

Fiiței mele Ștefania

STUDII CRITICE

Volumul III

Prefață¹

C. DOBROGEANU-GHEREA

STUDII CRITICE

VOLUMUL III

EDITIUNEA I*

iniita mie de exemplare

BUCURESCÎ

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECU & Comp.

21, Calea Victoriei, 21

t 897

Articolele din acest volum au fost tipărite în felurite publicații periodice, afară de studiul asupra lux Coșbuc *Poetul țărănimii*, care e inedit. Cititorul atent și binevoitor va observa cu înlesnire că între toate studiile din acest volum e o legătură atît de strînsă încît pot fi socotite, întrucîtva, capitole ale aceluiași volum, deși au fost tipărite în felurite publicații, cu ocazii diferite și într-un interval de timp destul de îndelungat. Pricina e că sînt rezultatul aceleiași (Concepții filozofice, sociale și estetic-literare. Dar de aici izvorăște și un neajuns, și anume repetarea unor idei, cîteodată chiar în același mod exprimate în felurite articole. Cauza e următoarea. Un articol de revistă trebuie să fie o lucrare *de sine stătătoare*, nu poți să trimiți mereu pe cititor la ce ai tipărit în altă vreme și în alte publicații; de aici urmează necesar neajunsul repetării. Sper că neajunsul acesta nu va fi așa mare, cu atît mai mult cu cît fiecare articol are un conținut cu totul deosebit, deși punctul de vedere e același. Astă legătură strînsă între toate articolele pe care le-am scris pînă acuma, același punct de vedere și de plecare, aceeași concepție care se arată în toate, vor face, sper, și pe adversarii mei de bună-credință să vadă cît au fost de nedrepti cînd îmi imputau că mă conduc de interese trecătoare de moment, că scriu pentru apărarea unei cauze ad-hoc, cu gînduri ascunse și așa mai departe. — Aceia însă care nu se vor convinge nici acum sper că se vor convinge la iarnă, cînd nădăjduiesc să apară al patrulea volum din criticile mele, în care va fi

;/

expusă în mod sistematic acea concepție despre care po-
menesc aici și care a fost tratată fragmentar în articolele
mele. Se înțelege, aici vorbesc de adversarii care vor
și sînt în stare să priceapă, nu de jandarmii rurali ai
literaturii române, după spirituala expresie a lui Coșbuc,
care fac minuțioase percheziții domiciliare în lucrarea
unui scriitor pentru a descoperi *tendințe, idealuri sociale*
și altele pe care nu le pricep și care tocmai din această
pricină le par misterioase și subversive.

În acest volum ar fi trebuit să apară încă un articol
strîns legat de *Poetul țărănimii*, și anume asupra așa-nu-
mitelor plagiate ale lui Coșbuc. Acel articol nu e menit
atît să apere pe Coșbuc, o apărare de care poetul n-are
acuma nevoie. Cred de altmintrelea că și din cel tipărit în
acest volum iese cu destulă evidență marea originalitate
a admirabilului nostru poet. Dar studiul asupra plagia-
telor are un interes însemnat și acuma pentru că chestia
plagiatelor în artă a fost tratată la noi pe cît de superfi-
cial pe atît de fals. Acest articol va fi tipărit în al patru-
lea volum al criticilor mele împreună cu cîteva altele
inedite și cu cele pînă acum apărute, dar care n-au in-
trat în acest volum, cum sînt : *Artiștii cetățeni, Idealu-
rile sociale în artă, Asupra traducerilor, Taras Șevcenko*
și altele.

C. D. G.

ASUPRA MIȘCĂRII LITERARE ȘI ȘTIINȚIFICE²

Seceta literară și științifică, sărăcia mișcării noastre
literare contemporane e în afară de orice îndoială și, de-
sigur, puțini se vor găsi care să nege acest fapt, pe cît
de trist pe atît de adevărat.

Nu-i vorbă, în privința mișcării științifice propriu-zise
se vor găsi unii care nu ne vor da dreptate. Progresul
științific al țării, zic aceștia, e de netăgăduit. Numărul
școalelor și al școlarilor crește neconținut, universitățile
noastre se îmbunătățesc foarte mult, o mulțime de tineri
ne vin din străinătate înarmați cu toată știința euro-
peană ; n-ar fi deci nedrept de a vorbi de lipsa unei
mișcări științifice la noi ?

Neîndoielnic că cei ce vor vorbi așa vor avea o mare
doză de dreptate. Că instrucția se întinde la noi — cam
meet, nu e vorbă, dar totuși se întinde — nu mai încape
discuție ; că universitățile noastre se îmbunătățesc foarte
mult e deja mai puțin sigur, admitem însă și asta ; — dar
de aci și pînă la o mișcare științifică în adevăratul în-
țeles al cuvîntului mai e un pas, și un pas foarte impor-
tant. Pentru că aceea ce deosebește mai ales o mișcare
științifică într-o societate e entuziasmul, e iubirea dez-
interesată pentru știință, atît din partea celor care o pre-
dau, cît și din partea celor care o învață.

Cînd tinerimea cultă venea entuziasmată din toate
colțurile Germaniei pentru a asculta pe marii ei dascăli
Fichte ori Hegel, era, desigur, o frumoasă mișcare știin-
țifică. Dorul de lumină și de adevăr însuflețea această

tinerime; dorul de a răspîndi lumina și adevărul însuflețea pe marii ei învățați.

Cînd bătrînul dascăl Gheorghe Lazăr dădea învățatură într-o casă veche prin crăpăturile căreia șuiera vîntul de iarnă, ghemuiți de frig și el și cei ce-l ascultau, dar pătrunși, și unul și alții, de același dor de adevăr și de lumină pentru ei și pentru neamul lor, era un început al unei mișcări culturale. Acest început era sărac, foarte sărac, dar era un început al unei adevărate mișcări literare și științifice care a dat roade frumoase.

Azi însă, în cele mai multe cazuri, un profesor își dă ceasul lui regulamentar de muncă numai pentru că e plătit — și aceasta cînd nu poate să se eschiveze. Cei ce învață, învață iarăși pentru că n-au încotro : trebuie să-și facă o carieră, să ia o fată cu zestre și pentru asta trebuie diplomă. Odată diploma luată, diplomatul azvîrle cărțile în foc, uită ceea ce a învățat, afară doar de ceea ce îi cere meseria.

Azi, cînd dascălul dă învățatură numai pentru leafă, cînd elevii nu iau învățatură decît pentru ca să ajungă să ia leafă, iar publicul nu învață deloc, e cam greu de vorbit de o mișcare științifică în adevăratul înțeles al cuvîntului, oricît s-ar fi întins învățătura *ca meserie*. Științei noastre de azi îi lipsesc o dezinteresată iubire de știință, năzuințe înalte și un entuziasm științific pentru a deveni o adevărată mișcare științifică.

Dar, dacă despre sărăcia mișcării noastre științifice mai poate fi îndoială, în privința secetei literare sîntem cu toții de acord.

Scriitorii de valoare avem puțini, și aceia puțini scriu așa de rar, și aceste scrieri rare sînt primite de public cu atîta indiferență ! Și astfel amîndoi factorii unei mișcări literare și științifice ne lipsesc deopotrivă : literații și producțiunile literare, de o parte, și un public către care s-ar adresa aceste producțiuni, pe de altă parte.

Dar, dacă fenomenul sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală e recunoscut de toți, cauzele acestui fenomen sînt departe de a fi cunoscute și pricepute. În general, explicările date sînt false ori superficiale.

Cauza sărăciei noastre literare, zic unii, e că scriitorii noștri mai de valoare nu scriu. Cu alte cuvinte, cauza sărăciei noastre literare e lipsa literaturii ori — parafrazînd

o spirituală expresie a lui Caragiale — o națiune fără literatură va să zică că nu o are ! !

Alții, mai pricepuți și cu mai multă dreptate, găsesc cauza acestei stagnații în indiferența publicului. De cîte ori n-am auzit pe puținii noștri scriitori de talent zicînd : „Să scrii, să lucrezi, să-ți istovești toate forțele sufletești ? Dar pentru cine ? Dar pentru ce ?”

*...Dacă, după nopți de trudă,
Migălînd vorbă cu vorbă c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vreo durere sau vreun vis,
Nu-ți întemeia o lume de iluzii pe ce-ai scris*

„Fiecare e ocupat cu trebile lui, cu interesele de toate zilele, astfel că pentru interesele intelectuale și estetice nu-i rămîne nici vreme, nici bunăvoință și nici pricepere. O carte care iese de sub tipar, o piesă ce se reprezintă la teatru face să se vorbească de ea două-trei zile, și asta încă e mult și numai dacă reporterii de gazete, transformați în critici artistici, vor binevoi să spuie cîteva vorbe în gazetele respective.

îndemnul moral lipsește dar. Dar îndemnul material ? Nici atîta. Opera de valoare, tipărită într-un număr ridicol de exemplare, se vinde în cinci ani... dacă nu rămîne nevîndută pentru vecie. Pentru cine dar să scrii și pentru ce ?”

Astfel zic scriitorii noștri de talent și desigur că în vorbele lor e o bună parte de dreptate.

Un lucru numai : aceste cîinări nu răspund la întrebarea noastră, nu ne dau cauza adevărată a secetei literare și intelectuale.

Indiferența publicului ? Dar de ce publicul e azi așa de indiferent pentru producțiunile artistice cînd cu treizeci ori patruzeci de ani înainte arăta un interes așa de mare pentru Alecsandri și alții ? Și, în definitiv, cu explicațiile date însemnează a te învăța într-un cerc vicios : publicul nu citește pentru că nu se produce și nu se produce pentru că nu se citește.

Numai atunci vom ieși din acest cerc vicios cînd, căutînd o explicare, o cauză a secetei literare și intelectuale, o vom căuta deodată pentru amîndouă fenomenele. O mișcare literară ori științifică cuprinde deopotrivă pe amîndoi factorii, ori — în termeni economici — cuprinde

deopotrivă și pe producătorii literari și pe consumatori. O societate produce și scriitori și cititori, care influențează unii asupra altora și, împreună, formează ceea ce numim o mișcare literară ori mișcare științifică.

Că o mișcare literară fără literați e un nonsens pricepe oricine, dar că o mișcare literară fără cititori e iarăși o imposibilitate pentru unii nu-i tot așa de clar. Cauza acestei nepriceperi e că în toate istoriile literare se analizează numai scriitorii fiecărei epoci, nu însă și publicul cititor, parcă acesta din urmă nici n-ar exista. Adevărul e însă că acest public e tot așa de important ca și scriitorii.

Ca să vedem mai clar, să luăm un exemplu extrem. Să presupunem că doi ori trei poeți de geniu au scris într-o țară oarecare câteva poeme geniale, dar care n-au fost pricepute absolut de nimeni, ca și cum ar fi fost scrise într-o limbă necunoscută. Vom putea noi oare vorbi despre o *mișcare literară* a acelei țări sub cuvânt că acele poeme au fost geniale? Pe de altă parte să presupunem câteva poeme mediocre scrise de poeți cu puțin talent, însă care să fi stîrnit entuziasmul unui popor întreg; în cazul acesta, desigur, vom vorbi despre mișcarea literară a acelei țări și acelei epoci.

De aci se poate vedea ce important factor e și publicul cititor într-o mișcare literară și, cum vorbim despre mișcarea literară a unei țări, trebuie să avem în vedere amîndoi factorii strîns legați între ei.

În acest dublu sens înțelegem mișcarea literară și științifică și în acest sens vom căuta pricina sărăciei în mișcarea noastră literară și intelectuală de azi.

Mișcarea literară fiind un fenomen social, în viața socială deci trebuie să căutăm condițiunile existenței ei, în viața socială trebuie să căutăm cauzele înfloririi ori decadenței literare.

Să aruncăm deci o scurtă privire asupra vieții noastre sociale de acum 40 ori 50 de ani.

După 1848, noi am intrat definitiv în curentul vieții europene. O întregă întocmire socială bazată pe iobăgie, asemănătoare cu feudalismul european, a căzut și a fost înlocuită cu o altă întocmire, de obicei numită întocmirea burgheză, democrată- oțMe'iy' •pqj itico-sociale feudale-io-

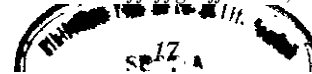
băgiste au fost înlocuite prin formele moderne occidentale. Această transformare socială săvîrșită de aceia pe care de obicei îi numim „generația de la '48” e asemănătoare în multe privințe cu transformarea operată și în Franța la 1789—1793 de burghezimea revoluționară de atunci. Zicem „asemănătoare în multe privințe” și nu de tot pentru că sînt și deosebiri însemnate provocate de diferența între felul dezvoltării istorice a țării noastre și a occidentului european.

Asupra unora din aceste esențiale deosebiri vom insista chiar aici, cît va fi nevoie pentru țelul acestui articol.

Dar nu numai prefacerea noastră socială era în unele privințe deosebită de cea europeană, ci și lupta generației de la 1848 era în multe privințe deosebită de lupta revoluționarilor burghezi din occidentul Europei. În unele privințe, această luptă era mult mai ușoară, în altele mai grea. Esențială deosebire e și următoarea: pe cînd burghezimea revoluționară europeană se lupta pentru doborîrea unei întocmiri sociale și înlocuirea ei prin alta, la noi generația de la '48 ducea, afară de aceasta, și o luptă pentru redșteptarea și liberarea națională.

Așadar, generația de la '48 a avut două scopuri de cea mai mare însemnătate: transformarea unei întregi întocmiri sociale și redșteptarea națională. Fiecare din aceste scopuri în parte e în stare să provoace o puternică mișcare intelectuală. Ce să mai zicem cînd ele amîndouă devin idealul, scopul generației de la 1848! Mai ales deșteptarea națională a fost totdeauna un puternic factor al unei mișcări literare — fapt care de altminterlea e ușor de explicat. Mai întîi e însuflețirea dacă nu a națiunii întregi, apoi a elementelor celor mai culte și simțitoare, e un entuziasm, e o ridicare a diapazonului emoțional al unei însemnate părți din națiune, care devine un teren foarte favorabil pentru crearea artistică. O masă de oameni sînt însuflețiți de același ideal, au aceeași mare dorință, forțele lor sufletești lucrează în aceeași direcție și de aceea e o cerință psihică de a comunica unul cu altul, de a-și spune dorințele, de a-și manifesta simțirile, emoțiunile, speranțele.

E evident însă că cel mai prielnic mod de manifestare și comunicare emoțională între oameni e cuvîntul sfînt și inspirat al poeziei. ^{^^} aji' iig djea&ta, literatura în acest



caz are de multe ori o mare importanță utilitară, politică. De multe ori, un popor ce se redesteaptă trebuie să arate că există și că are dreptul la existență, și una din cele mai bune dovezi e și literatura lui, și mai ales literatura populară. Și de aceea iarăși, în timpul redestepțării naționale, există o tendință de a se întoarce către izvoarele vii și sănătoase ale poeziei populare. Așa a fost la alții : în Polonia, în Germania, în Danemarca, în Serbia, în Boemia etc., așa a fost își la noi.

Ca să vedem ce puternic curent literar s-a creat în această epocă istorică, numită epoca de la 1848, n-avem decât să pomenim pe aceia care au scris atunci, pe poeții epocii. Heliade-Rădulescu e poet, Gr. Alexandrescu poet, Alecsandri poet, Bolliac poet, Rosetti, Negri, toți capii mișcării revoluționare democrato-burgheze și naționale sînt poeți. Aceia care nu făceau versuri, Ion Ghica, Kogălniceanu, Bălcescu și alții, creează proza română. Alecsandri descoperă creațiunea marelui nostru poet anonim, țărănimea. E un elan, e un entuziasm, e o speranță în viitor chiar în acele creațiuni care deplîngeau prezentul.

După spiritul ei, această literatură cu drept cuvînt poate fi numită literatura ideologilor burgheze de la 1848.

Pentru fruntașii mișcării de la 1848, literatura nu era nici o glumă, nici o petrecere : era un instrument de luptă, era o armă puternică de deșteptare, o armă politică și morală totdeauna. Și această literatură se adresa la un public cititor care gîndea ca și scriitorii lui, care avea aceleași năzuințe, același dor. Cuvintele calde ale poezilor găseau răsădit în inima caldă a publicului, era o armonie completă între acești doi factori necesari pentru producerea unei mișcări literare, și iată pentru ce epoca de la 1848 ne-a dat o mișcare literară în adevăratul sens al cuvîntului, o mișcare "puternică și rodnică.

Această mișcare îndeplinește toate condițiunile ce se cer unei adevărate mișcări literare : ea a izvorît din nevoile vieții sociale de atunci și, la rîndul ei, a influențat această viață ; ea a avut amîndoi factorii necesari și în armonie între ei — publicul cititor și literații.

E adevărat că cercul la care se adresa literatura aceea era foarte restrîns, și aceasta scade, bineînțeles, din însemnătatea mișcării literare și intelectuale de atunci; dar, însemnătatea numefica â* publicului cititor fiind un

factor important într-o mișcare literară, nu e însă un factor unic și exclusiv. Erau așa de puțini cetățenii liberi ai Atenei, și Atena a fost doar patria celei mai mari înfloriri și mișcări artistice pe care a văzut-o vreodată omenirea!

încă o dată dar, mișcarea literară și intelectuală a generației de la 1848 a fost o mișcare adevărată în toată puterea cuvîntului. Dar ea n-a putut să trăiască mult mai multă vreme decât au dăinuit cauzele sociale care i-au dat naștere, care i-au dat puterea și vloga.

Generația de la 1848 a avut fericirea, așa de rară în istoria omenirii, de a-și vedea visul realizat, și încă realizat mai în totalitatea lui.

întocmirea socială veche e răsturnată, înlocuită cu alta, iar după Unirea Principatelor, România ajunge o nație de sine stătătoare.

Odată introdusă întocmirea democrată burgheză, trebuia să se arate deosebirea dintre noi și occidentul Europei, deosebire despre care am pomenit mai sus și pe care am arătat-o deja în articolul meu despre Caragiale *. în Europa occidentală, transformarea burgheză a societății a fost făcută de însăși burghezimea bogată, puternică, cultă, care după o luptă de mai bine de trei veacuri a învins feudalismul și și-a croit o întocmire socială proprie intereselor ei, mișcării ei triumfătoare. La noi însă, doborîrea iobăgiei, a feudalismului nostru național, n-a fost făcută atîta de burghezime, care era puțin numeroasă, săracă, incultă. La noi, întocmirea nouă a fost introdusă de o seamă de tineri cu o cultură europeană, în parte fii de boieri. Aceștia, bazați pe mica burghezime, pe meseriași, dar mai ales ajutați de un fapt absolut hotărîtor, și anume că întocmirea burgheză era deja triumfătoare în statele puternice și civilizate, au introdus aceeași întocmire și la noi.

Așadar am căpătat instituțiile burgheze fără să avem o burghezime puternică ; instituțiile burgheze însă fără burghezime stăteau fără bază, atîrnav, cum am zice, în aer.

* \A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 6, București, Editura politică, 1979, p. 215—241.]

Pentru ca instituțiile să capete o bază solidă, trebuia creată o burghezime puternică, ceea ce se facilita foarte mult prin instituțiile noi deja introduse. Astfel, crearea unei burghezimi devenea o necesitate istorică, era inevitabilă. Puterea burghezimii însă, după cum se știe, consistă în primul rînd în avere, și de aceea lozinca era dată de însuși momentul istoric : „*Enrichissez^vous !*” *

Se înțelege, tînăra noastră burghezime nu s-a lăsat mult să fie poftită ca să înceapă alergarea după îmbogățire.

Cum s-a făcut și se face îmbogățirea, asta nu ne privește. Aici avem a face cu fenomenele politico-sociale numai atîta întrucît ne sînt necesare pentru explicarea mișcării noastre intelectuale și literare.

Dacă, pentru a da un conținut real noii întocmiri sociale, se cerea, de o parte, o burghezime puternică, pe de altă parte se cereau și o mulțime de instituții politice, juridice, financiare, precum și oamenii care să conducă aceste instituții. Se cer prefecti, subprefecti, judecători, avocați, directori, subdirectori, deputați, senatori etc., etc. **

Deci, dacă burghezimea s-a pus pe făcut avere, cei mai culți din păturile sociale suprapuse, chiar sub conducerea oamenilor care aparțineau și aparțin generației de la 1848, au început să organizeze statul modern — și astfel s-a creat o ocupație care a luat proporții mari în țară la noi : *politica*, și o ocupație ale cărei proporții sînt curat îngrijorătoare : *politicianismul*.

Dealtfel, aceste două îndeletniciri, politica și politicianismul, pe de o parte, și îmbogățirea, pe de alta, se împăcau perfect, treceau una într-alta, se confundau împreună. Bineînțeles însă, crearea unei burghezimi puternice și a unor instituțiuni corespunzătoare nu se săvîrșește nici într-un an, nici în doi ; e un proces care durează

* [„îmbogățiți-vă !”]

** Pentru toate aceste funcții sociale se cere o anumită cultură științifică. Deci viața socială modernă cerea întinderea științei, ea cerea oameni cu oarecare cultură științifică și omenicu avere. De aceea s-au creat și unii și alții. împreună însă cu oamenii de știință, cu profesiile libere, s-a creat un fatal proletariat intelectual, care — precum vom vedea — e menit să joace un rol hotărîtor în mișcarea noastră literară și intelectuală

mult și care absoarbe toată activitatea claselor suprapuse.

Dar ce s-a făcut, în timpul desfășurării acestui proces, cu mișcarea noastră literară începută sub niște auspicii așa de frumoase ? Această mișcare decădea, decădea mereu. Și cauza acestei decăderi e lesne de găsit.

Literatura, pe care am numit-o a ideologilor burghezi, și-a avut obîrșia în năzuințele naționale și în năzuința de a crea o societate burgheză, năzuințe care, și una și alta, s-au realizat. Ce avea dar de căutat copilul acesta frumos, ideolog, în proza de multe ori foarte puțin curată a vieții noi, practice ?

