată mare, Sonia, care se dă prostituției pentru a-și scăpa familia să nu moară de foame. Toți cei ce vin de obicei în circiumă, aceia rid în timpul cînd Marmeladov povestește pentru că au auzit deja în nenumărate rînduri această povestire ; și cînd cîrciumarul intrerupe pe Marmeladov, zicînd că el nu merită compătimire pentru că e bețiv, bețivul Marmeladov se ridică pînă la înalta elocință a disperării zicîndu-i :

^ „De ce să vă fie milă de mine — răcni el ca sărit din minți —, de ce să vă fie milă, zici tu?... Bine zici, nu trebuie ! Trebuie să mă răstigniți, să mă întindeți ! Răstignește-mă, judecătorule, dar, răstignindu-mă, fie-ți milă de mine ! și atunci eu singur voi pași către pe-

deapsa mea, căci nu sunt însetat de veselie, ci de chin și lacrimi !... Ce crezi tu, crișmariu, că oțetul tău m-a desfătat cîtuși de puțin ? În fundul acestei sticle am cătat mîhnirea și lacrimile și le-am băut una cîte una, le-am sorbit strop cu strop... ; dar cel ce s-a îndurat de toți oamenii, cel ce toate a înțeles, acela se va îndura și de noi; el e singurul judecător. Și, în ziua judecării, el va întreba : «Unde e fecioara care s-a jertfit pentru o maștigă * pizmașă și ofticoasă, pentru niște copii care nu-i erau frați ? Unde-i fecioara care nu s-a îndurat de tatăl său pămîntean și nu și-a întors fața cu scîrbă de la acel nerușinat bețiv ?». Și va mai zice : «Vino ! te-am mai iertat o dată... te-am iertat! dar, dar vino, căci iată că și acum ți se șterg toate greșelile, toate păcatele tale și se iartă, căci mult ai iubit...» Și el va ierta Soniei mele, îi va ierta, știi; odinioară, cînd eram la dînsa, am simțit coala în inimă !... El ne va judeca pe toți și pe toți ne va ierta, pe cei dreپți și pe cei răi, pe blînzi și pe înțeleپți... Și cînd va sfîrși cu dînșii va veni și rîndul nostru : «Hai, veniți și voi ! zice-va el, veniți și voi, bețivilor, veniți, mișeilor, veniți, nerușinaților!», și noi vom merge fără teamă ; și el ne va mai zice : «Sînteți niște porci ! prin hoitul vostru v-ați asemănat dobitoacelor ; dar veniți și voi !» Și înțeleپții și deșteپții se vor minuna : «Cum de primești, doamne pe acei oameni !» Iară el le va răspunde : «îi primesc, înțeleپților, îi primesc, deșteپților, pentru că nici unul dintre dînșii nu s-a crezut vrednic de asemenea îndurare». Și el ne va întinde brațele, și noi ne vom năpusti la sînul lui și vom lăcrăma din' adîncul inimilor noastre... ; și vom pricepe toate cele..., toată lumea va pricepe toate lucrurile... Katerina Ivanovna va pricepe și ea ! Vie împărăția ta, doamne !"

Acea coardă a misticismului, a disperării și a suferinței care vibrează atît de dureros în acest monolog al bețivului Marmeladov e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. A doua scenă, poate și mai bună decît scena din circiumă, este aceea din volumul^ al doilea, cînd Raskolnikov vine în mizerabila locuință a Soniei, fata lui Marmeladov, care s-a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, și după analiza psihică, și după ideile largi umanitare ce le are, este o

* [Mamă vitregă.]

capodoperă. Dăm aci o mică bucată din ea, regretând că nu putem s-o retipărim toată :

„Cinci minute trecură.

Se plimba mereu în lung și în larg fără a vorbi, fără a o privi. În sfârșit, se apropie de dînsa. Ochii îi scînteiau, buzele îi tremurau. Puindu-i amîndouă minele pe umeri, aruncă o privire înflăcărată pe acea față acoperită de lacrimi... Deodată se aplecă și sărută picioarele tinerei fete. Ea se întoarse speriată, după cum ar fi făcut înaintea unui nebun. Fața lui Raskolnikov, în acel moment, era ca a unui alienat.

— Ce faci înaintea mea? îngîină Sonia îngălbenindu-se. Inima îi era strînsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m-am prosternat, dar înaintea întregii dureri omenești, zise dînsul, cu un aer straniu, și merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă, zise venind spre dînsa, am spus adineaori unui obraznic că nu prețuia nici cît degetul tău cel mic și că am făcut onoare surorii mele azi poftind-o să stea jos lîngă tine.

— Ah ! cum ai putut spune aceasta ! Și înaintea ei ? strigă Sonia înmărmurită. O onoare să stea lîngă mine î dar sînt o ... o ființă dezonorată... de ce ai spus aceasta ?

— Vorbind astfel, nu mă gîndeam nici la dezonoarea ta, nici la greșealele tale, dar la marea ta suferință" (*Crimă și pedeapsă*, voi. II, p. 49).

Despre romanul *Umiliții* nu vom spune mult, cititorii *Românului* vor ști să-l judece citindu-l. În acest roman găsim toate trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. *Umiliții* a fost cel dintîi roman mare care a atras autorului denumirea de marele poet al asupriților și al dezmoșteniților.

În acest roman, analiza psihică a suferințelor nu e dusă încă la acea înălțime la care e dusă în operele posterioare, convorbirile între personajii sînt cîteodată prea lungi; dar acest roman are și unele avantaje înaintea celorlalte : nu produce acea impresie desperată, dacă putem să ne exprimăm așa, cum produc celelalte romane. Pasiunile sînt descrise cu mai puțină măiestrie, justete, dar mai gingaș.

Descrierea suferințelor ne atinge pînă în adîncul inimii, dar nu ne lasă sub impresia ce resimțim după citirea *Crimei și pedepsei*, impresie care seamănă cu un vis

grozav. Cauza acestei deosebiri e următoarea : în *Umiliții* autorul ne arată suferințele în numele unui viitor mai bun și protestează încă contra acestor suferințe, se vede o ură contra celor care fac să sufere ; pe cînd în *Crimă și pedeapsă* de la fiecare pagină reiese credința mistică și sumbră că numai aceia care sufăr sînt mari și nobili și, ca consecință, un fel de cult al suferinței; se înțelege că, cu toată deosebirea între *Umiliții* și *Crimă și pedeapsă*, aceste romane rămîn unele din cele mai însemnate opere ale literaturii europene, lucru recunoscut unanim de criticii francezi.

Am zis că analiza psihică a suferințelor nu e dusă în *Umiliții* la înălțimea aceea la care-i dusă în celelalte opere ale aceluiași autor; aceasta nu înseamnă însă că aici nu sînt scene foarte dramatice; o, nu, în acest roman sînt scene care îți strîng inima de durere, care pot să te facă să plîngi cu hohot. Cine va putea să-și rețină lacrimile cînd Nelli istorisește viața sa, istorisire care ajunge în unele locuri tragică și care se aseamănă cu scenele marelui Shakespeare. Autorul însuși caracterizează această povestire : „Este o tristă istorie, una din acele istorii întunecoase și mișcătoare, care trec adesea nebăgate în seamă și rămîn misterioase în St. Petersburg, în ulițele întunecoase, întortocheate și ascunse ale marelui oraș, în mijlocul efervescentelor amețitoare ale vieții, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și crimelor, în centrul acestui infern al unei vieți absurde”.

Această istorisire se potrivește admirabil pentru a caracteriza toată însemnătatea literară a eminentului scriitor rus. Aceea ce pune în relief genialul scriitor în operele sale sînt aceste „efervescente amețitoare ale vieții, aceste egoisme stupide, interese care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și al crimelor din centrul aceluia infern al unei vieți care te amețește”. El le pune în relief cu un talent superior, și astfel se pune în rîndul celor mai mari critici ai organizației sociale contemporane.

Drama lui Caragiale *Năpasta* a avut darul să ațîțe un șir întreg de opinii diferite, de critici ce au făcut zgomot. Aceasta neîndoielnic se datorește talentului și renumelui pe care-l are Caragiale. Tot așa de neîndoielnic însă este că *Năpasta* a fost rău primită și de public și de critici, reprezentanții opiniei publicului nostru. După vorba criticului de la *Adevărul*, *Năpasta* e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot astfel, și afară numai de frumoasa critică a d-nei Sofia Nădejde, unde *Năpasta* e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, și de două articole ale d-lor Ionescu-Gion și Iorga toate celelalte sînt contra *Năpastei*. După întia reprezentație a *Năpastei*, publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greșelile ei, și criticii au formulat numai păreri publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor *Năpastei*, pentru că ei nu sînt numai cîțiva oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Și în acest răspuns, ce facem criticilor, avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte, criticile contra *Năpastei*, scrise și grăite, au atins un șir întreg de chestiuni însemnate și nu numai de ordine pur literară, ca atare, dar reprezintă un interes deosebit. Și tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cît se poate de mult asupra considerației criticilor.

Acest articol privește nu drama *Năpasta*, în privința căreia am spus tot ce am avut de zis despre această dramă *, ci privește mai ales pe critici și criticile ce se fac la noi.

* [Vezi volumul de față, p. 328—358]

Să vedem care sînt acele greșeli care au făcut tema tuturor criticilor.

Acestea sînt : Stratul social descris de Caragiale e fals descris ; țărani din *Năpasta* nu sînt țărani adevărați. Intriga dramei e imposibilă ; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigașul bărbatului ei dintîi numai pentru ca să se răzbune ; și mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigașul bărbatului ei. Anca nu e deloc țarancă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, șireată, răzbunătoare, arată perfectă cunoștință a sufletului lui Dragomir, pe care-l torturează într-un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sînt greșite ; acțiunea e fără tărie și lipsită de logică ; Ion nebunul e introdus de autor ca să dezlege greutățile acțiunii și apare ca un *deus ex machina* acolo unde trebuința o cere. Sfîrșitul e nelogic. Mai departe urmează însă dezacorduri foarte mari. Așa, după criticul *Națiunii* și după alții, Ion nebunul e o creațiune aproape shakespeareană ; după criticii *Adevărului* și *Arhivei* din Iași, nebunul este un nebun convențional.

În marginile acestui articol vom discuta mai multe dintre aceste păreri. Acum să ne oprim la acelea care sînt comune tuturor criticilor, și scrise și nescrise. Mai întîi trebuie să avem în vedere că aci nu avem a face cu observațiile critice, cu constatarea unor greșeli care, într-un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice și care pot să fie regretabile, și cu toate acestea lucrarea artistică poate să rămînă o lucrare de mare valoare. Considerată astfel *Năpasta*, eu n-am nimic de zis ; și eu văd unele neajunsuri pe care le văd și alții ; nu dau însă atîta preț acestor greșeli, nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de care vorbim însă, aceste greșeli distrug valoarea *Năpastei* ca lucrare literară și scenică. Așa, de pildă, după criticul *Adevărului*, *Năpasta* e o eroare dramatică a unui autor talentat și o cădere. Același lucru după criticul *Națiunii*. După d-l Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, „«Năpasta» e o adevărată năpastă a dramei" ș.a.m.d.

Să examinăm aceste greșeli și să vedem întru cât sînt adevărate și, și dacă sînt adevărate, întru oît sînt hotărîtoare pentru valoarea artistică a piesei. Întîia și cea mai însemnată greșeală ce o găsim *Năpastei* e că stratul social descris, țărănimea, e fals descris; că tipurile țărănești din *Năpasta* nu sînt țărani. Această greșeală implică o mare parte din celelalte greșeli, cum e falsitatea tipului Ancăi, finețea, deșteptăciunea ei, spiritul de răzbunare îndelung hrănit și chibzuit...

Aceia care critică pe Caragiale că a înzestrat pe țărani și pe țărance cu niște simțăminte pe care nu le au nu spun însă care sînt acele simțăminte speciale pe care le au țărani, care sînt simțămintele omenești ce le lipsesc... Nu e întîiași dată cînd criticii noștri neagă țărănimii simțămintele omenești. În privința frumoasei nuvele din viața țărănească *Sultănica* a lui Delavrancea, realiștii noștri critici au zis asemenea că *Sultănica* e o fată sentimentală de la oraș, dar nu o fată de la țară, care, în locul *Sultănicăi*, ar da cu barda în capul înșelătorului ei, dar nu s-ar istovi în remușcări de conștiință. În privința *Năpastei*, iată ce zice talentatul nuvelist Gr. Alexandrescu în critica tipărită în *Arhiva științifică...* și unde sînt însemnate, în cîteva cuvinte, vederile clasei superpuse asupra simțămintelor țărănești: „La țară, țăranul are un singur răspuns la toate întîmplările: «Așa i-a fost scris, așa i-a fost dat», cu această credință nestrămutată se naște, cu această filozofie se expune la toate pericolele vieții și moare liniștit fără a căuta nici răzbunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-l conducă la așa ceva”. Așadar, țăranului, drept orice simțămînt și complex de simțăminte, îi slujește fraza: „Așa i-a fost scris” și țărancei fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie?” Iată dar toată țărănimea, cu toate simțămintele ei, redusă la două fraze; iată un popor prefăcut în manechin, care moare liniștit, n-are motive de ordine impersonală, nu se gîndește la răzbunare. Și, dacă aceste cuvinte sînt zise de un om generos și cu idei înaintate, așa, în treacăt și fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noștri asupra țărănimii.

Se înțelege că țăranul n-are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a țărănimii,

l-a învățat să fie avar de vorbe în general și mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Se înțelege că cele mai felurite simțăminte țăranca le va exprima prin fraza: „Ce pot face eu, cap de femeie?” Dar cînd o fată de țăran repede barda în capul aceluia care a înșelat-o, cînd țăranca exprimă cîteodată un șir întreg de simțăminte printr-o frază: „Ce pot eu, cap de femeie?”, această frază, această bardă repezită, sînt puse în mișcare de un complex întreg de simțăminte, de multe ori pe atît de complexe pe cît și de bogate și adinei. Pe un surtucar obișnuita scurtimă a frazei, brutalitatea faptului poate să-l înșele asupra multiplicității motivelor, asupra adîncimii simțămintelor ce prezida la săvîrșirea faptului ori la pronunțarea frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adînc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă și să simtă ceea ce simte eroul său și să exprime aceste simțăminte prin vorbele potrivite pentru eroul său. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist dacă el nu e un fotograf-realist-meșteșugar. Ce dramă ar fi aceea în care țăranca, eroina, în loc să-și expună toate simțămintele ei, ar repeta: „Sînt cap de femeie” sub cuvînt că acestea sunt fraze tipice țărănilor. Se înțelege că țărani nu se explică cu monoloage, dar în general oamenii nu se explică prin monoloage, și acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la stricatul natural. Dar vor zice unii: „Sîntem de acord, artistul trebuie să arate simțămintele și ciocnirea simțămintelor eroilor săi și de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenționale, mai cu seamă la teatru. Așa e; însă noi negăm că țărani ar putea să aibă acele simțăminte cu care i-a dotat Caragiale. Altceva sîntem noi, cei de la oraș, noi avem, în adevăr, simțăminte rafinate prin viața de oraș, prin cultură, prin civilizație, simțămintele noastre sînt complexe, motivele acțiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple; dar la țăran de unde toate aceste sentimente complexe?” Surtucarilor care țin în asemenea limbaj — și noi de nenumărate ori l-am auzit după apariția *Năpastei* —, țărani le-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde venețienilor: „Sînt jidan; dar oare jidanul n-are ochi? Oare jidanul n-are mîni, organe, proporțiuni, sensuri, afecțiuni, pasiuni? Nu se hrănește el oare cu aceleași alimente, nu e rănit cu

aceleași arme, supus acelorași boale, lecuit cu aceleași mijloace, încălzit și răcit de aceeași vară și de aceeași iarnă ca și creștinul? Dacă ne împungeți, oare nu sîngerăm? Dacă ne gîdiliți, nu rîdem? Dacă ne otrăviți, nu murim? Și dacă ne batjocoriți, nu ne vom răzbuna?" Pricina care face pe surtucarii noștri să nu priceapă într-atîta pe țaran este aceeași care făcea pe venețieni să nu priceapă pe jidani, și anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orășenii, surtucarii așa-numiți culți și civilizați, se deosebesc de țărani prin port, prin felul vieții, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, încît aceste deosebiri de clasă în capul omului așa-numit civilizată cîte puțin fac să se înrădăcineze ideea că el e o ființă cu desăvîrșire superioară, că el și țaranul sînt două specii zoologice deosebite. Declinațiunile latine și grece, cu care ne tîmpesc la școală, dau surtucarului o părere atît de mărită de propria lui inteligență încît el nici nu pricepe cum s-ar putea, spre pildă, da votul universal moșicului, care n-a învățat declinațiunile grecești. Răsuciri de mustață înaintea unei domnișoare la un bal, trimiterea unor bilete parfumate, care se încep cu cuvintele „angel adorat”, dau surtucarului o opinie așa de mare despre simțirile și sentimentele lui încît e surprins cînd un artist, ce s-a uitat adînc în inima țaranului, arată că simțirile țaranului sînt de multe ori mai bogate și mai adînci decît ale lui. Țaranul nu vorbește mult, viața lui, plină de suferințe și dureri, îl face tăcut, îl face foarte puțin expansiv, așa încît cu un singur cuvînt, cu un semn de multe ori indiferent arată furtuna ce bîntuie sufletul lui. Iar surtucarul înstrăinat de țărani prin haina nemțească, prin declinațiuni grecești și, mai cu seamă, prin interese de clasă, în această avariție de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimțibilitatea țaranului. Ni se va zice poate că această chestiune trebuie să rămînă în litigiu, pentru că noi vom susține una, protivnicii noștri alta, și acordul nu va putea fi stabilit decît atunci cînd se va studia mai bine și mai adînc viața țărănească. Nu sîntem deloc de această părere, pentru că de pe acum avem pentru zisele noastre dovezi puternice, de neînălțurat. Cînd auzim pe surtucarii noștri vorbind de țărani s-ar crede că noi, surtucarii, în simțăminte ne deosebim de țărani tot atîta pe cît ne deosebim de neozelandezi. Ca să ne deosebim

însă așa de mult de țărani, ar trebui să ne deosebim tot atît de mult ca organizație fiziologică și psihologică. Însă organizația fiziologică și psihologică a noastră și a țăranilor e aceeași, și dacă ne deosebim, doar într-atîta întru cît în general se deosebesc indivizii aceleiași națiuni între ei. Nimeni nu va nega că dacă vom lua un fiu de țaran de la vîrsta de zece ani și-l vom învăța la școală ei va ajunge un surtucar, ca și noi toți, prin simțăminte ca și prin inteligență, ceea ce ar fi imposibil dacă fondul organizației noastre și a țaranului ar fi deosebit. Se înțelege că felul vieții, deosebit la amîndouă aceste clase, va face să difere întrucîtva și în privința simțămintelor, și mai cu seamă în manifestarea acestor simțăminte; fondul însă va rămîne același. Odată însă ce vom admite că este totuși o deosebire între simțămintele clasei țărănești și orășenești — deși nu atît de radicală pe cît o cred surtucarii noștri —, o întrebare trebuie să ne punem, și anume ca să vedem în ce sens e această deosebire, în al cui folos și în a cui daună este ea.

Surtucarul fără multă bătaie de cap e convins că deosebirea e în folosul său și mărește această deosebire pînă într-atîta încît, după cum am văzut, ai crede că ai de-a face pe de o parte cu europeni, iar pe de alta cu neozelandezi. Surtucarii noștri îmi vor permite să nu împărtășesc deloc optimismul lor de clasă, și pentru aceasta am cuvintele mele foarte puternice.

În adevăr, care sînt acele manifestări ce ne zugrăvesc simțămintele unei națiuni ori ale unei clase dintr-o națiune? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogăția, adîncimea, complexitatea simțămintelor pot să fie judecate după manifestațiunile poetice. Să comparăm dar în privința aceasta pe surtucarii noștri cu țărănimea noastră. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb și genial care se cheamă poezia populară. În aceste poezii, poporul și-a pus toată inima, tot sufletul lui. În aceste poezii, el a întrupat simțămintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admirație pentru frumusețile naturii. O întreagă gamă a felurilor simțăminte omenești în toată varietatea lor e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simțămînt și cu imagini superbe, nepieritoare. În poezie, ca și în artă în general

se întrupează însă personalitatea artistului; aceasta e adevărat pentru orice poezie, e adevărat și pentru poezia populară. Simțămintele dar, atât de variate, atât de bogate, atât de adânci și puternice din poeziile populare, sînt simțămintele adânci, bogate, variate și puternice ale acelui artist genial anonim care se numește poporul. Dar surtucarii ce au produs ? Doi poeți mari, morți de curînd, dintre care unul, Alecsandri, a devenit mare tocmai prin aceea că a cules poeziile populare și s-a pătruns de ele ; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poeziile populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia și cultura europeană ; apoi cîțiva poeți de talent ce aparțin uneia sau alteia din categoriile sus-pomenite. Încolo o mulțime întregă, o mulțime mare de poeți, care versifică, fabrică la poezii în care nu știi ce să admiri mai mult : nulitatea formei, lipsa de simțăminte sincere ori nulitatea fondului. Dacă poeții populari în marea lor majoritate ne-au lăsat o moștenire, care va fi totdeauna fala literaturii noastre, poeții surtucari, cu cîteva excepții, ne lasă o poezie de care trebuie să roșim.

Este încă o artă prin care oamenii își manifestă simțămintele lor — aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară, în oare iarăși și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude ba un plîns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de desperare al unui om robit și apăsător. În alte bucăți muzicale se aud izbucniri de o veselie ne bună, prin care, pentru o clipă măcar, el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile. Ce au creat surtucarii față cu această muzică populară ? Mai nimic original ori lucrări inspirate de muzica populară. Așadar, ca manifestare artistică a simțămintelor, poporul nu numai că nu stă mai pe jos decît surtucarii noștri, ci chiar, în unele privințe, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce au surtucarii despre propriile lor simțăminte și o opinie atât de disprețuitoare despre simțămintele țărănimii ? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă, care face să pricepem mai bine pe un american ce aparține clasei noastre decît pe un țaran care e concetățean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atât de mult e din pricină că această chestie are, în general, și o mare însemnătate

politică și socială pentru țara noastră, și o mare însemnătate din punctul de vedere literar, anume că : nepriceperea, disprețul către țaran nimicește în germenii chiar posibilitatea creării unei literaturi din viața țaranului nostru. Această chestiune are pentru noi, în sfîrșit, și o însemnătate imediată. Nepriceperea simțămintelor țărănimii noastre a fost una din pricinile de întîia mîna care a[le] făcut să cadă *Năpasta*.

Împreună cu prejudițiile [prejudecățile] de clasă că țaranul nostru e nesimțitor ori că simțămintele lui sînt foarte puțin variate, puternice și bogate cad și o mare parte din observațiunile făcute lui Caragiale și care au hotărît soarta *Năpastei*.

Al doilea fapt care asemenea a avut o hotărîtoare influență asupra căderii *Năpastei* este priceperea greșită a realismului în artă în general și a realismului în producțiunile dramatice în special. În criticile scrise și vorbite, fiecare găsea o altă greșeală : ba cutare lucru e chiar imposibil în realitate, nu e real ; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la *România* s-a întrecut pe el însuși făcînd următoarea observație monumentală. Vorbînd de învățătorul Gheorghe și de declarația ce i-o face Ancăi, că dacă nu-l iubește va pleca din sat, criticul zice : „Este un simplu șurup ca să vadă dacă într-adevăr femeia îl iubește sau e hotărît în adevăr să se ducă ? Și, dacă e hotărît, cum putea el să facă asta cînd era învățător în sat ? Cînd scriem o piesă cu pretenție naturalistă, trebuie să ținem seamă de toate circumstanțele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecînd peste una, mîine peste alta ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni, iar nu oameni în care sînt încarnate acele pasiuni. Ca să plece un învățător dintr-un sat, trebuie să ceară permutarea de la Ministerul Instrucțiunii, să i-o aprobe și, cînd i-a aprobat-o, nu poate să-și ia deodată seama zicînd : nu mă mai duc. Desigur că d. Maiorescu, care a aplaudat așa de mult piesa d-lui Caragiale, s-ar fi făcut foc, pe cînd era ministru, dacă găsea pe vreun pozaș de Gheorghe trăind în realitate, fie și într-un sat de munte”.

Mă mir cum criticul de la *România* nu i-a cerut lui Gheorghe și bilet de identitate, și foarte rău a făcut

Caragiale că n-a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la Ministerul Instrucțiunii Publice î Trebuie să spunem drept că această observație e unică în felul ei în criticile trecute, prezente și viitoare poate ale țării noastre. Dar faptul că în cererea de realism se poate ajunge la o așa absurditate e foarte caracteristic, și arată cât de prevăzători, cât de prudenți trebuie să fim în această privință. Criticii n-ar trebui să uite că realismul și naturalismul artistic e totdeauna relativ, niciodată absolut. Arta, imitînd și reproducînd natura, niciodată nu poate să reproducă întocmai. Aceia care au citit articolul întîi din acest volum* o știu aceasta. Un sculptor e fatal obligat să facă oameni din alt material de cum îi face natura, el e fatal obligat să facă oameni de piatră ori de metal, pe cînd natura îi face de carne și de oase. Un pictor face oamenii în culori ș.a.m.d. Toată arta dar se depărtează într-un fel ori în altul de natură și e numai relativ naturală. Și numai în marginile acestei realități poate să fie vorba de arta idealistă, simbolică, naturalistă. Așa, de pildă, un sculptor mistic și simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o față cum nu se vede niciodată în viața reală și această statuă, după ideea artistului, va trebui să reprezinte ideea renunțării la bunurile lumesti, ideea ascetismului. Un sculptor naturalist va face un corp omenesc frumos ca formă, anatomiceste adevărat ca proporțiuni, un corp care în acest sens există ori poate să existe în natură. Amîndoi pictorii, deopotrivă, nu sînt perfecți naturaliști pentru că oamenii lor sînt de piatră, nu de carne și oase. Ceea ce e adevărat pentru sculptură e adevărat pentru toate artele în general, e adevărat prin urmare și pentru toate felurile de producțiuni literare. Ceea ce însă e evident în sculptură nu e tot atît de evident și în literatură. În sculptură, o artă relativ simplă, sînt evidente marginile fatale ale *nenaturalismului* dacă putem să ne exprimăm așa. În literatură însă — arta cea mai complexă dintre toate —, aceste margini sînt departe de a fi tot atît de clare. Marginile permise, care sînt necesare și de dorit naturalismului, în literatură e o chestiune așa de complexă, atît de încurcată, mai cu

* [Voi. II din *Studii critice*; vezi volumul de față, p. 247—278]

seamă prin polemică, încît, desigur, nici vorbă nu poate fi de a o trata pe larg în acest articol. Aici vom spune numai cîteva cuvinte în ceea ce privește arta dramatică.

În arta dramatică, marginile *nenaturalismului* fatal sînt mai mari decît în alte producțiuni artistice, e un șir întreg de convențiuni care nu există în alte genuri literare. Trebuie de observat cerințele scenei; drama ori comedia trebuie să fie numai așa de mare încît reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atît cît poate publicul să stea la teatru; trebuie să fie împărțită în acte, ca să nu se obosească publicul și actorii; trebuie să fie jucată de oameni care n-au nimica de-a face cu aceia pe care-i joacă etc. Tocmai aceste margini mai largi ale *nenaturalismului*, speciale artei dramatice, au făcut pe realiștii prea zeloși să predice ori să prezică dispariția artei dramatice. Ei uită că nu numai în dramă, dar în orice gen «al artei există o parte a *nenaturalismului*, într-una mai mult, într-alta mai puțin. Dar dacă marginile *nenaturalismului* în arta dramatică sînt mai largi decît în alte arte nu înseamnă, bineînțeles, că nu există artă dramatică idealistă —, simbolistă dintr-o parte și naturalistă din altă parte. Drama poate să fie trezită, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze; personagiile lucrării dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. În altă lucrare dramatică, personagiile pot să fie numai simbole; ele nu se reprezintă pe sine înseși, ci simbolizează niște idei ori simțăminte abstracte, în altă lucrare dramatică, personagiile sînt personificarea tuturor virtuților și viciilor posibile, care niciodată nu pot să se întîlnească în același om fiindcă nu pot să existe oameni nici absolut virtuoși, nici absolut vicioși. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi în domeniul artei idealiste, simbolice. Dimpotrivă, la lucrările dramatice naturaliste, personagiile nu se reprezintă pe ele înseși, ca oameni vii. Cutare ori cutare personaj din dramele lui Shakespeare nu personifică cutare ori cutare simțămînt. Romeo nu personifică iubirea, Othello gelozia; Hamlet meditarea și nehotărîrea, ci sînt oameni vii, dintre care unul iubește cu tot focul unui tînar de douăzeci de ani, altul e gelos cu toată furia și bestialitatea moștenită, altul e un om nehotărît, un caracter meditativ — și așa mai departe. Această identitate între

personajii și între ceea ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într-un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind astfel naturalismul și idealismul, noi nu trebuie să uităm că spiritul omului viețuitor nu se conduce de clasificările noastre mai mult ori mai puțin artificiale, și de aceea sînt o mulțime de producții artistice pe care n-am ști în ce categorie să le punem. Și, afară de aceasta, înăuntrul fiecărei categorii sînt deosebiri multiple. Așa, de pildă, să luăm arta dramatică naturalistă. Aicea sînt posibile și există chiar un șir întreg de deosebiri. A le cerceta pe toate nu e scopul acestui articol; aici atragem luarea-aminte asupra acelor deosebiri care ne interesează imediat. Artistul poate să-și ațintească toată băgarea de seamă, tot talentul la zugrăvirea unor anumite simțăminte și la ciocnirea tragică a acestor simțăminte. Aceste simțăminte el le va însufla unor oameni vii, care îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simțămînt ori al unei ciocniri de anumite simțăminte, lăsînd în urmă celelalte particularități ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de nație, de clasă ori zugrăvind aceste semne numai într-atîta întru cît sînt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte se poate ca un artist să aibă în vedere mai cu seamă toate particularitățile individuale, toate semnele tipice de nație, de clasă ale personajilor ce zugrăvește. Dramele în genul întîi se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se-nțelege, după cum am zis mai-nainte, spiritul creator natural se conduce prea puțin de clasificările noastre 'artificiale'. Producțiunile artistice sînt așa de complexe încît nici-odată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există, și nici nu pot să existe, nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum poți să zugrăvești particularitățile individuale, moravurile unei clase fără a zugrăvi simțămintele și ciocnirea lor, tot așa, într-o dramă naturalistă, nu poți să zugrăvești adîncile simțăminte omenești și ciocnirea lor fără ca întotdeauna să nu reeasă particularitățile individuale, particularitățile clasei și nației din care fac parte personajii zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba decît de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acum în care categorie se poate pune drama *Năpasta*, atunci vom putea răspunde că face parte din categoria întîia.

După cum am zis în articolul nostru despre *Năpasta*, Caragiale a întrupat în ea un șir întreg de simțăminte și de ciocniri de ale lor. Aceste simțăminte le-a întrupat în oameni vii, și oamenii vii aparțin unei anumite națiuni, unei anumite clase; și oamenii lui Caragiale aparțin României și clasei țărănești.

Dar Caragiale, cum sînt toți scriitorii categoriei întîia, n-a vrut să ne zugrăvească țărăimea cu toate deosebirile ei de clasă, cu toate calitățile și viciile ei; el n-a vrut să ne zugrăvească clasa țărănească, după cum Ostrovski a zugrăvit negustorimea rusă și după cum el însuși ne-a zugrăvit mica burghezie în *Noaptea furtunoasă*; ci Caragiale a vrut, o zicem încă o dată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor 'anumite simțăminte omenești, în acest caz, ceea ce putem să-i cerem e : ca oamenii, în care el își întrupează anumite simțăminte și ciocnirea lor — dacă sînt luați dintr-o anumită clasă —, să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simțămîntul verosimilității. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz e ca drama să nu contrazică toate semnele caracteristice individuale și de clasă ale personajilor, nu însă ca să le pună în evidență —, ceea ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.

Să luăm acum în cercetare greșelile de căpetenie ce se impută lui Caragiale. Caragiale, zice d-l Alexandrescu, „a înlăturat una din cele mai întîi cerinți ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psihic din viața unei păтури sociale a timpului cînd a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent cînd știe ca, prin un fapt reprezentat pe scenă, să releveze o întreagă mișcare de moravuri, o evoluție socială, o cerință a timpului, în fine filozofia păturei descrise". Este adevărat. Sînt de acord că Caragiale n-a făcut-o, sînt asemenea de acord cu d-l Alexandrescu în ceea ce privește marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. Aceste drame sînt drame de moravuri, pe cînd Caragiale a scris o dramă psihologică. Caragiale n-a dat și

nici n-a vrut să dea altceva decît ceea ce ne-a dat. D-l Alexandrescu are drept să-și spună părerea de rău că scriitorii noștri nu scriu lucrări literare care ar da fizionomia morală și psihică clasei țărănești în toate particularitățile ei; în privința aceasta sîntem de acord, dar, expunîndu-și părerea de rău în ceea ce atinge părțile ce nu le-a făcut Caragiale, d-l Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a făcut. Domnia lui, împreună cu mai toți criticii *Năpastei* au criticat nu aceea ce a fost făcut, ci aceea ce ar trebui să se facă. Ei au criticat o lucrare dramatică ce face parte din categoria înțîia, punîndu-i cereri care pot să fie puse numai unei lucrări de categoria a doua. Ori poate d-l Alexandrescu crede că numai dramele de felul acestora care pun în lumină fizionomia complexă a unei clase sociale sînt prețioase, pe cînd acelea care se ocupă mai ales cu ciocnirea adîncilor sentimente omenești n-au nici o valoare? Dar atunci ar trebui distruse, ca neavînd nici o însemnătate artistică, o bună parte din marile producțiuni dramatice! Alte observații sînt mai tot așa de întemeiate și tot așa se evaporează la lumina cîtorva adevăruri dobîndite. Așa, de pildă, toate observațiile în ceea ce privește imposibilitatea simțămintelor complexe ale țărănilor sînt fără teme dacă vom admite că țăranul are simțăminte tot atît de adînci și complexe ca și noi, ceea ce cred că este evident după cele spuse mai înainte.

Ori să luăm o altă observație făcută iarăși de cea mai mare parte a criticilor. Acțiunea, zic ei, e încurcată, trasă de păr, Ion nebunul apare totdeauna *unde* trebuința o cere pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă? — pentru că i-a trebuit autorului; de ce a înnemerit tocmai la circiua lui Dragomir? — pentru că fără aceasta n-ar putea să urmeze drama; de ce se omoară? — pentru că astfel se dă prilej Ancăi să se răzbune etc. Iar criticul de la *România*, ducînd acest „de ce” pînă la absurd, zice: „De ce tocmai nebun să fie acela care a fost osîndit pe nedrept, căci s-au văzut destui oameni, în asemenea condiții, care n-au înnebunit?” Cînd auzi toate aceste curioase întrebări, îți vine de la început a crede că Ion e un american din New York adus înadins la Corbeni pentru a dezlega greutățile acțiunii dramatice. Dar cînd te gîndești, începi să te miri de critici, nu de Caragiale.

Ion nu e străin de dramă, el face parte indispensabilă din concepția dramei, el e un membru nedespărțit de dramă, corp din corpul ei. Ce mirare dar că toată viața lui în dramă e hotărîtoare pentru acțiunea ei? Ce mirare e că Ion, care a fost prins și torturat pentru un omor făptuit la Corbeni, după ce scapă de ocnă și rătăcește pe drumuri, halucinat, mergînd după veverița trimisă de Maica Domnului, se întoarce în acele locuri unde a fost făcut omorul? Mai curînd ar fi de mirat dacă s-ar fi îndreptat în altă parte. Și în general vorbind: ce sens au toate aceste întrebări? Este oare o singură dramă în lume căreia nu i s-ar putea face aceleași întrebări, găsind aceleași șurupuri?

Greșeala cea mare a criticilor *Năpastei* e că, exagerînd naturalismul și realismul în artă, ei, în adevăr, ajung nenaturaliști, idealști. Numai în drame nenaturaliste fiecare personaj are o însărcinare definită în acțiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întîmplare. Și, din contra, lucrările naturaliste prin aceea, între altele, produc iluzia realității că introduc întîmplări ca un element hotărîtor în viața personajilor, care întîmplări sînt un element hotărîtor în viața fiecărui om. Să se gîndească fiecare dintre cititorii noștri la una din mulțimea întîmplărilor ceva mai însemnate din viața lui și va vedea cum scoțînd acea întîmplare toată viața lui și a oamenilor cu care e legat s-ar fi petrecut cu totul altminterlea. Și cu atît mai mult întîmplările trebuie să joace un rol mare într-o lucrare artistică cu cît în ea sînt luate numai acele întîmplări, mici ori mari, care au o influență hotărîtoare asupra vieții eroilor dramei. Viața omenească e un lanț de întîmplări, în care întîmplările trecute au o influență asupra celor prezente și cele prezente hotărîsc pe cele viitoare. Scoțînd o întîmplare din acest lanț, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiale, scoțînd o întîmplare din șirul celor desfășurate în dramă și văzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sînt tocmai o dovadă că întîmplarea scoasă n-a fost decît un șurup în acțiune, un *deus ex machina*.

Ceea ce, în adevăr, trebuie să cerem e ca acele întîmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personajilor și să fie necesare pentru dramă, pentru acțiunea ei. Dar aș dori și eu să știu de ce adică ar fi impo-

sibil ca Ion să fi nimerit în casa lui Dragomir ? Dacă ar fi nimerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil ? Și nu s-ar putea oare face și atunci aceeași întrebare ? Cît despre condiția necesității unei întâmplări în acțiunea dramatică, apoi ea mai cu seamă se dovedește prin aceea că scoțind această întâmplare toate întâmplările ulterioare se modifică. O întâmplare ce nu e necesară în dramă, în acțiunea dramatică, dacă o scoți nu modifică întru nimica mersul ulterior al acțiunii dramatice *. Așadar, aceea ce slujește ca dovadă naturalismului și logicii în acțiune e luat de criticii noștri realiști prea zeloși ca dovadă a nenaturalismului și a lipsei de logică în acțiune.

Să vedem acuma acea greșeală care, după mai toți criticii, e aproape hotărîtoare pentru *Năpasta*. E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o femeie, și mai cu seamă o țărancă, să se mărite cu ucigașul bărbatului ei pentru a se răzbuna, și încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el ?

Să vedem și noi dacă faptul căsătoriei și traiului Ancăi cu Dragomir e o așa de mare absurditate încît să compromită toată piesa. De la început însă trebuie să prevenim pe cititorii noștri că noi personal n-am fi făcut această discuție ; personal credem că într-o dramă psihologică, ca a lui Caragiale, trebuie studiată mai cu seamă țesătura psihologică, simțămintele și ciocnirea lor. Întru cît privește posibilitatea cutărui ori cutărui fapt, trebuie numai atunci de discutat cînd întâmplarea e cu desăvîrșire imposibilă. Eu deci, care nu văd această imposibilitate în ceea ce privește căsătoria și traiul Ancăi cu Dragomir, n-aș face aceste cercetări dacă n-aș fi nevoit de alții care au făcut atîta caz de măritișul Ancăi. Să vedem dar mai de aproape despre ce e vorba. Cu acesta ocazie se vor lămuri și alte întâmplări ale acțiunii. Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca și-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubește pe Dragomir ; are chiar un resentiment surd în contra lui ; are bănuiele pe care singură nu le-ar putea explica ; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie prin tonul cu care a cerut-o ; dar ea totuși se duce după el. Pentru

* De altminterlea, o întâmplare de prisos din punctul de vedere al acțiunii poate fi necesară în alt sens.

ce ? — pentru că, cam în felul acesta și fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate și din orașe. Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la țară mai cu seamă această stare e nesuferită, „doar nu va văduvi o femeie toată viața” ; tot trebuie odată să se mărite ; de ce să nu se ducă după un tînăr voinic și care ține la ea ? Și Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită atîtea femei la țară și la orașe. După căsătorie, viața, cum era și de așteptat, între Anca și Dragomir ajunge tot mai rea și mai rea pentru mai multe pricini neînălăturabile Dragomir nu putea să trăiască bine și liniștit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o -dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta, Dragomir și Anca sînt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blînd, bun, iertător, deși iritabil, moale ; Anca e o femeie rea, cicălitoare, vindicativă, hotărîită, mai mult încă rea decît hotărîită, și în astfel de împrejurări, fie și la țară, viața casnică nu poate fi decît un iad. Anii trec, și împreună cu ei crește, pe de o parte, nemulțumirea și iriabilitatea lui Dragomir, pe de alta, ura Ancăi. Și această ură ajunge cu atît mai mare, cu cît an cu an se întărește în sufletul ei ceea ce fusese o bănuială inconștientă. Și cu cît crește ura ei pentru Dragomir, nemulțumirea și nenorocirea casnică, cu atît crește mai mult și dorul de Dumitru, cu atît mai mult îi pare că viața cu Dumitru ar fi [fost] fericită ; și cu cît îi pare că ar fi iffoslf^ fericită cu Dumitru, cu atît crește ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult și mai mult începe să-l bănuiască că el e ucigașul. Așa trec opt ani, și în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe-ăproape să ajungă o certitudine, și Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăște să omoare pe Cragomir întrebuițînd, ca armă a răzbunării, pe Gheorghe, învățătorul din sat, care s-a amoretat de ea. În aceste momente se începe drama lui Caragiale. Dragomir și Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept pentru crima săvîrșită de Dragomir, a fugit de la ocnă. Citirea excită grozav toate simțămintele de frică și de remușcare ale lui Dragomir. El se irită grozav împotriva Ancăi și se dă pe față și mai mult ; iar Anca,

sub impulsul crescînd a două simțăminte, ura și bănuiala, hotărăște să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe și de aceea face toate pregătirile pentru aceasta. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe că ar fi în stare să săvîrșească o așa faptă, ca uciderea lui Dragomir. În vremea aceasta vine Ion nebunul, fugit de la ocnă, care-i dă Ancăi încredințarea și mai mare că Dragomir e ucigătorul, și care fapt ațîță încă mai mult sentimentele vindicative ale Ancăi. Turbată de ură și mînie, îi vine o dorință trecătoare : să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, și mai cu seamă ca o femeie să-șiucidă bărbatul, nu e același lucru cum e de a-l tortura puțin cîte puțin cu focul lent al dojenilor, aluziilor, cicăliturilor răutăcioase de tot soiul. Și ea nu se hotărăște să-l omoare, zicînd că nu vrea să moară Dragomir, așa, în somn, neștiind cine îl omoară, și anume pentru ce trebuie să moară. Și aceasta e perfect în caracterul Ancăi, în caracterul unei femei eminentemente rele. Adevărul e că, rea cum este ea, tot n-ar vrea să-l omoare pe Dragomir ori în genere n-ar vrea să-l omoare cineva. Pentru a omorî un om din răzbunare se cere o hotărîre deosebită, acea hotărîre pe care o dă forța și siguranța de sine. Și Anca n-are nici forță pentru a lovi și a curma o viață, nici generozitatea de a o curma. Cînd cineva se răzbună contra unui om omorîndu-l, apoi îi curmă nu numai viața, dar și suferințele. Anca ar dori să-i curme viața, d'ar n-ar dori să-i curme și suferințele. Iată pentru ce ea nu-l va omorî, și iată pentru ce ea nu lasă nici pe nebun să-l omoare. În schimb, ea începe iarăși să-l tortureze evocînd spectrul mortului, punîndu-l față în față cu Ion nebunul, năpustind pe nebun asupra lui și în urmă, prilejul înfățișîndu-i-se, îl dă pe mînilor justiției pentru ca să ispășească și el o crimă pe care n-a făcut-o pentru o crimă pe care a făcut-o. Și astfel ea se răzbună, așa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorîndu-l și curmîndu-i împreună cu viața și suferințele, ci trimițîndu-l de la tortura de-acasă la tortura de la ocnă. Și înainte de a-l da justiției omenești ea îi scoate cu cleștele mărturisirea, că el a ucis și cum l-a ucis, și într-un monolog ea își varsă tot focul spunîndu-i o frază atît de caracteristică pentru ea care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumîndu-i pe o cale greșită. După ce-l

face să-și mărturisească vina, ea-i spune că l-a bătut chiar de pe cînd a cerut-o de nevastă și că de aceea chiar l-a și luat, pentru a-l aduce aici. De aci mirarea criticilor despre care am, vorbit mai sus. Este însă evident că această frază face parte din întregul arsenal de fraze cu care ea-l torturează și-și varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădării și al răzbunării, ea-i otrăvește cu această frază pentru totdeauna amintirea celor opt ani de conviețuire.

Toți cei opt ani, în care trebuie, desigur, să fi avut momente bune și pașnice, despre care Dragomir putea să-și aducă aminte cu bucurie — deoarece Dragomir iubește pînă la urmă pe Anca —, toți sînt otrăviți prin această frază, care-i spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeia pe care el a iubit-o nu numai cînd a aflat că el e ucigașul, l-a urît și l-a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întâmplările vieții, el a avut lîngă dînsul o femeie care îl ura, îl trăda și-i pregătea pieirea.

Se înțelege că ea însăși nu-și dădea perfect seamă de însemnătatea și de multiplele motive psihice care i-au dat naștere. Ea spune așa precum o îndeamnă ura, setea de răzbunare și mulțumirea de a și-o vedea aproape săvîrșită. Caragiale, cînd a scris această frază, simțea că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică această frază. De ce? Poate nici el nu-și dădea seama. Era dator criticilor ca, luînd în cercetare tot caracterul Ancăi și toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frază mică și neînsemnată. Criticii însă, care — în loc de a cerceta caracterele, pricinile acțiunii, simțămintele și ciocnirea lor — au examinat mai cu osebire intriga din punctul de vedere al posibilității, au înțeles fraza *ad litteram* și numai în ceea ce privește intriga. Atunci s-au pus pe mirat; unde s-a mai văzut o femeie care să se mărite cu ucigașul bărbatului și numai după bănuială? Desfid, zice un critic, pe oricine să-mi găsească în orice literatură o așa femeie. De altmîntrelea, dacă obiecțiile se vor reduce la adevărata lor valoare, atunci și noi găsim unele neajunsuri. Așa sînt de acord că ar fi fost mai bine dacă intriga era înjghebată altfel. Îmi pare că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai tîrziu decît la un an după omor, de pildă după șase ani, și astfel drama ar fi

putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripției — fiindcă tocmai acest termen l-a făcut pe Caragiale să-și înceapă drama nouă ani după săvârșirea crimei — și, făcînd așa, toată intriga ar fi cîștigat în verosimilitate. Asemenea, cred, după cum am spus în articolul despre *Năpasta*, că sfîrșitul ar putea să fie altminterlea, adică Dragomir să ispășească crima săvîrșită, dar nu crima pe care n-a săvîrșit-o. Drama e prea scurtă, așa încît uneori seamănă cu o schiță dramatică, și de aceea nu sînt peste tot motivate cu destulă putere acțiunile eroilor. Acest din urmă neajuns a dat naștere la multe neînțelegeri. De asemenea, timpul în care se petrec atîtea întîmplări e prea scurt — o singură noapte.