Și, afară de aceasta, clasele care ar fi putut da viață și consistență mișcării literare erau ocupate cu alte afaceri, dacă nu mai serioase, apoi desigur mai mănoase. De altminterlea, aceea ce a distrus această mișcare literară nu-i atîta absorbirea prin ocupație, cît felul ocupației. Sînt puține ocupații și preocupatii omenesti care să se mpace așa de puțin cu poezia, cu literatura, cu arta în general, ca ocupația și preocupatia de a face bani, ca alergarea după îmbogățire. Munca fizică, munca cîmpului, spre pildă — dacă nu e excesivă, dacă nu e făcută în condițiuni distrugătoare —, poate să se împace cu crearea poetică și să producă o admirabilă poezie, cum au produs toate popoarele agricole și cum a produs țărănimea noastră. Lupta, războiul, care pare a fi o îndeletnicire așa de puțin priincioasă pentru dezvoltarea poeziei, a produs însă o întreagă și imensă literatură, numită epopee, pe cînd negoțul și îmbogățirea i-au fost fatale. Cine a auzit vreodată de epopeea cotului de măsuraț, de poema teighelei, a contuarului ? Cel mult doar de epopeea contractelor agricole !

Înavuțirea burgheză poate dezvolta alte facultăți omenesti : prevedere, inteligență, energie ; pentru poezie însă, ea e moartea. Pentru un negustor, pentru un arendaș îmbogățit, un poet, un artist e un trîndav, un parazit, iar literatura o distracție stricătoare de moravuri. Pentru un burghez îmbogățit, dar mai cult, literatura e o distracție cînd n-ai ceva mai bun de făcut. '

Într-o asemenea atmosferă, o mișcare literară nu poate exista. Se înțelege, mișcarea literară a ideologilor de la 1848 nu s-a stins deodată : mișcările intelectuale nici nu se încep, nici nu se sfîrșesc într-un singur moment.

De la început s-a urmat a se scrie pe de o parte în puterea inerției, iar pe de alta în puterea convingerii idealiste, ce, între altele, a însuflețit generația de la 1848, că transformarea socială și renașterea națională trebuie să fie începutul unei dezvoltări bogate în toate privințele : politice, economice, artistice.

Cîte puțin, eintăreții au băgat de seamă că nu-i ascultă nimeni și au început să amuțească. Singur Alexandri a urmat a crea cînd nu-l mai ascultau, dar a sfîrșit prin a-și strămăta muza la romani, spre a cînta pe Horațiu și pe Ovidiu. Într-un mod indirect, conștient ori inconștient, Alecsandri a recunoscut că epoca aceasta nu-i pentru poezia lui, nici poezia pentru epocă.

*

întocmirea nouă a vieții sociale introduse la noi a revoluționat relațiile sociale, a produs forme și fenomene sociale deosebite de cele vechi și, deci, a dat naștere la noi idei, gîndiri, simțiri, idealuri, revolte sufletești, care toate își au rădăcina în noua viață socială.

Toate aceste manifestări sufletești cer o formă poetică în care să fie exprimate, cer o nouă manifestare literară, își cer poezii lor. Și această manifestare literară s-a produs de o altă clasă, cu alți artiști, cu alte forme poetice.

La această nouă manifestare literară trecem acum.

Epoca socială modernă, burgheză, capitalistă, democratică și cum îi mai zice, e judecată în felurite chipuri, într-o privință însă, mai toți judecătorii vor fi de acord, și anume că multe bunătăți, dar și multe rele a adus ea societății.

Această epocă burgheză a lătit cultura, a ridicat colossal productivitatea muncii, a învins natura, a creat bogății enorme, a pus în comunicație ușoară nu numai pe oamenii aceluiași continent, ci și pe locuitorii diferitelor continente, a produs adevărate minuni ale spiritului născocitor omenesc. Dar tot această epocă a produs rele tot așa de evidente : ea a proletarizat pe micii producători de pămînt, a proletarizat pe meseriași, care n-au fost în stare să susțină concurența cu industriașii, a creat un proletariat intelectual, a adus o mare nesigu-

ranță a vieții materiale, o mare inegalitate economică, a enervat caracterele, a dezvoltat în oameni egoism, lăcomie etc.

Noi nu judecăm aci epoca aceasta. Desigur că, cu toate relele, ea a fost un imens pas spre progres, dar, repet, aci n-o judecăm, ci numai constatăm faptele.

Oriunde s-ar introduce această întocmire socială, ea trebuie să dea *grosso modo* același rezultat, cu aceeași siguranță cu care anumite cauze *trebuie* să producă un efect anumit.

întocmirea socială introdusă la noi trebuia să dea și a dat aceleași efecte ca și în Europa, cu acea deosebire mare și defavorabilă nouă că efectele rele s-au arătat mai puternice și mai înainte decît cele bune.

Proletarizarea maselor în occidentul Europei, inegalitatea economică, creșterea nesiguranței vieții, luxul enervant și corupător și toate celelalte efecte rele ale civilizației burgheze s-au săvîrșit acolo sub fluieratul ieșit din ogeagurile unor fabrici imense, în zgomotul unei civilizații strălucitoare, unei culturi economice și științifice orbitoare. La noi însă s-a întîmplat numai toate relele, iar cultura mare economică și științifică, strălucita^ civilizație europeană se lasă așteptată și acuma. Ce să mai zicem dar de început !

Ei bine, noua stare socială creată în țara asta trebuia necesar să dea o manifestare literară cu un caracter nou. Această manifestare, după caracteru-i social, putea fi de două feluri, după clasa ori după clasele care ar fi produs-o. Produsă de clasele triumfătoare, în folosul cărora a venit noua stare de lucruri, manifestarea literară ar exprima, într-un fel ori într-altul, triumful acestor clase. Ea ar fi liniștită, senină, plină de idealizarea noii stări de lucruri, mai ales însă ar fi o literatură aducătoare de plăceri neturburătoare, ar fi un inel foarte caracteristic în lanțul plăcerilor celor ce benchețuiesc la ospățul vieții. Bineînțeles, nu vreau să zic că literatura asta trebuie să fie lipsită de talent : valoarea ei artistică, după cum e valoarea oricărei creațiuni artistice, depinde în primul rînd de talentul artiștilor. Noi vorbim numai de *caracterul* acestei manifestări artistice, nu de valoarea ei artistică, și, desigur, acesta este caracterul pe care l-ar fi avut o manifestare literară produsă de clasele triumfătoare. în schimb, produsă de

clasele nedreptățite, manifestarea literară trebuie să fie plină de neliniște, de durere, de revoltă.

Am văzut însă că clasele triumfătoare, ocupate cu totul cu alte treburi, nu puteau da o manifestare literară ; rămânea deci posibilă numai manifestarea literară a claselor nedreptățite.

Din aceste clase însă e evident că nici cea țărănească, nici a meseriașilor nu putea produce această manifestare : le lipsea cultura trebuincioasă. Avem dar numai două clase, clasa boierilor vechi, fosta clasă privilegiată, care în mod fatal trebuia să decadă în noua stare de lucruri, și clasa proletariatului intelectual*. Clasa boierească însă era o clasă bătrână, istovită, iar elementele ei cele mai energice s-au acomodat perfect cu noua or-

* Clasificările în general, și în special cele sociale, sînt foarte puțin hotărîtoare, iar publicul le face și mai confuze în vorbirea-i de toate zilele. Așa e cuvîntul *proletar* și *clasa proletară*. După înțelesul ce i se dă de obicei, s-ar părea că *proletar* e sinonim cu *sărac*.

Ei bine, înțelesul acesta e fals. De pildă : un bătaș, care nu trăiește decît din „operațiunile electorale”, e tot așa de puțin proletar ca și un negustor, oricît ar fi de sărac.

Prin *proletar*, în sensul științific al cuvîntului, se înțelege un om care n-are pentru ca să-și agonisească viața decît un singur mijloc : munca lui. Și astfel proletarii se-mpart în două categorii : *proletarii manuali*, care își agonisesc traiul prin munca manuală, și *proletarii intelectuali* sau *proletarii culți*, care trăiesc din munca intelectuală.

În acest sens, muncitorii din fabrici sînt proletari ca și doctorii, inginerii, profesorii, ziaristii ș.c.l. Cei dinții sînt însă manuali, cei din urmă intelectuali.

Ceea ce încurcă clasificarea claselor sociale este faptul că ele cuprind unele elemente care au ceva comun cu mai multe clase deodată. Astfel și proletarii manuali, dar mai ales cei intelectuali, au și ei aristocrația lor, care-n straturile superioare — economicește vorbind — se atinge cu clasele privilegiate.

A doua cauză a confuziei e faptul că, clasele sociale nefiind mărginite cum sînt castele Indiei, trecerile dintr-o clasă într-alta sînt posibile.

De aceea ținem să precizăm termenul. Am spus mai sus ce înțelegem noi prin proletari. Iar cînd vorbim de proletariatul intelectual care a creat o manifestare literară nu înțelegem pe cei care au trecut în alte clase, nici aristocrația proletariatului, ci grosul armatei proletare. Înțelegem, de asemenea, și pe cei ce se pregătesc sau, mai bine, sînt pregătiți de împrejurări fatale să ajungă proletari intelectuali. Astfel este o mare parte a studențimii.

ganizație, acceptînd-o și făcîndu-se cei mai puternici stilpi ai ei.

Iată-ne dar cu o singură clasă capabilă de a fi dat o manifestare literară pentru această epocă : clasa proletariatului intelectual. Și, în adevăr, această clasă a produs, și încă o producțiune adeseori de mult talent.

Cum e această manifestare literară, care-i sînt trăsăturile caracteristice în exprimarea sentimentelor individuale, sentimentelor sociale, gîndirilor și ideilor filozofice ?

Un om perspicace, care ar fi studiat literatura felurilor epoci în legătură cu mediul social, ușor ar fi putut prezice nu numai că clasa proletariatului intelectual va fi aceea care să creeze literatura epocii noastre, dar mai ales, după caracterul clasei, ar fi putut prevedea în Unii generale caracterul manifestării literare ce avea să se producă.

În adevăr, să studiem puțin caracterul clasei și condițiunile sociale moderne în care trebuie să se manifeste această clasă ca să vedem cam ce creațiune artistică ne putea ea da.

Mai întii, dintre toți nedreptățiții, proletariatul intelectual este acela care are o mai largă cultură, o organizație nervoasă mai enervată și deci mai simțitoare, așa că el poate simți toate durerile mai adînc și să le exprime prin vorbe. Proletarul intelectual e sărac, uneori mai sărac decît proletarul manual; dar, fiind sărac, el are cerințe foarte mari, dezvoltate într-însul printr-o 'civilizație luxoasă, și neputința de a le realiza trebuie negreșit să-l amărăscă, să provoace în el o revoltă sufletească.. Această revoltă e mult mai temperată în clasele țărănești muncitoare dar inculte, prin faptul convingerii moștenite că „așa a fost de cînd lumea, boieri și mujici” și prin simțul inferiorității culturale. Cu totul altfel stă proletarul intelectual : ca clasă, el a ieșit din aceeași clasă burgheză, ca cultură și ca talent, o întrece ; și cu toate acestea îi e cu totul inferior ca pozițiune socială. În iubire va fi nenorocit, căci veșnic cei bogați vor fi preferați; pentru aceștia e luxul, pentru aceștia onorurile sociale. Cîți nătărăi, cîți imbecili trec înaintea proletarului intelectual numai prin faptul unei averi mari moștenite ! Ei bine, sărăcia asta, pozițiunea inferioară în societate, nesiguranța zilei de mîine, atîtea lovituri crude într-o

luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat, toate acestea și multe altele le va simți adine și dureros proletarul intelectual. Atunci o revoltă amară îi va cuprinde sufletul, și, dacă are talent, toate aceste sentimente de revoltă și de durere se vor preface în vers, în manifestare poetico-literară.

Fiecare viețuitor răspunde într-un fel ori într-altul la dureri, la lovituri. Poetul, literatul se revoltă prin vers, prin proză. Cum va fi această revoltă împotriva loviturilor vieții? Se va mărgini ea oare la plângerea propriilor dureri, fără a lovi în cauzele care o produc, sau, plângându-și durerile, poetul se va revolta contra cauzelor și va tinde a le înlătura?

Aceasta va atârna de temperamentul poetului; în cazul întâi, revolta lui va fi mai dulce, în cazul al doilea, mai vehementă.

Mai e o întrebare importantă: se va mărgini oare poetul să-și exprime propriile dureri fără a se ocupa și de durerile altora? În general nu, deși exprimarea lirică a propriei dureri trebuie să precumpănească. Dar durerea, ca și bucuria, e un simțămînt social. Acela care exprimă o durere caută să găsească un ajutor, o compătimire, un răsunset simpatie în sufletul celor către care se adresează, iar simțămintele simpatiei fiind reciproce, durerile celorlalți trebuie să găsească și ele răsunset în sufletul poetului care-și plînge propriile lui dureri. Astfel, poezia decepțiunii, durerii, revoltei, generalizîndu-se ori, mai bine zis, socializîndu-se, se naște o literatură care exprimă durerea socială.

Se înțelege că, în primul rînd, obiectul simpatiei va fi clasa poetului — în cazul de față proletarii intelectuali — și în al doilea rînd clasele care sufăr de aceleași urmări ale vieții sociale. Cum am văzut, acea clasă e mai întâi țărănimea. Cel puțin pentru unii poeți, clasa boierească, foștii noștri feudali vor fi și ei un obiect de simpatie. Această clasă, care a avut odinioară un rol istoric în țara noastră, e menită, după introducerea instituțiilor noi, să piară ca clasă boierească și să fie înlocuită cu o clasă mai tînără și mai energică, clasa burgheză. Căci, oricare ar fi culpele istorice ale acestei clase, strîmtoarea ei actuală va provoca o compătimire în sufletul unui poet care mai mult simte decît anali-

zează. Și această compătimire se va regăsi în noua manifestare literară.

Ei bine, cînd noua literatură va exprima durerea claselor muncitoare, atunci idealul ei va fi în viitor. Totuși această îndrumare spre viitor poate fi un regret după trecut, deși aceste două cuvinte, viitor și trecut, par a nu se împăca deloc. Dar, oricît de straniu ar părea acest fapt, el este ușor de explicat. Am văzut, în adevăr, că clasa boierilor de neam suferă împreună cu proletarii intelectuali de noua stare de lucruri; întru cît deci în noua manifestare literară se vor găsi simpatia pentru aceste clase, glorificarea trecutului ei etc., într-atîta această manifestare poate să conțină un element reacționar. . . .

Dealtfel, chiar simpatia adîncă pentru clasa țărănească putea introduce un asemenea element în tendințele sociale ale noilor producțiuni literare. Și iată cum: Oricît de rea ar fi o viață socială, ea trebuie să aibă și unele părți bune. O viață socială absolut rea este cu neputință, căci în acest caz oamenii ar înceta de a exista.

Se înțelege că în viața țaranului din vremea iobăgiei, în relațiile lui economice și patriarhale cu boierii, ca și în viața-i de familie, erau unele trăsături preferabile vieții ce i s-a creat de noua întocmire socială. Tocmai partea aceasta a vieții țărănești trebuia să impresioneze pe poeți care simțeau adînc suferințele țărănimii. Sufărurile trecute se uită, nu impresionează așa de viu, pe cînd cele actuale sînt mult mai adînci.

Afară de asta, poeții care plîng durerile țărănimii aparțin clasei proletarilor intelectuali, nu clasei țărănești. Nu clasa lor a dus în spinare urgia boierilor și a iobăgiei; de aceea e foarte natural iarăși ca unui poet care aparține altei clase, oricît de sinceră iubire și compătimire ar avea pentru țărani, să-i apară cu totul în umbră suferințele trecute și să vadă în lumină numai bunătățile acelei epoci.

Iată pentru ce simpatia acestor poeți pentru clasa boierească decadentă și chiar iubirea lor pentru țărani trebuiau să nască, cel puțin la unii, idealizarea vieții voievozilor, idealizarea feudalismului nostru — un fel de democratism reacționar, ca să întrebuițăm niște termeni mai cunoscuți.

Aceea ce ar putea scăpa literatura noastră de idealizarea trecutului este analiza și priceperea noii stări de lucruri, nu numai în urmările ei cele rele, care sînt în adevăr nenorocite, ci și în părțile ei progresiste. Dar, am zis-o, în general poeții mai mult simt decît analizează.

Am spus mai sus că durerea proprie a unui artist, generalizîndu-se, se preface pînă la a simți durerea clasei lui întregi și a claselor înrudite. Dar această socializare a durerii nu se oprește nici aci, ea se întinde mai departe, cuprinzînd pe toți nenorociții, pe toți semenii, omenirea întregă. Socializarea asta a sentimentelor poetului se poate întinde și mai departe. Sînt viețuitoare care sufăr și ale căror suferințe sînt foarte asemănătoare cu ale oamenilor. Și astfel, prin analogie cu suferințele omenești, poetul ajunge să învăluie cu simpatie în inima lui îndurerată universul întreg, existența toată. Universul astfel simțit, văzut prin prisma durerii artistului, ajunge el însuși un prilej pentru durere.

De aici, firește trebuie să urmeze blestemarea existenței, dorul de a o nimici — *Nirvana* !

Dar chiar și în acest ultim și culminant punct al pesimismului sentimentul de revoltă nu se pierde. Căci ce este propovăduirea neexistenței dacă nu o revoltă împotriva fatalității ei ? De bună seamă însă această ultimă treaptă a pesimismului este și expresia din urmă a pasivității revoltei.

Și astfel un om cult și pătrunzător, care știe că neîndoios caracterul oricărui curent literar e strîns legat de starea socială a epocii în care se produce, studiînd noua stare de lucruri creată în Țara românească, ar fi putut prezice *caracterul* curentului literar ce trebuia să se manifeste.

Dar ceea ce n-ar fi putut prevedea nimeni e faptul că această manifestare literară s-a produs chiar de la începutul dezvoltării proletariatului intelectual și că cel dintîi care a dat o exprimare artistică acestui nou curent a fost un om de un mare, de un foarte mare talent, Eminescu.

E clar, sper, acum de ce Eminescu a avut, are și va avea încă multă vreme o mare influență asupra vieții literare. El a exprimat gîndurile, durerile, dorințele, pasiunile, nemulțumirile ce s-au produs într-o anumită epocă istorică.

Din punctul acesta de vedere, creațiunea lui Eminescu își are rădăcinile în viață, ea reprezintă în parte această viață, și de aceea și înrîurirea ei e așa de mare. Afară de asta, creațiunea lui Eminescu era profetică pentru că ea s-a arătat într-o vreme cînd toate nemulțumirile și toate revoltele de care vorbirăm nu se manifestaseră încă, atunci cînd ele pluteau doar în aer, fără să fi luat nici o consistență.

Nu-i mai puțin adevărat însă că marea-i influență e datorită în mare parte și formei nepieritoare, și cu totul nouă a creațiunilor lui. Dar chiar această formă, la urma urmei, tot fondului i se datorește. Pentru a exprima atîtea idei, atîtea gînduri noi, lui Eminescu îi trebuia și o formă nouă, și a creat-o. Dar pentru că el era un mare talent a creat această formă atît de frumoasă.

Pe de altă parte, nu trebuie să uităm un alt factor care a contribuit mult la influența lui Eminescu, este mulțimea genurilor atinse de el. Deși ca volum atît de mică, opera lui conține germe pentru o dezvoltare literară în toate direcțiunile.

Dar dacă în Eminescu se găsesc exprimate forme atît de multiple ale curentului literar : decepționism personal, social, metafizic, revoltă personală, revoltă socială, îndrumarea spre viitor, întoarcerea către trecut, el nu putea să nu păcătuiească împotriva logicii. Pentru că, dacă prin inconsecvența proprie și prin contrazicerile ce există în sufletul fiecărui om un poet poate exprima două genuri de revoltă, unul personal și unul social, pe de altă parte ținta către viitor și idealizarea trecutului se exclud una pe alta.

Și totuși în creațiunea lui Eminescu se găsesc amîndouă. Campionii trecutului îl pot revendica pentru ei, invocînd unele părți din *satire* și o mare parte din proză. Campionii viitorului îl pot — și credem că cu mai multă dreptate — aclama ca al lor pentru admirabilu-i poem

împărat și proletar, pentru *Viața* și pentru însuși spiritul creațiunii lui.

Dar această nehotărîre, care își găsește explicația în nehotărîrea, în confuziunea vieții sociale de atunci și care e supărătoare în multe privințe, are pentru Eminescu și un mare avantaj : ea face să fie cu puțință ca mai multe curente literare, deosebite și uneori contrarii, să-și tragă originea de la el, în tot cazul să fie influențate de el.

Dar Eminescu n-a fost singurul care a-ntrupat acest curent. El a fost numai cel dintîi și cel mai viguros talent. Alături de el însă, independenți ori sub influența lui, au scris și alții. Și scrierile lor au, într-un fel ori într-altul, același caracter, izvorit din viața socială modernă, ceea ce arată și mai bine dreptatea aserțiunilor noastre.

În adevăr, dacă poezia lui Eminescu nu ar fi scoasă din rărunchii vieții sociale stabilite după epoca de tranziție 1848—1855, atunci Eminescu ar fi rămas izolat, el n-ar avea nici tovarăși, nici discipoli. În realitate însă, mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter.

Nu putem face aici analiza pe larg a tuturor acelor care au scris în același timp cu Eminescu și după el. Va fi de ajuns să cităm pe cîțiva dintre cei mai de talent și vom vedea cît se apropie între dinșii prin spiritul de revoltă contra actualei vieți sociale, ca să nu luăm decît această trăsătură caracteristică. Vom face aceasta pe scurt.

Despre revolta lui Eminescu împotriva venalității, a speculei, a vînătoarei banului fără muncă, despre simpatia-i compătimitoare și dureroasă, despre pesimismul lui am vorbit mai pe larg altă dată.

În admirabila-i *Doină*, Eminescu deplînge decăderea și sărăcia țaranului „sărac în țară sărac”, provocată de străinism, de civilizație și de exploatarea străină :

*Și cum vin cu drum-de-fier,
Toate cîntecele pier,
Zboară pasările toate
De neagra străinătate.*

Ca o urmare, parcă, la aceste admirabile versuri, Delavrancea scrie frumoasa-i nuvelă *Odinioară*, în care arată decăderea micilor negustori de grîne din mahalalele bucureștene, ruinați de același drum-de-fier. Ca un refren monoton și trist, nuvela se începe și sfîrșește cu această frază :

„...Pe aceeași streaje să intri, pe aceeași cărare să te strekori și să nu mai vezi mîndrețea d-odinioară...”

Și p-aceeași streaje am intrat, p-aceeași cărare m-am strecurat și n-am mai văzut mîndrețea d-odinioară...”

În mai multe nuvele, pînă și în frumoasa-i fantezie *Fanta-Cella*; Delavrancea va zugrăvi lupta omului de la oraș, care înfățișează întocmirea nouă și noua exploatare, cu omul satului — în *Fanta-Cella* cu omul mării —, biruit de cel dintîi și va deplînge, tot ca Eminescu, pe omul satului.

Caragiale, un talent puternic, de talia lui Eminescu el însuși, își exprimă altmintrelea revolta împotriva stării de lucruri de azi, scriind împotriva-i o satiră singeroasă în admirabilele-i comedii.

Ronetti-Roman scrie o poemă decepționistă, *Radu*, în aceeași vreme cu Eminescu și independent de influența acestuia.

Vlahuță, în admirabila-i satiră *Liniste*, își arată toată revolta sufletească față cu pozițiunea mizerabilă ce se creează în societatea modernă unui artist proletar.

O. Carp, cel mai talentat dintre cei tineri, exprimă în versuri frumoase atîta întristare, descurajare, aproape desperare, condensată, dar reținută și moderată numai prin blîndețea-i sufletească. Iar dacă versu-i va atinge viața țărănimii, el va scrie admirabila-i *Doină*, a cărei strofă finală caracterizează întreaga poezie tristă a popoului nostru, precum și compătimirea dureroasă a popoului pentru țărănime :

*Nu-i plînsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru-ntreg își cîntă
Durerile de care moare l*

Am putea cita astfel mai tot ce se tipărește acum și ce exprimă un sentiment sincer, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și de revoltă.

Ei bine, după toate cite le-am zis, nu-i nici o mirare că toți acești talentați reprezentanți ai noului curent în literatură sînt proletari intelectuali, proletari ai condeiului.

Acest nou curent literar a produs oare aceea ce noi am numit o mișcare literară ?

La această întrebare vom fi nevoiți să răspundem : nu, mai ales de la început nu, pentru că lipsea al doilea factor important, publicul cititor.

Afirmarea aceasta ar putea să pară o contradicție cu cele zise mai sus de vreme ce am spus că o manifestare literară, un curent literar, presupune existența unei clase ori a unor clase ale căror simțiri, dureri, bucurii, speranțe, revolte le exprimă artiștii.

Și cu toate acestea nu-i nici o contradicție.

Unele din clasele ale căror sentimente erau reprezentate de această manifestare literară, țărănimea de pildă, nici n-o putea citi, nici n-o putea cunoaște. Ele puteau inspira o manifestare literară, dar nu să formeze o mișcare literară și intelectuală. Iar adevărata clasă pe care o reprezintă acest curent nou literar, proletariatul intelectual, era numai la începutul dezvoltării sale.

Iată pentru ce la început Eminescu n-a avut nici o înrîurire, a fost aproape necunoscut și numai după ce s-a dezvoltat proletariatul nostru intelectual, profesiile libere, Eminescu a făcut elevi entuziaști, imitatori, a făcut școală.

Se înțelege că nici acuma noi n-avem încă o mișcare literară propriu-zisă, care ar merita acest nume. Adevărul e că tocmai acum se formează un public cititor, acum asistăm la nașterea acestei mișcări literare.

Dar oare sînt elementele din care începe să se alcătuiască publicul cititor la noi ?

Mai întîi e tînăra burghezie cultă. Dacă pentru părinții preocupați prea mult cu strîngerea de averi literatură e un fleac, iar literatul un parazit, pentru fiii însă care au gustat din literatura europeană literatura e, dacă nu un însemnat factor al progresului, cel puțin o **petrere** mai aleasă. De aici urmează deci, ca o întregire a celor dezvoltate mai sus, că burghezimea e neprielnică

mișcării artistice la începutul dezvoltării ei, nu și în timpul înfloririi.

Sînt apoi femeile din clasele burgheze mai culte. Dacă bărbații sînt ocupați cu politica ori cu alergarea după avere, femeile n-au nimic de făcut. Și, pe cînd unele-și petrec vremea în ocupații mai puțin serioase, altele, mai culte, citesc. Se înțelege că genul cititului depinde de cultura și de acele curente literare ce se vor afirma în țară. Dar că femeile în clasele burgheze citesc mai mult decît bărbații e sigur.

Politica va ajunge din ce în ce o piedică mai mică mișcării literare ; cauza e că o țară nu poate ține pe spețele ei decît un număr limitat de politicieni. Acest număr este întrecut de mult timp, și încă cu vîrf și îndesat, așa că o mare parte din aspiranții la politicianism trebuie să rămînă pe dinafară și să facă aceea ce se numește în limbajul curent opoziție sau guvernamentalism de principu. Avînd în vedere că din zi în zi e mai greu a-și face carieră din politicianism, din ce în ce mai mulți se vor îndrepta spre alte ocupații, mai folositoare țării și mișcării ei literare și intelectuale.

Iar clasa care va da vlagă și putere viitoarei mișcări literare și științifice, care va forma atmosfera de entuziasm în jurul manifestărilor artistice e proletariatul cult, în dezvoltarea lui, și păturile mai culte ale proletariatului manual orășenesc.

CUM SE CITEȘTE LA NOP

E foarte greu de scris despre chestiunile estetice. Ele sînt atît de încilcite, estetica e așa de puțin stabilită ca știință, drumul e atît de riscant și puțin bătut, încît de multe ori simți singur că șovăiești. Pe cînd în științele exacte ai premegători mari, pe care îi urmezi, care te conduc, pe care te rezemi, în estetică de multe ori ești lăsat la propriile tale forțe.

Aceste greutăți sînt încă și mai mari cînd e vorba de chestiunile ce privesc estetica sociologică, dacă ne e permis să întrebuițăm acest termen. Astfel sînt : legătura esteticii cu societatea, influența societății și determinarea printr-însa a producăiunilor artistice, influența acestora din urmă asupra societății, chipul cum o anumită societate, un anumit mediu social lucrează asupra artistului și cum artistul asupra mediului social ș.a.m.d. Aici terenul e și mai riscant, drumul și mai puțin bătut și mai des încă ești lăsat la propriile tale puteri. Aceste greutăți devin încă și mai mari cînd asemenea chestiuni trebuie să le tratezi în articole de revistă. Pe lingă că chestiunile sînt atît de grele și încurcate, felul publicațiunei îți mărește greutatea, mărginindu-ți spațiul la o coală, mult două — vrei nu vrei, trebuie să te mărginești, trebuie să faci să încapă subiectul în cadrul strimt al articolului. De multe ori vezi că cutare chestiune, incidental ridicată, nu e deloc lămurită, cutare frază poate fi înțeleasă greșit, cutare parte a articolului ar trebui mărită, cutare limpezită...

De multe ori și foarte de multe ori, din pricina nevoiei de a te mărgini, trebuie să izolezi o chestie de toate celelalte cu care e strîns legată ; această izolare e foarte păgubitoare articolului, dar, ce să faci, felul publicațiunei ți-o cere. Toate aceste greutăți se complică și mai mult cînd scrii pentru un public întins, deci puțin pregătit. în cazul acesta se cere mai-nainte de toate claritatea expunerii, se cere ca, scriind articolul, să te gîndești totdeauna la cititor și să te întrebi mereu : Voi fi oare priceput ? Și de cîte ori nu-ți îngreuezi articolul cu exemple puțin trebuincioase, de cîte ori nu ești silit să te repeți și de cîte ori nu ești nevoit să jertfești *exactitatea științifică a unei expresiuni — clarității ei.*

Toate aceste greutăți, condiționate prin felul subiectului, sînt comune nouă cu străinătatea, diferența mare însă e că acolo toate aceste greutăți se pricep și se prețuiesc, de aceea cititorii și recenzenții și criticii care discută aceste chestiuni procedează cu o mare prudență. De multe ori, citind în revistele străine discuțiile asupra chestiunilor estetice, vezi cum scriitorul, care discută păreri protivnicului, ca să priceapă ce a voit să spună adversarul, își dă parcă mai multă osteneală decît pentru expunerea propriilor sale păreri.

La noi nu e deloc așa ; recenzentul, criticul ori simplul cititor, peste măsură de pătrunzător, te citește cu creionul roș în mîină și, în loc să stăruie să priceapă bine ce ai vrut să spui, citește ca să te prindă cu vreo greșeală și în această sfortare de multe ori îți pricepe articolul pe dos. Altă dată, recenzentul sau cititorul foarte pătrunzător, în loc de a citi rîndurile tipărite, citește cele albe, citește între rînduri, căutînd un înțeles ascuns, și această alergare după înțelesul ascuns îi întunecă sensul articolului pe care îl citește. De cîte ori priceperea, într-un fel sau altul, a unui articol nu atîrnă de ceea ce a auzit cititorul despre scriitorul în chestie, de împrejurararea, că acest scriitor face parte dintr-un partid sau din altul etc. Acest chip de a citi articolele creează o mare greutate-pentru scriitor și o necesitate exagerată de explicații, de discuții și de polemici.

în străinătate, discuțiile și polemicile joacă un mare rol, la noi însă ele sînt și mai trebuincioase. Din această

pricină sînt nevoit și eu să alerg așa de des la această formă de scriere literară.

în toate discuțiile și polemicile am căutat și voi căuta și de-acum înainte să am în vedere interesul cititorilor și să nu prefac polemica în certe personale absolut nefolositoare. Polemica pentru mine, după cum am mai spus și altă dată, e o formă literară prin care poți să spui, cu mai multă ușurință, cele ce ai de zis cititorilor nespeciali[ști] în chestiile pe care le tratezi.

Primul volum din *Literatură și știință* a fost primit în chipuri foarte diferite. Unii l-au primit într-un chip binevoitor, prea binevoitor chiar, — acestora le mulțumim din suflet; alții l-au primit rece, ba chiar răuvoitor, treaba d-lor.

E evident că nu putem răspunde aci tuturor celor care au vorbit despre volumul *Literatură și știință*. Unora nu putem să le răspundem deoarece, prin modul necuviincios cum l-au judecat, au pierdut dreptul la orice răspuns, altora le vom răspunde altă dată, de va fi trebuință. Aici ne vom ocupa de un adversar binevoitor, d-l P. Missir, și de un prieten de idei, d-l Noir*.

Puțin după apariția volumului, d-l P. Missir a scris o mică recenziune, nu asupra întregului volum, pe care, zice d-sa, nu a avut încă vreme să-l citească, ci numai asupra articolului meu *Mișcarea literară și științifică***.

în această recenziune, d-l Missir începe prin a-și manifesta satisfacția că vede atît de mulți colaboratori strînși împrejurul aceleiași publicațiuni, dar după cîteva rînduri d-sa devine neîncrezător și melancolic și își exprimă temerea că voi rămîne în curînd tot numai cu vecii mei tovarăși: Nădejde, Miile, Morțun, Bacalbașa.

Trebuie să mărturisim că această temere din partea d-lui Missir e frumoasă și foarte naturală.

E frumos — căci e bine și creștinesc lucru din partea unui om să se ocupe de afacerile aproapelui său și, cînd aproapele e redactorul unei reviste, e bine să se îngrijească de colaboratorii lui. Și e în același timp natural deoarece, dacă n-ai citit ce au scris ceilalți colaboratori

* [Raicu Ionescu-Rion.]

** [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

ai publicațiunei, nu poți să te ocupi de scrierile lor și deci e natural să te ocupi de persoane: sînt ei blonzi sau brunî, becheri sau însurați, vor mai scrie la aceeași publicație sau ba. Despre această parte a articolului d-lui Missir nu am nimica de zis, în schimb am multe de zis asupra obiecțiunilor pe care le face d-sa articolului meu. Aceste obiecțiuni ridicînd chestiuni interesante, mă voi opri mai mult asupra lor.

D-l Missir înainte de a vorbi de articol îl rezumă în cîteva rînduri. Fiindcă rezumatul făcut de d-sa e prea neicomplet și fiindcă el ne e necesar pentru discuțiile ce vor urma, voi face un scurt rezumat din articolul meu trecut. Iată-l:

Mai întii stabilesc un adevăr foarte neglijat de obicei, și anume că în analiza unui curent literar trebuie de ținut seamă de doi factori — atît de scriitori cît și de cititori —, acești doi factori împreună și prin o influență reciprocă formează curentele literare și chiar științifice. Un astfel de curent a fost cel numit al generației de la 1848. Acest curent a fost produs într-o societate ce mergea spre pieire, de o tinerime entuziastă, aparținînd în mare parte clasei dominante — refractari acestei clase —, tinerime care avea ca ideal introducerea noilor forme sociale pe de o parte, independența națională pe de altă parte. De aceleași idealuri au fost animați cititorii, mulți, puțini cîți au fost. Aceștia au fost oamenii și acestea au fost condițiunile sociale care au imprimat un caracter special literaturii ideologilor burghezimei de la 1848. După căderea vechilor forme sociale și după întocmirea societății române moderne, acest curent literar și cultural al burghezilor ideologi a trebuit să dispară încetul cu încetul — primo, fiindcă realitatea realizată semăna foarte puțin cu visurile ideologilor, așa că fondul ideologic [al] acestui curent literar și cultural se putea cu greu împăca cu realitatea foarte puțin ideală; — secundo, pentru că întreaga activitate a claselor mai culte, care ar fi fost în stare să susțină curentul literar și cultural, a fofetj îndreptată cu totul în altă parte: la crearea unei burghezimi puternice și a tuturor instituțiunilor prielnice și necesare ei, la ceea ce se numește în limba curentă politică — consolidarea statului; și, în adevăr, acel curent a dispărut încetul cu încetul. Odată cu dezvoltarea noii societăți s-a creat un nou curent literar și cul-

tural, de astă dată de o nouă clasă, creată ea însăși de noua organizare socială, de proletariatul intelectual, și eu arăt totdeodată de ce numai această clasă a fost în stare să creeze acest curent. Caracterul acestui nou curent era dominat, *condiționat*, mai cu seamă de doi factori : unul mai general — noua întocmire socială, și altul mai apropiat, mai special — proletariatul intelectual, producătorul însuși al curentului. Deci caracterul acestui curent trebuie căutat în caracterul proletarilor intelectuali, așa cum se dezvoltă el în societatea română modernă. Analizând în câteva cuvinte caracterul artistului proletar intelectual prin pozițiunea ce i-o creează societatea modernă burgheză, precum : „sărăcia, pozițiunea inferioară în societate, nesiguranța zilei de mâine, atâtea lovituri crude într-o luptă grea pentru existență, toate loviturile în amorul propriu peste măsură de dezvoltat”, deduc logiceste unele din caracterele acestui curent, precum : „melancolia, tristețea, revolta contra stării de lucruri de azi, simpatie pentru clasele obijduite în noua stare de lucruri, în societatea modernă, generalizarea durerii pînă la plîngerea durerii universale, decepționism, pesimism, care poate merge pînă la propovăduirea Nirvanei” *. Pe urmă arăt că toate aceste caractere, deduse *a priori* din pozițiunea artistului, proletar în societatea modernă, se regăsesc, în adevăr, în noul curent, și ca dovadă iau pe Eminescu, care e reprezentantul cel mai tipic și cel mai talentat al acestui curent. Dar nu numai în Eminescu, ci în toți cei care au scris după el se regăsesc aceleași caractere. Astfel, spre pildă: pesimismul și revolta socială în sensul explicat, ca să vorbesc numai de aceste două caractere, se regăsesc și în Ronetti-Roman, Delavraneea, Vlahuță, O. Carp, și mai tot ce s-a scris în urmă are același caracter**. Iată pe scurt rezumatul articolului meu.

Înainte de a trece la recenziunea d-lui Missir, țin să lămuresc că cuvintele „explic”, „arăt” din rezumatul de

* Vezi articolul precedent [*Asupra mișcării literare și științifice.*]

** Caracterul de revoltă socială evident că se va arăta numai în acei poeți sau scriitori care vor atinge viața socială; la poeții care vor cînta numai ochii iubitei firește că nu va avea unde se arăta această revoltă. Acesta e un adevăr *la Pallisse* [indubitabil], dar care cred că nu-i de prisos să-l amintesc, ținînd seamă de adîncă pătrundere a recenziunilor noastre.

mai sus nu trebuiesc luate *ad litteram*; că arătările și explicările mele din acel articol sînt foarte puțin dezvoltate, sînt mai eurînd indicarea unei probleme decît dezlegarea ei. De asemenea, nici nu mi-a trecut prin gînd să zic că aceste caractere arătate de mine sînt unice. Am notat numai cîteva caractere sociale și filozofice, și chiar pe acelea foarte scurt; iar dintre caracterele personale, individuale, numai două : *melancolia* și *tristețea*. Dar ceea ce cred că am stabilit e unde și cum trebuiesc căutate aceste caractere, și anume că ele trebuiesc căutate în organizarea societății burgheze moderne pe de o parte, iar pe de altă parte în caracterul artiștilor, proletari intelectuali, și în pozițiunea pe care le-o creează societatea noastră.

Să vedem acum! ce zice d-l Missir :

„Apreciem adevărul — zice d-sa — cît este cuprins în aceste vederi. Așa de adevărate însă sînt unele din faptele ce le constată d. Gherea, încît nici nu mai rămîne loc pentru vreo descoperire și pot duce numai pe d. Gherea la rezultate false, din cauză că d-«a le dă o importanță mai mare decît o au în realitate.

Este foarte adevărat că mișcarea noastră literară urma să fie reprezentată mai ales de cei ce muncesc intelectualmente de nevoie.

Dar acest fapt nu-i particular societății noastre. Pretutindenea numărul celor ce se dedau muncii intelectuale din cauza nevoiei de a agonisi este mai mare decît numărul celor ce întreprind aceleași ocupații de bunăvoie și de înclinațiune. Așa fiind, este de la sine înțeles că și proporția de talente literare și artistice va fi în avantajul proletarilor intelectuali ai d-lui Gherea. Că d-sa îi numește cu un termen nou, iată singura descoperire ce se putea face în cauză, încolo acest fenomen nu duce ia nici o concluzie specifică pentru literatura noastră. Acest fapt nu are nici o importanță pentru a determina caracterul mișcării noastre literare”.

Acesta pare a fi cel mai serios argument al d-lui Missir; nouă însă ni se pare confuz, ori neexact, și în orice caz el trece pe lîngă articolul nostru fără a-l atinge. Să vedem.

După d-l Missir, faptul relevat de mine că proletariatul intelectual a creat curentul literar în țară la noi nu e "specific țării noastre deoarece pretutindenea e așa : eu

inventez numai un termen nou. E confuz argumentul deoarece d-l Missir nu ne lămurește dacă crede că totdeauna și pretutindeni au fost mai ales proletarii intelectuali care creau mișcarea literară și culturală sau crede că aceasta se întâmplă numai acuma, în societatea burgheză, în cazul întâi, d-sa e foarte greșit. Chiar țara noastră ne dă o dovadă contrarie convingătoare : cei ce au produs mișcarea literară de înainte de 1848 au fost în mare parte oamenii care făceau parte din clasa privilegiată, și nu dintre proletarii intelectuali. Poeții și artiștii Greciei au fost cetățeni liberi ai republicii grecești, se întâmplă să fie robi câteodată, dar nu proletari culți în sensul modern, adică salariați ce își vînd marfa, puterea lor intelectuală de a munci, sau își vînd produsul muncii lor intelectuale.

În Roma, e drept, au fost artiști care ar putea să se asemene întrucîtva cu proletarii intelectuali de azi, dar societatea de atunci și relațiile acelor artiști cu grupările sociale îi deosebesc cu totul de proletarii de azi. În evul mediu au fost artiști ce își agonisau traiul cu munca lor artistică, dar relațiile lor cu seniorii, cu înaltul cler, în suitele cărora se aflau ei, îi făceau un fel de slugi-servi, ori vasali, ori și una și alta, dar în orice caz nu proletari. Proletariatul intelectual, ca și cel manual, o specific numai societății burgheze moderne, în sensul actual n-a fost nici într-o societate trecută și nu va fi nici în vreo societate viitoare. Nu mai insist asupra acestui punct căci nu știu dacă d-l Missir a dat frazei de mai sus acest înțeles, în acest caz greșeala ar fi așa de mare și atît de evidentă încît sîntem dispuși să credem mai curînd că d-l Missir a înțeles : că pretutindeni *în societatea noastră modernă* mai cu seamă proletariatul intelectual e acela care produce în literatură și în știință. Aceasta cam așa e, dar ce ar urma de aci ? Ar urma că, aceleași cauze producînd aceleași efecte, caracterul curentului nostru literar produs de proletariatul nostru intelectual trebuie să fie asemănător cu acela produs de proletariatul intelectual din alte țări.