Dar, dacă cred că toate acestea, altfel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înțeleg că așa cum sînt la Caragiale ar fi absurde, imposibile. Deloc ;'ce nu se poate întîmpla în realitate ! în realitate se întîmplă lucruri pe care cea mai bogată fantezie n-ar putea să le inventeze, dar cred că dacă Caragiale ar fi înlăturat aceste neajunsuri intriga ar fi fost mai logică și ar produce întru cîtva o mai mare impresie asupra publicului.

Am vorbit pînă acum de obiecțiile critice care sînt comune și criticilor și unei mari părți din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice care sînt individuale, originale. Acum, nu demult, a apărut în *Revista politică* din Suceava, retipărit în *Lupta*, un articol lung al d-lui Adolf Last și care articol are toate aparențele unei critici originale și, după cum se va vedea, este în adevăr foarte original. Toate criticile, zice domnia-sa, făcute pînă acum au fost făcute dintr-un punct de vedere greșit; fiecare critic a fost condus de spiritul de „școală” de magistri în literatură, și de aceea *Năpasta* a fost criticată, însă pînă acum „n-a fost apreciată încă”. Aceasta voiește s-o facă d-l Last apreciînd *Năpasta* dintr-un punct de vedere nou. „Și credem — zice d-l Last — „ca să nu vă fie I^{ca}” voi ajunge la rezultate noi, dar și [că] voi pune în evidență cu mai multă precizie și claritate aceea ce a fost deja spus pînă acum”.

D-l Last zice că va căuta să afle concepția primă a piesei *Năpasta*, să afle ceea ce a vrut să facă Caragiale,

ideea întîia a dramei, acțiunea dramatică în simplitatea ei primitivă ; și pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Astfel se vor arăta părțile bune și rele ale creației artistice, se va lămuri și lumina ceea ce a fost zis de alți critici pînă acuma. De la început chiar trebuie să mărturisim că punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e prea șubred, terenul prea puțin sigur și chiar periculos. Deși e foarte important de a afla concepția primă, dar e foarte greu a face o critică plecînd de la acest unic punct de vedere. Ceea ce e și mai însemnat e ca să nu se facă, bineînțeles, o greșeală în înțelegerea concepției prime a autorului. O greșeală în această privință, mai cu seamă cînd se dă acestei concepții prime acea însemnătate pe care i-o dă d-l Last, ajunge fatală pentru întreaga critică. Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d-l Last e foarte periculos pentru că e destul o greșeală pentru a preface în praf toată lucrarea. Inșă, drept vorbind, toate metodele de critică sînt așa de puțin sigure încît aceasta nu e mai rea decît altele, deci să nu judecăm și să vedem ce a făcut d-l Last. Consecvent cu metoda domniei-sale, d-l Last începe prin a preciza care este concepția primă a *Năpastei*. „O femeie care-și pierde bărbatul iubit prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubește ; care-l bănuiește pe acesta din urmă de săvîrșirea crimei și se mărită după dînsul numai pentru a găsi elemente de întărire a credinței, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuiește și a răzbuna apoi acest fapt criminal, care i-a răpit tot ce-i era scump în viață”. După d-l Last, acesta e gîndul primordial al lui Caragiale, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebie în drama *Năpasta*, aceasta a fost concepția primă a dramei. Această concepție primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă : concepția e adîncă, poetică, mare, shakesperiană. Dacă vă întrebați însă, cu mirare, de ce atîtea laude pentru un simplu fapt, că un autor a vrut să reprezinte răzbunarea unei femei, ce-și răzbună uciderea bărbatului ei, d-l Last răspunde că face aceasta pentru că aici e vorba de un simțămînt omnesc ce nu piere, ce nu atîrnă de modă, de un simțămînt vecinie. Și, afară de aceasta, acest simțămînt e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie — Anca — care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis jertfește tot, toată

viața ei, pînă și simțămintele ei intime, ajungînd femeia ucigașului, această „abnegațiune perfectă de propria sa persoană, viețuirea exclusivă afară de sine”, toate acestea sînt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, și tocmai acestei concepții, atît de morală, Caragiale dărește laudele ce le-a primit de la critici.

Așa zice d-l Last, iar noi zicem că tot ce zice d-lui în această privință, de la cel dintîi pînă la cel din urmă cuvînt, sînt false, fundamental false.

Și mai întîi de toate e, după opinia noastră, fals pri-
cepută de d-l Last ideea primă, concepția primă a au-
torului. D-l Caragiale n-a vrut să ne zugrăvească mai cu
seamă simțămintele de răzbunare ale unei femei, al cărei
bărbat a fost ucis, ci simțămintele de remușcare și de
frică ale unui om care a ucis și care ispășește crima' făp-
tuită, ceea ce am explicat în articolul' nostru despre
Năpasta. Personagiul principal e dar Dragomir ; Anca și
Ion nebunul sînt personagiile secundare, care pun în
mișcare simțămintele de remușcare și de frică ale lui
Dragomir, manifestîndu-și, totodată, și propriul lor ca-
racter și simțăminte. Aceasta am lămurit-o iarăși în arti-
colul meu despre *Năpasta*. Să presupunem însă că „con-
cepția primă” dată de d-l Last ar fi tot așa de adevărată
pe cît e de greșită. Ar urma oare că e sublim de morală
și altruistă ? — Ferească sfîntul ! A întrebuița toate pu-
terile, toate gîndurile și simțămintele pentru a ucide un
om, fie el chiar ucigașul unei ființi scumpe, e imoral în
cel mai mare grad ; se înțelege, cîteodată pînă și crudul
act al uciderii, pînă și arhirușinoSul fapt, pentru o femeie,
de a-și da trupul unui bărbat pe care nu-l iubește poate
să fie moral. Astfel e Iudita, care ajunge amanta lui
Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita își jertfește toate
simțămintele și viața pentru a ucide pe tiranul poporului,
pentru a-și libera poporul, dar nu pentru a răzbuna un
amant, și numai mărirea scopului — liberarea unui
popor — face morală conduita imorală a Iuditei, ucide-
rea și trădarea lui Olofern. Dar ce ar justifica, din punc-
tul de vedere moral, purtarea Ancăi, darea trupului ei
unui ucigaș ? Ce ar putea preface trădarea și uciderea în
fapte morale, altruiste, mai cu seamă altruiste, din punc-
tul de vedere modern ? Care e acel fapt, acel motiv,
acel scop mare care ar preface faptele arhiimorale în

fapte ideal de morale? Setea de răzbunare? Dar cum
poate un sentiment crud, moștenit din vremile sălbăticiei,
uîi sentiment el însuși imoral, să aibă o putere neînțe-
leasă de a preface fapte arhiimorale în fapte ideal de
morale ? Și ceea ce poate și mai straniu e că răzbunarea,
care e un fapt imoral tocmai după concepțiile sociologice
și criminaliste moderne, pentru d-l Last e morală, mai
cu seamă după concepțiile moderne. Asemenea e lucru
greșit cînd domnia-lui zice că moralitatea acestei con-
cepții geniale și altruiste a făcut pe critici să laude Nă-
pasta. Cu totul contrariu : criticii, care au înțeles tot așa
de greșit ca și d-l Last concepția primă a d-lui Cara-
giale, i-au făcut o învinuire din imoralitatea Ancăi; iar
criticul de la *Adevărul* zicea că toată răzbunarea este
ceva nefiresc, monstruos, chiar că desfide pe oricine să
găsească în vreo literatură europeană un așa monstru
moral. Cum vedem, critica d-lui Last dă, în adevăr, re-
zultate noi foarte originale și cu totul neașteptate. Dacă
d-l Last e original în stabilirea metodei și a punctu-
lui de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atît de
original și în aplicarea metodei d-sale. După ce d-sa
stabilește o *proprie concepție primă*, d-sa de la această
concepție primă trage un plan pentru o dramă așa cum
ar fi trebuit să fie avînd în vedere această concepție
primă. În urmă măsoară, cu planul unei drame făcut de
d-sa, drama lui Caragiale și unde nu se potrivește d-sa
găsește că Caragiale a greșit.

Poate să-și închipuiască cineva ce critică va fi aceasta.
Așa, de pildă, în ceea ce privește acțiunea din *Năpasta*,
d-l Last judecă cam astfel : concepția primă a dramei e
o femeie care vrea să-și răzbune bărbatul și, bănuind pe
Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge și pe
urmă a-și răzbuna [bărbatul]. Care trebuie să fie planul
acțiunii potrivit cu o așa concepție ? — Trebuia ca Anca
să strîngă tot mai multe dovezi, bănuielile să crească
împreună cu ura contra lui Dragomir, și cînd bănuielile
ajung apogeul lor și ura atinge culmea ei, atunci Anca
trebuie să lucreze răzbunîndu-se. Astfel, acțiunea ar fi
mers tot înainte, pas cu pas, pînă ar fi ajuns la dezle-
gare. Acesta e planul unei acțiuni pentru o dramă schi-
țată de d-l Last. Caragiale a scris însă o dramă proprie,
a sa, și care se cheamă *Năpasta*. D-l Last, aplicînd pla-
nul d-sale *Năpastei*, vede cu mirare că nu se potrivește.

Mai întâi, acțiunea dramei se începe opt ani după mări-tare, astfel că noi nu sîntem de față la bănuielele crescînde ale Ancăi. Cînd se începe drama, Anca e aproape con-vinsă, deci ea trebuie să lucreze. Și ea lucrează hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, și astfel acțiunea face un pas înainte ; dar pe urmă planul e părăsit — deci acțiunea face un pas înapoi; în urmă Anca se hotărăște să-l ucidă ea pe Dragomir — deci, zice d-l Last, acți-u-nea face un pas înainte ; dar Anca părăsește și acest plan și începe iarăși să tortureze pe Dragomir pentru a se asigura cu totul de nevinovăția lui — deci acțiunea nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D-l Last, care pricepe acțiunea dramatică nu complexă și fără nici o regulă, cum se și petrece în viață, ci mate-matică, exactă, rectilineară, care trebuie să se miște după comanda: „Drepti, înainte-marș !”, ca soldații, se miră și face aspre muștrări lui Caragiale pentru aceste șovăieli. Acțiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, șo-văielnică...

Ion nebunul iarăși nu putea încăpea în planul făcut de d-l Last, și de aceea regretă că d-l Caragiale l-a in-trodus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d-l Last, că scenele între nebun și Dragomir, confruntarea lor etc. sînt scene cu o psihologie adîncă și adevărată, scene de maestru, și ne pare bine că putem și noi să fim aicea de aceeași părere cu d-l Last. Dar, după d-l Last, și aicea e iarăși un clenci, un neajuns, anume : că scenele nu sînt așezate la locul lor, că sînt puse la urmă, iar nu la în-ceput, după cum ar fi trebuit. Cînd, cu mirare, veți în-treba de ce așa, d-l Last vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că așa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Ancăi pînă la convingere. Creșterea bănuiei însă trebuie să fie la început. Si tot așa, aplicînd planul d-sale dramei lui Caragiale, d-l Last ajunge la următoarele concluzii : „în rezumat : întâmpla-rea, ca un element principal de mișcare; lipsă de grada-ție psihologică, de o parte ; dezvoltarea psihologică mu-tată din locul ei firesc, de altă parte ; acțiunea șovăiel-nică, acțiune ce se înfundă ; și în fine lipsă de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică”. Pe românește, ar însemna că acțiunea e un talmeș-bal-meș. Mai departe d-l Last analizează caracterele între-

buintînd absolut același metod, adică din concepția primă descoperită de d-sa deduce caracterele, potrivite unei ase-menea concepții, în urmă caracterele așa găsite le com-pară cu ale lui Caragiale și dacă nu se aseamănă, le condamnă, bineînțeles, nu pe ale d-sale, ci pe cele ale lui Caragiale. înainte chiar de a începe analiza caracte-relor, d-l Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion nebunul. Cînd, înmărmuriți, veți întreba de ce atîta dizgrație pentru un biet nebun, d-l Last vă va răs-punde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebu-nul n-are ce căuta în dramă, n-are nici un rol în ac-țiune, el nu pune în mișcare acțiunea și nu e pus în mișcare de ea. Pe el cel mult îl poate analiza în afară de dramă, ca o creație deosebită. Ca atare, d-l Last găsește că Ion nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofmann. Cri-ticul de la *România*, pentru același sfîrșit, a citat car-tea doctorului Voisin și chiar statistica nebunilor. Așadar, Ion nebunul e descris exact, după d-l Last, dar obiectiv : „Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negînditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale anima-lului domestic — nimic nu e personal. Și de aceea cre-dem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor», că felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil”. Și astfel Ion nebunul, unul din acele creații în care Caragiale a întru-pat mai mult simțămînt personal, cea mai personală dintre creațiile de pînă acum ale lui Caragiale n-are, după d-l Last, „nimica personal” (!!!).

Rămîn de cercetat două persoane : Dragomir și Anca. In privința lui Dragomir, d-l Last spune multe lucruri foarte drepte, ceea ce arată că, dacă d-l Last n-ar fi întrebuițat un metod atît de fals, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfîrșitul analizei lui Dragomir, d-sa își aduce aminte de calapoadele d-sale și face o observație : că mai bine ar fi fost dacă Dra-gomir era un caracter extrem, chiar și unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererii unor caractere unilaterale și extreme, ar fi încă ceva de zis ; dar chiar de ar fi așa aceasta ar fi bine pentru o altă dramă, nu pentru *Năpasta*, unde, tocmai fiindcă Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu *Năpasta*.

Am ajuns la caracterul Ancăi, principala „persoană”, după părerea d-lui Last. Noi știm de mai-nainte cum trebuie să fie Anca după planul făcut de d-l Last și după concepțiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răzbunătoare, să gândească numai a-și răzbuna moartea bărbatului iubit, trebuie să întrebuințeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal și să jertfească tot pentru răzbunare, toate simțămintele ei trebuie să fie concentrate acolo. Dacă ar fi așa, dacă ar fi o răzbunătoare ideală, atunci ar fi : „o concepțiune atât de poetică, încît orice om, a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire, trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată...” Dar Caragiale a avut imprudența de a avea propriile sale concepții, a înțeles pe Anca cu capul său, a simțit-o cu inima sa și a făcut-o șovăielnică, prefăcută, cutră, lașă citeodată, crudă. Pentru acesta d-l Last iată cum muștră pe Caragiale : „Și rezultatul : Anca întrebuințează mijloace mici, începe cu șovăire, înaintează cu lașitate și sfîrșește cu minciuna. Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirație, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău”. Comicul acestor observații rezidă și în următoarele. După cum am arătat deja, concepția despre care ne tot vorbește d-l Last nu e a lui Caragiale ; Caragiale a avut cu totul altă concepție primă, cu atât mai mult nu e al lui Caragiale planul secțiunii și al dramei trase din acea concepție. Toate acestea sînt ale d-lui Last. Deci obiecția din urmă înseamnă, în adevăr, următoarele : „Și dacă noi, Adolf Last, n-am avut pentru concepțiunea noastră decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea însă a acestei concepțiuni a noastre de către d-l Caragiale n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău”. D-l Last, desigur, n-a gîndit că aceasta urmează neîndoielnic din articolul d-sale. D-l Last își sfîrșește articolul cu următoarele, care, avînd în vedere spiritul și metoda matematică a d-sale, trebuie într-o singură frază să conțină judecata întregii *Năpaste*; această frază e : „Și concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni”. *Quod erat demonstrandum*. Fiindcă partea întîi a frazei, după cum am văzut, privește concepția d-lui Last, pentru Ca-

ragiale rămîne numai partea a doua, adică „slăbiciunea frapantă în execuțiune”. Nu-i vorbă, chiar dacă amîndouă părțile l-ar privi pe Caragiale, mare lucru n-ar fi. În adevăr, concepția primă, despre care vorbește d-l Last, e planul întîi, gîndirea primordială a artistului, tema lucrării artistice. Așa, de pildă : o femeie care jertfește tot pentru a-și răzbuna uciderea bărbatului ei ; o fată care jertfește tot, pînă și simțămintele ei cele mai intime, măritîndu-se cu un om, pe care-l urăște numai pentru a scăpa de mizerie pe părinții ei ; un tînar care își jertfește toată viața, pînă și iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămînă credincios convingerilor sale — și așa mai departe. Astfel de concepții prime, geniale după d-sa, i-aș putea da cîteva duzini pe zi. Totul va depinde de execuție : pe cînd dintr-o concepție primă unul va face o capodoperă, altul va face o caricatură. Una din ciudățeniile criticii d-lui Last e că se entuziasmează așa înaintea concepției prime, ideii prime, gîndului primordial, care nu e altceva decît scheletul intrigii. Dar cîte și mai cîte ! într-un cuvînt, d-l Last a făcut, în adevăr, o critică foarte originală, prea originală, care răspândește lumină, dar nu asupra *Năpastei*.

*

În ceea ce privește critica d-lui Alexandrescu de la *Arhiva științifică* din Iași, vom fi mai scurți, deoarece multe din obiecțiile d-sale le-am analizat deja mai sus. Rămîn încă două obiecțiuni importante pe care le-a făcut domnia-lui *Năpastei*, și care n-au fost făcute de nici un alt critic. Prima observație e în privința contrastului în dramă. „Contrastul — zice d-sa — e o condițiune fundamentală a esteticeii, e o condițiune fundamentală în dramă. Așa, de pildă, în «Othello» contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemoniei cu gelozia furioasă și neîntemeiată a maurului, sinceritatea și buna-credință a maurului cu perfidia lui Iago etc...” în *Năpasta* însă, zice d-l Alexandrescu, „nici un contrast, absolut nici unul. Anca, printr-o putere neexplicabilă, predominează pe toți în scenă, *prin urmare contrast nu poate fi*”. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu că contrastul e una din legile fundamentale ale

plăcerii estetice, numai nu sînt de acord că în *Năpasta* nu e contrast. Aceasta e cu desăvîrșire greșit. Dacă d-l Alexandrescu nu l-a găsit, e din pricină că l-a căutat într-un chip foarte unilateral și greșit. Tocmai dramele nenaturaliste sînt acelea care-și întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viața reală. Așa, de pildă : un om groaznic de crud dintr-o parte, {altul] nepomenit de blînd de altă parte ; o cinste personificată dintr-o parte, o necinste fără pereche de alta ; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc. Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulțumește cu contraste mai mici, dar mai reale. De altminterlea, noi nu negăm că în viața reală nu există și contraste foarte mari, dar mai niciodată unilaterale. În *Năpasta* e un contrast între caracterul rău și triumfător al Ancăi și caracterul mai moale al lui Dragomir ; între iubirea lui Dragomir pentru Anca și ura Ancăi pentru Dragomir ; între caracterul mijlociu, moale, nervos al lui Dragomir și între marea crimă pe care a făptuit-o și care-l doboară ; între blîndețea și bunătatea de copil a lui Ion și cruzimea judecătorilor și întunecimea groaznicei ocnе ; între dorința lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă și între neputința de a-și atinge voia ; între iubirea Ancăi pentru Dumitru și trebuința de a trăi cu Dragomir ; în sfîrșit, între totalitatea caracterelor, pornirilor, dorințelor, sentimentelor Ancăi, ale lui Dragomir și Ion dintr-o parte și din alta între totalitatea condițiilor fatale, care-i nimicesc coala pe scenă, înaintea ochilor noștri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama *Năpasta*, ca orice dramă naturalistă de talent, nu sînt văzute de către d-l Alexandrescu. Dacă d-l Alexandrescu ajunge pînă a nega cu desăvîrșire existența contrastelor în *Năpasta*, pricina e, cum am zis, că a căutat aceste contraste pe o cale foarte unilaterală. Același lucru trebuie să spunem și în privința obiecției a doua, atingătoare de morala dramei. Sîntem de acord cu d-l Alexandrescu cînd zice că morala se impune în dramă. Îl credem însă pe d-l Alexandrescu cu totul greșit cînd găsește imorală *Năpasta*. Pricina greșelii e iarăși drumul greșit pe care d-l Alexandrescu caută morala în dramă. D-l Alexandrescu judecă astfel: Ion a

fost condamnat cu năpaste — o imoralitate ; Dragomir ucide pe Dumitru — iarăși o imoralitate ; Anca face o denunțare falsă contra lui Dragomir pentru a se răzbuna — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate” ; în sfîrșit, Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. „Iată dar — zice d-l Alexandrescu — o dramă în care un asasin este bine privit și devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate”. După cum vedem dar, d-l Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simțămintele și idealurile artistului, întrupate în producția artistică, în simțămintele și ideile ce ne sugerează această producție, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigii, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergînd consecvent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le înfăptuiesc eroii tragediilor lui. E însă evident și aproape banal că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producției artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist. Bunăoară, o temă foarte morală — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale cînd artistul își va bate joc de simțămintele părintelui ce se jertfește și cînd simțămîntul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spectator. În schimb, o temă groaznică de imorală — o crimă crudă și lașă — poate să facă tema unei opere artistice eminamente morale cînd artistul își va exprima simțămintele de groază pentru această crimă și ne va sugera și nouă aceleași simțăminte de groază. Așa e în *Năpasta*. Se înțelege că e o groaznică imoralitate tortura și osîndirea nedreaptă a lui Ion, și autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înțelege că e antipatică tortura lentă la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceeași antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie și compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, și sentimentul compătimirii pentru un om ce suferă, fie acel om și ucigaș, e un sentiment eminent moral. În schimb, pentru crima făptuită, Caragiale ne sugerează scîrba și groaza care l-a stăpînit pe el cînd a făcut-o centrul și pricina tuturor nenorocirilor ce se desfășoară în *Năpasta*. *Năpasta* conține dar elementul moral, elementul moralizării în mare

grad. Când d-l Alexandrescu dar nu numai că nu găsește nici un element moral și moralizator în dramă, ci mai curînd un element imoralizator, atunci greșeala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizator pe un drum fals și a fost tîrît la concluziile d-sale de fraze simetrice, ca următoarea : „Morala e o triplă imoralitate”.

*

Am zis că, întrebuițînd aceleași mijloace critice care s-au întrebuițat în privința *Năpastei*, adică ridicarea unor greșeli secundare la rangul de greșeli hotărîtoare, căutarea lor cu orice preț, întrebuițarea metodelor înguste și unilaterale, se poate reduce la nulitate orice producție artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte și pentru dovedirea și mai mare a falsității metodei întrebuițate, vom aplica același mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, și anume celei mai geniale creații a sale, *Hamlet*. Se înțelege, noi nu voim a compara *Năpasta* cu *Hamlet*, ci voim a dovedi că cu metoda criticilor noștri putem preface în praf nu numai talentoasa dramă ori schiță dramatică a lui Caragiale, ci chiar colosala operă a genialului Shakespeare. Această critică a lui *Hamlet* voi face-o în spiritul și mai cu cuvintele* criticilor noștri. Totodată găsesc de prisos a mai adăuga că nu împărtășesc deloc cele ce voi spune mai jos.