Presupunem că aceasta e așa, să presupunem că caracterele curentului literar produs de proletariatul nostru intelectual seamănă întocmai cu caracterele celui produs în occidentul Europei. Ce ar urma de aicea ? Ar urma oare că nu trebuie să facem cercetări asupra aces-

tor caractere ? Deloc. Și ca să vadă mai bine d-l Missir cît e de greșit, am să-i dau un exemplu dintr-o ramură a vieții și a cunoștințelor omenești mai familiară d-sale decît chestiile literare — un exemplu din economia socială. La noi în țară, mica burghezie a decăzut și decade ca și în occidentul Europei, și tot din aceleași cauze economico-sociale, — va susține oare d-l Missir că e de prisos un studiu asupra decăderii micii noastre burghezii ? Aș înțelege încă dacă d-l Missir ar dovedi că în general faptul că cutare ori cutare clasă, în cutare ori cutare organizație socială, formează un curent literar și cultural n-are nici o însemnătate asupra caracterului acestui curent, atunci da ; dar d-sa nu zice nimica despre aceasta. Am avut deci perfectă dreptate cînd am zis că primul argument al d-lui Missir e confuz și sau e foarte greșit, sau, întm_cît e adevărat, nu spune nimica, dar absolut nimica contra articolului meu.

Să-vedem acum al doilea argument al d-sale :

„Oricînd și pretutindenea — zice d-sa —, poetul va plînge durerea omenească astfel cum o simt păturile sociale >din care face parte și va avea un sentiment de revoltă în contra nedreptăților soartei. Oricînd și oriunde, autorul satiric va releva părțile ridicole din orice stare socială.

În orice țară ar fi trăit Eminescu, și chiar dacă trăia în viitoarea societate, în care n-ar mai fi clase dezmoștenite, el tot era să plîngă durerea omenească”.

Cu alte cuvinte, totdeauna poezii au plîns durerea omenească, după cum totdeauna ei au mîncat ori au dormit, deci aceasta nu poate fi specific curentului literar produs în societatea modernă.

Înainte de a examina acest argument trebuie să relevăm o greșeală de fapt. „Oricînd și pretutindenea poetul va plînge durerea omenească, *astfel, cum o simt păturile sociale din care face parte...*”. Aceasta e absolut neexact ca fapt istoric. Poeții mari și generoși care aparțineau claselor privilegiate, dacă plîngeau durerile omenești, *plîngeau durerile claselor apăsate din care ei nu făceau parte și se revoltau și batjocureau clasele și păturile sociale din care făceau parte.* Ceea ce zice d-l Missir ar fi adevărat numai pentru marii și generoșii poeți care aparțin claselor și păturilor apăsate. Cititorii vor găsi o mul-

time de exemple în articolul acestui volum * : *Artiștii cetățeni*. Literatura țării noastre ne dă și ea o dovadă. îndestulătoare. La noi, poeții din generația trecută se revoltau în contra clasei boierești și plîngeau soarta țiganului... desigur, nu astfel cum simțeau păturile sociale din care ei făceau parte. D-l Missir, care mă acuză că fac generalizări riscante, face altele vădit greșite pentru oricine a frunzărit vreo istorie a literaturii universale. Lăsăm la o parte această greșeală, să „apreciem și noi adevărul cît este cuprins în aceste vederi”. E evident că în toate epocile se găsesc poeți mari și generoși, care au plîns durerea oamenilor și s-au revoltat contra nedreptăților sociale sau contra soartei. Dar ce urmează de aicea ? Urmează oare că această plîngere și revoltă nu. poate fi specifică fiecărui poet în parte și, într-un anumit sens, fiecărei epoci în parte ?

Dacă plîngerile poezilor le-am lua *ad litteram* și am considera numai lacrimile, atunci așa e, compoziția chimică a lacrimilor e cam aceeași la toți poeții. Și e neîndoielnic că tot așa de simplist își reprezintă d-l Missir plînsul poezilor ; pentru d-sa plînsul poezilor e un caracter distinctiv al artei în genere, este numai unul din modurile de manifestare a sentimentului poetic ? ! O fi !

Dar ceea ce uită d-sa e că în revolta și plînsul unui mare poet se oglindește durerea unei întregi epoci.

Eschil a plîns durerea omenească, au plîns-o și Dante, și Milton, și Shelley, și Eminescu ; dar oare în plînsul și revolta lor nu se oglesc epocile în care au trăit ei, epoci atît de deosebite ca organizație socială, ca relație socială de clasă și indivizi, ca moravuri, ca sentimente ? Și, dacă e așa, atunci nu e oare de cel mai mare interes de a studia cum durerea epocii răsună în sufletul artistului și prin el în creațiunea artistică ? Sînt trei științe interesate în aceste studii — sociologia, psihologia și estetica.

Dar se vede că d-l Missir nu vrea să țină seamă de aceste studii ; pentru d-sa, totdeauna au plîns poeții, „acesta e numai unul din modurile de manifestare a sentimentului poetic”.

Dar de cînd, mă rog, constatarea unor asemănări între două fenomene ar opri analiza deosebirilor ?

* [Se referă la tomul al 2-ia al revistei *Literatură și știință*, articolul amintit fiind reprodus în prezentul volum, p. 349—378.]

Nu vede oare d-l Missir că cu metoda d-sale s-ar putea nimici știința în general ?

Voi da d-lui Missir un exemplu dintr-o știință în care cred iarăși că se simte mai acasă decît în estetică. Să presupunem că d-lui ar face cercetări asupra salariatului, explicînd ce enorme consecințe are pentru societatea modernă această relație specială dintre muncitorii de azi și capitaliști, pentru care cei dintîi muncesc. Ce ar zice d-sa dacă la aceste cercetări i s-ar răspunde : „Acest fenomen nu duce la nici o concluzie specială pentru societatea noastră, de la începutul civilizației pînă acuma totdeauna clasele muncitoare au muncit pentru stăpîni, aceasta este una din manifestările vieții economice în general”.

Se **îmțelege** că la obiecțiunea de mai sus d-sa ar fi răspuns : așa e, de la începutul civilizației muncitorii au muncit pentru stăpîni, dar *felul* cum ei au muncit, ca robi, servi sau salariați, e de o enormă importanță și caracterizează trei mari epoci în istoria dezvoltării omeneirii. Tot așa și marii poeți din deosebitele epoci au plîns durerea omenească, dar felul plînsului și al revoltei e caracteristic pentru aceste epoci.

Poate d-l Missir va obiecta că nu e contra analizei *felului* plînsului și al revoltei la deosebiți poeți și epoci artistice, ci e contra ridicării unui fapt constat — plîngerea poezilor —, a unui *simplu fapt psihic*, la un criteriu specific care să caracterizeze diferite epoci artistice. Dar cine a stabilit astfel de criterii ?

în articolul trecut *, deși, după cum am mai spus deja, am ridicat numai o problemă, dar nu am rezolvat-o, cu toate acestea am arătat în puține cuvinte felul revoltei literaților din curentul în chestie, am indicat cum procesul social **ce** se petrece înaintea ochilor literaților proletari trebuie să se oglindească în sufletul lor și deci în scrierile lor, am indicat relațiile lor cii deosebitele clase sociale, revolta în contra uneia și simpatie pentru cealaltă, și cum chiar simpatia pentru clasele obijduite poate să-i ducă la vederi politico-sociale întrucîtva reacționare, în partea manifestării filozofice am indicat un caracter important, pesimismul, care poate merge de la un pesimism moderat pînă la propovăduirea Nirvanei. în

[*Asupra mișcării literare și științifice.*]

partea personală vorbesc de melancolie, de tristețe. Iar d-l Missir le reduce la unul singur : *plînsul* ; pe acesta din urmă îl simplifică, reducîndu-l aproape la un fenomen fiziologic — din psihologic, artistic, filozofic și social — cum e în articolul meu — și pe urmă tot d-sa se miră cum fac numai din acest *plîns* un semn distinctiv al curentului produs de proletarii intelectuali. Comodă polemică !

Pînă acuma obiecțiile d-lui Missir sînt cam slabe sau neexacte sau confuze, să vedem deci mai departe. Să vedem... dar ce să vedem, că aici se încheie obiecțiile d-lui Missir de ordine teoretică, mai sînt vreo două-trei, dar acestea sînt de ordine practică.

Așadar, numai cu obiecțiile de mai sus d-l Missir a crezut că distruge articolul meu !

Să vedem acuma obiecțiile de ordine practică.

„Se poate foarte bine întîmplă — zice d-sa — ca unii proletari intelectuali să treacă peste criteriul în care vrea să-i țărîmurească d. Gherea și să apară alții care nu-s proletari, care să rămînă numai înlăuntrul acestui criteriu”.

Ne pare bine că de astă dată sîntem perfect de acord cu d-l Missir. Se poate și se prea poate. Mai întîi, caracterul curentului literar, întrucît depinde de faptul că e creat de proletari intelectuali, e în primul rînd produsul societății moderne și al organizării ei. Ea creează proletariatul intelectual modern, ea îi imprimă un anumit caracter, care pe urmă se răsfrînge în producțiile lui literare.

Această organizație socială, deși influențează în mod deosebit diferitele clase sociale și deci le imprimă întrucîtva și caractere deosebite, va avea și o parte de influență comună, prin care le influențează în același fel. Prin această influență comună, societatea va tinde să imprime și producțiilor artistice făcute de membrii altor clase același caracter.

Pe de o parte, un curent literar cu un anumit caracter, odată ce s-a produs, tinde să se generalizeze și să influențeze în sensul său toate producțiile literare ale aceleiași epoci. Aceste două condițiuni, împreună cu multe altele, pot face ca o operă artistică ieșită din altă clasă să poarte în mare parte același caracter ca și cum ar fi ieșit din clasa proletarilor intelectuali.

Pe de altă parte, un scriitor proletar intelectual, prin aptitudinile speciale moștenite, prin condițiunile speciale ale creșterii, ale educației, ale relațiilor sociale, poate să ajungă să producă o operă cu alte caractere decît acelea ale curentului în chestie.

Manifestările artistice, psihologice, sociale sînt așa imens de complexe încît a avea pretenția (cel puțin acuma) de a stabili reguli, generalizări, criterii rigide, fără excepții, arată foarte puțină familiarizare cu acele discipline care se ocupă de aceste manifestări. Astfel de generalizări, criterii, adevăruri hotărîte pot fi numai cele mai generale, cum e : societatea influențează pe artist, deci și arta lui, aptitudinile moștenite influențează arta artistului; acestea sînt criterii care în adevăr nu suferă excepții. Cînd însă de la aceste adevăruri generale, ajunse banale, te încerci a găsi în mijlocul societății cu toată complexitatea ei o cauză, ori o grupă de cauze, care influențează într-un mod special arta artistului, ori a unui curent artistic, atunci a cere de la un astfel de criteriu să fie rigid, fix, fără excepții, înseamnă că nu ești familiarizat cu subiectul pe care vrei să-l tratezi.

însă d-l Missir nu numai că găsește posibile astfel de excepții, dar afirmă că tocmai Eminescu face o excepție. Dacă ar fi așa, atunci ar fi în adevăr o lovitură pentru articolul meu, pentru că eu văd tocmai în Eminescu pe cel mai caracteristic reprezentant al curentului de care e vorba. Dar prin ce dovedește d-l Missir aserțiunea d-sale. Iată prin ce :

„Dacă Eminescu ar fi în adevăr reprezentantul curentului închipuit de d. Gherea, la toată revolta și amărăciunea sufletului său ar fi trebuit să găsească mîngîiere și mîntuire într-un viitor ideal, dar nicidecum să găsească idealul binelui în Nirvana”.

Eu, în articolul meu, arăt cum pozițiunea anormală, și de multe ori nenorocită, creată în societatea de azi artistului proletar poate să-l ducă pînă la cel mai desprerat pesimism, pînă la propovăduirea Nirvanei și ca dovadă iau pe Eminescu *. Iar d-l Missir zice că, după mine, Eminescu, ca proletar intelectual, trebuia numaidecît să

* De altmintrelea afirmarea că Eminescu găsea idealul numai în Nirvana nu e tocmai exactă.

aibă un ideal pozitiv în viitor, fără să dovedească de ce, după mine, ar fi trebuit să fie așa.

O fi și acesta un chip de a polemiza !

Caragiale e o altă dovadă a artistului care nu încapă în cadrul croit de mine. Despre Caragiale voi vorbi în altă parte, când voi dovedi că el e unul din cei mai caracteristici reprezentanți ai artiștilor proletari culți.

Am sfârșit cu obiecțiile d-lui Missir și am văzut cât sînt de slabe sau neexacte ; aceasta însă nu împiedică pe d-l Missir să creadă nu numai că a distrus articolul meu, dar că m-a convins chiar și pe mine.

„Ei bine, oare aceste lucruri nule-a simțit d-l Gherea ? Desigur că da. Decît dacă nu făcea descoperirile curentului său de proletari cu Eminescu și cu Caragiale în frunte, dacă lăsa pe proletarul Eminescu în largul genialului său talent să simtă păsurile și durerile omenești de la 1400 și pînă sub ruinele Comunei din Paris, de la despizarea vremurilor și pînă la eterna nimicire, și dacă lăsa pe celălalt talent de talia lui Eminescu, pe Caragiale, să rîdă de nepotrivirile ciudate care le-a văzut în viață, să arate ce muncă îi dă lui frica lui Leiba Zibal și cît de adînc răsună patimile «Năpastei»- și ale «Păcatului»- în sufletul său, dacă îi lăsa pe acești autori în drumul nemărginit al talentului lor și nu-i ducea pe la «revoluție», pe la «pașopt», prin «organizația burgheză democratică», cum era să-i mai poată pune la un loc cu «tovarășii» săi.

Trebuia deci descoperirea unui proletariat intelectual și a unei literaturi cu caracter deosebit din această cauză specifică".

În contra acestui pasaj am două obiecții de făcut. Mai întîi trebuie să mărturisesc că totdeauna m-am mirat cum pot oamenii culți și inteligenți să întrebuințeze fraze deșerte fără a le supune criticii.

Ce înseamnă, spre pildă, frazele din pasajul citat că trebuie de lăsat scriitorii în drumul nemărginit al talentului lor să plîngă sau să rîdă? Dar cine nu-i lasă? Ori, dacă poetul plînge și se revoltă contra nedreptății și a durerii omenești, n-am drept să mă dumiresc asupra felului și cauzelor acestei revolte din psihicul poetului, din pozițiunea lui în societate, din societatea și organizația ei ? Ori prin aceasta împiedic pe artist în drumul său ? Ori nu e același lucru dacă s-ar zice bota-

nistului care caută să se dumirească de modul și cauzele colorării florilor : lăsați să crească florile și să rîdă spre soare... Nu e oare aceasta o chemare la inerție intelectuală sub fraze bombastice ? Nu vede oare d-l Missir că toate obiecțiile și cvasiexplicațiile d-sale sînt sau simple constatări de fapte, sau vădite tautologii ? Ce e, spre pildă, această frază : „Oricînd satiricul va rîde de părțile ridicole ale societății". Se înțelege, doar de aia e satiric. Și ce sînt toate acestea : „Poetul plînge durerea omenească, durerile «Năpastei» răsună în sufletul lui Caragiale, Eminescu simte durerile omenești de la despizarea vremurilor... etc" ? Ce sînt toate acestea decît fapte constatate, cu care trebuie să procedezi cum se procedează în general în știință cu faptele : ele se grupează, se clasifică, se caută legătura lor cauzală etc. Și cînd încerci să procedezi tocmai așa cu faptele, atunci esteticienii ca d-l Missir îți strigă : Stați, lăsați pe poeți în drumul larg al talentului, nu-i duceți pe la revoluție, organizație burgheză..., poetul plînge, satiricul rîde ș.a.m.d.

Cînd toate acestea se pronunță de un estetician metafizic de pe catedră, atunci mai merge. Atunci esteticianul metafizic cînd pronunță frazele : poetul plînge, satiricul totdeauna va rîde, își ia un aer inspirat, îngroasă vocea, face un gest arhisemnificativ și cu chipul acesta te buimăcește, încît această simplă constatare de fapte îți pare că cine știe ce adîncimi ascunde ; dar cînd frazele se tipăresc, atunci oricine vede că nu-s decît un clișeu menit, ca toate clișeurile, să împiedice libera dezvoltare a analizei.

A doua obiecție a mea e în privința acuzării ce-mi aduce d-l Missir că am inventat un curent literar pentru necesitatea cauzei. E o adevărată acuzare, și o acuzare foarte gravă. A inventa niște teorii, explicări, știind că sînt false, numai pentru trebuințele momentului e pentru un cărturar ceea ce e măsluirea cărților pentru un cartofor, și cu rezultate sociale mult mai păgubitoare încă. Și d-l Missir nu se sfieste deloc de a-mi arunca această acuzare.

Dar ce am inventat eu ? Am inventat organizația socială burgheză ? Dar, oricît de prost gust aş avea, tot n-aș fi inventat o asemenea pacoste. Am inventat eu "oare proletariatul intelectual ? Nu, și nici măcar numele,

după cum crede d-l Missir. Am inventat eu oare că literatura noastră contemporană e produsă în mare parte de proletari culti ? Nu. Aceasta o recunoaște și d-l Missir. Atunci poate am inventat faptul că o anumită pozițiune a scriitorilor într-o anumită organizație socială trebuie să influențeze asupra caracterului literaturii ? Nici aceasta. D-l Missir poate să nu fie de acord, dar o mare parte din critica modernă va fi de părerea mea. În sfârșit, poate n-am dedus bine acest caracter, am definit greșit caracterul scriitorilor în societatea noastră ? Se poate și se prea poate, și n-avea d-sa decît să mi-o arate sau să facă mai bine. Dar de unde și pînă unde invenții frauduloase ale unor teorii pe care le știi false ?

La rîndul nostru am putea zice acum : „Ei bine, oare aceste lucruri nu le-a simțit d-l Missir ?” Și iarăși, la rîndul nostru, putem răspunde : „Desigur că da. Decît...”.

Vezi, cititorule ! D-l Missir e de netăgăduit un om inteligent, un om cult și un bun profesor universitar. Dar, cu toate aceste însemnate calități, d-sa are și un neajuns : e cititor național și în această calitate trebuia să citească în articolul meu nu numai rîndurile tipărite, ci și cele albe, să caute între rînduri intenții ascunse. Se înțelege că într-un articol astfel citit poți găsi orice înțeles vrei, după propriul tău gust și imaginație.

Să fim însă drepți și să recunoaștem că în favoarea d-lui Missir pledează un fapt — de altmintelega caracteristic și el pentru modul cum se citește la noi —, și anume : d-l Missir a luat articolul meu drept un articol-program, aceasta chiar o spune d-sa încă de la început. Am zis că însuși acest fapt e caracteristic pentru modul cum se citește la noi și, ca să o arăt, îmi permit o mică explicare personală.

Literatură și știință trebuia să apară ca o revistă lunară și sub un alt titlu : *Lumea nouă*.

În asemenea caz, fiind un organ de luptă literară și culturală, natural că trebuia să aibă un program. Acest articol-program l-am scris, l-am arătat prietenilor și colaboratorilor, articolul a fost aprobat. Pe urmă însă, din mai multe cauze, revista lunară n-a putut apărea, și în locul ei a apărut o publicație semestrială, *Literatură și știință*. Această publicație fiind însă semestrială, ar fi fost nepotrivit, după mine și după prietenii mei, sa

apară un articol-program. Așadar l-am închis în saltar, și *Literatură și știință* a apărut fără el. D-l Missir, primind *Literatură și știință*, a vrut mai-nainte de toate să citească programul, o curiozitate foarte explicabilă, programul însă nu-i nicăieri, caută-l unde nu-i ! Dar se vede că dorința d-lui Missir de a găsi un program era atît de mare încît orice articol tipărit în locul întii s-ar fi prefăcut pentru d-sa în program, și astfel un articol de simplă cercetare literară a ajuns articol-program.

Se știe că orice program ce se respectă trebuie să conțină doi termeni necesari : „Cine sîntem și ce voim ?” Primul termen l-a găsit îndată d-l Missir : „Sîntem proletari intelectuali” ; dar al doilea era mai greu. În acel articol se vorbea de multe lucruri, dar cu toată bunăvoința nu s-ar putea zice nici de unul *că îl voim*. Ca ultimă scăpare, d-l Missir a alergat la ultimul refugiu al cititorului național, a început să caute între rînduri înțelesuri ascunse. Pornind pe această cale, era ușor de găsit al doilea termen al programului, el se impunea. În adevăr, ce trebuie să dorească un om care scoate o publicație ? Se înțelege ușor : colaboratori. Iată deci găsit și al doilea termen al programului, care în întregimea lui va suna astfel : „Sîntem proletari intelectuali, voim colaboratori”. Citit din acest dublu punct de vedere, era natural ca articolul meu să fie priceput așa cum l-a înțeles d-l Missir. Aci e deci una din cauzele principale a dezesperantei slăbiciuni a articolului d-sale. Fie că pățania d-sale să slujească de lecție cititorilor noștri : să nu citească între rînduri, să nu caute înțelesuri ascunse, ci să stăruiască să priceapă aceea ce e scris. Se înțelege că nu vorbesc numai de articolul meu, ci de orice articol care le va cădea în mînă.

Despre același articol și pe aceeași temă a apărut o altă recenziune într-o gazetă ieșeană, *Evenimentul*. În trei foiletoane, prietenul Noir, un prieten de convingeri, combate vederile mele din primul articol din *Literatură și știință*. Prietenul Noir începe recenziunea d-sale prin cîteva cuvinte foarte măgulitoare la adresa mea și care au unicul neajuns că nu sînt destul de meritate.

Aceasta în general. În specie însă, pe cît e vorba de articolul în chestiune, d-l Noir crede că însuși punctul

de vedere al meu e fals, și de aceea am dat prilej d-lui Missir să-mi facă observații drepte. Prietenul Noir nu-mi rezumă articolul, ci face numai observații răzlețe, care sînt cam greu de rezumat.

După d-1 Noir, eu cred că am purces în *Literatură și știință* cu un nou curent literar, împreună cu Vlahuță, Delavrancea, Carp, Caragiale, Stavri etc... Acest nou curent se deosebește de toate celelalte prin faptul că scriitorii sus-pomeniți sînt proletari intelectuali și, ca atare, au idealuri deosebite de cele, spre pildă, ale *Convorbirilor literare*. Această deosebire de idealuri a hotărît chiar pe acești scriitori să părăsească *Convorbirile* și să se strîngă împrejurul meu.