*

Intriga în *Hamlet* e luată din cronicile Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a danezi din timpurile eroice nu seamănă. Un om de stat ca Polonius ori un filozof sceptic ca Hamlet era tot atît de posibil la danezii de pe atunci cum ar fi la pieile roșii din America. În *Hamlet* însă e zugrăvit stratul social din Anglittera contemporană lui Shakespeare. Însă această purtare prea liberă cu cronicile Danemarcei nu e așa de importantă ca altele. Așa, de pildă, în cronicile Danemarcei se vorbește de o regină

*** Acolo unde cuvintele sînt chiar citate *mot ă mot*, le pun în ghilimele. Bineînțeles că unele cuvinte sînt schimbate, așa : Anca în Hamlet ori Gertrude, România în Danemarca etc.**

Gertrude care era tiranizată de bărbatul ei urficios și rău și de aceea s-a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se așază pe tronul lui și se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic și foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altmintrelea. Bătrînul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul ca la Hyperion, cu capul lui Jupiter ; Claudius, ucigașul său, e urît. Mai mult, Hyperion seamănă cu [un] satir, decît regele Hamlet cu Claudius. Și acest rege frumos iubea atît de mult pe nevasta lui încît nu dădea voie vîntului să-i atingă fața ; o iubea atît de mult încît ieșea din mormînt de a doua oară ca să ceară fiului său ca să fie mai gingaș cu mă-sa. Și regina Gertrude, care are un bărbat așa de frumos, așa de iubitor, cu care are deja un fiu de 20 de ani, pe care îl iubește fierbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius pentru a omorî pe bărbatul ei și ajunge nevasta ucigașului. Este aceasta posibil ? Este serios ? Și aceasta nu e unicul caz. Așa, de pildă, în *Richard al III-lea* e următoarea scenă : Frumoasa Lady Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henric, ucis de Gloucester. Același Gloucester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun și mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor și mai iubit bărbat. Convoiul se oprește. Sosește ucigașul Gloucester, șchiop, ghebos, uscat, oribil monstru moral și fizic. Cele mai oribile Westernuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Gloucester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe diavol, pămîntul chiar ca să răzbune uciderea soțului și a socrului ei. Gloucester îi zice că dacă a ucis a făcut aceasta pentru că o iubește. La această declarație de amor, ea-l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin și să-l otrăvească pe el, care e un „bucătoi de carne monstruos și diform”. După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primește un inel de la Gloucester, ca să-l poarte ca suvenir de la el, îi predă cadavrul socrului ei și în curînd se mărită cu acest „bucătoi de carne odios și diform”, se mărită cu ucigașul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios ? „Cum ? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela care e asasinul bărbatului ei iubit ?” „Să meargă pînă la riscul de a fi mama copiilor acestui asasin ? Autorul a inventat ori a luat dintr-un roman oarecare o monstrozitate spre a clădi o dramă fioroasă cu

efecte grosolane" (Arutnev). „In orice caz, tipul acestei femei nu e omenesc" (Emil).

Să vedem acuma acțiunea din *Hamlet*. Acțiunea ce încurcată, șovăielnică, lipsită de logică. In adevăr, care a fost concepția primă, gândul primordial al autorului? Un fiu care răzbună uciderea tatălui său, incestul și trădarea mîne-sa. El e gata să-și jertfească pentru acest țel toată viața, toate aspirațiile și face din această răzbunare singura sa pasiune. „Astfel persoana lui Hamlet nu mai e în joc, sufletul lui a murit deodată cu fericirea lui, și nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacțiunea lui proprie la care rîvnește și care e motivul acțiunii sale. Singurul gând careul stăpînește e icoana *tatălui* iubit, singura pasiune, răzbunarea contra criminalului, satisfacțiunea ce-o așteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a și-o lua singur și al cărui organ a devenit el" (A. Last); „Astfel ideea acestei drame, forma acțiunii, pe care am numit-o primitivă, așa cum credem noi că se va fi înfățișat dintru-ntîi în cugetul poetului, această idee, de o simplitate artistică și de o energie profundă, este cauza laudelor ce le-a primit «Hamlet»" (A. Last). Să vedem care e acțiunea ce trebuie să urmeze din ideea primă a acestei drame. Hamlet bănuiește pe unchiul său, această bănuială și ură contra unchiului său trebuie să crească pînă ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său, și atunci el trebuie să „acționeze" răzbunînd moartea tatălui său. Să vedem acuma cum e acțiunea în drama lui Shakespeare. De la început, Hamlet are bănuieli inconștiente, sentimente, dar ele n-au vremea să crească și să se dezvolte pentru că, chiar de la început, el află îngrozitorul adevăr chiar de la umbra tatălui său. „Așadar Hamlet e convins. Consecința neevitabilă este că el trebuie să acționeze. Și Hamlet acționează" (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gândurile; șterge din cartea vieții toate suvenirile și înscrie numai numele lui Claudius și răzbunarea. Logic ar fi dar ca el să acționeze în această direcție. In loc de aceasta, el începe să facă aluziuni, să pronunțe fraze amare, să filozofeze asupra nimicniciei lumii, și atîta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulanti să joace o dramă unde să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său pen-

tru ca astfel, cum zice el, „să surprindă conștiința regelui". Parcă Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aicea acțiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuielilor. Scena ou actorii ambulanti, scena între Hamlet și mă-sa sînt superbe, măiestre, geniale, „dar regretăm că aceste scene „atît de măiestre sînt răpite de la locul lor natural și așezate aiurea într-o megieșie cu totul nepotrivită", locul lor e la început, cînd Hamlet bănuia, atunci se înțelegea să surprindă conștiința regelui; dar cînd era deja convins, din punctul de vedere al acțiunii, ce sens are această scenă și următoarele? La urma scenei cu actorii, regele era tulburat, și Hamlet, urmîndu-l, îl găsește singur: iată dar cel mai bun prilej de a se răzbuna, de a-l ucide; dar Hamlet nu-l omoară, invocînd un pretext ridicol, că nu vrea să-i curme zilele cînd el se roagă lui Dumnezeu. „Acțiunea, ajunsă la culmea dezvoltării psihologice, împinsă spre deznodămîntul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acțiunea se oprește pe loc... Acțiunea este pur și simplu înfundată" (A. Last). „Tot efectul e șters, concentrarea a dispărut" (*România*). Pentru ca acțiunea dramatică, așa înfundată, să nu se sfîrșească, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea și despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morții tatălui ei și a spuselor lui Hamlet că nu-i mai e dragă, înnebunește și se îneacă. „De ice tocmai nebună să fie Ofelia, căci s-au văzut destule fete în asemenea condiții care n-au înnebunit?" (*România*).

Aceste întîmplări hotărâse toată acțiunea ulterioară. Regele, văzînd că Hamlet ajunge periculos, și pentru viața lui și pentru a celor dimprejur, hotărăște să-l trimită împreună cu Guildenstern și Rosencrantz în Anglia, cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera ca să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă; dar cum rămîne atunci cu răzbunarea? In loc ca Hamlet să răzbune moartea tatălui său contra ucigașului Claudius, Claudius răzbună moartea lui Polonius contra ucigașului Hamlet. Ce încurcătură! Și cum va fi sfîrșitul piesei „știe Dumnezeu și Shakespeare". „Acțiunea e oprită cu desăvîrșire, e înfundată pînă într-atîta, că se învederează singurul mijloc de scăpare, — întîmplări neverosimile". Hamlet, pe drum, bănuind că nu e lucru curat,

fură scrisoarea, citește cuprinsul, o distruge, pune o altă hîrtie scrisă de el, în care se cere să fie uciși Guildenstern și Rosencrantz. Aceasta n-ar putea s-o facă dacă nu s-ar întîmplă să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Așadar, Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acțiunea înainte? El în Angliera, și ceilalți în Danemarca! „Autorul a simțit foarte bine situațiunea penibilă în care a intrat și este caracteristic aceea ce face autorul” (A. Last). Pe drumul spre Angliera, vasul pe care e Hamlet e atacat de pirați; se încinge o bătălie, și în ea numai Hamlet e făcut prizonier, fără a fi fost atins, iar ceilalți pleacă în Anglia. Pirații îl aduc iarăși în Danemarca și, astfel, mulțumită amabilității piraților, avem iarăși pe Hamlet în Danemarca și acțiunea poate să meargă înainte. Hamlet sosește în Danemarca tocmai cînd se îngroapă Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se înfurie cumplit pe Laert că pentru ce acesta din urmă plînge pe sora sa iubită cînd el, Hamlet, o iubește ca patruzeci de mii de frați. După aceea regele Claudius, văzînd că altfel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert ca, pentru răzbunarea morții tatălui său și înnebunirea surorii sale, să facă cu Hamlet o partidă [partidă] de scrimă cu o floretă otrăvită, astfel orice zgîrietură va fi mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primește să săvîrșească această mișelie; Hamlet, neștiind nimic de cursa ce i se întinde, primește și el. Iată dar iarăși soarta lui Hamlet hotărîtă; el va muri. Dar în acest caz, în loc să fie răzbunat bătrînul Hamlet, va fi răzbunat iarăși Polonius, de astă dată răzbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răzbunarea lui Hamlet? Cum se va sfîrși piesa? „Cu părere de rău trebuie s-o zicem că nici acuma nu sîntem în stare a o spune, n-o știm nici noi, nici Hamlet, și nici autorul, se pare, n-a știit-o” (A. Last).

Pentru a ieși din încurcătură, intervine o întîmplare și mai neverosimilă. În focul luptei, Laert și Hamlet își schimbă floretele, și astfel dar amîndoi sînt răniți de moarte. Laert, văzînd că mașinația infernală s-a întors chiar asupra lui, e cuprins de remușcare, mărturisește tot planul lui Claudius. Hamlet, văzînd că e pierdut, înfuriat, înjunghie pe Claudius; mama lui Hamlet bea otrava

pregătită pentru Hamlet; astfel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gertrude moare și tragedia se sfîrșește *jante de personnages* *. „În rezumat: întîmplarea ca un element principal de mișcare; lipsa de gradățiune psihologică, de o parte; dezvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc, de altă parte; acțiune șovăielnică, acțiune ce se înfundă și, în fine, lipsa de legătură logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adîncă — execuțiune lipsită de energie poetică” (A. Last).

Dacă trecem acum la examinarea caracterelor, vom găsi aceleași greșeli. Să ne mulțumim cu persoana principală, centrală, după care e și numită piesa — Hamlet.

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răzbună moartea părintelui său și incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfește toate puterile, toată abnegația, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către țel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăși soarta, tare și neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în față. Și el e mare, drept, neînduplecat, trebuie, bineînțeles, să întrebuițeze și mijloace mari și drepte, ca și țelul lui moral, altruist și mare. Așa e ideea dramei. „E o idee atît de profundă, o concepțiune atît de poetică, încît orice om a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire trebuie să fie mișcat în adîncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată” (A. Last). Să vedem acum ideea în execuțiune. De la început, cînd umbra tatălui său îl cheamă la răzbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da sîngele sîngelui său pentru această răzbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă decît cu fraze sceptice, cu aluziuni amare, se jlește, se plînge, face filozofie pesimistă, e șovăielnic, invocă argumente ridicole ca să nu execute răzbunarea. În loc de rege, Hamlet din întîmplare omoară pe Polonius, părintele femeii pe care o iubește, și în loc de remușcare face spirit, înnebunește pe Ofelia, fură o scrisoare și se folosește de acest furt ca să trimită pe doi oameni nevinovați, Guildenstern și Rosencrantz, la moarte; în fine omoară pe ucigașul părintelui său, dar numai atunci cînd află că Claudius l-a otrăvit printr-o

* [Din lipsă de personaje.]

mașinație infernală. Hamlet, la urma urmelor, după atâtea șovăieli și crime, răzbună nu moartea tatălui său, ci propria sa moarte. „Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n-am avut pentru concepțiune decît accente sincere de laudă și admirațiune, pentru executarea acestei concepțiuni n-avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău" (A. Last).

Dar cel puțin alte cerințe ale dramei sînt observate ? „Așa, contrastul în dramă e o condițiune fundamentală, în «Othello» contrastul e colosal. Nevinovăția și blîndețea Desdemonei cu gelozia furioasă a maurului; sinceritatea maurului, cu perfidia lui Iago" (Gr. Alexandrescu). Dar în *Hamlet* nici un contrast, absolut nici unul. Toți eroii dramei sînt oameni mijlocii și de aceea contrast nu poate fi. Toți sînt, după împrejurări, și buni și răi, și cinstiți și lași, și dacă ne-ar întreba cineva care dintre ei e mai bun și cine mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un contrast. Dar morala, care e absoluta cerință a dramei ? Ce morală e în *Hamlet* ? Claudius ucide pe tatăl lui Hamlet — prima imoralitate ; Hamlet, în loc de a ucide pe ucigașul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius — a doua imoralitate; Hamlet trimite la moarte pe Rosencrantz și Guildenstern — a treia imoralitate"; cavalerescul Laert, pentru a răzbuna moartea tatălui și a surorii sale, într-un chip perfid otrăvește floreta sa pentru a ucide pe Hamlet — „o imoralitate justificată prin altă imoralitate" ș.a.m.d. în fine, pe cînd răzbunătorul Hamlet prin șovăieli, ucideri... pierde în simpatia publicului, Claudius, care se poartă bine cu toți ce-i ce-l înconjoară, care iubește pe Gertrude, ar dori să cîștige simpatia lui Hamlet și dacă hotărăște pieirea lui e numai cînd vede că Hamlet devine un pericol pentru viața lui și a tuturor ce-l înconjoară. Claudius, care e apăsător de remușcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit * decît Hamlet. „Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imorali-

* Sînt critici care ziceau că, din punctul de vedere moral, preferă un caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Așa e {sînt} marele critic rus Belinsfei, marele scriitor german Borne etc.

tate" (G. Alexandrescu). „Și concluziunea noastră finală : Energie impozantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în executarea acestei concepțiuni" (A. Last).

*

D-l Alexandrescu sfîrșește articolul său cu fraza simetrică care caracterizează foarte bine și părerea d-sale despre *Năpasta* și părerea tuturor criticilor, despre care am vorbit mai sus : „Așadar drama «Năpasta» este o adevărată năpastă a dramei".

Parafrazînd puțin aceasta, cred că noi, cu mai multă dreptate, am putea zice : Așadar, drama *Năpasta* a fost o adevărată năpastă a criticilor.

CAUZA PESIMISMULUI ÎN LITERATURĂ ȘI VIATĂ

Într-un articol, într-un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestiune însemnată ; sînt neajunsuri fatale care țin de marginile restrînse ale unui articol. Foarte des se întîmplă să nu fi înțeles așa cum ai fi dorit pentru că n-ai avut destul spațiu pentru a-ți explica gîndirile în toată întinderea lor. De altmintelea nu e numai scriitorul și spațiul restrîns al unui articol care sînt de vină, ci de multe ori e și nebăgarea de seamă a cititorului. Toate acestea împreună sînt pricina pentru care articolul meu *Decepționismul...* din volumul întîii * a fost de mulți înțeles foarte greșit. Așa, spre pildă, d-l Petrașcu, într-un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele : „La noi, d. Gherea crede, *cu siguranță*, că pricina acestui decepționism, cum îl numește d-sa, ar sta în disproporția dintre făgăduințele mari și actele mici ale revoluției noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întîi de vorbe, în urmă deziluzionate de fapte, și astăzi ele respiră în această deziluzie". Ceea ce pot zice *cu siguranță* e că d-l Petrașcu nu m-a priceput poate din cauza mea. În orice caz, pentru mine, pricina hotărîtoare a decepționismului ori pesimismului e alta. În articolul meu *Decepționismul etc...* am formulat în cîteva rînduri părerea mea asupra cauzei ori cauzelor pesimismului. Și aceste rînduri, pentru mai mare siguranță le-am subliniat. Iată-le : „Pricina decepționismului nostru, a

* [Vezi volumul de față p. 43—60]

decepționismului poezilor noștri, obîrșia lui sînt anomaliile societății burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizației burgheze".

Acestea sînt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimismului nu sînt vorbele late, promisiunile și nerealizarea acestor promisiuni, ci cauza lui e organizația socială de azi ori, mai bine zis, anomaliile acestei organizațiuni. La 1789, -în occidentul Europei, și la 1848, la noi, s-a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Această cădere a unei întocmiri rele și înlocuirea ei prin alta superioară a[u] trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești care caracterizează optimismul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în dezvoltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, deziluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești pe care le numim pesimism.

Așadar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o alta mai bună au fost cauze producătoare și de optimism și de pesimism. În amîndouă cazurile, organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimismul, fie deziluziuni — pesimismul. Așa am gîndit eu și așa am scris. Iar d-l Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimismului și pesimismului la noi n-a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de o parte, deziluziunile de altă parte. Ar urma dar că eu explic o stare sufletească : pesimismul, prin o altă stare sufletească : deziluziunea, care face parte din pesimism. Dar această boscărie de a preface în cauză hotărîtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească înrudită cu cea dintîi, această boscărie o fac, într-un mod inconștient, nu-i vorbă, tocmai aceia în contra căroră a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, dezlegarea acestei însemnate chestiuni se reduce, spre pildă, la următoarele : care e cauza pesimismului ? — deziluzia ; care e cauza deziluziunii ? — pesimismul. Contra acestor simpliști am scris tocmai articolul meu precedent*. Cum văd cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos, și dacă un scriitor ca d-l Petrașcu m-a înțeles așa, cu atît mai mult trebuie să mă fi înțeles

* [Decepționismul în literatura română, p. 43—60]

greșit alții. Pentru a nu lăsa loc la nici o confuzie și pentru că chestiunea în sine e de o mare importanță, m-am decis să scriu acest articol. Aici voi explica mai pe larg și mai deslușit cauzele pesimismului în literatură și viață.

Înainte însă de a trece la cercetarea cauzelor pesimismului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvântului pesimism. După cum am arătat în articolul trecut, definițiile date acestui cuvânt sînt atît de nesigure și de elastice încît după unii ar urma că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții că pesimist e numai Schopenhauer și c-nia. Așa, spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimismului e nemulțumirea în privința condițiilor de trai. De cîte ori un om ce se pînge de toate mizeriile vieții sociale n-a fost întîmpinat cu cuvintele : „Ești pesimist!” Dar nemulțumirea față de condițiile de trai poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Așa, spre pildă, toți aceia care se luptă pentru transformarea socială, optimiști *par ea* *cellence*, avînd un ideal frumos în viitor, sînt foarte nemulțumiți de condițiile actuale ale traiului omenesc. Cu cît idealul ce le lucește în viitor e mai frumos, cu atît condițiile prezente de trai le par mai odioase, și critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieții actuale va fi mai amară decît a pesimiștilor. Iată dar o nemulțumire care devine semnul optimismului, nu al pesimismului. Vina multor greșeli în ce privește găsirea cauzelor hotărâtoare ale pesimismului stă în metodele greșite întrebunțate pentru căutarea acestor cauze și în metodele greșite întrebunțate în general pentru lămurirea pesimismului. Așa unii caută să se lămurească în privința sensului cuvîntului *pesimism*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc astfel un pesimism ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimismul din viața reală. Cu alte cuvinte, ei nu deduc sensul cuvîntului din viața reală, din analiza vieții reale, ci sensul vieții reale îl deduc din sensul cuvîntului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiindcă fiecare om poate, în cîtva, altminterlea să priceapă cuvîntul pesimism, de

aceia vor fi mai tot atîtea pesimismuri cîți oameni sînt. Alții nu cad în această greșeală. Ei întrebunțează un metod științific întru atîta întru cît caută să se lămurească în privința pesimismului din viața reală, din istoria omenirii. Dar mulți dintre aceștia din urmă cad în altă greșeală. Ei studiază pesimismul la felurite epoci, caută ce are comun pesimismul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, ei vor să caracterizeze pesimismul fiecărei epoci în parte. Așa, spre pildă nemulțumirea în privința condițiilor vieții va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimismului modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd după cum ar fi dacă cineva, voind să caracterizeze organizația socială a Angliterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începînd de la comunele primitive ale barbarilor pînă la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale, ar dori să caracterizeze organizația modernă a Angliterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a englezilor ar fi : conviețuirea pe același teritoriu. Aici, în acest articol, ne vom feri de aceste greșeli. Aici noi nu vom cerceta un pesimism abstract ori pesimismul comun tuturor popoarelor și epocilor istorice *, ci pesimismul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contemporane nouă. Încă de o greșeală trebuie să ne ferim aci. Mai toți care scriu și vorbesc despre pesimismul unei epoci nu iau în băgare de seamă deosebirea de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonios, pentru ei pesimismul unei clase, [al] unei părți a societății e o dovadă că toată societatea e cuprinsă de pesimism. Aceasta însă e foarte greșit. Societatea pînă acuma n-a fost niciodată un organism armonios, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. Așa fiind, pesimismul ce a cuprins o clasă nu servă deloc de dovadă că toate celelalte clase sînt pesimiste. Mai curînd contrariu. Așa, de pildă, sfîrșitului veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea

*** Cercetarea elementului pesimist comun tuturor epocilor istorice poate fi foarte interesantă în multe alte privințe, și e chiar interesantă pentru/ priceperea pesimismului, dar acest rest comun, după cum am zis, nu poate fi întrebunțat pentru) caracterizarea pesimismului unei epoci speciale, mai ales al epocii noastre moderne.**

a[u] fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, care și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimismul unei părți din clasele de sus și de pesimismul proletariatului intelectual, [al] profesiunilor așa-numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimismul țăranimii ori chiar despre pesimismul muncitorilor industriali. Fiindcă în acest articol va fi vorba despre pesimismul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cât de mică a pesimismului modern. Bineînțeles că despre o caracteristică completă nici vorbă nu poate fi; aici poate fi vorba numai de câteva trăsături caracteristice. Pesimismul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă e slăbirea voinței. Pesimistul modern are o voință slabă, o disproporție mare între voință și inteligență. Criticii francezi nu degeaba îl numesc pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare și slăbire a voinței sînt în legătură toate celelalte semne distinctive ale pesimismului, anume : melancolia, blazarea, dezgustul de viață și alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice.

„Pesimismul este întrucîtva sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Orice conștiință a unei neputințe dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unele spirite speculative se preface în formule *a priori*. Se spune că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința" (Guyau, *Uirreligion de Vavenir*, p. 406).

„În toate experiențele asupra somnambulismului, neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s-a pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit își explică lui însuși această neputință căutînd lucrului oarecare caractere respingătoare și de disprețuit. Totdeauna dăm o explicație obiectivă restricției voinței noastre, în loc de a căuta o explicație subiectivă. Odată porniți pe această cale, somnambulii, dacă ar fi în stare, ar merge, desigur, pînă a-și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stării lor subiective. Pesimismul e poate tot astfel la început : un punct de vedere individual, stăpînit de

i sentimentul subiectiv de neputință" (Guyau, *Uirreligion...*, p. 407).

! Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acesta din urmă a fost sincer. Socotind că viața e o mizerie, el o distrugea prin schingiuirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convicțiune. Pesimistului modern îi lipsește, într-un grad t mai mult ori mai puțin, și una și alta. Susținînd că viața e o mizerie ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Între două orgii, pesimistul modern va scrie un tratat filozofic ori o poezie unde va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Avînd o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri fără a lupta contra lor și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid, vanitos și *reflexiv*. La el se face un obicei de a nu riposta contra loviturilor soartei, de a nu reacționa [reacționa] contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputîndu-se cheltui în afară, se va concentra înăuntrul omului. Omul se va adînci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimii și ale gîndirii sale. Această excesivă preocupare de sine e eminamente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare simțibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferințe ale altora — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai [al] celor mai distinși pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte a cazurilor e și în știință „*un impuissant*". Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebunțează pentru a scoate cu orice preț încheieri potrivit cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți le generalizează, așa încît ajunge la concluzia că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea oricărei vieți. De aici : *Nirvana*. Așadar, trăsăturile caracteristice 'ale pesimistului modern sînt : degenerare nervoasă, o mare enervare, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecință [consecvență] și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, *reflexivitate*,

dezgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui dezgust în sisteme filozofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios etc... Acestea sînt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fiecare în felurite moduri etc... Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi decît relativă, încă o observație avem de făcut. Am zis că caracterul pesimismului și al pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, astfel că în epoca noastră burgheză pesimismul are un alt caracter decît în alte epoci. Dar și în aceeași epocă el nu rămîne același. E o mare deosebire între pesimismul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimismul mai domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimismul de la începutul secolului și între pesimismul foarte domol contemporan nouă, adevăratul pesimism al învinșilor. Caracterizarea pesimistului pe care am făcut-o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

*

Pentru oamenii care nu sînt învățați a adînci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cît se poate de ușor. Metodul care se întrebuițează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene care coexistă în același timp și se pune o legătură cauzală între ele. Așa, de pildă : Țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într-o anumită epocă sînt pesimiști, oamenii sînt deziluzionați, deci cauza pesimismului e deziluzia ori viceversa. Fiindcă însă, în același timp cu pesimismul, afară de deziluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fiecare din aceste stări sufletești se preface *ad libitum* * în cauze ale pesimismului. Așa,

* [Prin voința cuiva ; la alegere.]

de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, disproporția între voință și inteligență, toate devin pentru logicienii noștri pripiți cauze hotărîtoare ale pesimismului. Iată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă cauzele hotărîtoare ale unor fenomene. Împreună cu pesimismul modern există o știință modernă din care pesimiștii își scot argumente pentru încheierile lor — deci, conchid logicienii noștri, știința modernă e cauza pesimismului, împreună cu pesimismul și cu știința modernă există o mare necredință, deci necredința e cauza pesimismului ș.a.m.d. Logicienii noștri n-ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consecvent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac astfel de concluziuni, astfel de legături cauzale între umbrelă și ploaie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; cînd e vorba însă de fenomene sociale, aici sînt posibile lucruri și mai ceva decît umbrela cauzei ploaiei. Cînd e vorba de fenomenele sociale, apoi aici e posibilă greșeala ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărîtoare, o parte a unui fenomen să devină cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boale sociale să devină cauza acestei boale, și alte absurdități de acest fel. Așa, de pildă, criticii francezi moderni ca Bourget, iar după ei d-l Petrașcu, consideră ca pricini hotărîtoare ale pesimismului — boala veacului — descoperirile științifice, care au distrus credințele religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărîte la toate întrebările după cum le da religia. Cauza pesimismului, zice d-l Petrașcu, provine „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință”. Și mai departe : „Secolul nostru e stăpînit de inteligență și voință în deprofitul credinței strîmtorate. Această dislocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are simburile în legile găsite acum 300 de ani de spiritul lui Bacon etc...” Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotărîtoare. Și același lucru trebuie să spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul că ei trag

astfel de concluziuni arată starea patologică a sufletului lor pe care noi o numim pesimism, după cum neliniștea sufletească ori mărirea splinei arată o stare patologică pe care noi o numim *friguri*. După cum o stare patologică pe care o numim friguri se manifestă prin mărirea splinei, prin abateri sufletească etc... tot așa o stare patologică sufletească pe care o numim pesimism (*le mal du siecle*) se manifestă prin melancolie, prin tendința de a vedea totul în negru, prin tendința de a trage concluziunile cele mai descurajatoare din știința modernă... toate acestea împreună sînt simptome ale pesimismului, constituie chiar pesimismul. Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sînt, prin sensul lor intern, astfel încît negreșit din ele nu putem logieamente să tragem alte concluzii decît descurajatoare? Rezultatele științei poate sînt necesarmente pesimiste? A pune într-un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? Știința modernă, care dă colosal de puternice arme omului în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum-de-fier, care îl face pe om în cîtva stăpînitorul naturii, această știință, care are menirea de a da putere, mîndrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menire să distrugă pesimismul, alungîndu-l din viață, dezvoltînd în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimismului, această știință, tocmai ea să fie care necesarmente, logieamente trebuie să producă pesimismul? Aceasta e mai mult decît absurd. Dacă sînt oameni care fac deducțiile cele mai descurajatoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și pe cît, în adevăr, știința, contrariu caracterului său, ajută pentru producerea pesimismului, acesta se datorește nu ei, ci modului cum funcționează în societatea modernă. Aceasta vom vedea mai jos. Dar, zice d-l Petrașcu, „progresul științific, dezrădăcinînd religia, a îngustat cu mult obiectul credinței, sădită din fire în sufletul nostru”. Și astfel știința, luîndu-ne mîngîierea unei vieți viitoare, luîndu-ne explicația cauzei prime, pricinuieste dezolare sufletească. De această părere sînt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n-o împiedică deloc de a fi greșită. Mai întîi, știința nu distruge religia întrucît obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și, în sfîrșit, problemele filozofice. În

această privință, știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința în adevăr distruge sînt prejudeciile [prejudecățile] absurde, antropomorfismul brutal etc... Dar, făcînd aceasta, știința are tendința de a distruge pesimismul, nu a-l crea. În adevăr: cea fost religiunea pînă acuma? După definiția lui Schleiermacher, religiunea este „simțămîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său”. După Feuerbach, esența religiunii e asemenea simțămîntul atîrnării de mijlocul [mediul] înconjurător, *frica*. Simțămîntul însă al atîrnării, fricii, slăbind voința omului, ca orice atîrnare, e cel mai bun factor al pesimismului. Astfel, religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimismul, nu a-l distruge, după cum ar crede un Bourget. Cînd omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mîniei lui, bătea mătânii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsmit, acesta încuraja pe om, iar cînd știința i-a arătat ce e trăsnetul i-a dat omului paratonerul* pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsnetul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea au trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcînd pe om pesimist! Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religiune, constructiv pentru om, Guyau zice cu drept cuvînt: „E timpul să facem sclavi pe acești D-zei, pe care începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu domnia oamenilor”. Dar mîngîierile vieții viitoare?

Frica vieții viitoare, frica iadului îngrozitor și a caznelor lui a fost totdeauna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimism. Omului credincios de aceea moartea i se părea așa de grozavă pentru că niciodată nu era sigur de ajungerea la un bun capăt cu stăpînitorul ceresc, care nu era decît oglinda stăpînitorului pămîntesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat că omul cult modern nu poate zice mai nimica în privința marelui necunoscut: *după moarte*; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit decît pe cel credincios care înaintea morții e cuprins de groază și lașitate. Cît de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

* [Paratrăsnetul.]

„Acolo unde filozoful nu știe, e silit de a spune și altora și lui însuși: nu știu, mă-ndoiesc, sper, și nimic mai mult.

Sentimentul cel mai original, și unul din cele mai morale ale secolului nostru — ale secolului științei —, e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră cu care privesc orice act de credință religioasă, ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă decât toate celelalte sarcini omenești, în fața căreia stăm atât de mult la-ndoială înainte de a o lua : e iscălitura despre care vorbea veașul de mijloc că se scrie cu o picătură din sângele tău și care te înlănțuie pentru vecie. În clipa morții mai cu seamă, în ceasul acela, când religiunile spun omului: părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildei, a obiceiului, de dorința de a afirma, chiar acolo unde nu știi, de frică în sfârșit, și vei fi mintuit, în ceasul acela, când actul de credință oarbă e suprema slăbiciune și lașitate, îndoiala este, desigur, punctul cel mai înalt; și cel mai curajos, pe care-l poate atinge cugetarea omenească : e lupta pînă la capăt, fără a se da învins ; e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedezlegat, dar îndelung privit în față" (Guyau, *Uirreligion de Vavenir*, p. 330). Iar într-un alt loc astfel caracterizează Guyau ireligiunea modernă față de epoca religioasă : „Nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise ; nu mai trebuie vieți aruncate în mănăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strînse ; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrșita binecuvîntare a soarelui și a norilor" (*L'irreligion...*, p. 330).

Și viața sub cerul liber și cald al „*ireligiunei*” e, desigur, preferabilă vieții din închisorile reci ale religiunii. Se vor găsi mulți care nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a **ireligiunea** dar toți trebuie să fie de acord că *ireligiunea* producea acest efect asupra unei mulțimi de oameni. Așa, spre pildă, o mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sînt *ireligioși*, necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci nu numai analiza caracterului religiunii și *ireligiunei*, dar și faptele arată că *ireligiunea*, necredința e departe de a avea necesarmente o influență

pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimismului, în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date ; la problema întîi se adaugă acum alta, care cere să fie dezlegată și ea, și anume : care e cauza că știința modernă are uneori asupra spiritului o influență descurajatoare, pesimistă, deși după caracterul ei intern, după sensul ei intim ar trebui să aibă o influență contrarie ? Această problemă, ca și cea dintîi, se va lămuri mai jos. Acuma, cînd cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimismul —, cînd cunoaștem cît de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să atingem și noi această chestiune și să lămurim cîtă dreptate am avut cînd am zis că pricinile pesimismului veacului, e organizația socială modernă burgheză.

Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimismul, ar trebui să analizăm această organizație pas cu pas, ceea ce ne e peste putință, avînd în vedere spațiul restrîns al articolului. Vom întrebuița deci un alt metod. Vom lua cîteva factori principali ai vieții sociale și vom arăta cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimism. Primul factor e lupta pentru existență. Cum e viața omului, din punctul de vedere al luptei pentru existență, în societatea modernă ? E de neîgăduit că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență în societatea modernă e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră nu e regulată prin vreo inteligență, prin conștiința omului, printr-un plan rațional, ci printr-o forță oarbă și inconștientă care se cheamă *libera concurență*.

între multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă nu un om, ci o clasă întreagă de oameni care dau cel mai mare contingent pesimismului, această clasă sînt muncitorii intelectuali, așa-numitele profesii libere : avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți, jurnaliști etc.. Într-o societate producătoare de mărfuri, cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă, care se cumpără și se vinde.

Munca, fie morală*, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererii, de concurență, și, dacă în piață va fi mai multă ofertă decît cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvîrșire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil etc..., poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnizarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într-un mod rațional și conștient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa **. Dar oare numai profesiile libere sînt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce fără să știe cît va trebui în piață, cît va fi cererea, precum nu știe cît se va oferi. Apariția pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinîndu-l pe el, lăsînd pe stradă pe muncitorii manuali și intelectuali ocupați în fabrica lui. O mare și bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale și economice distrug sutimi de averi mari. Iasă muritori de foame miimi de lucrători manuali și intelectuali. Un faliment dat în New York poate face să înceteze unele afaceri și să pricinuiască mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia care au afaceri cu Londra ș.a.m.d. Organizația socială modernă preface toată societatea într-un organism simțitor, unde starea fiecărei celule (individ) influențează asupra celulelor celorlalte și e influențată de ele. Aceasta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar, făcînd din societate un imens organism, nu s-a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conștientă, astfel ca buna stare a unei celule să devină condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celorlalte, și viceversa. În loc de a crea astfel de întocmire

* [Desigur : „manuală“.]

** În privința acestui proletariat intelectual, putem da următorul fapt foarte caracteristic. Un ziar belgian a tipărit im anunț că are nevoie de cîțiva împărțitori. La acest anunț s-au prezentat o mulțime de oameni de profesii libere : doctori în drept, în filozofie, jurnaliști etc..., voind să se angajeze ca împărțitori fiindcă mureau de foame.

rațională și conștientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să pună în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Și această concurență — putere oarbă și inconștientă — lucrează așa de bine încît aruncă toată viața socială într-un cîmp de luptă, o face cu desăvîrșire nesigură și ajunge pînă la o dureroasă absurditate, făcînd din starea rea, nefericită a unei celule (individ) condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei celule. Această putere oarbă distruge cu desăvîrșire siguranța vieții, prefăcînd viața într-un joc la noroc, într-o loterie în care marea majoritate a билетelor sînt pentru pierdere. Lupta pentru existență în societatea modernă se lămurește prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei, cu războiul. În războiul de altădată, mai ales pînă la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător biruia; cel slab pierdea. Se înțelege că astfel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern, mase de oameni, fără voința lor, se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimite la moarte sau la biruință? E comandantul, care, stînd lîngă o masă, cu o hartă înaintea lui, cu un creion țoșu în mîină, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mîndria, conștiința de proprie forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței prin așa-numita „disciplină oarbă“. Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale mișcă masele, învîrtesc roata norocului, ridicînd sus pe unii, azvîrlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s-o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugînd mîndrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pașnică pentru trai, apoi este și o însemnată deosebire. Pe cînd acolo, în război, luptătorii sînt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier

omenesc, care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa-numită pașnică ceea ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sînt oarbele condițiuni sociale ale vieții, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. Față cu omul modern, condițiunile vieții sociale se ridică, ca un sfînx monstruos, și îi zic : ghicește ori te voi distruge. Acest fapt: marea atîrnare a omului modern de *ceva* care n-are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu degeaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de trai, cuvîntul „noroc”, „soartă”, e așa de mult întrebuițat. Așadar, încă o dată, ceea ce dezvoltă lupta pentru existență în societatea modernă e simțămîntul dependenței, atîrnării, slăbirea voinței, energiei; toate acestea însă sînt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimismului modern. Lupta pentru existență, după ce face în societatea modernă, este deci un izvor mare al pesimismului veacului. Și felul luptei pentru existență nu numai că hotărăște în parte pesimismul, dar și felul pesimismului modern. în adevăr. Am văzut că simțămîntul atîrnării e unul din principalele simțăminte ce caracterizează pesimismul. Dar simțămîntul atîrnării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atîrnarea de condițiile sociale mai este atîrnarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta au fost mai groaznice în evul mediu, spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea[u] de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr-un semn putea să distrugă voința omului, făcînd să-i distrugă viața. Această atîrnare crudă, dar totodată foarte clară pentru om, se manifestă uneori printr-un pesimism pe cît de hotărît, pe atît de duros, care mergea pînă la distrugerea cărnii la un ascet, pînă la alienația mintală la demoniaci. Dependența, atîrnarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpîn crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de *ceva* nedefinit, foarte vag, ce n-are chip. Și această atîrnare se manifestă în toată viața, pas cu pas, și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum de-

J pinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică această atîrnare, tot astfel și pesimismul e vag, e o blazare, o melancolie vagă, nu e o boală acută, ci mai curînd o tînjire morală. Acuma sîntem în stare și trebuie negreșit să lămurim și un alt fenomen. în secolul nostru, secolul științific, a[u] început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, parcă ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Se înțelege, noi nu vorbim de speculațiunile metafizice științifice, ci de spiritul mistico-religios, spiritist etc... eminamente antiștiințific. Dacă acest spirit mistico-religios s-ar fi ivit la popor, la oameni incultți, n-ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră la oameni culți, la unii chiar învățați, și cuprinde pînă și un spirit arhigenial al unui Lev Tolstoi. în această privință se dau explicații, ca și pentru pesimism, făcîndu-se din forma manifestării acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu-i dă răspunsuri la întrebările vitale, nu-l lămurește în privința cauzelor prime, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică și stranie căutare de idealuri! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrînd pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești, ce n-au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim care, fiindcă nu poate să-și înalțe zborul mai sus pe piscurile înalte ale Alpilor, decepționat, s-ar lăsa jos pe pămînt, n-ar mai zbura deloc, ar începe să mănînce grăunțe și, împreună cu găinile, rațele și găștele, ar ajunge o pasăre de curte. Stranie prefacere ! Explicarea acestui fapt, atît de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticismul religios și pesimismul, deși diferă în unele privințe, au însă mult comun și sînt în parte izvoarele din același sentiment al fricii și al atîrnării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca și după Feuerbach, simțămîntul fricii, atîrnării, slăbiciunii e un simțămînt mai

ales producător de religione. E un proverb că un om slab își caută un stăpîn. Lipsa de putere și voință omul căuta s-o repare creîndu-și în cer o faptură puternică cu o voință absolută. Întocmirea socială modernă, făcînd pe om așa de atîrnător, creează un teren pentru religione și pentru misticismul religios. Și dacă atîrnarea socială explică, în parte bineînțeleș, misticismul religios, felul modern al acestei atîrnări explică felul modern al misticismului religios. Așa în evul mediu felul atîrnării sociale era *personal*. Omul medieval atîrnă de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religione, D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeu era sever, pedepsitor puternic și totodată bun, drept. D-zeu era combinația unui stăpîn real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpîn ideal, așa cum ar fi dorit să-l aibă. Atîrnarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărîtă, ci de ceva vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter el nu poate să-și dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu niște cuvinte vagi, ca „soartă”, „noroc”, „împrejurările vieții” etc..., de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărît, vag. D-zeul misticului modern e ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc... *. Bineînțeleș că atîrnarea socială nu e unica cauză a pesimismului; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într-un fel ori într-altul, la același rezultat pe cît e vorba de pesimism. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari și mai mari bogății în tot mai puține mîini, ea cre-

* **Intr-un articol spiritist, Știința sufletului, d-l Hasdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme: Dumnezeu, nemurirea și destăinuirea. Din sfînta treime creștinească, d-l Hasdeu a conservat numai pe D-zeu tatăl, iar pe fiul și sfîntul duh i-a înlocuit cu nemurirea și destăinuirea. Dacă însă d-l Hasdeu crede, după cum zice, că aceasta e și esența fiecărei religii la toate popoarele și în toate timpurile, atunci greșește foarte mult. Despre aceasta, altădată.**

ează pe arhimilionarii moderni. Aceștia din urmă dispunînd de o putere colosală asupra concetățenilor lor, prin faptul bogăției imense, fiind asigurați materialmente, s-ar părea că oamenii din clasa lor nu pot da vreun contingent pesimismului. Noi știm însă că pesimismul și misticismul pătrund și în palatele milionarilor. Adevărul e că soarta milionarilor chiar nu e așa sigură după cum se pare. În timpul crizelor, care sînt așa de dese în vremea noastră, se minează o mulțime de averi mari. Afară de aceasta, în privința milionarilor, sînt alte cauze sociale care tind să producă pesimismul și despre care vom vorbi mai jos. Aici atragem atenția asupra următorului fapt important. Concentrîndu-se tot mai mult și mai mult bogățiile, se creează cîtiva milionari. Acești arhimilionari duc o viață de somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească și care e posibilă numai cînd sînt concentrate în puține mîini imense bogății. Această viață, imens de somptuoasă, ei o petrec în orașe mari, în fața sutimilor de mii de oameni, la care se dezvoltă aceleași gusturi, aceleași dorințe, se dezvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndeștulara acestor dorințe. Cîte vieți distruse, cîte conștiințe nimicite, cîte onestități vîndute pentru a ajunge acolo unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse, și sînt produse puține, deci nu pot să fie decît puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mulți, foarte mulți, imensa majoritate ce tînde acolo, ce se luptă pentru îmbogățire rămîne învinsă. Și față cu imensa mulțime a învinșilor stă trufaș luxul nebun, excitînd, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțumirea sufletească, invidia amară, gînduri negre, suferințe, un șir întreg de simțăminte și gînduri, care sînt simptomele și izvoarele pesimismului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîini creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și puțința de a le îndeștula, și astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului.*

Să trecem acuma la un alt factor al vieții omenești și al vieții sociale, care e tot așa de important ca și lupta pentru existență, și anume: *iubirea erotică, relațiunile sexuale.*

Nu e nevoie de vorbit mult despre marea importanță a relațiilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fiecare pricepe nemărginita însemnătate a lor, deoarece ele sînt izvorul vieții individului, deci și a societății. Ele sînt [acelea] care fac să se perpetueze specia omenească. Cu cît o funcțiune organică socială ori individuală e mai importantă, cu atît normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism și cu atît va fi mai primejdioasă, mai distrugătoare anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiunile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu, unde existau relațiunile economice obligatorii, servagiste, femeia era o servă a bărbatului, relațiunile sexuale între femeie și bărbat erau obligatorii și hotărîte de obiceiuri odată pentru totdeauna.

În societatea modernă, a liberelor relații economice, femeia ajunge mai liberă dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari sînt miimi, zecimi de mii de femei tarifare, vîndute, cumpărate, importate și al căror preț e hotărît de legea economică a cererii și a ofertei; deci sînt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceea ce hotărăște posesiunea unei mărfi nu e nici forța, nici obiceiul, ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărători; între ea și cumpărător nu sînt relații personale, ci numai acelea care pot fi între o persoană și un obiect produs. Același lucru e și cu marfa-iubire. Sînt nenumărate efectele distrugătoare pe care le introduce în societatea noastră acest fapt arhimizerabil : prefacerea iubirii în marfă. Aici ne vom ocupa de el într-atîta numai întru cît atinge subiectul articolului nostru. În vechime, unde posesiunea femeii era hotărîtă de forța brutală, acei regi care aveau mai multă putere aveau și sutimi de femei, ceea ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai totdeauna banul hotărăște posesiunea iubirii, gînditu-s-a oare cineva la acest fapt grozav ; cîtă anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern și asupra cîtor zecimi, dacă nu sutimi de mii de femei poate să se întindă stăpînirea lui ? Și nu numai un miliardar, ci orișice

om cu parale poate să cumpere marfa aceasta ; și deoarece unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevîrstnici — pentru care relațiunile sexuale sînt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale — pot dispune de această marfă. În orașele mari, mai toți nevîrstnicii se prostituiesc de la 14—15 ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise o duc patru ori cinci ani, pînă pe la 19, 20 de ani, apoi urmează 10—12 ani de relații sexuale cumpărate — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale — și cînd omul civilizat modern a petrecut astfel 14 ani, a ajuns și el a-și forma o carieră, a-și micșora, întru cîtva cel puțin, nesiguranța vieții, după ce la vîrsta de 30—32 de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nevozicește.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă, ca producătoare de pesimism, e arătată în literatură cu atîta talent și profuziune încît n-avem decît să studiem din acest punct de vedere cîteva din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîi, o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într-o producțiune artistică se oglindește și persoana artistului — creatorul. Studiind dar pricinile pesimismului după producțiunile artistice, putem afla, totodată, și pricinile pesimismului în viață și în artă, care, de altmintrelea și ea, nu e decît o parte a vieții. Trebuie să exprimăm aici o adîncă părere de rău că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, astfel încît nu vom putea decît cita foarte puține producțiuni artistice și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Începem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset, cu *Rolla*. În *Rolla* Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sînt încarnate și propriile simțiri și gîndiri ale marelui poet pesimist. *Rolla* e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atît mai interesant. Cine e dar *Rolla* ?