D-1 Noir combate cu mult succes aceste ale mele păreri greșite și arată că idealurile sociale ce reies din scrierile autorilor, tipărite în *Literatură și știință*, n-au nimica ce le-ar putea deosebi de altele de același fel din *Convorbiri*. De ce adică poezia lui Vlahuță ori nuvelele lui Delavrancea n-ar fi putut, să fie tipărite în *Convorbiri*? întrucît se deosebesc, după idealul social, nuvelele lui Caragiale de cele ce se tipăresc în *Convorbiri*? „Dacă se mai pot găsi mai multe idealuri sociale la Caragiale decît în *Convorbiri*, apoi nu știu ce să mai zic”, exclamă d-1 Noir.

Mărturisesc că am rămas cam perplex citind foiletoanele d-sale. Eram sigur că n-am putut să spun enormitățile pe care mi le atribuie d-1 Noir, nu numai treaz, dar nici prin vis măcar. Cum aș putea spune, spre pildă, că *Iubirea* lui Vlahuță n-ar fi putut să se tipărească în *Convorbiri* cînd cu cîteva luni înainte o altă poezie a lui Vlahuță, care în adevăr conținea unele din vederile mele sociale, *Lumea nouă*, a fost tipărită în numărul festival al *Convorbirilor*? Și cum aș putea zice același lucru de Caragiale, care a tipărit tot ce a scris în *Convorbiri*, afară de nuvela *Păcat*, care a fost tipărită în *Universul*, nu în *Literatură și știință*? Și cum aș putea zice că frumoasele și gingașele nuvelete ale lui Delavrancea, tipărite în *Literatură și știință*, trebuie să constituie un nou curent literar? E mai mult decît imposibil.

Mă gîndeam însă, poate sînt fraze vagi, care au în dus în eroare pe d-1 Noir. Știam asemenea că articolul era rău corectat. Recitesc deci articolul meu, nu găsesc nimic, dar absolut nimic din toate cîte mi le atribuie

d-1 Noir. Nu e nici un cuvînt, nici o aluzie măcar la vreun curent literar special al publicației *Literatură și știință*. Nici un cuvînt că articolele literare tipărite aci n-ar fi putut fi tipărite în *Convorbiri*.

D-1 Missir îmi expune corect și exact articolul cînd spune că eu vorbesc de un curent, format în societatea burgheză modernă, care are ca reprezentant caracteristic pe Eminescu, dar căruia îi aparțin toți artiștii proletari culți care au scris și scriu de atunci încoace. Și tocmai în această lărgire prea mare a curentului vede d-1 Missir gîndurile mele ascunse: am lărgit prea mult curentul ca să încapă în el și „tovarășii” mei și toți prezenții și viitorii colaboratori ai publicației; iar Noir deduce din articolul meu, bazîndu-se și pe recenzia d-lui Missir, că eu aș fi mărginit curentul în chestie la aceia care scriu în *Literatură și știință*.

Și cum a putut d-1 Noir să priceapă astfel articolul meu, cînd eu iau ca cel mai caracteristic reprezentant al curentului pe Eminescu, care a scris toată viața lui în *Convorbiri*, și închei mica mea cercetare asupra lui Eminescu cu cuvintele: „Mai tot ce s-a scris de la el încoace poartă același caracter”; iar după ce citez ca exemple pentru același curent pe Ronetti-Roman, Vlahuță, Delavrancea, Caragiale, O. Carp, adaug la sfîrșitul articolului textual aceste cuvinte: „Am putea cita mai tot ce se tipărește acuma și ce exprimă un sentiment sincer,, căci mai tot poartă același caracter de melancolie și revoltă”.

Iar d-1 Noir deduce din articolul meu că acest caracter îl poartă numai scrierile tipărite în *Literatură și știință*. Evident că, odată ce articolul meu a fost așa de neexact priceput, toate obiecțiile, deși drepte, făcute celui articol imaginar nu ating pe cel real.

O obiecțiune ar putea fi făcută dacă nu de d-1 Noir, apoi de cititori: „Toate sînt frumoase, vor zice ei, dar cum rămîne cu direcția socială și morală a *Literaturii și științei*, oare ea în adevăr nu se deosebește de celelalte publicații în această privință?”.

Acum cîțiva ani, simpaticul ziarist și scriitor I Roman a scris o broșură, aproape o carte, tot pe tema noii

direcții*. în această broșură, d-l Roman ataca *Contemporanul* pe tema că idealurile sociale pe care le preconizez eu în criticile mele nu sînt urmate de beletristii *Contemporanului*, astfel că e o contradicție între partea critică și științifică de o parte și beletristica de altă parte.

Atunci am răspuns pe larg d-lui Roman în două articole consecutive din partea *Contemporanului* și am avut rara satisfacție să văd pe d-l Roman recunoscînd că eu am avut dreptate (ceea ce recomandă, desigur, mai mult sinceritatea și corectitudinea d-lui Roman decît puterea mea de argumentare). Unul din aceste articole, fiind de un interes mai general, a fost retipărit în volumul al II-lea al *Criticilor* mele sub titlul : *Tezism și tendenționism în artă* **. Fiindcă s-a început acum iar discuția asupra direcțiunii sociale în artă, poate n-ar fi rău dacă articolul ar fi recitit, adică drept vorbind n-ar fi rău deloc. Celălalt articol n-a fost retipărit***, de aceea citez aici următorul pasaj **** :

„Ce înțelege d-sa (d-l Roman) prin direcția nouă ce vrea să dea *Contemporanul* literaturii românești ? Trebuie oare să înțelegem sub această numire de direcție nouă o revoluție în literatură, asemănătoare cu cea făcută prin venirea romantismului în locul clasicismului ori cu a naturalismului în locul romantismului ? Dacă ar fi avut *Contemporanul* asemenea pretenție, aș fi spus și eu că e absurdă. Redacția și colaboratorii *Contemporanului* cu drept cuvînt pot să răspundă la toate învinuirile aduse de d-l Roman : «Nici n-avem astfel de pretenție». Ori poate d-l Roman sub «direcția nouă» pe care *Contemporanul* vrea să o introducă înțelege o sumă de idei și convingeri în privința filozofică, religioasă, socială, etică, umanitară, o sumă de idei și convingeri culturale ? Asemenea direcție în adevăr *Contemporanul* pretinde că o are... Dacă d-l Roman nu găsește nici această direcție nouă în *Contemporanul*, apoi pricina e că o caută greșit. în loc de a o căuta în revista întregă, d-sa ci-

tează ba o nuvelă, ba o poezie și se întrebă dar unde e «acolea noua direcție ?»".

Aceea ce am zis acum cîțiva ani despre *Contemporanul*, același lucru aș putea repeta acuma despre *Literatură și știință*, și nu numai pasajul citat, ci amîndouă articolele adresate d-lui Roman ar fi putut fi reproduse aicea schimbînd numai titlul : *Direcția „Contemporanului”*, în titlul : *Direcția publicației „Literatură și știință”*, pentru că de atunci încoace nu mi-am schimbat deloc ideile și convingerile.

Dacă d-l Noir nu vede clar nici această direcție în publicația *Literatură și știință*, să nu uite că nu a ieșit decît fascicula întia — să aibă și d-lui puțintică răbdare.

* [Ioan N. Roman, în *contra direcției literare de la „Contemporanul”*, Iași, 1887.]

** [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 6, p. 192—214.]

*** [A se vedea volumul de față, p. 291—310.]

**** [A se vedea volumul de față, p. 293—294.]

în articolul intitulat *Polemice* *, am arătat cum și ce înțeleg eu prin curentul literar al proletarilor intelectuali și că n-am făcut altceva decât a pune o problemă fără să am pretenția de a o dezlega. În privința aceasta am indicat în trecut și numai în câteva cuvinte caracterele sociale și filozofice ale acestui curent. În acest articol voi arăta unele din caracterele lui personale, individuale.

Cred că acuma punctul meu de vedere e absolut, clar și nu poate să dea loc la nici o neînțelegere.

Avem o societate modernă burgheză deosebită de formele sociale trecute. În această societate, proletarii intelectuali au produs un curent literar cu un caracter iarăși deosebit de cel trecut. În acest articol voi să studiez caracterul acestui curent literar întrucît depinde de caracterul proletarilor intelectuali și întrucît caracterul acestora din urmă, al producătorilor înșiși ai curentului, depinde de organizația socială modernă.

Înainte de a merge mai departe cu această cercetare, trebuie să lămurim următoarele: forma socială care ne dominează nu ne e specifică — ea e comună tuturor statelor civilizate; peste tot proletarii intelectuali joacă un rol important ca producători intelectuali și, ce e mai important, condițiunile sociale în care ei trăiesc sînt aceleași. Se naște deci întrebarea dacă concluziile noastre se raportează și la producțiunile literare străine. Ră-

* [A se vedea volumul de față, p. 34—53.]

punsul nostru, în mare parte, trebuie să fie afirmativ,, multe din caracterele tuturor literaturilor vor fi comune deoarece depind de aceleași cauze și condițiuni.. Sînt însă unele condițiuni importante prin care ne deosebim de alte țări culturale și pe care le vom vedea mai jos.

ARTIȘTII PROLETARI CULȚI

r În articolul intitulat »Polemice*, am arătat cum și ce înțeleg eu prin curentul literar al proletarilor intelectuali; și că *nhm* Tăcut alt-ceva de ; cîe a pune, o problema fără. să ara pretenția de I a^mb
t trecut și numaLIn câteva cttvinte caracterele so.
I, csale și ftfozoike aie acestui curent În acest articol
j voi arata uaele <fm caracterele *hi* personale, -
I individuale.

Cred CĂ acuma piukui^{fme}cle vedere; e ab<
I salut cîar și *m* paat«sa'tlea ioc **3a**,nkio no .

J - Avem o societate moders[^] W'ghezâ tkose[^]
j >kâ de lbratete sociale trăite. Ia aceasta socle*
i tate, jpmktariî iatelectu&ti a& produs uo careu*,
literar cu u» caracter lară-și deosebit d\$ cel trecut
iîi acest articol voit să\sbdiēs caracterul acestui
curent literar întro crt <3e\$ de d« caracterul pro-
I ietaribr intelectuali și/fătru. <M caracterul acest."

Artiștii proletari culți (în *Studii critice*, vol. III)

În acest articol voi studia caracterele *personale, individuale* ale curentului literar în chestie. Zicem personale sau individuale din punctul de vedere al obiectului literar. Din punctul de vedere al subiectului, al artistului, orice ar exprima el va fi o exprimare personală; din punctul de vedere însă al obiectului, această exprimare va fi socială cînd ea va atinge viața socială, va fi filozofică cînd va exprima chestiuni filozofice și personală cînd va exprima mar ales sentimentele personale ale artistului. De altmîntrelea, această clasificare-

nu poate fi rigidă, e greu de făcut și are puțină importanță pentru articolul nostru. Aici e important a găsi caracterele literaturii în chestie, nu de a le clasifica.

Pentru acest studiu trebuie să ne reamintim care e pozițiunea socială a proletarilor intelectuali în societatea modernă, și pentru aceasta vom ruga pe cititorii noștri să recitească pasajele respective în articolul: *Asupra mișcării literare și științifice** ; prin aceasta se va stabili o mai strînsă legătură de continuitate între aceste două articole.

În articolul de față vom împinge mai departe analiza influenței societății moderne asupra proletariatului intelectual, mai ales din punctul de vedere al vieții economice. Zic *mai ales*, fiindcă viața economică, materială, cu toată proza ei, este aceea care zi cu zi, ceas cu ceas modelează și formează temperamentul, caracterul omului și, ca atare, trebuie să influențeze cu deosebire caracterul manifestărilor artistice.

În alte articole am arătat ce influență dezastruoasă are sărăcia *de azi* asupra caracterului omului modern.

Dar sărăcia modernă mai e întovărășită și de un alt tovarăș grozav : nesiguranța zilei de mîine.

Cînd sărăcia nu ajunge la calicie, cînd omul știe că poziția lui, așa săracă cum e, va rămîne și mîine și poi-mîine tot așa, această statornicie a soartei lui, chiar rea, poate să dezvolte oarecare statornicie în caracter, o încredere în sine și o siguranță (reflexul siguranței economice). Dar sărăcia de azi, mai ales a proletarului intelectual, și mai cu deosebire a artistului proletar intelectual, e întovărășită de absoluta nesiguranță a zilei de mîine : gazetar poate fi concediat, meditator mîine nu va mai găsi o lecție ș.a.m.d. **.

Această nesiguranță chiar în sărăcie trebuie să dezvolte în caracterul omului modern în general și în caracterul artistului proletar în special nesiguranță, inconsecvență, neegalitatea caracterului (reflexul pozițiunii materiale schimbăcioase), neliniște, revoltă internă,

* [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

** Vezi mai pe larg cartea mea *Robia și socialismul* (răspuns lui Spencer) [reprodusă în : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 1, București, Editura politică, 1976, p. 224—285] și articolul *Cauzele pesimismului în literatură și viață* [reprodus în : C. Dobrogeanu Gherea, *Opere complete*, voi. 6, p. 432—469.]

care însă la temperamente mai slabe poate merge pînă la deprimare sufletească, pînă la resemnare și alte stări analoge.

Dar însăși nesiguranța poate fi diferită. Așa, în evul mediu, pozițiunea servului sau vasalului era asemenea precară. În timpul nesfîrșitelor lupte dintre feudali, pozițiunea omului era foarte nesigură; în fiecare zi el putea fi jefuit, casa lui distrusă; oamenii trebuiau să fie înarmați, gata de luptă, baronii dormeau uneori în casă cu caii înșeuți. Această pozițiune era, desigur, foarte precară. Dar acolo cauzele erau vădite. Omul știa că are de împăcat pe cutare suzeran, că are de luptat cu cutare dușman, și dacă o asemenea pozițiune tindea să dezvolte în caracter nesiguranță, frică, neliniște, felul luptei împotriva acestei nesiguranțe putea să dezvolte calități contrarii. În omul care așteaptă înarmat pe dușmanul său se dezvoltă curaj, îndrăzneală, siguranță.

Cu totul alta însă e nesiguranța omului modern în societatea de azi, mai ales a proletarului intelectual. El atîrnă de toți, e lovit greu, fără de milă, nesiguranța zilei de mîine îl apasă, îl expune la veșnice pericole. "De cine e lovit însă și cum trebuie să se apere, asta nu o știe și nu poate să o știe proletarul intelectual. El a pierdut lecții, a pierdut locul la o gazetă oare nu mai merge, scrierile lui nu se mai vînd, publicația lui nu se cere, într-un cuvînt munca lui intelectuală nu mai are căutare în piață — rezultatul e vădit, trebuie să sufere, să moară de foame —, dar cine e de vină, cu cine are să se lupte pentru a înlătura pericolul ?

Cu nimeni. Cu cine vrei să te lupți dacă trece moda unei publicații, dacă — poate din pricina unei crize agricole produsă de ieftinirea grînelor din America — o gazetă nu mai merge, dacă munca ta intelectuală nu se mai cere ? Cu cine să te lupți dacă alți concurenți au apărut în piață, în debușeul intelectual ? Cu cine vrei să te lupți în această complexitate enormă de cauze și efecte din societatea modernă ? Unde e ? Cine e dușmanul ?

Dușmanul e vag, necunoscut, anonim. E adevărat că vine vremea cînd el e demascat, cînd se află că *dușmanul e organizația socială modernă*. Lasă, că foarte puțini pricep aceasta, dar chiar pentru aceia care au

priceput-o — oricît de important ar fi aceasta în alte privințe — în cazul de față mîngîierea e mică. Atît d-ta, care ai priceput adînc întregul mecanism al societății moderne și știi deci pe vinovat, cît și prietenul d-tale, care habar n-are de aceasta, amîndoi veți rămănea pe stradă cînd munca voastră intelectuală nu se va mai cere cine știe din ce pricină. Ba mai mult încă, știind bine cauza adevărată — organizația socială modernă —, vei pricepe și mai limpede cît de greu sînt de prevăzut loviturile ei, cît de imposibil e să le înfrunți, să te aperi de ele și să le ocolești.

E evident că dacă sărăcia prin ea însăși are tendința de a zămisli sentimentele și caracterele de care am vorbit, ce să mai zicem cînd ea e însoțită de marea nesigurantă a traiului și atîrnă de un *fatum* ce, ca un sfinx amenințător, stă înaintea omului modern șoptindu-i : „Ghicește sau te voi sfișia”. Și proletarul cult, convins că nu va ghici, e condamnat să se uite o viață întregă în ochii reci și misterioși ai sfinxului.

Aceasta e pozițiunea economică. Dar poate alți factori sociali importanți influențează altmîntrelea pe omul modern sau pe proletarul intelectual ?

În articolul deja pomenit, *Cauzele pesimismului în literatură și viață*, am arătat cum un alt factor social de o importanță enormă — familia, relațiile sexuale — lucrează în aceeași direcție ca și factorul economic. Acolo am arătat pe larg cum anormalele relații sexuale în societatea de azi atacă viața fiziologică și psihologică a omului cult, o atacă în rădăcină, în fenomenul cel mai important — în reproducerea vieții înseși ; și am arătat cum aceste relații sexuale tind să dezvolte în omul modern aceleași caractere pe care le dezvoltă și organizația economică. În același articol am arătat cum viața intelectuală de azi lucrează în aceeași direcție ; nu mai insist asupra celor zise. Voi adăuga numai că, din toate clasele, aceea care e mai mult expusă tuturor acestor influențe rele, din punctul de vedere al formării caracterului, e clasa proletarilor culți, mai ales cea parte care e mai mult învinsă în lupta pentru existență și din care mai cu seamă fac parte literații acestei clase.

La factorii sociali deja pomeniți și care lucrează în modul arătat asupra proletarului intelectual, să mai adău-

găm aici un alt factor de ordine socială și filozofică : pierderea credințelor religioase, nereligiunea de azi.

Dezvoltarea imensă a tuturor științelor exacte a ruinat credințele naive și copilărești religioase și a creat ireligiunea de azi. Burghezimea, în lupta ei pentru dominare cu clasele protivnice — feodalii și clerul —, a fost nevoită nu numai să împingă cît se poate mai departe aceste cercetări care ruinau puterea clasei protivnice și a religiei, dar să dea acestor cercetări o publicație cît se poate de întinsă în toate clasele sociale. Ruinînd însă credințele religioase, burghezimea a luat omului un reazem sufletesc. Cu drept cuvînt a zis cunoscutul socialist francez Jaures că burghezimea, ruinînd credințele religioase, a făcut să amuțească *cîntul ce legăna de veacuri mizeria umană*. Și cînd cîntul adormitor a încetat mizeria umană a deschis ochii mari, plini de lacrimi, de îndoială și muștrare, și a întrebat : „De ce” ? De ce atîtea suferințe, atîta nepăsare, atîta nedreptate ? Și acuma nu se mai putea da toată răspunderea pe D-zeu, pentru că Dumnezeu era mort. Atunci cei mizeri și nenorociți și reprezentanții lor geniali au început să caute adevăratele cauze ale mizeriei omenești... în acest sens deci, ruinarea religiei și a credințelor religioase a fost un pas uriaș spre progres și lumină. Fiind de o importanță binefăcătoare în general, în special însă influența ei a fost apăsătoare pentru oamenii care deocamdată își pierduseră reazemul sufletesc. Și aceea ce am spus despre religie trebuie să spunem despre tradiții în general. Burghezimea a distrus toate tradițiile vechi și prin aceasta a adus un serviciu imens progresului omenirii, dar, desigur, pentru moment, nu și un serviciu liniștii sufletești a acelor care au rămas fără tradiții și fără religie.

Și în acest sens a pățit-o mai rău clasa proletarilor culți, mai ales partea aceia a învinșilor, iar din acești din urmă artiștii lor, ca mai simțitori. Clasele stăpînitoare burgheze, după ce au distrus pe toți zeii, Cristos, Iehova, Mahomed etc., au pus în loc un alt zeu internațional — Vițelul de aur —, căruia i se închină și în care găsesc reazem material și moral. Însă proletarii culți, mai ales cei învinși, nu numai că au pierdut un reazem sufletesc, dar întreaga organizație socială de azi le ia orice sprijin. Pierderea religiei și a tradițiilor nu putea decît să-i

influențe în același sens ca și întreaga organizație socială. Acest nou factor social și filozofic va tinde să dezvolte în manifestarea literară modernă toate caracterele deja pomenite, sociale, filozofice și personale*.

Iată deci un mănunchi întreg de cauze importante : sociale, economice, sexuale, intelectuale, care lucrează în aceeași direcție pentru producerea simțămintelor și caracterelor indicate — e deci natural ca ele să se producă cu siguranță.

Aici trebuie să facem o digresie pentru a înlătura o obiecție. În articolul pe care l-am citat, am vorbit de omul cult modern în general, nu exclusiv de proletarul intelectual. Am întrebuițat acești doi termeni deopotrivă ; aceste influențe sociale nu sînt dar specifice proletarilor intelectuali și deci nici manifestărilor lor literare.

Așa e. E incontestabil că acești factori sociali vor influența în aceeași direcție mai toate clasele sociale, pe unele însă mai mult, pe altele mai puțin. Din punctul de vedere al artei însă, al manifestărilor artistice, influențele sociale puțin intense și puternice n-au multă importanță. O manifestare artistică e expresiunea unei intense emoții, e expresiunea deci a celor mai adinei caractere afective ale omului**.

De aceea numai acele influențe sociale care vor fi destul de puternice ca să influențeze și să modifice adîncile caractere și sentimente omenești se vor oglindi clar în manifestarea artistică. Iată pentru ce influențele sociale de care am vorbit vor avea mai multă șansă să se oglindească mai clar în manifestarea artistică a proleta-

* De altmintrelea e evident că ireligiunea poate apăsa numai pe aceia care n-au ajuns la un ideal social mai înalt. Pentru aceia însă care au ajuns acolo, acest ideal va înlocui pe cel religios. Și dacă și la acești din urmă se vor arăta, în manifestările lor artistice, caracterele indicate, cauza va fi în altă parte, nu în ireligiune. Irelegiunea va fi în cazul acesta numai una din formele exprimării acestor caractere, iar nu cauza lor.

** Și aici este o gradație. Astfel, poezia lirică e expresia celei mai adînci emoții, iar cea didactică [a] celei mai puțin adinei; în schimb, caracterele intelectuale în cea dintîi sînt mai slabe, în cea din urmă, cele mai tari. Această deosebire e de mare importanță pentru articolul nostru, dar noi nu putem să ne oprim asupra ei. Atragem numai atenția cititorilor că în acest articol avem mai ales în vedere poezia lirică, iar din alte genuri, mai ales acele care conțin foarte mult elementul liric și personal.

rilor culti decît în manifestarea artiștilor din alte clase, pentru că asupra lor lucrează mai cu tărie.

Aceea ce am zis pîn-acum privește deopotrivă pe artiștii proletari intelectuali și literatura produsă de ei din toate țările civilizate, ceea ce nu exclude, bineînțeles, posibilitatea, ba chiar e foarte probabil că mai toate manifestările artistice ale epocii să aibă mai mult ori mai puțin același caracter.

Dacă considerăm numai pe proletarii noștri intelectuali și curentul produs de ei, atunci, comparînd pozițiunea lor cu a tuturor celorlalte clase culte, vom vedea că se găsesc relativ într-o pozițiune și mai defavorabilă decît cei din străinătate, deci în creațiunea lor trebuie să apară cu mai mare siguranță caracterele de care am vorbit.

În adevăr, faptul că n-am ajuns încă în dezvoltarea economică modernă la înălțimea statelor civilizate face să fim lipsiți de foarte multe foloase, dar și de unele neajunsuri ale acestei dezvoltări economice.

Așa, spre pildă, la noi averile nu sînt încă supuse la aceeași fluctuație și nesiguranță ca în străinătate. Crahurile și crizele doar acum încep să amenințe întrucîtva averile mari și încă nu în aceeași proporție. În schimb pozițiunea artiștilor proletari e mai grea la noi.

Acolo pozițiunea artistului e neasigurată (afară de artistocrațiunea literară — Zola, Daudet etc.), nesiguranța zilei de mîine e mare, dar cel puțin acolo ei trăiesc din produsul muncii lor artistice.

La noi însă, nici vorbă nu poate fi să trăiești din produsul muncii literare; și pe lîngă celelalte nenorociri scriitorul proletar trebuie să mai fie la ordinele unui șef de birou sau [trebuie] să-și petreacă viața culegînd informațiuni pentru o gazetă sau copiind ordinele administrative ale unui șef ramolit.

Să vedem acum influența relativă a ireligiunii asupra proletarilor intelectuali străini și ai noștri. În țările civilizate din occidentul Europei, cum am văzut, burghezimea a fost nevoită să dărîme credințele religioase din pricina luptei înverșunate împotriva clerului, după cum pentru a atrage în partea sa clasele dezmoștenite a fost nevoită să proclame o sfîntă treime nouă : libertate, egalitate, fraternitate. După ce burghezimea a învins și a ajuns, la rîndul ei, clasă dominantă, ea a băgat

de seamă îndată că în focul luptei a distrus unele condițiuni prielnice dominării ei și atunci, după frumoasa expresie a d-lui C. Dimitrescu-Iași din conferința sa *Criza morală*: „ea a înlocuit această trinitate prin o alta — respectul familiei, proprietății, religiei”.

Burghezimea noastră însă n-a avut de susținut o luptă grea cu clerul, iar pe de altă parte, când ea a început să se dezvolte ca o clasă dominantă sub influența burghezimei occidentale, acesteia îi trecuseră de mult ideile subversive, de mult înscrisese printre ideile fundamentale respectul religiei. Astfel că burghezimea noastră ca clasă n-a fost și n-avea pentru ce să fie ireligioasă, pentru ea deci nici n-a existat ireligiunea ca o problemă morală.

Întrucît privește partea în adevăr cultă a claselor privilegiate, la care cultura trebuia să distrugă religiu-nea, apoi aceasta și-a găsit, după cum am văzut, o altă religie gata, un alt zeu internațional, Vițelul de aur, în care ai noștri, ca și frații lor din străinătate, au găsit un reazem material și moral. La noi în țară deci, numai pentru clasa proletarilor și mai ales pentru artiștii proletari nereligioasă a putut să devină o problemă de oarecare gravitate morală. Și nu e deci de mirare ca un proletar intelectual să exclame :

*Ce șubredă și ce naivă era credința ce mi-o sfärm,
De stîncile de adevăruri din marea nopții fără țärm.*

(O. Carp)

și, îngrijat și cu groază, se uită la „mare tenebrarum”.

Dar mai e și altceva. Am arătat cum la noi mai toată manifestarea literară a fost produsă de proletari intelectuali, fiindcă celelalte clase care au cultură și ar fi putut să se manifeste în literatură au fost și sînt ocupate cu treburi mai mănoase, mai importante pentru ei, bineînțeles. în occidentul Europei însă. clasele burgheze dominante au intrat în societatea modernă puternice și culte, și de aceea la ele manifestarea literară nu e atît de exclusiv produsă de proletari intelectuali. Altă deosebire importantă e tradiția literară.

Țările civilizate străine au în trecutul lor literaturi puternice, geniale, care tocmai prin genialitatea lor nu pot să nu influențeze manifestările moderne. Tradiția

noastră în privința aceasta e slabă pentru că manifestările literare trecute, ca putere de talent, au fost slabe. Această deosebire e foarte importantă în cazul de față ; pentru că e învederat că [atunci] când o literatură mai veche, produsă sub alte condițiuni sociale și de altă clasă, va influența o literatură mai nouă, caracterul acesteia din urmă, întrucît depinde de condițiunile sociale noi, nu se va putea manifesta cu aceeași claritate.

Mai e o altă deosebire. Noi am intrat brusc în viața civilizației moderne, am schimbat deci brusc și credințele și obiceiurile.

Proletarul cult de cele mai multe ori a crescut într-o casă patriarhală, religioasă, cu obiceiuri și credințe stabilite de generații, întrucîtva moștenite ; și numai când a intrat în vârtejul vieții și civilizației orășănești a trebuit să schimbe brusc credințele și obiceiurile. Din punctul de vedere al progresului în general, aceasta a fost un pas mare înainte, a fost un fapt cît se poate de binefăcător ; nu tot așa -a fost, desigur, și din punctul de vedere al echilibrului psihic al artistului proletar, care are un sistem nervos mai fin și mai simțitor.

Cum vedem deci, dacă organizația socială modernă trebuie să dezvolte sentimentele și caracterele arătate mai sus, și altele pe care le vom mai arăta, în artiștii moderni și în artiștii proletari în general, în ai noștri ea trebuie să le dezvolte cu o mai mare siguranță.

*

Odată stabilit acest adevăr, să analizăm mai departe acele sentimente și caractere personale pe care trebuie să le dezvolte societatea noastră în artiștii proletari și, prin ei, în curentul literar.

Am văzut cum loviturile neîntrerupte, în voia cărora este lăsat proletariatul intelectual trebuie să dezvolte într-însul o mare enervare, o sensibilitate exagerată ; iar faptul că loviturile sînt date în mare parte de un dușman anonim trebuie să facă și mai mare această enervare, să facă și mai exagerată această sensibilitate.

Condițiunile sociale arătate, împreună cu sentimentele și caracterele deja descrise, trebuie să nască în curentul literar încă o tendință însemnată, pe care noi o vom numi solitarism.

Evident că orice lovitură din partea concetățenilor, a societății trebuie să provoace în om tendința de a se depărta, de a ieși din societate, dacă nu materialmente, ceea ce e imposibil, cel puțin moralmente, reîntorcându-se în sine, dacă se poate zice așa, eăutînd în sine punctul de sprijin, liniștea și fericirea pe care nu i-o dă societatea. Cînd însă loviturile sînt date de un dușman sesizabil, ele vor tinde să îmboldească pe cel lovit la lucru, la luptă. Lupta în societate însă e viața, e deci cel mai bun leac în contra solitarismului. Dar cînd loviturile sînt neîncetate și sînt date de un dușman neresponsabil și nesensibil, care se numește, spre pildă, *ne-siguranța zilei de mîine*; cînd aceste lovituri sînt date unui om simțitor, deprimat prin o mulțime de alte condițiuni sociale, este evident că toate acestea vor tinde să dezvolte în artistul proletar *solitarismul*, reintrarea în sine, depărtarea de zgomotul și învălmășagul vieții — visare și viață solitară.

Acest *solitarism*, în legătură cu toate celelalte simțăminte, va tinde să provoace alte două caractere foarte importante, pe care le vom numi *reflexivitate* și *subiectivism* sau *personalism*.

Ce e această reflexivitate? Reflexivitatea e o urmare, cum am zis, a solitarismului și a condițiunilor care] provoacă.

Un om lovit, persecutat, neputînd să reziste, se retrage tot mai mult din societate, trăiește tot mai mult în sine.

Acest obicei de a trăi numai în tovărășia sa proprie și a propriei sale conștiințe va dezvolta din ce în ce mai mult obiceiul de a răscoli interiorul său psihic, de a observa și analiza mereu propriile sale simțăminte, gîndiri, porniri. Această analiză de sine exagerată, această veșnică privire în propriul său interior o numim *reflexivitate*.

Această reflexivitate produce, netăgăduit, din punctul de vedere literar, unele efecte foarte bune; ea ascute, într-un mod excepțional, puterea de analiză psihologică. Mulțumită ei, unii artiști europeni au produs opere de artă de o putere de analiză psihologică uimitoare.

Dar ea produce și efecte rele, dintre care aici vom pomeni două. Întîi reflexivitatea ca și solitarismul, în general, e antisocială. „Omul e un animal social” și, ca

atare, trebuie să se dezvolte, să trăiască între oameni și cu oameni; veșnica retragere în sine e anormală, e antisocială.

A doua urmare rea a reflexivismului e atrofierea voinței. Omul care trăiește în societate, care luptă în ea răspunde veșnic la toate atingerile din afară și astfel își exercită voința și o întărește. Însă un om care trăiește în sine își strivește această voință. O hotărîre de luat, un act de făcut, în loc de a fi executat, ceea ce ar pune în lucrare îmboldirile volitive, e supus acțiunii reflexivității (gîndiri peste gîndiri), analizei exagerate, și astfel se cheltuiește energia înăuntrul omului, dezvoltînd nehotărîre în caracter.

Reflexivismul sau reflexivitatea, ca trăsătură de caracter, e de o importanță așa de mare încît uneori oamenii se împart după caracter în două categorii: reflexivi și impulsivi.

Aceste două caractere sînt zugrăvite într-un chip genial în artă, în două creațiuni nemuritoare — cel reflexiv în *Hamlet* și cel impulsiv în *Don Quijote*.

Artiștii proletari vor trebui să fie, după caracterul lor, mai mult reflexivi decît impulsivi.

Tot în legătură cu acest reflexivism stă un alt caracter foarte important, *subiectivismul*.

E evident că omul, trăind mereu cu sine, va căpăta tot mai mult interes pentru propriile lui sentimente, dureri, bucurii și se va dezinteresa întrucîtva de sentimentele și durerile altora.

Acest prea mare interes pentru propria sa persoană, pentru durerile, bucuriile și pornirile sale proprii, îl numim *subiectivism*. Subiectivismul exagerat duce drept la *egoismul artistic*.

Se înțelege ansă că, moralmente vorbind, este mare deosebire între egoismul artistic și egoismul adesea brutal din viața zilnică. Un artist care plînge numai și numai durerea lui și nu vede durerile altora e un artist egoist; iar un om care exploatează, pradă și despoaie pe semenii săi e asemenea egoist. Deosebirea însă dintre aceste două feluri de egoisme e mare. Un artist care va ști prin zugrăvirea propriei sale dureri să ne stîrnească simțămintele de milă și îndurare va provoca deci simțăminte altruiste. Astfel că egoismului artistic, în sensul în care îl pricepem, ar fi mai bine să i se dea un alt

nume, spre pildă termenul întrebuițat în psihologie, *egoconcentrism*. De altmintrelea, în acest articol noi nu pronunțăm sentințe morale, ci analizăm și constatăm.

Trebuie să mai relevăm un fapt foarte important.

Toate condițiunile sociale arătate și întreaga organizație socială modernă vor tinde, cum am zis, să dezvolte sentimentele și caracterele pomenite nu numai în artiștii proletari intelectuali, ci și în întreaga clasă a proletarilor intelectuali, și, într-un chip sau în altul, și în celelalte clase.

Deci literatul proletar, în relațiile lui cu clasa din care face parte și cu oamenii din alte clase, va întâlni cam aceleași sentimente și caractere pe care tind să le dezvolte și în el feluritele condițiuni sociale de care am vorbit. *Astfel împrejurul literatului proletar se va crea o anumită atmosferă psihică și morală, care-i va excita și alimenta aceleași sentimente și caractere pe care, de altmintrelea, le are deja provocate în temperamentul și psihicul său.*

Această influență a mediului psihic e de cea mai mare importanță. Aceia care cunosc cât de puțin cercetările moderne asupra hipnotismului și sugestiei știu ce enormă influență poate să aibă și are o personalitate asupra alteia, știu că în mare parte caracterul emoțional și volitiv al omului e condiționat și format de continue sugestii, directe și indirecte, ale mediului social. Iar cei care nu cunosc deloc aceste cercetări știu din experiență cât de mult e influențat un om în sentimentele și caracterul său de oamenii cu care e în relație. Înțelepciunea poporului a formulat aceasta într-o sentință : „Spune-mi cu cine te aduni ca să-ți spun cine ești”. Când am vorbit în articolele mele de influența mediului social, am avut totdeauna în vedere și acest mediu psihic, care nu e decât o parte integrantă din acest mediu social. Când însă e vorba de caracterul unei producțiuni literare, și mai ales al unui întreg curent literar, *atmosfera morală, mediul psihic*, trebuie de relevat cu tot dinadinsul ca fiind de o importanță enormă. Să ne oprim acum aicea.

*

Iată deci un mănunchi de sentimente și caractere care trebuie să se dezvolte în artistul proletar din so-

cietatea modernă. Ele fiind în relații reciproce de cauză și efect, ordinea în care **ler**-arn așezat poate fi schimbată, rezultatele însă la care vom ajunge vor fi tot aceleași dacă vom ține seamă de factorii dominanți : societatea modernă de o parte, iar de altă parte pozițiunea proletarului artist în această societate. Asemenea e evident că acest mănunchi de sentimente și caractere nu se va manifesta deopotrivă la toți artiștii. Cu toate că mediul social influențează în același fel o clasă, totuși va fi întotdeauna o parte în care aceste influențe nu sînt asemănătoare. Ceea ce e important e faptul că aceste sentimente și caractere vor tinde să se dezvolte în oameni deosebiți ca temperament.

Același mănunchi de sentimente și caractere, tinzînd a se dezvolta într-un temperament robust ca al lui Eminescu ori Caragiale și eminentamente impulsiv ca al lui Delavrancea, nu vor da aceleași rezultate ca într-un temperament slab și nerezistent cum e Traian Demețrescu. Faptul important e că aceste simțăminte și caractere, într-un fel ori altul, vor tinde să se dezvolte mai în toate producțiile artiștilor proletari.

Iar dacă s-ar întimplă ca un artist proletar să producă o creațiune cu alte caractere sau chiar opuse celor schițate de noi — această contradicție se va dovedi de multe ori aparentă. Într-adevăr, să presupunem o creație artistică în care am găsi caractere de seninătate, voință, impulsivitate, obiectivism. Se înțelege că această creațiune va fi alta decât aceea schițată de noi. Analizînd-o, vom constata în cele mai multe cazuri următoarele : tendințele, caracterele de neliniște, de reflexivitate sau nehotărîre, găsind un temperament peste măsură de impulsiv și de puternic, nu vor fi în stare să distrugă această putere și impulsivitate, dar le vor *atenua*, și această atenuare, precum și lupta dintre aceste tendințe innăscute temperamentului și acelea pe care le dezvoltă mediul social, se vor simți negreșit în creațiunea unui poet de talent.

E evident că dacă artistul ar fi aparținut unei alte clase sau unei alte societăți, unde aceste caractere innăscute temperamentului ar găsi condițiuni mai prielnice pentru dezvoltarea lor, ele s-ar manifesta cu mai multă tărie.

Și pe de altă parte, dacă o serie de simțăminte nu s-ar putea dezvolta mult timp din cauza temperamentului rebel, de multe ori o altă serie, mai puțin opusă temperamentului, se va dezvolta cu o tărie mai mare.

Cred că din cele spuse urmează clar că nu dau nici rețete și nu stabilesc sisteme rigide, ci prezint numai niște cercetări răslețe, pe care le cred, în starea actuală a esteticii, mult mai folositoare decât toate sistemele metafizice luate la un loc.

Dacă am voi acum să arătăm existența simțămintelor și caracterelor pomenite în literatura noastră, și în special în poezia lirică, ceea ce ne-ar încurca nu e lipsa de producțiuni care dovedesc dreptatea noastră, ci ple-tora lor.

Veți căuta oare în literatura poetică de azi tristețe, melancolie, descurajare, deziluzionare, plângerea propriei dureri, lipsa de voință?... De acestea e plină literatura noastră.

Luăți toate publicațiunile noastre literare și recitiți poeziile, veți constata că mai toate poartă același caracter.

Unul dintre talentații poeți — Vlahuță —, îngrijat și plictisit poate de-atîta yaiet, descurajare și deprimare sufletească, exclamă într-o frumoasă poezie :

*Căci mă-ntreb, ce sînt aceste vaiete nemîngîiate,
Ce-i acest popor de spectri cu priviri întunecate,
Chipuri palide de tineri osteniți pe nemuncite,
Triști poeți ce plîng și cîntă suferinți închipuite,
Inimi lașe, abătute, făr-a fi luptat vreodată
Și străine de-o simțire mai înaltă, mai curată ?
Ce sînt brațele acestea slabe și tremurătoare,
Ce-s acești copii de ceară — fructe istovite-n floare ?... **

Aceștia, dragă poete, sînt artiști proletari intelectuali din societatea modernă burgheză. Iar suferințele lor sînt de multe ori foarte adevărate. Vorbim, se înțelege, de cei cu talent și sinceri în exprimarea sentimentelor lor.

Ori poate voiți să căutați dovezi pentru aceea ce am numit solitarism? Eminescu în *Glossă* nu numai că

* [Unde ni sînt visătorii ?...]

se arată singur solitar, dar cheamă spre solitarism și pe alții, dindu-le sfaturi :

*Tu în colț petreci cu tine...
Pe-alături te strecoară...
De te-ating, să ferii în lături,
De hulesc, să taci din gură.*

Vlahuță în satira *Liniște*, după ce își exprimă adîncă și caracteristica revoltă a proletarului intelectual, sfîrșește cu următoarea povață, pe care o dă artistului proletar :

*Ca un pustnic te închide în odaia ta săracă,
Și dorințelor deșerte poruncește-le să tacă :
Lumea ce ai fost visat-o nefiind nicăierea,
Caută-ți în tine însuși liniștea și fericirea.*

Și cu greu veți găsi un poet contemporan de un talent sincer care atingînd vreodată viața socială să nu aibă și să nu exprime aceleași dorințe.

Această iubire exagerată pe care o arată poezii noastre pentru singurătate, pentru traiul cu natura neînsuflețită — luna, stelele, lacurile... și această dorință, atît de des exprimată, de a rămînea și a se simți singur în odaie —, toate acestea sînt expresiunea aceluiași caracter pe care l-am numit solitarism.

Voiți poate să găsiți *subiectivismul*, un alt caracter foarte important pomenit de noi? Va fi foarte ușor căci toată poezia noastră e cît se poate de subiectivă și de personală.

Poezii noastre văd toată natura înconjurătoare aproape numai din punctul de vedere al intereselor lor.

în marea poemă dramatică a lui Ibsen *Peer Gynt*, foi veștede alungate de vîntul rece al toamnei zboară pe drumuri, cîntînd propria lor mizerie.

Poezii noastre nu sînt capabili de atîta obiectivism.

Pentru dinșii, frunzele veștede sînt iluziile lor veștejite. Ploaia rece și mărunță, lacrimile lor. Cerul plumburiu și greu e viața lor grea.

Poezii de azi au prefăcut poezia lirică în elegie — în cîntarea propriei lor dureri. Niciodată nu s-a vorbit poate mai mult despre sine însuși.

Poetul contemporan cu greu va putea să zugrăvească un peisaj frumos fără ca în mijlocul lui-, într-un fel

sau în altul, să nu-și pună propria sa persoană. Aceasta încă n-ar fi nimic și ar fi natural. Din nenorocire însă, acest subiectivism și *personalism* se manifestă și față cu natura însuflețită, față cu oamenii, și într-un mod cât se poate de caracteristic în exprimarea iubirii. Acest sentiment a fost întotdeauna cîntat îndeosebi, atît în poezie cît și în celelalte producțiuni literare, atît în epoca noastră cît și în celelalte, dar parcă niciodată această cîntare n-a fost așa de exagerată ca în literatura contemporană.

Dacă poeții mari din alte țări și epoci, preferind și ei acest sentiment de care e legată existența omenirii, au zugrăvit mai degrabă iubirea altora, fericirea sau nenorocirea amantilor, poeții noștri vorbesc aproape exclusiv numai și numai de iubirea lor. În Eminescu și Vlahuță se mai văd poezii unde se vorbește și de dragostea altora, dar și la dîșii disproporția e mare — la ceilalți e enormă.