Poetul ni-l zugrăvește astfel — cităm după traducerea d-lui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,

*Îl crescuse cum se crește un moștenitor bogat,
Făr-a mai gândi că în orașul său uitat
Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.
Rolla se trezește-n una din a toamnei seri frumoase
Nouăsprezece ani că are și că e stăpîn pe sine,
Neavînd talent sau alte iscusinți mai prîncioase.
Apoi făr-aceste munca o credea ca o rușine; **

Ce va face Rolla, ce va munci ?

Lasă că educația dată de societatea unde trăiește Rolla a făcut că „munca o credea ca o rușine”, dar afară de aceasta el nici n-are nevoie, are bani, are cu ce să-și poată cumpăra toate plăcerile, și toate plăcerile se vînd acolo unde

. .. *corupția pierdută*

*Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută. ***

și Rola se afundă în viața plăcerilor cumpărate, în acea viață unde pasiunile stăpînesc pe om, nu omul pasiunile :

*Trei ani scumpi și cei mai mîndri din junetea-ncîntătoare,
Trei ani de delir, beție, voluptate și amor ***,*

și ca rezultat :

*Desfrînatul cel mai mare din orașul lunei unde
Desfrînarea se găsește zgomotoasă necurmat,
Vechiul tîrg, în care viciul înrodește și pătrunde,
E Parisul, și în el este cel mai mare desfrînat
Jacques Rolla; *****

* Le pere de Rolla, gentillâtre imbécile
L'avait fait élever comme un riohe héritier,
Sans songer que lui-même, à sa petite vieille,
Il avait de son bien mangé plus de moitié.
En sorte que Rola, par un beau soir d'automne,
Se vit à dix-neuf ans maître de sa personne, —
Et n'ayant dans la main ni talent ni métier.
Il eut trouvé d'ailleurs tout travail impossible.

** ... la corruption

Y baise en plein soleil la prostitution.

*** Trois ans — les trois plus beaux de la belle jeunesse,
Trois ans de volupté, de délire et d'ivresse,

**** De tous les débauchés de la ville du monde
Ou le libertinage est à meilleur marché,
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,
Je veux dire Paris — le plus grand débauché
Était Jacques Rolla ;

Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrînării căreia i se dă Rolla ? — Iat-o :

*O / Tăceți, s-aude zgomot. Femei multe se ivesc,
Deschid ușa; apoi alte femei goale jumătate,
Părul despletit, de ziduri abia merg și se fîrîsc
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc,
Din murinda ei lumină razele ce-abia lucesc
Face să apară-n fundul unui buduar de-o parte,
Pe a mesei față roșie cupe pline, cupe sparte.
Apoi ușa se închide sub un rîs de veselie *.*

Și rezultatul unei astfel de vieți nu poate fi, bineînțeles, decît ruinarea vieții fizice și a tuturor facultăților sufletești. Dar nu numai Rolla se ucide moralmente și psihicament, ci și alții, altele, descrise în orgie. Ce le mină pe ele la pieire ? — Poetul o știe și o spune în versuri magnifice :

*Sărăcie ! Sărăcie ! tu ești cruda curtezană
Ce pe patul prostituției ai zvrîlit așa sărmană,
Care grecii ar fi pus-o pe-al Dianei sfînt altar !*

*Sărăcie ! tu prin vînturi șoptind odinioară,
Colo-n mijlocul ofîtrei de mizerie și jale
Ai venit și într-o seară murmur at-ax mamei sale:
„Fata ta se poate vinde, e frumoasă și fecioară V”
Și pentru sabbat tu însăși ai spălat-o, cum se spală
Orice trup fără viață, pentru a-l pune în mormînt;*

*Tu ești care-n acea noapte, speriată, tristă, goală,
Sub a fulgerelor flăcări, șerpuiai pe-al ei vestmînt!*

* Si'ence ! On a parle. Des femmes inconnues
Ont entr'ouvert la porte — et d'autres, demi-nues,
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,
Traversaient en sueur des corridors obscurs.
Un lampe a bougé ; — les restes d'une orgie,
Aux dernières lueurs de sa morne clarté
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.
Les verres se heurtaient sur la nappe rougie ;
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux
** Pauvrete ! Pauvrete ! c'est toi la courtisane.
C'est toi, qui dans ce lit as poussé cet enfant
Que la Grèce eut jeté sur l'autel de Diane !

C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,
Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,
Es venue un beau soir murmurer à sa mère :

Întocmirea socială, împărțind pe oameni în bogați și săraci, este aceea care face că o fată „se poate vinde” ; ea este [aceea] care ruinează și pe unii și pe alții fizicament, moralmente, psihicament.

Împărțind pe oameni în bogați și săraci, ea ruinează pe unii prin sărăcia lor, pe alții prin bogăția lor. Ruinat fizicește și psihicește de o astfel de viață, pierzind toată averea, Rolla hotărăște să-și curme viața, să se împuște ; dar înainte de-a muri, pentru a lua adio de la viață, el cumpără cu banii ce i-au mai rămas o fecioară de cincisprezece ani pentru a o prostitua.

Sfârșit mizerabil, demn de astfel de viață. Și băgați de seamă că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că :

Jaeques avea un suflet mare, îndrăzneț, drept și superb *

***El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,
Bun ca mila, apoi mare ca speranța și mândria **.***

Și poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viață ca aceea pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atât mai mult deci nu el e de vină, nu în el trebuie căutate cauzele mizeriilor pe care le face, cauzele ruinării lui morale, ci în condițiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizația economico-socială. Aceasta reiese evident din viața reală, ce se oglindește în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, întrupînd în creațiunile sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe și afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă că artistul pricepe științificește cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiștii foarte des pricep atît de puțin cauzele adînci ale fenomenelor zugrăvite pe cît le zugrăvesc adînc și adevărat. Așa, după Musset, care cre-

„Ta fille este belle et vierge, et tout cela se vend !”
Pur aller au sabbat, c'est toi qui Tas lavee,
Comme an lave les morts pour les mettre au tombeau :
Cest toi qui, cette nuit, quand elle est arrivee,
Aux lueurs eclairs, courais sous son manteau!
* Jaeques etait grand, loyal, intrepide et superbe.
** C'etait un noble coer naif comme renfance,
Bon comme la pitie, grand comme l'esperance.

deți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfășurate în dramă de Rolla ? Ca un simplu critic literar contemporan, Musset găsește această pricină în scrierile antireligioase ale lui Voltaire, în „ireligiunea veacului” :

***O / Voltaire, privește astăzi pe acest om plin de viață,
Ce cu sărutări de flăcări umple-acel poetic sîn,
Mîni va sta culcat și veșted într-un strimt mormînt de gheață...***

***Arunca~vei lui atuncea un ochi de rîvnire plin ?
O, el te-a cetit, n-ai grijă. Nimic astăzi nu-î mai place,***

Nu-î zîmbește nici speranța, nici a mîngîierei stea *.

***Iată, dar a ta lucrare. VoUaire, omul tău privește
Cum la-i vrut! *****

Iată dar că Voltaire e pricina atîtor mizerii. Cei mai mulți Rolla însă nici n-au înțeles, nici n-au citit scrierile lui Voltaire, care, fie zis în treacăt, a fost un spirit foarte religios, și dacă și-a bătut joc apoi aceasta n-a fost îndreptată asupra religiei însăși, ci asupra profanării ei de către popi și călugări. Aici vedem cît de absurde explicații asupra fenomenelor sociale pot fi date chiar de oameni geniali ca Musset.

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiunii pesimismului, vorbesc de *La confession oVun enjant du siecle* ***. Un copil al secolului face spovedaniile sale. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice : „Fiind atins tînră încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea ce mi s-a întîmplat timp de trei ani. Dacă aș fi numai eu bolnav, n-aș spune nimic, dar deoarece sînt încă mulți alții care sufăr de aceeași boală scriu pentru aceia”.

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului ; această boală ajunge subiectul creației

* ***Vois-tu, vieil Arouet ! cet homme plein de vie
Qui de baisers ardents euvre ce sein si beau,
Sera coache demain dans un etroit tombeau
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie ?
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner
Ni consplation, ni lueur d'esperance.***
** ***Voila pourtant ton oeuwe, Arouet, voillâ rhomme
Tel que tu Tas voulu !***
*** **[Spovedania unui fiu al veacului.]**

artistice. Se înțelege dar ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atât mai mult încă cu cât, după unii, această spovedanie nu e decît o autobiografie a lui Musset. După unii, Octave, eroul romanului, e însuși Musset, iar Brigitte Pierson e George Sand. Oricum ar fi, e de netăgăduit că *Spovedania unui copil al secolului* e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atât "de interesantă pe cât și de talentoasă.

Povestirea eroului Octave despre întâia manifestare a boalei începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice : „Să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prînz, la un mare banchet, după o mascaradă. Împrejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri și femei, toți strălucind de frumusețe și veselie ; la dreapta și la stînga, bucate alese, sticle, policandre, flori, deasupra capului meu o orchestră zgomotoasă, în față metresa mea, făptura superbă, pe care o adoram" (*La confession...*, p. 426).

De la întîile cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viața pe care o duce eroul nostru și de înrudirea lui cu Rolla. La acest prînz, o furculiță îi cade jo, lui Octave. El s-apleacă sub masă ca s-o ridice și vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tînăr ce sta alături cu el și care tînăr îi era prieten. Octave e cuprins de groază și gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale ori mai bine zis începutul manifestării boalei, ce în stare latentă se afla în sistemul nervos ruinat de felul vieții eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său și-l rănește în luptă. El hotărăște a-și părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istovește în plîns, suferă și într-una din zile, nemaiputîndu-se împotrivi dorului ce-l mîină spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gîtului și umerelor goale ale metresei, o furie nebună îl cuprinde ; el o lovește cu pumnul peste gîtul gol și pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face [cu] o nevroză sexuală. Lăsîndu-și metresa, Octave începe a duce o viață și mai mizerabilă încă, cutreieră cîrciumile, își petrece nopțile cu femei pierdute, ruinîndu-și tot mai mult și mai mult sistemul nervos și forțele morale.

Și ce putea să facă alta ? N-are nevoie să muncească deoarece e fecior de bani gata. Avere și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteșug, nici în posibilitatea vreunei fericiri pe pămînt. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave a arătat lui Desgenais admirația sa pentru metresa lui. În aceeași noapte, Desgenais și-a trimis, drept ploc, metresa dezbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă ca moartea plîngea cu lacrimi fierbinți deoarece îl iubea pe Desgenais. Pînă și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia, iar ea „îmi răspunde că Desgenais o va trimite acasă la Paris dacă va ieși din odaia mea pînă a doua zi dimineață și că mă-sa e săracă etc..."

După o viață lungă petrecută astfel, Octave pleacă la moșiile lui și aici face cunoștință cu Brigitte Pierson. Brigitte e o femeie cu totul superioară, atât ca exterior, cât și ca inteligență și caracter. Ei se-ndrăgesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S-ar părea că de acum se va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, și aceasta cu atât mai mult cu cât Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Însuși el credea că prin o iubire necumpărată se va face o regenerare în el, dar din nefericire era prea tîrziu. Toate izvoarele iubirii curate erau otrăvite prin viața desfrînată petrecută la Paris, și de aceea traiul cu Brigitte ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plînge, îi cere iertare pentru ca, îndată după aceea, s-o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mîină de artist desăvîrșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică pînă la Tolstoi. Cît de admirabilă, spre pildă, e scena de la urmă ! După o scenă de gelozie, o scenă urîcioasă, care a făcut pe Brigitte aproape să leșine, ea adoarme. Octav, stînd lîngă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despărță, și cu atât mai mult încă cu cât el știe că iubește deja pe un altul. Și, stînd așa, el începe să se

analizeze pe sine : cît de stricări, cît de slab, cît de distrus e ! E evident că trebuie să se despartă, dar el n-are curajul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui : lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta, Brigitte, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sînul gol. La vederea sinului gol, o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitatea dezvoltată prin moștenire și prin traiul desfrînat al iubirii cumpărate îl cuprinde și-l arde dorința de a o lovi, de a [o] omorî. E același acces de furie care l-a cuprins cînd a lovit cu pumnul gîtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderii la vederea goliciunii femeiești e unul din cele mai grozave simptome ale nevrozei sexuale. Zola a voit în Jacques mașinistul din *La bete humaine** să zugrăvească această manie a uciderii, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

Dacă de la această admirabilă descriere a nevrozei sexuale a pesimistului Octave veți trece la cauzele acestui pesimism așa după cum le pricepe Musset, atunci producătorul pesimismului nu va fi nici nevroza sexuală datorită anomaliilor sociale, nici împărțirea oamenilor în bogați și săraci, nici faptul că femeia, ajungînd marfă, se cumpără etc... Nu. Aceste cauze le expune Musset în cîteva pagini : e iarăși vorba de Voltaire, de ireligiune, și numai de adevăratele cauze nu. Să trecem acum de la pesimiștii francezi din prima jumătate a acestui veac la un pesimist contemporan nouă, din altă țară însă, din Rusia, și care e descris de genialul artist Lev Tolstoi.

Deoarece am ajuns la pesimismul rusesc, aș dori să răspund următoarei observațiuni a d-lui Petrașcu.

D-l Petrașcu, gîndind că eu socotesc că pricina pesimismului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burghezi și între faptele lor, întrebă cu drept cuvînt : cum se explică dar pesimismul în Rusia, unde niciodată n-a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimismului sînt după mine anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză, cu anomaliile ei, există și în Rusia ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte

* [*Bestia umană*]

n-au atîtea drepturi politice. Așadar în Rusia, la cauzele obișnuite ale pesimismului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sînt lipsite de drepturile politice pe care le au oamenii culți din Europa occidentală. Ce mirare e dar că pesimismul și misticismul sînt atît de bogat reprezentate în viața și literatura rusă ? Să vedem dar un caz al pesimismului rusesc zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său *Sonata lui Kreutzer**, care a făcut un zgomot imens în toată lumea cultă. Citi-torii probabil știu conținutul acestui roman. Un oarecare Pozdnîșev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului, în vagon, toată viața sa conjugală și sexuală. După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului. De foarte tînăr, Pozdnîșev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii săi, ci se folosea de marfa-iubire numai întru atîta întru cît — după amar de ironica expresie a lui Pozdnîșev însuși — i-a trebuit pentru sănătate, după recomandăția doctorilor. Pozdnîșev se credea în această privință om foarte cumsecade, cu atît mai mult cu cît era negustor cinstit, ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de 12 ani, cît a ținut acest trai de becher, Pozdnîșev se gîndea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeia iubită și la idila familială. La 30 de ani trecuți, Pozdnîșev întîlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele. Dacă pe Pozdnîșev iubirea cumpărată l-a educat pentru viața familială, pe femeia lui alt mod nu mai puțin anormal a pregătit-o pentru această viață conjugală. Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptoase, și ale ei și ale ace-luia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, danturile, îm-brăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile în-conjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea decît altele, a devenit femeia lui Pozdnîșev. Ne pu-tem închipui ce viață de familie putea să fie aceea. Du-cînd o viață de becher relativ mai cumpătată, [Pozdnîșev]

* [*Sonata Kreutzer.*]

desperat. *Sonata lui Kreutzer* de aceea a avut un răsunet așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viața ei familială.

Dacă de la pesimismul oglindit în literatură trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor, găsim iarăși o neîndoielnică dovadă a celor zise. Așa să luăm pe cel mai mare cugetător pesimist, Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieții îl aducea la desperare. Avînd un mic capital, care-i asigură întru cîtva viața, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremură toată viața ca să nu-l piardă. Condițiunile nesigure ale vieții sociale îl îngrozeau. El totdeauna se temea de vreo nenorocire. Cînd primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea și se temea s-o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirii erotice, iată ce zice James Sully despre ei : „Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănuieli, avea un oareșic gust pentru plăcerile vieții, care se manifestau ca un fel de ironie a soartei, și [în] ceea ce privește lucrul pe care căuta să arate că-l disprețuiește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit față cu farmecul femeilor". Pentru oricine știe a citi și a pricepe, tot ce scrie Schopenhauer despre femeie arată la el o nevroză și psihoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnîșev în această privință.

*

Am vorbit pînă acuma de doi factori principali ai vieții sociale : de lupta pentru existență și de relațiunile sexuale ; să spunem cîteva cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă, învățămîntul științific, știința însăși poartă caracterul organizației sociale. Societatea modernă, făcînd știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut-o mai răspîndită și astfel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncii introdusă în cîmpul științific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncii în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice ori, mai bine zis, o creștere mare a materialului

științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul științific modern, ca și în cel economic-social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de altceva — de banii ce va lua pentru produsurile lui, produsurile nu-l interesează direct, prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-i aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu-l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință ori pentru un alt scop moral, ci o învață pentru cariera materială, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-i poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bineînțeles, noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul științific, făcînd să crească foarte mult bogățiile științifice, produce din altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Acest fapt fiind de o importanță uriașă, ne vom opri la el mai mult. Să vedem care ar fi mersul normal științific ? Ar fi ca datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate astfel ca un om cult să poată, cu o ochire, observa și pricepe tot cîmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte din generalizările făcute, generalizări mai universale ș.a.m.d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s-ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializînd ocupațiunile și ramurile științifice într-un mod cu totul exagerat, a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziile din acest fenomen, să vedem puțin cum se face în societatea noastră învățămîntul științific. Ca exemplu putem lua învățămîntul din țara noastră, pe care îl avem înaintea ochilor. La șapte ani, un copil cu totul nedevelopat fizicește intră în școală. Aici începe *munca ori, mai bine, cazna intelectuală și nemunca corpului*. Societatea modernă, introducînd o mare diviziune a muncii și despărțind pe oameni în clase ce muncesc fizicește și care nu muncesc, a despărțit cu

desăvârșire munca fizică de cea intelectuală, ceea ce e foarte anormal și e în dauna și a fizicului, și a intelectului omului. De la prima zi dar, învățămîntul copilului fraged începe într-un mod cu totul anormal. La școală, copilul începe a învăța pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături și însemnătate nu le pricepe, nu numai el, dar nici profesorii și nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învățatură, după ce copilul fraged și-a pregătit astfel creierul pentru a fi receptaculul unor fapte și date disparate, el intră în liceu. Aici același lucru, șapte ani se învață date, fapte a căror însemnătate în sistemul faptelor mai universale nu o pricep nici elevii, nici profesorii. După 11 ani de acest învățămînt frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexercițiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suga fapte și date, după ce știe cu siguranță cînd s-a născut Ramses, cînd a murit Xerxes, știe declinațiunile grecești, afluenții Gangelui etc... tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, așa o cere societatea modernă, și tînărul nostru vrea să devină, spre pildă, chimist. Deci adio Ramses, adio Xerxes, adio declinațiuni grecești, denumirile afluenților unui affluent al lui Mississippi și alte denumiri, date de tot felul. Noroc dacă tînărul nostru într-o vreme relativ scurtă; a putut să-și scape memoria de acest material zăpăcitor uitîndu-l. Tînărul începe să învețe chimia, chimia e o specialitate largă, grea, și tînărul nostru îi consacră toată viața. Dacă are o inteligență destul de puternică, astfel ca ea să fi putut rezista școalei ucigătoare de inteligență, atunci poate să ajungă un chimist de frunte. Alți tineri ajung specialiști și în alte ramuri științifice ori tot în chimie. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte; alți chimiști din țară, ori din alte țări, asemenea; faptele și descoperirile curg, se grămădesc; o viață de om/pentru a le ști toate, e scurtă și specialitatea se restrînge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiști în chimia organică și anorganică, pînă ce creșterea faptelor și descoperirilor ne va nevoi să mai restrîngem specialitatea. Și astfel, formîndu-se științele în nenumărate specialități, vine vremea cînd cutare om ajunge un specialist celebru în inscripțiile asiriene, cutare în litera-

tura indiană ș.a.m.d. Toată viața e trebuincioasă omului pentru a fi stăpîn asupra unui colț al științei, care știință însăși e un colțișor în sistemul științelor. Dar generalizările! Mai întîi 'inteligența în această privință e slăbită prin toată educațiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpîn numai pe un colțișor mic al științei, deci cel mult poate să facă generalizări în acest mic domeniu științific. Dar și aici puțința generalizării e foarte restrînsă. Toate științele fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei științe poate să fie contrazisă de faptele altei științe. Savantul modern e dar *un impuissant* în această privință. Toate științele sînt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celorlalte. Savantul modern însă nu poate cuprinde, nu numai toate științele, dar nici măcar cîteva, apropiate de știința lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, nepotincios pentru vederi mai largi.

În organismul științific, fiecare specialitate e o celulă legată de tot organismul și a cărei soartă depinde de starea organismului întreg, după cum omul, în societatea modernă, e o celulă legată de organismul social și a cărui soartă depinde de acest organism. Dar, după cum societatea, legînd soarta omului de soarta sa, nu-și dă o organizație conștientă și rațională, astfel încît soarta omului să fie garantată și asigurată, și de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranță și dependență de puterile oarbe sociale, tot așa și în știință e nesiguranța vieții, a faptelor și descoperirilor științifice pe cît e vorba de generalizarea faptelor și descoperirilor. Un om într-un domeniu științific special, restrîns, produce, și produce mult, dar nu știe ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru știința generală, după cum nu știe nici dacă produsele altor ramuri științifice nu-i vor ruina micile lui generalizări. Această nesiguranță însă trebuie să producă timiditate, nesiguranță, lașitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, care fabrică fără nici o regulă, fără să știe cît produc alții și cît se va cere în piață, dau produse mai multe decît poate să absoarbă piața, astfel și producătorii intelectuali, producînd fiecare în parte, dau o colosală cantitate de fapte științifice care nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, și astfel dau naștere unei

supraproducții științifice și crizelor intelectuale *. Și după cum condițiunile sociale ale vieții moderne se ridică în fața omului modern ca un sfinx misterios, făcându-l dependent, fricos, distrugând simțămîntul siguranței, mîndriei, statorniciei, distrugînd voința ; tot astfel colosalul organism anarhic al științei moderne se ridică, ca un mare necunoscut, înaintea învățatului modern, făcându-l *dependent* intelectualicește, distrugînd siguranța gîndirii, statornicia intelectuală, făcându-l timid, laș intelectualicește mai ales cînd e vorba de generalizările înalte. *Pre-cum în organizația socială actuală nu omul stăpînește condițiunile sociale de trai, ci e stăpînit de ele, tot astfel nu intelectul stăpînește știința modernă, ci e stăpînit de ea.* Și astfel gîndirea, intelectul modern, condiționat prin felul organizației sociale moderne, lipsit de forță, statornicie și siguranță intelectuală, nu numai că nu se împotrivesc deducțiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuși, e menit să aibă tendința de a face astfel de deducțiuni, astfel de construcțiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, deși depinde de starea afectivă a omului, are însă și o forță proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă, bineînțeles*. Așa să luăm o pildă. Un șir întreg de nenorociri pot să influențeze într-un mod foarte dureros toate simțămintele unui om. Simțămîntul durerii va influența, bineînțeles, intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simțămintele omului, va face, spre pildă, o generalizare că durerea e partea oricărei vieți. Dar un intelect ihai puternic, mai statornic, relativ neatîrnat, se va împotrivi acestei tendințe și, făcînd omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza pentru ce-i pare că nefericirea și durerea e partea oricărei vieți. Analizînd viața socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor către care e împins omul de temperamentul său **. Dar intelectul majorității oamenilor de azi, condiționat de felul organizației

* Analogia între producțiunea-marfă și producțiunea-gîndire a priceput-o încă de mult marele și genialul Balzac cînd în *Uillustre Gaudissart* a zis : „De la 1830 încoace, gîndurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să vedem și o bursă pentru gîndiri”.

** Prin cele dezvoltate mai sus nu vreau să înțeleg deloc că intelectul e independent de simțuri.

sociale* e nestatornic, atîrnător, timid și, ca atare, nu numai că riu opune rezistență tendințelor vieții sociale și temperamentului, afectelor, ci mai curînd el însuși are tendința să facă construcțiuni speculative și metafizice pesimiste. Și iată cum se face cu puțință ca o inteligență mare ca a lui Schopenhauer să facă construcțiuni metafizice și filozofice care, în rezultatele finale, seamănă cu acelea ale scapeților birjari ruși*. Iată cum se face cu puțință ca această filozofie să găsească ciraci, și iată cum se face posibil și chiar neînlăturabil tot pesimismul așa-numit științific modern. Și iarăși iată cum se face cu puțință ca un Lev Tolstoi să caute toată înțelepciunea omenirii în cuvintele lui sfîntul Matei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existența spiritelor prin a patra dimensiune, iar cutare grupă de învățați să stea împrejurul mesei și, cu mare seriozitate, să observe bătăile picioarelor ei prin care vorbesc spiritele.

Am examinat, pe cît ne-a permis spațiul articolului, trei factori principali ai vieții sociale ; lupta pentru existență, relațiunile sexuale și viața intelectuală, gîndirea; intelectul în societatea modernă, și am văzut că toți acești factori, *condiționați prin felul organizației sociale moderne*, ajung izvoare nesecate de pesimism. Deci acuma, și cu mai multă siguranță, putem zice ceea ce am zis și în articolul trecut : *cauza pesimismului modern în literatură și viață e civilizația burgheză, organizația socială burgheză modernă.*

*

Am sfîrșit articolul nostru. Pentru a evita unele neînțelegeri, vom adăuga aici încă cîteva cuvinte, însă nu în privința pesimismului, ci a optimismului veacului. După cum am zis deja, e greșit de a crede că pesimismul ce există într-o societate oarecare trebuie să cuprindă pe toți oamenii.

Asemenea am văzut că mai curînd s-ar putea zice contrariul, adică că pesimismul unei clase poate sluji ca do-

* Idealul pentru Schopenhauer e disparițiunea omenirii, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abținerea de fii] relațiuni sexuale. Scapeții deci sînt cei mai consecvenți schopenhauerieni.

vadă optimismului clasei protivnice celei dintîi. Aceleași condițiuni sociale care provoacă pesimismul unora pot să provoace optimismul altora. Lupta pentru existență, care creează o mare majoritate de învinși, creează și o mică minoritate de învingători. Intre acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă ori cred că durerea altora e tot așa de fatală ca și veselia și fericirea lor. Acești *juissori*, această burtă-verzime modernă, mulțumită și ghiftuită, nu vede înaintea ei decît propria-i îndestulare, plăcere și fericire. Pentru acești *juissori* de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuie pentru că ei trăiesc bine, ei sînt fericiți. Acești optimiști sînt, asemenea, un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem că cei mai extremi pesimiști sînt mai simpatici decît acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce dintr-o parte anomaliile care o descompun, din altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni care reprezintă interesele societății viitoare, care pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirii viitoare. Aceștia sînt asemenea optimiști. James Sully, deși nu face parte dintre ei, zice despre acești optimiști : „în sfîrșit, mișcările sociale și politice ale epocii noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurii sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinii existente vor dispărea. Oricare ar fi valoarea științifică a mulțimii de scrieri care pledează pentru o organizație nouă a relațiilor industriale în societate, nu se poate contesta că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică sînt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizări. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru" (James Sully, p. 69—70).

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar decît pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mize-

riile vieții de azi. Aceste dureri și suferințe imense găsesc un răsunset dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sînt convinși că înseși aceste dureri și suferințe duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazînd o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice că durerile de azi, pentru ei, nu sînt durerile agoniei, ci durerile facerii (nașterii). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumii ce răsună adînc în inima lor, marăa compătimire pentru imensele suferințe ale oamenilor nu numai că nu-i descurajează, dar, cu totul dimpotrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșiilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvîntului, vom vorbi altă dată.

1 — Prefața aceasta însoțește prima ediție a lucrării: I. Gherea (C Dobrogeanu), *Studii critice*, voi; I, Tipografia „Românul”, 1890, p. I—II cu omisiunea frazei de la sfârșit: „Fiindcă, s-au strecurat în acest volum mai multe greșeli tipografice, printre care unele schimbă chiar înțelesul, rugăm pe cititori să consulte erata de la sfârșit”, frază care în edițiile ulterioare nu a mai fost reprodusă. Volumul, întâmpinat cu binemeritate aprecieri în epocă, a fost reeditat, în același an, la București, în Editura librăriei „Socee”. O a treia ediție apare în București, Editura „Viața românească”, 1923, însoțită de următoarea *înștiințare*: „Edițiunea aceasta se înfățișează, față de precedentă edițiune, cu unele mici modificări de limbă și de stil. Ele au fost făcute de d. Iosif Nădejde pentru volumul întâi, sub directă supraveghere a lui C. Dobrogeanu-Gherea, pentru următoarele două volume (al II-lea și al III-lea din *Studii critice* — n.n.), strict în limita indicațiunilor lui. Boala îndelungată și apoi moartea lui Gherea l-au împiedicat de a da el însuși forma definitivă a acestei edițiuni”. Volumul apare în edițiile a 4-a și a 5-a (aceasta din urmă sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu) în București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924 și respectiv 1925. — 13.

2 — Se are în vedere volumul: Mihai Eminescu, *Proză și versuri*, tipărit sub îngrijirea lui V. G. Morțun, în Iași, Tipolito-grafia „H. Goldner”, 1890, 241 p. Prima ediție *Poezii* de Mihai Eminescu, a apărut în București, Editura librăriei „Socec”, 1884, VIII + 307 p., sub îngrijirea lui Titu Maiorescu. Această ediție princeps, incluzând poeziile marelui nostru poet publicate în *Convorbiri literare*, a constituit drept punct de plecare pentru retipăririle ulterioare, inclusiv pentru cea editată de Morțun. — 13.

3 — Studiul *Asupra criticii* a apărut inițial cu titlul *Critica criticii*, în revista *Contemporanul*, anul VI, nr. 3, octombrie 1887, p. 260—284. A fost reeditat cu titlul de față, în: I. Gherea <C. Dobrogeanu>, *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Ro-

mânui", 1890, p. 5—54 și apoi în ediții succesive, după cum urmează : ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 7—51 ; ed. a III-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 7—51 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 7—51 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, [1925], p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 50—74 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 68—80 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvtársulat, 1963, p. 112—142 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 1—28 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Bușulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 23—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea : *Asupra criticii* (Studii și articole), antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu, București, Editura „Minerva”, 1973, p. 7—51 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 35—67. — 15.

4 — C. Dobrogeanu-Gherea are în vedere volumele lui Delavrancea, și anume : *Sultânica*, București, Tipo-litografia „St. Mihai-lescu”, 1885, 267 p. ; *Linște și Trubadurul*, București, Librar-editor Ig. Haimann, 1887, 83 p. și respectiv 268 p. — 16.

5 — Într-o traducere contemporană, citatul sună astfel „Scrisorile lui, atât de pline de dragoste, au ceva trivial; glumele sînt greoaie. Gesticulează, fredonează, bate lumea pe burtă, face pe bufonul” (Hippolyte Taine, *Pagini de critică*, texte alese traduse și prefațate de Silvia Iosifescu, București, Editura pentru literatură universală, 1965, p. 160). — 20.

6 — „Terminasem o comedie hazlie și chioasă, viața unui biet preot izgonit din pensiunea lui : deodată ne găsim cufundați într-o încălceală emfatică” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 166). — 20.

7 — „Cuvintele *sublim, delicios, amețitor, supraomenesc* se ivesc la fiecare pagină. E clar, domnul de Balzac e prost-crescut ; e grosolan și șarlatan ; rîde zgomotos și are glasul strident al oamenilor din popor. Stilul lui te supără sau te amețește ; îl forțează, ca să pară mai viguros ; ca să încălzească pe alții, se aprinde singur : e nesănătos și mă opresc aici” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 173). — 20.

8 — „Naturalistului îi lipsește idealul, ou atât mai mult îi lipsește naturalistului Balzac... Adevărata noblețe îi lipsește, lucrurile gingașe îi scapă, mâinile lui de anatomist murdăresc fă-

țurile pudice ; el urîțește urîțenia” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 181). — 20.

9 — „Virtutea astfel înfățișată e doar împrumut cămătăresc, pe amanet. E cea mai urîță idee a lui Balzac. Ne resemnăm să fim dezamăgiți de către naturaliști ; dar ne revoltă faptul că artistul suprimă în noi elevația și finețea și îi răspundem că le anulează la alții pentru că, probabil, nu le află în sine” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 188—189). — 21.

10 — „împreună cu Shakespeare și cu Saint-Simon, Balzac reprezintă cea mai interesantă concentrare de documente pe care-o avem cu privire la natura omenească” (Hippolyte Taine, *op. cit.*, p. 208). — 21.

11 — Primul din aceste articole ale lui C. Miile a apărut, sub titlul *Barbu Ștefanescu Delavrancea*, în ziarul *Drepturile omului*, anul I, nr. 114 din 22 iunie 1885, sub pseudonimul Gheorghe Frunză ; al doilea sub titlul *Barbu Ștefanescu Delavrancea. Sultânica, Trubadurul. Nuvelele sale. Fondul, Forma. Noua evoluțiune a talentului său*, s-a publicat la rubrica *Săptămîna literară* a ziarului *Lupta*, anul IV, nr. 233 din 20—21 aprilie 1887. — 23.

12 — Este vorba de studiul *Eminescu*, pe care C. Dobrogeanu-Gherea l-a publicat inițial în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 și nr. 11, mai 1887, p. 395—428. — 26.

13 — Se referă la broșura lui I. N. Roman *Un răspuns domnului Ioan Gherea* (extras din ziarul *Drapelul*, Tipografia „Dimitrie Gheorghiu”. „Lucrătorii asociați”, Iași, 1889, 128 p. — 26.

14 — Referindu-se la evoluția literaturii între 1872, cînd a scris *Direcția nouă în poezia și proza română*, și pînă la 1886, cînd publică *Poeți și critici* (*Convorbiri literare*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—9), T. Maiorescu releva că, „dacă privim astăzi la literatura din ultimii ani, timida speranță de atunci se poate schimba într-o încredere sigură pentru direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România... în proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate. *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* lui Alecsandri vor curăți de la sine atmosfera estetică vițiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu etc. etc... Misiunea critice — misiune de altminteri totdeauna modestă, dar nu fără importanță în modestia ei — ne pare a fi în momentul de față mai mult de a lărgi cercul activităților individuale, de a deștepta tinerimea încă prea amortită de picla trecutului și de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare” (Titu Maiorescu, *Critice*, voi. II, Prefață de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoiescu, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 285—286). — 28.

15 — Se referă la articolul lui Barbu Ștefanescu Delavrancea *O familie de poeți*, apărut în *Lupta literară*, anul I, nr. 1 și 2 din 19 și 26 aprilie 1887. — 39.

16 — Articolul *Decepcionismul în literatura română* a fost publicat pentru prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 8, februarie 1887, p. 97—115 și a fost retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 55—84 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 52—79 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 52—79 ; Ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 52—79 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 52—79 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 96—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarăului”, Editura tineretului, 1957, p. 302—308 (fragment); C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 161—181 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 95—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I, (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 95—114. — 43.

17 — Este vorba de marea revoluție burgheză din Franța, izbucnită la 14 iulie 1789. — 54.

18 — Studiul *Eminescu* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul V, nr. 9, martie 1887, p. 231—253 și nr. 11, mai 1877, p. 395—428. Revăzut și adăugit, materialul a fost republicat în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I* București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 85—187 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 80—177. Fragmente intitulate : *Eminescu și critica*, *Sonet și critică*, *Melancolie*, au apărut în *Eminescu* (ziar comemorativ), septembrie 1890; *Pesimismul lui Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, număr mic, 1850—1889—1909, București, iunie 1909, iar un rezumat al studiului în *România muncitoare*, anul X, nr. 69 din 19 iunie 1914 în *Mihai Eminescu*, număr comemorativ din 15 iunie 1899, se preciza : „N-am reproduces nimic din maiestrelor studii ale celor doi corifei critici *Maiorescu* și *Gherea*, căci pe de o parte nu ne-am îndurat a le trunchia, dar pe de altă parte aceste studii sînt îndestul de cunoscute”. Volumul este reeditat în ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 80—177 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 80—177 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 80—177; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 5—65 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prezentată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarăului”, Editura tineretului, 1957, p. 15—20 (se reproduce rezumatul apărut în *România muncitoare* din 19 iunie 1914); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și

note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, „Biblioteca școlarăului”, Editura tineretului, 1963, p. 188—191 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1963, p. 445—488 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 153—217 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 106—173 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 84—158. — 61.

19 — Este vorba de Comuna din Paris, proclamată la 18 martie 1871, prima guvernare proletară din istorie. — 69.

20 — C. Dobrogeanu-Gherea se referă la studiul *Eminescu și poeziile lui* de Titu Maiorescu, apărut în *Convorbiri literare*, anul XXIII 1889. — 116.

21 — Studiul *D-I Brociner ca descriitor al vieții țărănești* a fost publicat prima oară în *Contemporanul*, anul IV, nr. 15 din 1—15 august 1885, p. 577—587 și a fost reproduces în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 188—208 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 178—197 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 178—197 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 178—197 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, [1925] p. 178—197 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 279—290. — 124.

22 — Nuvela *Sanda* a lui M. Brociner a apărut în *Revista literară*, anul VI, nr. 16, 17, 19, 20 și 21 din 2, 9, 16, 30 iunie și 1—15 iulie 1885, p. 362—356, 369—374, 404—408, 422—425, 445—448. — 124.

23. — Studiul *Al. Vlașuță* a fost tipărit prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 209—269 ; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 198—256 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 198—255 ; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 198—255 ; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 198—255 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru literatură și artă, 1956, p. 152—186 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarăului”, Editura tineretului, 1957, p. 129—175 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi K6-

nyvkiado, 1963, p. 427—429, 438—441 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 218—255; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 174—213. — 136.

24 — Este vorba de volumele lui Al. Vlahuță: *Din drepturile lumii și o primă culegere de versuri*, apărute în 1887. — 136.

25 — Articolul *Pesimistul de la Soleni* (critică) a fost publicat mai întâi în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 4, octombrie 1886, p. 322—345. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 270—305; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 256—288; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 256—288; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 256—288; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 256—288; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu)* București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 291—309; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 75—94. — 172.

26 — Romanul lui Duiliu Zamfirescu *în fața vieții* a apărut în octombrie 1884. — 176.

27 — Studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* reprezintă cea de-a doua parte a articolului intitulat *Direcția Contemporanului*, apărut în *Contemporanul*, anul VI, nr. 5, decembrie 1887, p. 399—417 și nr. 6, ianuarie 1888, p. 519—546 în forma actuală, studiul a fost publicat în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 306—346; ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 289—325; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 289—325; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 289—325; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay [1925], p. 289—325; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 75—95; *Presa muncitorească și socialistă din România*, vol. I (1865—1900), partea I (1865—1889)* București, Editura politică, 1964, p. 167—181 (cu unele omisiuni); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 112—133; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 82—105; Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefată și note de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 68—94. — 192.

28 — Broșura lui I. N. Roman *în contra direcțiunii literare de la Contemporanul* a apărut în Iași, Tipografia „H. Goldner”, 1887, 86 p. — 192.

29 — Termenul de tezism a fost pus în circulație în legătură cu piesa lui Emile Augier *Ginerele domnului Poirier*, conceptul fiind răspândit în critica literară a secolului al XIX-lea. — 199.

30 — Studiul I. L. Caragiale a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. I, București, Tipografia „Românul”, 1890, p. 347—394. Inițial despre comedile lui Caragiale Gherea a publicat un articol în *Contemporanul*, anul IV, nr. 10—11—12, 15 mai — 15 iunie 1885, p. 403—523. Dar, după cum mărturisese el, acest articol „mi-a apărut acum prea incomplet și de aceea am scris pentru acest volum alt articol, în care din cel trecut au intrat numai 3 pagini”. Studiul a fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura librăriei „Socec”, 1890, p. 326—369; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Iosif Nădejde), București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 326—369; ed. a IV-a, București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1924, p. 326—369; ed. a V-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 326—369; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 66—90; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 21—53; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefată și note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1963, p. 192—226; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Könyvkiado, 1983, p. 489—506 (fragmente); C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 256—282; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașou, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 214—241. — 215.

31 — Prefața însoțește volumul II al lucrării: I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, București, Editura librăriei „Socec”, 1891. Ediția a II-a apare în București, Editura „Viața românească”, 1923 și cea de-a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925. — 245.

32 — Studiul *Asupra criticii metafizice și celei științifice* a apărut pentru prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 1—50. A fost retipărit în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 7—55; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 7—55; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura pentru

literatură și artă, 1956, p. 162—190 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 209—237 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 349—379 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticii (Studii și articole)* (antologie, postfață și bibliografie de Mircea Iorgulescu), București, Editura „Minerva”, 1975, p. 52—101 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 179—214 — 247.

33 — Acest studiu reprezintă răspunsul lui C. Dobrogeanu-Gherea la recenzia lui G. Bogdan-Ducea la volumul I din *Studii critice*, apărută în *Convorbiri literare*, anul XXIV, nr. 5 din 1 august 1890, p. 393—414 — 247.

34 — Studiul *Personalitatea și morală în artă*, publicat inițial sub titlul *Cătră d-nul Maiorescu* în revista *Contemporanul*, anul V, nr. 1, iulie 1886, p. 43—75 și republicat aproape fără schimbări în *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 51—96 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 56—101 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 56—101 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 23—49 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită, prefață și note de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, „Biblioteca școlarului”, Editura tineretului, 1963, p. 31—67 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 79—111 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 46—74 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu, studiu introductiv și note finale de Zoe Dumitrescu-Buşulenga), București, Colecția „Lyceum”, Editura tineretului, 1968, p. 52—81 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 1—34 — 279.

35 — Articolul lui T. Maiorescu *Comediile d-lui L. L. Caragiale* a fost publicat în *Convorbiri literare*, anul XIX, nr. 6 din 1 septembrie 1885, p. 449—462 ; el a servit ca prefață la volumul de teatru al lui L. L. Caragiale din 1889. Vezi : Titu Maiorescu, *Critice*, voi. II, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 269—282. — 279.

36 — 1, articolul *Poeți și critici (Convorbiri literare)*, anul XX, nr. 1 din 1 aprilie 1886, p. 3—8), T. Maiorescu ia atitudine față de opiniile minimalizatoare exprimate de Barbu Șt. Delavrancea (în *Epoca* din 11 ianuarie 1886) în legătură cu dramele lui V. Alecsandri și de Al. Vlahuță (în conferința de la „Ateneu” din 27 februarie 1886) privind creația poetică a bardului de la

Mircești (vezi : T. Maiorescu, *Critice*, București, voi. II, Editura pentru literatură, 1967, p. 283—291. — 279.

37 — Studiul *Ceva despre clasicism și romantism* a fost publicat sub titlul *Schițe critice* în *Contemporanul*, anul VI, nr. 9, aprilie-mai 1888, p. 258—279. Retipărit în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 97—127 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 102—131 (fragment) ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 102—131 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 112—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 134—152 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 115—136. — 308.

38 — Nuvela *Făclia de Paște* și drama *Năpasta* au fost publicate în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 128—179 ; reeditate succesiv în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 132—180 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 132—180 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție comentată și adnotată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 91—116 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlarului”, Editura tineretului, 1957, p. 54—58 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 507—518 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivașcu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 289—316. — 328.

39 — Studiul *Ștefan Hudici* a fost publicat sub titlul : *Ștefan Hudici* schiță dramatică de V. G. Morțun (critică) în revista *Contemporanul*, anul IV, nr. 8—9 din 1 ianuarie—1 februarie 1885, p. 273—288. El reprezintă o recenzie critică la piesa lui Morțun apărută în *Contemporanul*, anul IV, nr. 5/1885, p. 161—178. A fost reeditat în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 180—208 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 181, 208 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 181—208 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 310—325 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvînt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 413—414 (fragment). — 359.

40 — Acest studiu a fost publicat inițial sub titlul *I. S. Turgheniev, notiță bibliografică* în *Drepturile omului*, anul I, nr. 75, 76,

77 și 78, din 5, 7, 8 și 9 mai 1885, slujind și ca introducere la romanul lui Turgheniev *Generația nouă*, a cărui traducere s-a publicat în foiletonul literar al ziarului amintit. A fost reprodus în *Contemporanul*, anul IV, nr. 23—24, martie-mai 1886, p. 888—898 și în formă prescurtată în *Lumea nouă și literară și științifică*, anul II, nr. 15 (440) din 18 februarie 1896. Sub titlul *Generația nouă de Turgheniev* a fost inclus în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 209—225 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 209—223 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 20—223 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Trei scriitori ruși: Taras Șevcenko, Turgheniev, Dostoievsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 15—24 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 334—342 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 581—591 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 29—37. — 377.

41 — C. Dobrogeanu-Gherea a tradus titlul romanului lui I. S. Turgheniev *Nov*, inițial *Generația nouă*, oprindu-se apoi la *Lumea nouă*. O traducere recentă a optat pentru forma *Destelenire*, romanul apărut sub acest titlu în ediția a II-a în București, Editura „Univers”, 1973. — 379.

42 — O biografie a revoluționarei ruse Sofia Perovskaia a fost publicată în *Revista socială*, anul I, nr. 4 și 6, iulie și septembrie 1884, p. 142—149, 201—205. — 386.

43 — Studiul *Dostoievski* a fost publicat mai întâi în ziarul *Românul* (anul XXIX, din 16—17 și 18 septembrie 1885, p. 286 și 330), slujind ca prefață la romanul *Umiliți și obidiți*, apărut sub foileton în același ziar. A fost reeditat în : I. Gherea, *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 226—238 ; ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 224—236 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 224—236 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Trei scriitori ruși: Taras Șevcenko, Turgheniev, Dostoievsky*, București, Editura P.S.D., 1945, p. 25—32 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 326—333 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 292—301 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963 p. 592—600 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 38—45. — 388.

44 — Membrii cercului M. V. Butașevski-Petrașevski, care urmărea reformarea fundamentală a Rusiei, au fost arestați în mare

parte de autoritățile țariste. Împotriva a 21 dintre ei și, printre care și Dostoievski, s-a pronunțat pedeapsa cu moartea. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnații au fost duși spre locul de execuție din piața Semionovski, unde, în ultima clipă, li s-a comutat pedeapsa în muncă silnică. Acest moment înfrigorant își va pune pecetea pe viața și creația lui Dostoievski. — 389.