Ceea ce arată și mai mult subiectivismul poezilor e modul cum își descriu dragostele lor. Ei povestesc mai degrabă melancolia și tristețea decît bucuria pe care le-o pricinuieste patima lor. Pentru dîșii, iubitele sînt aicea, pe pămînt, pentru a le pricinui mai degrabă tristețe decît fericire, pentru a le asculta reproșurile că sînt crude, ușoare, necredincioase și alte amabilități de felul acesta. Atîta tot. Că și dîșele ar fi niște ființe care ar putea iubi și suferi adînc și deznădăduit; că și ele ar avea dreptul ca toate aceste sentimente ale lor să fie respectate... nu veți găsi nici un cuvînt despre aceasta în poezii noștri.

Nu e oare caracteristic ca în toată creațiunea lui Eminescu, a acestui poet înzestrat cu o inimă atît de largă și de frumoasă, să nu se găsească o descriere a suferințelor și a durerilor aceleia pe care a iubit-o? Printr-o întîmplare fericită, una din iubitele poetului a fost și ea poet — și numai astfel am putut afla că femeia iubită suferă tot atîta, poate și mai mult decît iubitul.

După poezii noștri, ar trebui să împărțim lumea, din punctul de vedere al dragostei, în două tabere: de o parte poezii nenorociți, reprezentanții sexului bărbătesc, și de cealaltă parte iubitele lor, care nenorocesc pe cei dintii.

în această privință, poetul O. Carp face excepție, nu ne cîntă deloc iubirea lui. Ori de cîte ori vorbește de suferințele dragostei, le zugrăvește cu predilecție în femeie. Carp se deosebește astfel, în avantajul său, de mai toți poezii contemporani. Aceasta se explică prin altruismul său larg, precum și prin exagerarea unui alt simțămînt — sfiiciunea — propriu artistului proletar. Afară de aceasta, el e dintre literații noștri acela care are o cultură științifică mai întinsă și vederi filozofice mai mari — care în tabloul unui părinte ce-și îngroapă copilul vede „*aeternitas*”, care printr-o picătură de ploaie zărește „*tristia*” universală și privește cu groază în „*mare tenebrarum*”.

Se aseamănă însă cu ceilalți în privința celorlalte caractere. E aceeași melancolie și durere, aceeași tristețe, nesiguranță, sfiiciune și același pesimism filozofic, și, ceea ce e important, același caracter în stil. Dacă O. Carp, preocupat prea mult de imensele chestiuni filozofice, uită să ne vorbească numai de dragostele sale, ca poet filozof însă — deși msi puțin decît Eminescu — e tot subiectiv.

Modul poezilor noștri de a zugrăvi iubirea arată, cum nu se poate mai bine, întregul mănunchi de caractere inerente artistului proletar.

Sînt două cauze pentru aceasta. Întîia, aceea că dragostea e cel mai puternic sentiment omenesc; a doua, faptul că mai toți poezii au exprimat-o. E evident că nu putem găsi caracterul de revoltă socială la toți poezii, deoarece numai puțini dintre dîșii au atins viața socială — dragostea însă au cîntat-o toți.

Să vedem atunci dacă în zugrăvirea acestui simțămînt vom găsi caracterele de care am vorbit.

întreaga creație a poezilor noștri actuali e de față pentru a o dovedi. Ei nu impun iubirea lor — vorbim, se înțelege, de impunerea morală —, ei cerșesc iubirea, ei plîng, și dacă plîngerile lor nu sînt ascultate plîng iarăși. Ei caută să-și cîștige iubitele prin arătarea slăbiciunii, iar nu a puterii lor. Desfășoară un tablou întreg de suferințele și de umilințele lor, de deprimarea lor sufletească — s-ar părea că cerșesc mila, iar nu dragostea, uitînd că unde începe mila dragostea sexuală e pe ducă.

Poetul amoretat va tremura la poarta iubitei; ca un făcător de rele, se va strecura noaptea pe la ferestrele ei;

va fi torturat de gelozie văzînd-o cum joacă cu un altul; o va muștra; îi va cere numai o căutătură, un semn de iubire numai. Altă dată, ceea ce e și mai rău, îi va vorbi de liniștea morții, cît ar fi de bine să doarmă împreună la cimitir, sub umbra unei sălcii plîngătoare.

Cîte poezii de dragoste nu încep și nu se sfîrșesc acumă cu un adagiu atît de trist ca acela al lui Eminescu: „Cînd voi muri iubito...”. Din poeziile dragostei nu respiră viața, ea însăși zămislitoare de viață, ci melancolie, durere și dorința de a muri. Analizînd mai adînc unele din aceste manifestări poetice, constatăm de multe ori că amorezatul e amorezat mai mult de propria lui melancolie decît de femeia iubită.

De cîte ori ai auzit, cititorule, vreun poet de ai noștri vorbind astfel iubitei sale: „Iubito, iată brațul meu, poți să te bizui pe el. E puternic; a știut să-și croiască o cărare în lupta și în vîlmășagul vieții. Oamenii răi dintr-o lume rea ne pun piedici, dar tare de iubirea ta și de puterea mea voi spulbera toate piedicile ce s-ar pune în calea noastră...”. Asemenea accente bărbătești nu veți întîlni mai niciodată la poeții noștri.

Nu judec aici poezia dragostei din punctul de vedere moral; analizez numai și constat. Și nu cer iarăși ca poeții noștri să exprime iubirea altmintrelea de cum o exprimă; atîta vreme cît o simt astfel, această cerere ar fi zadarnică. Nu pun nici o teză.

Poezia lirică, mai ales, e expresiunea înrădăcinatelor și adîncilor sentimente omenești, care nu se schimbă după cerere; și tocmai din această cauză e foarte important să le studiem în legătură cu mediul social.

Numai atunci vederile și convingerile vor putea modifica, din punctul de vedere al artei, conținutul și caracterul poeziei lirice cînd vor ajunge să modifice aceste simțăminte adînci ale artistului.

În cazul contrar, manifestarea poetică va fi falsă, neartistică și, ca orice minciună, în loc de a folosi, va strica înaltelor vederi și idealuri. Aceasta, de altmintrelea, am explicat-o în articolul meu *Tendenționismul și tezismul în artă**, și o repet numai pentru aceia care îmi reproșează că pun teze poeților noștri.

* [A se vedea: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi 6, p. 192—214.]

Dar caracterele de care am vorbit se arată nu numai în fondul operelor poetice, ci și în stilul și forma lor.

În adevăr, ceea ce caracterizează stilul poeților noștri de azi e nesiguranța, neegalitatea, «confuziunea, tortura versului și a formei, confuziunea exprimării, toate acestea arătînd perfect neliniștea și nesiguranța sufletească. Maestrul Eminescu a simțit adînc acest adevăr și i-a dat o explicație adevărată cînd a scris:

*Der cînd inima-ți frămîntă
Doruri vii și patimi multe,*

*Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul? **

Și același lucru a simțit Vlahuță cînd a scris:

*Cînd mi-i inima-v, cărcată și cînd gîndurile-n muncă
Bat și rup zăgazul păcii și din matca lor s-aruncă,
Toate lacome, nsetate d-a ieși din haos, clare,
Ferecate-n cetluita versurilor încleștare **.*

Se înțelege. Această confuziune, tortură și acest vag al stilului provin din atîtea sentimente multiple și uneori contrarii, din atîtea gîndiri vagi, care frămîntă sufletul artistului de azi.

Solitar, reflexiv adîncit în propriul său *eu*, el găsește atîtea doruri și gîndiri care cer „vestmiutul vorbirei”, încît, în dorința de a le încorpora pe toate, poetul torturează versul și cuvîntul. Dar, aceste doruri fiind multe și vagi, e evident că rareori poetul va putea să le exprime pe toate și clar. Și chiar ^

*... dacă după nopți de trudă
Migălînd, vorbă cu vorbă, c-o-ndărătnicie crudă,
Ai ajuns să-ți legi în stihuri vro durere sau vrun vis ****

stilul va rămîne totuși nesigur, vag, nehotărît, am putea zice neliniștit.

Ce deosebire există, spre pildă, în această privință, între stilul clar, senin, liniștit și sigur al lui Alecsandri,

* [Criticilor mei.]

** [Delendum... (Ceea ce trebuie distrus).]

*** [Liniște.]

și între acela chinuit, confuz de multe ori, al lui Eminescu. Și aceea, bineînțeles, nu e vorba de a compara doi poeți după talentullor.

Eminescu a arătat un talent mai mare, tocmai prin faptul că a găsit o formă pentru toate aceste multe sentimente și gândiri, care frământă pe omul de azi. Simțămintele și gândirile liniștite, clare, găsesc cu ușurință o formă corespunzătoare, dar a găsi o formă potrivită pentru un fond atât de încărcat, trebuie mare talent.

De altmintrelea, în cazul din urmă, tocmai această nesiguranță a stilului e uneori o calitate.

Valoarea estetică a unei opere artistice rezidă în parie în armonia fondului și formei. Pentru un fond încărcat, vag, nehotărît, trebuie o formă și un stil corespunzător.

Știu că în Eminescu sînt versuri sculpturale, în care întreaga gîndire și simțire a poetului sînt [re]date clar și hotărît. Dar și cîte din poeziile lui trebuiesc descifrate !

Într-un profil literar al d-lui P. P. Carp din revista literară *Viața*, găsesc ca semne caracteristice : „Nu-i plac poeziile lui Eminescu; zice că-i fac impresia de ceva stors și chinuit din cale-afară”.

Nu-i deloc de mirare. Chinul fondului și stilului, precum și întreaga serie de caractere care trebuia să facă din Eminescu poetul iubit al proletarilor intelectuali, trebuia totodată să-l facă mai puțin gustat de reprezentanții caracteristici ai claselor stăpînitoare, cum e d-l Carp. E natural ca dumnealui să-i placă mai mult poezia clasică, senină, sănătoasă și stăpînă pe sine decît aceea dureroasă a proletarilor intelectuali. Și pe de altă parte, e tot atât de natural ca Eminescu să fi plăcut mai mult d-lui Maiorescu, decît celorlalți junimiști de vază, deoarece dumnealui e un proletar intelectual prin originea d-sale. Dumnealui a trebuit să treacă, daică nu prin iadul, cel puțin prin purgatoriul proletariatului intelectual, pentru a ajunge în raiul claselor stăpînitoare.

Se înțelege că Eminescu nu stă izolat prin stilul său în literatura noastră. Un stil tot așa de trudit și de neliștit va avea Vlahuță, unul tot așa de confuz va avea O. Carp și, într-un fel sau altul, toți poeții de azi cu talent mai mult sau mai puțin mare.

Iar aceia lipsiți de talent sau înzestrați cu o putere neîndestulătoare pentru exprimarea atîtor doruri și gîndiri deosebite și vage, în desperare de cauză, vor alerga

la un fel de telepatie poetică — la simbolism colorist sau decadent. Decadența modernă aparține aceluiași curent pe care l-am studiat; e degenerescenta lui.

Astfel în stilul literaților proletari se oglindește același curent cu toate caracterele sale.

În stilul lui Alecsandri de o parte și acela al artiștilor proletari de altă parte, cu Eminescu în frunte, se oglindesc nu numai personalitățile și temperamentele lor deosebite, ci în același timp două curente literare deosebite, produse de două clase diferite, în două epoci și societăți deosebite.

Rezumînd cele spuse în articolul trecut și cel prezent asupra caracterelor curentului literar creat de artiștii proletari în societatea noastră burgheză, vom avea următoarele :

Din punctul de vedere social : revoltă contra nedreptăților sociale existente; revoltă, deseori inconștientă, împotriva dominației burgheziei, sau mai bine zis împotriva rezultatelor rele produse de această stăpînire ; simpatie pentru clasele nedreptățite. Această revoltă și simpatie, foarte rar conștiente, vor fi active sau pasive, după temperamentele poezilor.

Din punctul de vedere filozofic, aceste caractere vor fi : generalizarea durerii proprii la durerea universală ; decepționism, pesimism, care iarăși, după temperament, poate să ajungă pînă la Nirvana budistă.

În sfîrșit, din punctul de vedere al manifestării individuale, personale a literaților (mai ales a poezilor), aceste caractere vor fi : melancolie, nehotărîre, lipsă de voință, deprimare sufletească, enervare, sensibilitate exagerată sau senzitivitate, care poate merge pînă la manifestări patologice la decadenți. Solifarism, reflexivitate, subiectivism.

Ar fi de prisos să mai adăugăm încă o dată că sînt departe de a crede că am sfîrșit subiectul și că, prin analiza caracterului artiștilor proletari din societatea burgheză contemporană, am dat o caracterizare întregă și deplină a curentului literar actual.

E numai o încercare făcută în această direcție.

Aș putea să mă opresc, dar dorința de a fi cât se poate de clar, doveditor, și de a nu părea paradoxal mă face să studiez aici doi artiști care parcă contrazic cu totul cele dezvoltate în acest articol — aceștia sînt Caragiale și Coșbuc.

Am văzut cum pentru d-l Missir, Caragiale e un exemplu hotărîtor de scriitor care nu încapă în cadrul curentului, așa cum acest curent e caracterizat de mine *. Și, în aparență, d-lui are dreptate. Nu-i vorbă, eu sînt convins, și în parte voi arăta aici, cum Caragiale e unul din cei mai caracteristici reprezentanți ai artiștilor proletari intelectuali, în bine și în rău; însă a dovedi acest lucru e mult mai greu decît cum a fost cu poezii lirice cum sînt Eminescu, Vlahuță, O. Carp. Și iată pentru ce. Un poet liric exprimă direct sentimentele și vederile lui proprii, de aceea e foarte ușor să studiem caracterele ce se oglindesc în creațiunea lui — pentru aceasta de multe ori trebuie numai să constatăm ce zice însuși poetul. Altfel însă e cu alte genuri literare, cum e acela al romanului, al comediei sau al dramei de moravuri.

În acest caz, scriitorul zugrăvește moravurile societății înconjurătoare, iar sentimentele, vederile, credințele, predilecțiunile artistului rămîn ascunse sub perdeaua uneori nestrăbătută a personajelor și a situațiilor descrise. Evident că, în acest caz, a descoperi persoana artistului și, mai ales, caracterele unui curent literar e greu; trebuie muncă, pătrundere literară și finețe analitică psihică. Comediile lui Caragiale sînt o asemenea creațiune. Totuși și în aceste comedii am arătat un caracter social important comun curentului întreg: revolta contra societății burgheze ori, mai bine zis, contra rezultatelor produse de această societate.

Zic revoltă fiindcă e evident că a blestema o societate, a te plînge de urmările ei ori a biciui cu rîsul satiric e tot revoltă, numai altmîntrelea exprimată.

Și Caragiale a rîs și a biciuit nu nepotrivirile în general, ci nepotrivirile pe care le-a găsit în societatea burgheză dominantă și acelea produse de această societate.

* [A se vedea : *Cum se citește la noi* în volumul de față, p. 46.]

Revolta lui deci altfel exprimată e absolut asemănătoare cu aceea a lui Eminescu. Dacă Caragiale ar fi scris numai comediile, ar fi trebuit să ne oprim aici. Dar Caragiale a scris mai mult, a scris o dramă și două nuvele, și aceste trei opere sînt cât se poate de personale, conțin elementul liric în cel mai mare grad și de aceea mai toate caracterele curentului se regăsesc clar și precis în aceste frumoase creațiuni ale lui Caragiale.

Să începem cu caracterele sociale.

In Năpasta, societatea burgheză cu autoritățile ei nu apare întrupată pe scenă în anumite personaje; apare numai ca un ecou depărtat, și acest ecou sună a răutate și sălbăticie. Sînt doar ele [acelea] care au întunecat mințile bietului sătean Ion și pe nedrept și degeaba.

Acest antagonism al satului și al orașului și simpatia pentru cel dintîi apar mult mai limpede în frumoasa năvelă *Păcat*. N-aveți decît să vă aduceți aminte și să puneți față în față pe reprezentanții burghezim'ei orășanești și pe aceia ai țaranilor, așa cum ei apar în această năvelă, în oraș: polițaiul fură parale din buzunar, procurorul ia mită, prefectul e același procuror avansat, „senatorul” își face o petrecere din deboșarea * unui copil mic, cu toții petrec la *cafe-chantant*. Aceștia sînt reprezentanții civilizației burgheze. În sat: popa Niță, fiul său învățător, Cuțitei, sînt oameni foarte de treabă și cu ce simpatie sînt zugrăviți de autorul nostru!

Aduceți-vă aminte de scena ce se petrece la tîrgul anual, în orașul de reședință al județului. Înaintea cafelei e strînsă lumea, în cap cu polițaiul, „d-l senator”, autoritățile judiciare și administrative. În mijlocul lor, un copil mic și zdrențuros joacă, se îmbată, spune cuvinte necuviincioase, iar lumea rîde și petrece, și „d-l senator” îi dă țigară, rachiu, îi îmbată, ca să se strîmbe și să sară mai mult. Ce mizerabilă și revoltătoare scenă! În mijlocul lor apare popa Niță.

„Popa Niță, cu pumnii încleștați, se suie pe trotuar și apostrofează cu accentul celei mai mari indignări pe cei ce rîdeau: «E păcat, domnilor! Gîndiți-vă! Creștini! Frumos!... Mare păcat!»”. Cuvintele popei sînt primite cu apostrofări și huiduieli. Cît de mare apare aicea bietul proletar, fiul de țaran, popa Niță, față cu triumfă-

* [coruperea.]

torii cvasicivilizați ai orașelor. în literatura noastră vom găsi descrieri ale vieții țărănești mai exacte, cum sînt acelea ale doamnei Sofia Nădejde; dar nu vom găsi pagini mai artistice și mai emoționante decît acelea din *Năpasta* și *Păcat*. Această revoltă conștientă sau inconștientă contra stării burgheze, a civilizației burgheze și această simpatie pentru clasa obijduită sătească (după cum am văzut, două caractere sociale tipice ale curentului în chestie) sînt ele oare întîmplătoare? Curioasă întîmplare, care apare mai în fiecare creație literară cu puterea unui caracter constant! însuși faptul că — în creațiunile lui mai adînc personale, cum sînt *Năpasta*, *Făclia de Paște*, *Păcat* — Caragiale ia oamenii din clasele apăsate e caracteristic.

Și aici mă aștept ca și cititorii mei care m-au urmat pînă acuma să exclame: „Nu, asta nu se poate! Dar ce are a face locul de unde ia artistul personajele pe care le descrie? Caragiale ar fi putut tot așa de bine să ia, pentru a zugrăvi frica, pe un burghez bogat în locul lui Leiba Zibal și ar putea să ia un aristocrat pentru a zugrăvi simțămintele remușcării de conștiință în locul țăranelui Dragomir; doar n-or fi aceste simțăminte apanajele claselor apăsate?”.

Se înțelege că nu. în toate clasele sînt oameni care simt puternic frica sau remușcarea. Și totuși această obiecție, care ni s-a făcut de atîtea ori, e neîntemeiată.

Curios lucru, cîte rele a adus estetica metafizică în priceperea unei opere de artă.

Explicați unui auditor ceva mai cult că orice act al vieții noastre psihice e determinat de mediul ancestral și social, și tot auditorul nu va avea nimic de zis — nici copiii nu mai cred în libera voință... — Spuneți însă aceluiași auditor că și subiectul operei unui artist e determinat de anumite cauze și că e caracteristic pentru el; îndată proteste se vor ridica: „Dar ce are a face, artistul ar putea să ia personaje și din altă clasă etc.” Ar putea! dar de ce n-a luat, de ce n-a luat Caragiale, pentru zugrăvirea fricii, în locul lui Leiba Zibal un arendaș bogat?

în parte, cel puțin, iată pentru ce:

Caragiale de mic copil a crescut între săraci. Copil de școală, cînd simțurile sînt mai fragede și mai primitive,

el se juca pe străzile Ploieștilor în arșice și turcă cu copiii desculți ai mahalalelor.

Aproape încă copil, atunci cînd caracterul și temperamentul omului încep să ia consistență, Caragiale trebuia deja să se hrănească din munca lui; se face sufleur la teatru, traducător de piese, pe urmă corector la gazetă, colaborator-gazetar și în această situație tipică proletară petrece cei mai buni ani ai vieții lui. Și în acești ani, Caragiale a gustat întreaga amărăciune a acestei vieți. A suferit și de frig și de foame, a trăit zilele și nopțile prin cafenele, pentru că acasă nu era foc și lumină, a așteptat ceasuri întregi pe un prieten doar îl va cinsti cu un capuținer*, a ajuns să nu mănînce zile întregi și să doarmă nopți pe băncile Cișmigiului, pentru că n-avea unde să-și culce capul. Și a trăit viața aceasta într-un oraș plin de lux și desfrinare și... a devenit un artist proletar intelectual tipic. Cînd în anii bărbăției soarta s-a schimbat, cînd a ajuns între cei mari, pînă la prietenia cu Carmen Sylva, *pliul* era luat, o personalitate puternică artistică precum e a lui Caragiale nu se schimbă ușor și din Palat el n-a ieșit ca Alecsandri ambasador la Paris, ci berar în strada Gabroveni.

Și cînd acest artist proletar a avut să întrupeze adîncile și tremurătoarele sentimente de frică, remușcarea de conștiință, groaza de păcat, durerea, îndurarea, mila și s-a adresat propriului său temperament și psihic artistic, atunci din haosul inconștientului, acolo unde sînt concentrate toate impresiunile, senzațiunile, elementele gândirii și simțirii dobîndrte în de-a lungul vieții întregi au început să se închege și să apară în cercul luminos al conștiinței — prin legile afinității și atracțiunii psihice — figurile dureroase ale săteanului Ion nebunul, a lui Dragomir, popa Niță și a prigonitului Leiba Zibal. A apărut această galerie dureroasă a unor proletari nenorociți pentru a întrupe sentimentele adînci ale unui artist proletar intelectual.