45 — Studiul *Criticii noștri și Năpasta* a fost publicat pentru prima dată în : I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice*, voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 239—296 ; reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 237—289 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 237—289 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 117—146 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită și prefațată de Horia Bratu), București, „Biblioteca școlară”, Editura tineretului, 1957, p. 89—128 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), Bukarest, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 425—426 (fragment) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 317—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. II (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1976, p. 175—212. — 396.

46 — Studiul *Cauza pesimismului în literatură și viață* a fost publicat prima oară în I. Gherea (C. Dobrogeanu), *Studii critice** voi. II, București, Editura librăriei „Socec”, 1891, p. 297—356 și reeditat în ed. a II-a, București, Editura „Viața românească”, 1923, p. 290—348 ; ed. a III-a (sub îngrijirea lui Barbu Lăzăreanu), București, Editura librăriei „Universala”-Alcalay, 1925, p. 290—348 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (ediție adnotată și comentată de Horia Bratu), București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1956, p. 129—161 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Kritikai Tanulmányok* (traducere, cuvânt introductiv și adnotări de Csehi Gyula), București, Irodalmi Konyvkiado, 1963, p. 182—208 (fragmente) ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (ediție îngrijită de George Ivascu), București, Editura pentru literatură, 1967, p. 380—415 ; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, voi. I (antologie, prefață și tabel cronologic de Z. Ornea), București, „Biblioteca pentru toți”, Editura „Minerva”, 1967, p. 137—178. — 432.

A

Alecsandri, Vasile. — 28, 29, 46, 63, 149, 166, 271, 272, 279, 289, 298, 361, 376, 402.

— bardul de la Mircești. — 297, 361.

Alexandrescu, Grigore I. — 397, 398, 407, 408, 421, 422, 423, 424, 430, 431.

Alexandru Macedon. — 76, 179.

Ariosto, Ludovico. — 104.

Aristofan. — 218.

Arnim (Ludwig Joachim, zis Achim von). — 308.

Arthur (Artus), rege. — 76.

Ârutnev (vezi : Gr. Ventura).

B

Bacon, Francis, baron de Verulam. — 439.

Bagehot, Walter. — 34.

Bahnsen, Julius. — 50.

Baiazid I Ildîrîm. — 79, 88.

Balzac, Honore de. — 17, 19, 20, 21, 164, 167, 309, 310, 466.

Barbe Gendre. — 196.

Baudelaire, Charles. — 86, 92.

Bălcescu, Nicolae. — 287.

Beethoven, Ludwig van. — 275.

Beldiman, Alexandru V. — 63.

Belinski, Vissarion Grigorievici. — 389, 430.

Bjornson, Bjornstjerne. — 169, 171.

Blanc, Louis. — 19.

Bogdan-Duică, G. — 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278.

Bolintineanu, Dimitrie. — 46.

Bolliac, Cezar. — 59, 63.

Borne (Lob Baruch, zis Ludwig). — 74, 430.

Bourget, Paul. — 439, 441.

Brandes, Georg. — 31, 33, 34, 38, 42, 249, 309, 381, 461.

Brociner, Ion. — 8, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 134, 135.

Browning, Elizabeth Barrett. — 75.

Büchner, Ludwig. — 52.

Burke, Edmund. — 268.

Byron, George Gordon, lord. — 26, 42, 44, 45, 48, 56, 65, 66, 72, 93, 104, 187, 188, 190, 198, 199, 301, 309.

Caragiale, Ion Luca. — 8, 13, 90, 122, 125, 215, 217, 218, 219, 220, 223, 226, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 273, 279, 280, 287, 328, 329, 330, 333, 336, 337, 338, 341, 342, 344, 356, 358, 362, 396, 397, 398, 399, 403, 407, 408, 409, 410, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424.

Caro, Elme Mărie. — 43, 52.

Carol cel Mare (Charlemagne). — 76.

Carriere, Moritz. — 268.

Cehov, Anton Pavlovici. — 377.

Cervantes, Saavedra Miguel de. — 130.

Cezar (Caius Iulius Caesar). — 179.

Chateaubriand, Francois Rene, viconte de. — 194, 195, 436.

Cheve. — 106, 121.

Cîrlova, Vasile. — 46.

Corneille, Pierre. — 245, 281, 286.

Correggio (Antonio Allegri zis *il*). — 120, 121.

Courier, Paul-Louis. — 366, 367.

D

Dante, Alighieri. — 39, 40, 198, 291, 311, 318, 319, 320.

Daudet, Alphonse. — 378, 379.

Delavrancea, Barbu (Barbu Ștefănescu). — 8, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 25, 26, 39, 40, 45, 274, 275, 398.

Despot-Vodă (Ioan Iacob Eraclid). — 360.

Dickens, Charles. — 41, 78, 309, 378.

Dobrogeanu-Gherea, Constantin. — 5, 6, 7, 8, 9, 79, 282.

— I. Gherea. — 13, 193, 203, 208, 251, 252, 253, 257, 260, 269, 275, 432.

— C.D.G. — 245.

Dositoievski, Fiodor Mihailovici. — 152, 153, 164, 229, 245, 274, 275, 276, 329, 330, 336, 337, 338, 377, 380, 388, 389, 390, 391, 392.

Duhring, Karl Eugen. — 82.

E

Eliot, George (pseud. lui Mary Anne Evans). — 41.

Emil (rveâ: C. Miile).

Eminescu, Mihai. — 8, 13, 26, 28, 29, 45, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 100, 106, 107, 111, 112, 116, 119, 121, 122, 123, 136, 137, 139, 141, 142, 145, 148, 149, 150, 154, 155, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 168, 193, 203, 204, 205, 206, 208, 212, 213, 214, 253, 257, 259, 260, 269, 272, 306, 402, 432.

Erasm din Rotterdam (Erasmus Desiderius Rotterdamus ; pseud. lui Gerhard Gerhards). — 218.

Eschil (Aischylos). — 65, 198, 259, 313, 322, 324.

Euler, Leonhard. — 201.

Euripide (Euripides). — 44, 313, 324.

F

- Faguet, Emile. — 19, 20, 21.
 Fechner, Gustav Theodor. — 260, 261, 266, 267, 269.
 Feuerbach, Ludwig. — 147, 441, 447.
 Firdusi (Firdousi) (Abul Kasim Mansur). — 326.
 Flaubert, Gustave. — 17, 32, 38, 41, 163, 167, 211, 378.
 Fleury, Jean. — 380.
 Fourier, Francois Marie Charles. — 389.

G

- Garșin, Vsevolod Mihailovici. — 377.
 Gautier, Theophile. — 167.
 Glaber, Răul — 314.
 Goethe, Johann Wolfgang. — 17, 26, 28, 42, 65, 66, 72, 78, 81, 171, 198, 201, 211, 257, 258, 281, 291, 303, 308, 309, 322.
 Gogol, Nikolai Vasilievici. — 218, 224, 388.
 Gonțearov, Ivan Aleksandrovi. — 388.
 Goncourt, Edmond de. — 167.
 Goncourt, Jules de. — 167.
 Grigoriu. — 451.
 Guyau, Marie Jean. — 34, 167, 436, 437, 441, 442.

H

- Hartmann, Eduard von. — 43, 50, 82, 91.
 Hasdeu, Bogdan Petriceicu. — 448.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. — 265, 269.

Hegesias. — 44.

Heine, Heinrich. — 39, 45, 71, 109, 122, 188, 190, 295, 304, 311, 313, 320, 321, 324, 326, 469.

Heliade-Rădulescu, Ion. — 63.

Hennequin, Emil. — 33, 34.

Herbert, Johann Friedrich. — 268.

Hermann, Karl Friedrich. — 268.

Hoffmann, Ernst Theodor Wilhelm (d'Amadeus). — 308, 309, 310.

Hofmann, Eduard. — 419.

Homer. — 198, 291, 312, 319.

Horațiu (Quintus Horatius Flaccus). — 361.

Hugo, Victor Marie. — 17, 27, 41, 42, 72, 104, 198, 245, 286, 289, 301, 304, 305, 310, 382.

Ionescu-Gion, G. I. — 396.

Iorga, Nicolae. — 337, 396.

Juvenal (Decimus Junius Juvenalis). — 218.

K

Kant, Immanuel. — 263, 264, 265, 268, 269, 270, 272, 276.

Kirchmann, Iulius-Hermann. — 268.

Korolenko, Vladimir Galaktionovici. — 377.

Kravcinski, Serghei Mihailovici (pseud. Stepniak). — 377.

L

Lamartine, Alphonse de. — 42, 104.

Lange, Friedrich Albert. — 325, 326.

Lassen, Christian. — 85.

Last, Adolf. — 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 426, 427, 428, 429, 430, 431.

Lăpușneanu, Alexandru. — 360.

Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte, zis). — 167.

Leibnitz, Gottfried Wilhelm. — 201.

Lenau, Nikolaus (pseud. lui Nikolaus Niembsch von Strehle- nau). — 122, 123.

Lenormant, Francois. — 85.

Leopardi, Giacomo. — 42, 43, 45, 52, 139, 141, 174, 175, 187, 188, 190, 194, 195, 198, 295, 304.

Lermontov, Mihail Iurevici. — 65, 66, 309, 388.

Lesevici, Vladimir Viktorovici. — 85.

Lessing, Gotthold Ephraim. — 28, 247, 252.

Lovinescu, Eugen. — 6.

Lucrețiu (Titus Lucretius Carus). — 44.

M

Macedonski, Alexandru. — 124.
 Maiorescu, Titu. — 6, 28, 29, 30, 37, 107, 108, 116, 197, 202, 245, 252, 260, 271, 272, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 292, 294, 296, 303, 304, 403.

Marlborough (John Churchill, duce de). — 179.

Matejko, Jan. — 152.

Michelangelo, Buonarroti. — 261, 300, 301.

Michelet, Jules. — 324.

Mickiewicz, Adam. — 301, 309.

Miele, Veronica. — 39.

Miile, Constantin (pseud. Emil). — 23, 25, 426.

Milton, John. — 65, 66, 291.

Mircea cel Bătrîn. — 79, 80, 88, 213.

Moliere (Jean Baptiste Poquelin, zis). — 218, 281, 305.

Moltke, Helmuth von. — 446.

Montegut, Emile. — 42.

Morna (vezi : Ioan N. Roman).

Mortun, Vasile G. — 13, 362, 376.

Mumuleanu, Barbu Paris. — 88.

Munkácsy (Michel von Lieb, zis Mihály). — 152.

Muresanu, Andrei. — 43, 63, 64, 88.

Musset, Alfred de. — 17, 26, 37, 38, 44, 45, 72, 102, 104, 122, 187, 198, 305, 451, 454, 455, 456, 457, 458.

N

Napoleon I Bonaparte. — 54, 55.

Nădejde, Sofia — 205, 396.

Nădejde-Armașu, Iosif. — 7.

Negruzzi, Costache. — 46.

Newton, Isaac. — 201.

Nicolae I, țar al Rusiei. — 389, 390.

Novalis (Friedrich, baron von Hardenberg, zis). — 308.

Novodvorski, Andrei Osipovici (pseud. A. Osipovici). — 377.

O

- Osipovici (vezi : Novodvorski, Andrei Osipovici).
Ostrovski, Aleksandr Nikolaevici. — 407.
Ovidiu (Publius Ovidius Naso). — 361.

P

- Paganini, Niccolo. — 127, 169.
Paul, Jean (pseud. lui Johann Paul Friedrich Richter). — 269.
Pericle (Perikles). — 313.
Perovskaia, Sofia. — 386.
Petrarca, Francesco. — 104, 320.
Petrașcu (Pătrașcu), Nicolae. — 432, 433, 439, 440, 458.
Petrașevski (Butașevici-Petrașevski), Mihail Vasilievici. — 389.
Pisimski, Aleksei Feofilaktovici. — 380.
Platon. — 254, 256, 276.
Prodănescu. — 28.
Ptolemeu I Soter, rege al Egiptului. — 44.
Pușkin, Aleksandr Sergheevici. — 224, 388.

R

- Rabelais, Francois. — 218.
Racine, Jean. — 245, 281.
Racoviță, D. (pseud. Sphynx). — 16, 22, 23, 25, 26, 38, 39, 40.
Rafael, Sanzio. — 107, 261, 271, 311.
Ramses al II-lea, faraon al Egiptului. — 464.

- Renan, Ernest. — 388.
Richard al III-lea, rege al Angliei. — 425.
Roland. — 76.
Rollinat, Maurice. — 207.
Roman, Ioan N. (pseud. Mor-na). — 26, 27, 192, 193, 196, 197, 198, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214.
Rosetti, Constantin A. — 46, 90, 213.
Rubens, Peter Paul. — 293, 299.

S

- Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, conte de. — 21, 389.
Sainte-Beuve, Charles Augustin de. — 34, 38.
Saltikov-Scedrin, Mihail Evgrafovici. — 218.
Sand, George (pseud. lui d'Amandine Lucie Aurore Dupin, baroneasă Dudevant). — 42, 456.
Sarrazin, Gabriel. — 75.
Savonarola, Girolamo. — 122.
Scherer, Wilhelm. — 252, 265.
Scherr, Johannes. — 210.
Schiller, Friedrich. — 28, 29, 90, 122, 134, 135, 146, 272, 301, 308.
Schlegel, August Wilhelm von. — 71, 308.
Schleiermacher, Friedrich. — 441, 447.
Schopenhauer, Arthur. — 39, 43, 50, 82, 174, 175, 176, 185, 188, 461, 462, 467.
Scrob, Carol. — 39, 40.

- Shakespeare, William. — 17, 18, 19, 20, 21, 26, 28, 39, 40, 143, 153, 164, 199, 261, 273, 274, 281, 285, 290, 295, 301, 302, 382, 383, 395, 399, 405, 423, 424, 425, 426, 427.

- Shelley, Percy Bysshe. — 65, 66, 198, 199, 301, 309, 323.
Siebeck, Hermann. — 268.

- Siemiradzky, Henryk. — 152.
Skobelev, Mihail Dmitrevici. — 300.

- Sofocle (Sophokles). — 44, 198, 258, 259, 313, 324.

- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand. — 268, 269.

- Spencer, Herbert. — 72, 73, 94, 95, 193, 283, 292.

- Speșnev, Nikolai Aleksandrovici. — 389.

- Sphynx (vezi : D. Racoviță). •

- Stanley, sir Henry Morton (numele adoptiv al lui John Rowlands). — 271.

- Stendhal (Henry Beyle). — 309, 457.

- Stepniak (vezi Serghei Mihailovici (Kraveinski)).

- Sully, James. — 462, 467.

- Swift, Jonathan. — 218.

- Swinburne, Algernon Charles. — 199.

Ș

- Ștefan cel Mare. — 80, 360.

T

- Taine, Hippolyte Adolphe. — 19, 20, 21, 33, 34, 38, 47, 49, 50, 51, 52, 55, 58, 150, 210, 249, 254, 293, 300, 303, 312, 313, 314.

- Tasso, Torquato. — 104, 157.

- Teodoru, Dimitrie A. — 203.

- Thackeray, William Makepeace. — 378.

- Thiersch, Bernhard. — 268.

- Tieck, Ludwig. — 308.

- Tissot, Joseph-Louis-Victor. — 387.

- Tolstoi, Lev Nikolaevici. — 23, 41, 337, 338, 377, 389, 447, 457, 459, 461, 467.

- Turgheniev, Ivan Sergheevici. — 41, 245, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 388.

T_s

- Țichindeal, Dimitrie. — 64, 88.

U

- Uhland, Ludwig. — 308.

- Unger, Josef. — 268.

- Uspenski, Gleb. — 377.

V

- Văcărescu, Ienăchiță. — 63.

- Velescu, Ștefan. — 124.

- Ventura, Grigore (pseud. Arutnev). — 426.

- Veresciaghin, Vasili Vasilievici. — 152, 298, 299, 300.

- Vigny, Alfred de. — 86.

- Virgiliu (Publius Virgilius Maro). — 311.

- Vischer, Friedrich Theodor. — 269.

- Vlad Țepeș. — 70, 80.

- Vlahuță, Alexandru. — 8, 13, 29, 45, 116, 136, 137, 139, 141,

142, 145, 148, 149, 150, 153, 155,
158, 159, 160, 161, 165, 166, 167,
168, 212, 257.

Voisin, Felix. — 419.

Voltaire (Francois Mărie Aro-
uet, zis). — 218, 237, 238, 290,
455, 458.

W

Werner, Zacharis. — 308.

X

Xerxes I, rege al Persiei. — 464.

Z

Zamfirescu, Duliu. — 176, 178,
180, 182, 183, 187, 189, 190, 191.

Zeising, A. — 268, 269.

Zola, Emile. — 36, 156, 293, 309,
380, 382, 458.

INDICE DE ZIARE SI REVISTE

Adevărul (București) — coti-
dian. — 396, 397, 417.

Analele patriei (vezi: *Otecest-
vennie zapiski*).

*Arhiva Societății științifice și
literare din Iași*. — 397, 398,
421.

Contemporanul (Iași) — revistă
științifică și literară. — 5, 7, 13,
29, 43, 44, 192, 203, 204, 206, 208,
245, 280, 362.

Convorbiri literare (București)
— revistă de cultură. — 279,
282, 289, 305, 306, 307.

Drepturile omului (București)
— ziar politic-social editat de
Cercul socialist din București.
— 245, 379.

Liberalul (Iași) — cotidian. —
26.

Literatură și știință (București)
— publicație semestrială, direc-
tor C. Dobrogeanu-Gherea. — 5.

*Lumea nouă științifică și lite-
rară* (București) — supliment

săptămînal al ziarului „Lumea
nouă”. — 5.

Lupta (București) — ziar radi-
cal. — 22, 23, 414.

Lupta literară (București) —
supliment al ziarului „Lupta”.
— 39.

Națiunea (București) — coti-
dian. — 22, 39, 40, 397.

Die Neue Zeit (Stuttgart) —
revista vieții spirituale și pu-
blice. — 298, 299.

Otecestvennie zapiski (Peters-
burg) — revistă literară și po-
litică. — 388.

Resboiul (București) — coti-
dian, redactor Gr. H. Gran-
dea. — 387.

Revista literară (București). —
124, 135.

Revista politică (Suceava). —
414.

Revue politique et litteraire
(Paris) — săptămînal. — 380.

Revista socială (Iași) — redactor I. Nădejde. — 386.

România (București) — cotidian al Partidului liberal-conservator. — 403, 408, 419, 427.

România liberă (București) — cotidian. — 16, 39.

Românul (București) — ziar liberal-radical. — 245, 388, 391, 394.

La Societe Nouvelle (Paris, Bruxelles) — revistă internațională. — 391.

Steluța (Roman) — revistă științifică, literară și economică, bimensuală (1 mai — 12 septembrie 1885). ~ 222.

Timpul (București) — cotidian al Partidului conservator. — 212.

I N D I C E D E D E N U M I R I
G E O G R A F I C E

A

Africa. — 271.

Alpi (munți). — 447.

America. — 73, 157, 194, 209, 268, 388, 424, 444.

Anglia (Englita). — 75, 199, 291, 427, 428, 435.

Apus (Occident). — 21, 46, 59, 60, 216, 217, 218, 299, 388, 433, 459.

Arabia. — 257.

Atena. — 212, 313.

Athos (munte). — 76.

B

Basarabia. — 197.

Berlin. — 265, 313.

Brabant. — 322.

București. — 24, 25, 125, 128, 136, 183, 185, 221, 361.

Budapesta. — 300.

Bulgaria. — 129, 385, 386.

C

Cartagina. — 211.

Caucaz (munți). — 68, 309, 322, 323.

D

Danemarca. — 128, 141, 175, 383, 384, 424, 428.

Dealul Mitropoliei. — 361.

Dorohoi. — 363, 364, 368.

Dunărea. — 79.

E

Egipt. — 316.

Europa. — 21, 30, 45, 46, 54, 55, 59, 72, 156, 179, 216, 217, 218, 299, 300, 316, 377, 378, 383, 388, 433, 444, 459.

F

Florența. — 318.

Frankfurt. — 75.

Franța. — 19, 21, 27, 32, 38, 179, 215, 216, 264, 360, 392.

Gange. — 464.
Germania. — 28, 78, 82, 252,
258, 264, 308.
Giurgiu. — 300.
Grecia (Elada). — 44, 72, 88,
123, 150, 291, 308, 312, 313.
Grivița. — 286, 287, 297.

H

Hamburg. — 252.
Havana. — 212.
Heidelberg. — 264.
Herculaneum. — 311.

Iași. — 26, 332, 363, 397, 421.
Imperiul roman. — 314, 325.
India. — 43, 53, 299.
Italia. — 42, 291, 300.

Londra. — 78, 444.

M

Marea Egee. — 311.
Marsilia. — 444.
Milo (Milos). — 275.
Mircești. — 297, 361.
Mississippi. — 464.
Moldova. — 178.

N

New York. — 408, 444.
Nord. — 170, 388.
Norvegia. — 170.
Noua Zeelandă. — 315.

O

Olimp (munte). — 312.

Paris. — 69, 79, 178, 180, 182,
183, 185, 186, 188, 189, 221, 264,
272, 378, 452, 457, 458.

Păros. — 120, 121.

Pergam. — 313.

Persia. — 316, 326.

Petersburg (Petrograd). — 34,
299, 388, 389, 395.

Plevna. — 297.

Ploiești. — 239.

Polonia. — 309.

R

Roma. — 72, 218, 313, 361.

Roman. — 222.

România. — 5, 7, 8, 39, 64, 123,
207, 287, 297, 305, 407, 424.

— Țara românească. — 28, 123.

— Dacia. — 361.

Roncevaux. — 76.

Rotterdam. — 218.

Rusia. — 309, 378, 379, 382, 387,
388, 390, 392, 458, 459.

T

Transilvania. — 197, 209.

U

Ungaria. — 209.

Sena. — 69.

Sfântă Elena (insulă). — 54.

Siberia. — 45, 389.

Sparta. — 258.

Stuttgart. — 299.

Suceava. — 414.

Veneția. - 95, 96.

Verona. - 24.

Viena. - 123.

CUPRINS

<i>Cuvînt înainte.</i>	5
STUDII CRITICE (voi. I)	
Prefață (1890).	13
Asupra criticii	15
Decepționismul în literatura română	43
Eminescu.	61
D-1 Brociner ca descriitor al vieții țărănești	124
A. Vlahuță	136
Pesimistul de la Soleni.	172
Tendenționismul și tezismul în artă	192
I. L. Caragiale.	215
STUDII CRITICE (voi. II)	
Prefață (1891).	245
Asupra criticii metafizice și celei științifice	247
Personalitatea și morala în artă	279
Ceva despre clasicism și romantism	308
<i>Făclia de Paște și Năpasta</i>	328
Ștefan Hudici	35

Generația nouă <i>de Turgheniev</i>	377
Dostoievski	388
Criticii noștri și <i>Năpasta</i>	396
Cauza pesimismului în literatură și viață	432
<i>Adnotări</i>	471
<i>Indici</i>	482

Redactor : MIHAELA DAN

Tehnoredactor : FLORIAN SAPTJNARESCU

Format 16/54X84. Coli tipar 31. Planșe 1

Bun de tipar 25 aprilie 1979. Apărut — mai 1979

^ ^ ^ ^

Comanda nr. 9128/2478

întreprinderea poligrafică „13 **Decembrie 1918**”,

str. Grigore Alexandrescu nr. ~~89~~—97,

București,

Republica Socialistă **România**