Nu este deci o întîmplare această alegere a tipurilor pe care ni le-a zugrăvit Caragiale. O întîmplare? Caragiale îmi spunea de multe ori: „Pînă ce n-am *numele adevărat* al personajului pe care trebuie să-l descriu, poți să mă tai, dar nu pot să scriu”. Deci nici *numele* nu

* [cafea cu lapte.]

e indiferent la unii artiști. Și numele, prin asociația de idei și sentimente ce provoacă în sufletul artistului, e *necesar*. Ce să mai zicem dar de clasa din care face parte personajul, care în consecință trebuie să aibă o anumită înfățișare proprie, externă ca și internă ?

Se înțelege, Caragiale e prea inteligent și talentat ca să nu poată face o lucrare de valoare artistică cu personaje din altă clasă. Zic numai că într-o creație *eminamente personală* și adînc lirică, cum sînt acelea despre care vorbim aici, Caragiale, *lăsat în largul propriului său talent*, cum zice d-l Missir, va întrupa adîncile lui simțăminte în personajele din clasele apăsate, pentru că e mai multă afinitate psihică între el, artistul proletar, și ele.

Am văzut deci în creațiunea lui Caragiale aceleași caractere sociale și din aceleași cauze.

Să vedem acuma caracterele pe care le-am numit individuale. Acestea sînt și mai bătătoare la ochi. Mai întii, ele se arată în modul de a zugrăvi tipurile.

Sînt, între altele, două chipuri de a zugrăvi personajele într-o dramă, roman, nuvelă. Primul e obiectiv, impersonal *, al doilea subiectiv, personal.

După primul mod, autorul caută să ne zugrăvească caracterele și situațiile din lumea înconjurătoare, să ne analizeze sentimentele și patimile oamenilor din mediul în care trăiește artistul. După al doilea mod, artistul ne zugrăvește propriile sentimente și patimi; oamenii înconjurători, situațiile din afară sînt numai prilejuri pentru a turna în ele propriile sentimente, emoții și patimi.

Caragiale în *Năpasta* și în nuvelele *Făclia de Paște* și *Păcat* e în gradul cel mai mare subiectiv, personal. în *Făclia de Paște* nu e zugrăvit un tip de evreu, Leiba Zibal, ci puternica emoție a autorului e în mod maestru întrupată în bietul jidan. Și același lucru în *Năpasta*: tot simțămintele și emoțiile puternice ale autorului sînt întrupate în țărani Dragomir și Ion. Fraza d-lui Missir că patimile și durerile din *Năpasta* și *Făclia de Paște* răsună dureros în sufletul lui Caragiale ar trebui poate de spus invers: patimile și durerile lui Caragiale răsună

* Se înțelege că la noi impersonal nu e luat în sensul esteticii metafizice, platonice; pentru noi *impersonal* e numai un grad mai mic al *personalului*.

în *Năpasta* și *Făclia de Paște*. întreaga campanie critică care s-a început contra lui Caragiale după apariția *Năpastei* se datorește acestei confuzii.

Criticii au luat o operă psihologică, *personală*, drept o operă de zugrăvire a moravurilor *impersonale* și au criticat-o ca atare *.

însă această zugrăvire a propriilor patimi, această preocupare de propriile sentimente și emoții, acest subiectivism, personalism, reflexivism e, după cum am văzut, unul din caracterele cele mai importante ale curentului produs de artiștii proletari.

Observați apoi felul lui Caragiale de a zugrăvi caracterele și situațiile și comparați-l cu felul descripției maștrilor mari ca Balzac ori Tolstoi.

Uitați-vă cu ce liniște, răbdare, siguranță, hotărîre sînt zugrăvite cele mai mici detalii la aceștia din urmă. într-un loc mai multe pagini pentru a descrie mobile, sute de pagini pentru convorbiri neînsemnate. La Tolstoi, în 30 de pagini e descris un cosit de iarbă. De multe ori, atîtea detalii și situații neînsemnate vă par cu totul de prisos și mai mult instinctiv simțiți necesitatea lor. Și numai după ce sîrșiți romanul, după ce închideți cartea simțiți imensa mulțumire; numai atunci simțiți că nimic n-a fost de prisos, toate detaliile neînsemnate lucrău la același scop suprem — crearea vieții.

Și cînd vă gîndiți la acele sute de persoane pe care le-a mînuit artistul și cu care ați făcut cunoștință, cînd vă gîndiți la atîtea situații felurite, la atîtea mii de lucruri, fiecare cu forma și relieful lui, cînd vă gîndiți la atîta viață imensă pe care artistul a trezit-o înaintea voastră, atunci vă pătrundeți, înaintea marelui artist creator, de acea evlavie pe care trebuie s-o aibă dreptcredinciosul înaintea zeului său, înaintea creatorului lumii. Vorbesc, bineînțeles, de oameni de cultură și pricepere literară, nu de acei care într-un roman al lui Balzac sau Tolstoi sar paginile tipărite mai des și caută acelea tipărite mai rar, unde e dialog și intrigă.

* Făcînd această deosebire de [privind] zugrăvirea subiectivă și obiectivă la artiști, pentru a evita o neînțelegere, trebuie să spunem că deosebirile acestea nu sînt absolute, nu există nici un mod de a zugrăvi absolut obiectiv-impersonal ori subiectiv-personal; e o chestie de grad.

Artistul proletar cu greu va aborda acest fel de zugrăvire a vieții. Pentru aceasta îi lipsesc răbdarea, puterea, sănătatea, seninătatea, egalitatea talentului; el are tocmai contrariul acestor calități.

Un astfel de artist e Caragiale. O, la el nu veți găsi detalii ce ar părea de prisos; nu. Acolo fiecare pagină tremură de emoție, pentru că ea e rezultatul unei emoții și trebuie să ne emoționeze.

Scopul artistului modern nu e doar să creeze viața, ci să nerveze și să emoționeze, după cum el singur e enervat și emoționat. Neliniștea sufletească, neegalitatea, impaciența, nesiguranța se oglindesc în modul de a zugrăvi al lui Caragiale ca și în stilul și în forma lui. Comparați, vă rog, stilul liniștit, hotărît și puternic al clasicilor cu stilul enervat, zbuciumat al lui Caragiale din *Păcat*. Fiecare frază, fiecare cuvânt e scris pentru a enerva și a neliniști, și de aceea stilul ajunge aproape telegrafic. Iată, spre pildă, începutul nuvelei: „Un băietan voinic — barba de-abia-i mijește și sub căciula de oaie părul creț și des... și niște ochi blînzi — și mintos tînăr”. Ori iată povestirea vieții unei femei: „Ea însă avea mai multe de spus, și povestea ei era destul de tristă. Cinci ani de viață cu un om istovit, apoi nebun și paralytic; în urmă, văduvă, cu un copil bolnav și capiu — o fetiță, care roade și mănîncă lucrurile din casă și care trebuie păzită foarte de aproape să nu dea foc. Interese mari... o avere colosală... consiliu de familie... soacra și cumnații — niște creaturi aspre și brutale, care fac împrejurii o poliție dezgustătoare”. În acest stil e scrisă toată nuvela. Zicem nuvela, pentru că așa-i zice autorul și pentru că nici noi nu-i găsim alt nume.

În adevăr, însă, în această nuvelă, vreo 40 de pagini obișnuite, Caragiale a găsit cu puțință să concentreze două romane complete, cu începuturile și sfîrșiturile lor. Dacă s-ar porunci un stil care să oglindească clar și precis tot mănunchiul de caractere despre care am vorbit, desigur nu, s-ar putea găsi altul mai caracteristic decît acela din frumoasa nuvelă a lui Caragiale *Păcat*.

Și chiar în personajele din dramă și nuvele se oglindesc aceleași caractere tipice curentului întreg. În Ion, Dragomir, Zibal, popa Niță, regăsim aceeași deprimare sufletească, nesiguranță, neegalitate și o mare parte din caracterele curentului în chestie. Se va zice, desigur:

„Dar ce are a face una cu alta? Caracterele personajele într-o lucrare sînt hotărîte de situații anumite, de logică desfășurării acțiunii”. Așa e, decît am arătat deja că drama și nuvelele lui Caragiale nu sînt zugrăviri de moravuri, ci-s întruparea și desfășurarea unei pasiuni.

Ce e drept, de caracterul lui Leiba Zibal se poate zice că în adevăr e *necesar* să fie așa cum e. Simțămîntul de frică ucigătoare la un biet ovrei trebuie, se înțelege, să fie întovărășit de întreaga escortă de caractere și simțăminte cum sînt: nesiguranța, deprimarea sufletească, neegalitatea caracterului etc. Dar de unde aceeași necesitate logică pentru popa Niță, care are putere să-și ucidă propriii copii, și pentru țăranul Dragomir, care își ucide rivalul? Și, cu toate acestea, în toți se oglindesc aceleași caractere; și dacă veți analiza mai profund caracterul țăranului Dragomir, veți vedea că e frate bun cu Zibal, Ion nebunul și popa Niță. Zece ani de-a rîndul, țăranul Dragomir, ca un copil slab și blind, deprimat sufletește, e dominat de o muiere, de Anca. Și prin aceasta nu vreau să zic deloc că nu pot să existe astfel de țărani. Creația lui Caragiale e cea mai bună dovadă de contrariu. Zic numai că n-a fost absolut necesar ca Dragomir să fie așa cum e.

Și cînd Caragiale a avut nevoie de un personaj cu caractere deosebite, aproape contrarii lui Dragomir, lui Ion etc., atunci — lucru caracteristic — l-a luat dintre femei. În creațiunile lui Caragiale, despre care vorbim, sînt două personaje care au un caracter sigur, hotărît, acestea sînt: Anca din *Năpasta* și Ileana din *Păcat*. Aceste caractere însă nu sînt emoționante, nu sînt scoase din profunzimile inimii, ci caractere intelectuale, scoase din cap. Și, lucru și mai caracteristic, din două figuri de femei aceea care mai mult se deosebește prin hotărîrea, egalitatea, puterea, siguranța caracterului său — Anca — e și un tip mai intelectual decît Ileana. Anca e un tip gîndit, meșteșugit, făcut; nu e o bucată ruptă din inimă ca Ion, Zibal, Dragomir. Ea e scoasă din cap și numai de aceea a scăpat de necesitatea de a purta semnele caracterului artistului proletar și caracterele curentului produs de acești artiști.

Așadar, creațiunea eminamente personală a lui Caragiale poartă clar și precis caracterele curentului literar de care am vorbit, și deci să nu se mire d-l Missir că

l-am pus pe Caragiale alături cu Eminescu, ea frunzașii curentului în chestie. Așa se și cuvine, deoarece Caragiale egaleză pe Eminescu nu numai prin puterea talentului său, dar și prin caracterele creațiunii lui.

Dacă creația lui Caragiale, mai ales după caracterele ei personale, e tipică pentru artistul proletar cult, creația lui Coșbuc e tipică prin caracterele ei contrarii.

Dacă veți căuta în creația lui Coșbuc melancolie, tristețe, veți găsi veselie, seninătate ; în loc de neliniște și descurajare, veți găsi hotărîre și putere, în loc de enervare bolnăvicioasă, sănătate, în loc de subiectivism, cel mai larg obiectivism și așa mai departe.

Dacă s-ar fi creat înadins o operă cu caractere deosebite de ale curentului ce am studiat, nu s-ar fi putut face una mai tipică.

E acolo atîta veselie, seninătate, dorință de a trăi, de a petrece, e atîta cînt și joc, încît în *Nunta Zamfirii* soarele însuși, creatorul vieții, ia parte la veselia oamenilor.

*A fost atîta chiu și cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt!
Și soarele mirat sta-n loc
Ca Z-a ajuns și-acest noroc
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt.*

Ca poet, Coșbuc asemenea cîntă dragostea și chiar cu predilecție dragostea, dar ce deosebire între el și poeții noștri !

Mai întîi el e așa de puțin subiectivist încît, așa în treacăt, într-o singură poezie vorbește de iubita lui, încolo el zugrăvește iubirea — tristă, mai des veselă și sănătoasă — a altora. Și aceasta nu din cauza sficiunii — poetul numai sfios nu e ; la el e inima care debordează de viață și sănătate, de dorința de a iubi, și de aceea zugrăvește cu atîta bucurie iubirea fetelor. Și, cum am zis, această iubire e în mare parte atît de veselă și sănătoasă. Sînt atîtea sărutări date și primite, întovărășite de rîs și de glume. Coșbuc a zugrăvit asemenea și iubirea bărbătească, dar cît de neasemănătoare e iubirea cîntată de el cu aceea pe care o găsim la poeții noștri !

Îndrăgostiții lui Coșbuc, cînd întîlnesc piedici în drumul iubirii lor, nu se tînguiesc, nu exprimă dorința de a dormi la cimitir, sub salcia plîngătoare, ci sînt hotărîți de luptă. Ion din *Numai una*, întîlnind „lumea” în calea iubirii lui zice :

*Să-mi cînte lumea cîte-o vrea,
Mi-e dragă una și-i a mea :
Decît să mă dezbar de ea,
Mai bine-aprind tot satul.*

Recrutul, plecînd din sat și lăsînd în. grija lui frate-său pe iubita lui, îl amenință :

*Că fac moarte
Pentru ea.*

Energie sălbatică exprimă aceste versuri, nu nepuțința și plîngerea poeților noștri.

Am zis că într-o singură poezie Coșbuc ne vorbește de iubirea lui și cît de caracteristică e și această iubire și iubita poetului ! Iat-o :

*Pieptul plin cu mîna-l ține,
Strîns îl ține,
Că-i piept tînăr și mereu
Ar sălta, și-n salt e greu.
Stă pe loc și-i pare bine,
Bate-n palme : „Te știi eu !
Nu mai viu ! De viu la tine,
Mă săruți și nu mai vrau !” **

Cîtă lumină și sănătate e în această frumoasă poezie ? Și ce deosebire între iubita poetului, așa de veselă, și-reată și sănătoasă, cu pieptul atît de plin și greu, și între iubitele clorotice și palide ale poeților noștri.

Și cînd, după vaietele și plîsetele poeților noștri,, citești și sorbi, admirabilele poezii ale lui Coșbuc, îți pare că ai ieșit dintr-un spital la aer curat și îl respiri cu poftă și din toată inima. Și dacă, cititorule, ești sigur că trebuie iar să te întorci în acest spital, pentru că acolo zace o parte din propriul tău *eu*, tot trebuie să fii recunoscător talentatului nostru poet pentru acele clipe de seninătate și de sănătate ce te fac să sorbi din creațiunea lui poetică.

* [Subțirica din vecini.]

O întrebare se impune desigur. Cum s-a întâmplat ca opera lui Coșbuc — un proletar cult și el — să fie după caracterul ei absolut neasemănătoare cu a celorlalți poeți? Și nu e oare tocmai Coșbuc care răstoarnă întregul eșafodaj din acest articol? Desigur că nu.

Mai întâi, noi am zis deja că admitem excepții; dar Coșbuc nu e nici o excepție, e o dovadă indirectă, puternică pentru dreptatea noastră.

Coșbuc nu s-a născut în Țara românească, ci în Transilvania, și, prin o întâmplare fericită, într-un colț binecuvîntat al Transilvaniei.

Coșbuc e fiu de popă dintr-un sat de pe lângă Năsăud. Năsăudul, un sat de vreo 3 000 de locuitori, și, cu satele dimprejur, formează un ținut nu numai cu o natură foarte bogată, dar și cu locuitori bogați. Prefăcut de Maria Tereza într-un ținut militar de grăniceri, locuitorii, pentru serviciile lor militare, au primit o mulțime de privilegii economice.

Mulțumită acestor condițiuni excepționale, ținutul Năsăudului a devenit foarte înflorit.

Ca să vă puteți face o idee mai limpede despre Năsăud, citiți un articol în această privință în *Vatra* nr. 3; acolo veți vedea cum în *Năsăud*, cu propriile mijloace ale locuitorilor, a fost zidit un liceu, care costă două sute de mii de franci, cu o bibliotecă bogată, cu un observator meteorologic. Locuitorii din Năsăud trimit pe socoteala lor mai mulți bursieri la universitate. De aici puteți să vă faceți o idee despre starea locuitorilor. Aici s-a născut și a crescut Coșbuc. Copil, el a crescut cu copiii de țărani; flăcău, el a petrecut și a jucat la o horă cu flăcăi și fete. El n-a venit la sat în vilegiatură ca să guste viața eîmpenească — el singur e copil al satului, el singur a trăit viața satului, cu toate bucuriile și întristările ei.

Coșbuc e deci un poet al țărănimii în toată puterea cuvîntului și, ceea ce trebuie de luat în seamă cu tot dinadinsul, *al țărănimii bine înțolite*. Acele caractere care se oglindesc în creația lui Coșbuc sînt ale clasei țărănești cînd ea trăiește bine. Acea putere, siguranță, liniște, egalitate de caracter, sănătate, hotărîre este a grănicerilor năsăudeni, este a țărănimii, acumulată în ea dintr-atîta muncă eîmpenească, dintr-atîtea ploi calde de primăvară și reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară

și îngheț de iarnă, dintr-atîtea întinse lanuri galbene de grîu, dintr-atîta soare. Și veselia ce respiră creațiunea lui Coșbuc nu e obișnuită, ci e a țaranului român, cînd la zile mari, dînd la o parte toate grijile și nevoile, el își cheltuiește în chiot, cînt și joc puterea acumulată.

Iată deci adevărata explicație a faptului că creațiunea lui Coșbuc oglindește caractere contrarii de ale curentului produs de proletarii intelectuali.

Se va zice însă: „Dar Coșbuc e un om cult, a învățat la universitate și deci a devenit un proletar intelectual ca orice fiu de țaran care capătă o instrucție mai largă”. Așa e; decît Coșbuc, cînd a intrat la Universitatea din Cluj, era deja un poet format. încă copil, dar un copil admirabil înzestrat, el scrie unele din frumoasele sale poezii — la 17 ani el a scris *Nunta Zamfirii* și *Recrutul*.

Mai sînt două cauze importante care au împiedicat pe Coșbuc să devină în *Transilvania* un artist proletar intelectual. Mai întâi, viața de la Cluj nu se deosebește mult de viața de la Năsăud. A doua cauză mai importantă e următoarea: în Transilvania atmosfera morală a claselor culte, ori a unei părți din aceste clase, e alta decît la noi — acolo ea e hotărîtă, în parte cel puțin, prin lupta națională între clasa cultă română și cea maghiară. În Transilvania există un naționalism — nu de paradă și de banchete. Acolo, ceas cu ceas, zi cu zi, urmează această luptă aprinzînd urile, dezvoltînd devotamentele, hotărînd simpatiile sau antipatiile sociale. Acolo sînt oameni care ies din pușcărie, pentru a intra iarăși în ea. Aicea nu e locul de a analiza sensul și însemnătatea acestei lupte; dar că ea există și hotărâște în parte atmosfera morală a unei părți din păturile culte, cine ar putea s-o nege? Eminescu, cu pătrunderea lui obișnuită, a înțeles perfect acest adevăr și a dat și o explicație adevărată a cauzelor într-o scrisoare adresată d-lui Negruzzi.

Prin această luptă națională, Transilvania se aseamănă cu România liberă înainte de 1848, cînd pătura cultă avea de susținut o luptă națională. De aceea și literatura Transilvaniei, după caracterele ei, se aseamănă cu aceea a ideologilor noștri, a burghezknei înainte de 1848, se aseamănă cu poezia lui Alecsandri, și nu cu a proletarilor intelectuali. Zic după caractere pentru că pe ele le avem în vedere — nu puterea talentului.

în această din urmă privință, Transilvania a dat un singur poet de un real talent — acesta e Coșbuc —, nu-i vorbă, prin aceasta ea și-a plătit onorabil datoria ei către neamul românesc.

Coșbuc e un poet eminent original. Original nu numai ca o puternică personalitate artistică, original nu numai prin noblețea formei, dar și prin faptul că răsfrânge în creația lui un alt mediu, o altă clasă — un alt cer și stele —, care-s altele după ochii care se uită la ele.

*

Dar Coșbuc n-a rămas în Transilvania. Tânăr, încă foarte tânăr, a venit Coșbuc în țară la noi. Lipsit de experiență, bun, blind, modest și dezinteresat, ca un adevărat artist din alte timpuri, el a fost apucat de rouagele * vieții bucureștene. Ce trebuia să sufere țăranul năsăudean la București puteți să vă închipuiți. Ați văzut oare vreodată un țăran, care nu cunoaște Bucureștiul, intrând cu un car cu lemne în Calea Victoriei? Tabloul e edificiant. Negustorii din prăvălii înjură, publicul trecător înjură, birjarii înfuriați trecînd pe lîngă car trag cu biciul, sergenții cară la pumni — iar țăranul zăpăcit, pierdut, nu știe nici ce să facă, nici unde să cîrmească.

Cam aceasta era pozițiunea bietului poet țăran în mijlocul Bucureștiului. Aicea a început Coșbuc să trăiască viața tipică de proletar intelectual, cu toate anormalitățile, neajunsurile și amărăciunile ei.

Și, vedeți minunăție, în creațiunea lui Coșbuc încep să răsunе alte note, încep să se oglindească alte caractere. Zăpăcit de această viață nouă, poetul parcă pierde spontaneitatea talentului său, împrumută subiecte și chiar strofe de la alți poeți. Iar în creațiunile lui eminent personale începe să se simtă îndoială, durere și alte caractere neobișnuite lui. Astfel, în admirabila lui poemă *Moartea lui Fulger*, scrisă în Cluj, dar refăcută în București, se simte deja spiritul eminescian. În *învierea* vom vedea arătîndu-se aceleași caractere, dar mai ales în *Mama*, una din cele mai puternice din cîte a scris Coșbuc.

* [mașinăria.]

Neliniștea sufletească, durerea, melancolia și chiar subiectivismul care se simt în această poezie ar putea s-o arate ca una din curentul ce domnește la noi. Un Eminescu ar fi putut să subscrie această poezie nu numai pentru că stă în toată puterea cuvintului la înălțimea talentului său, dar pentru că ea poartă în mare parte aceleași caractere. Vorbim, bineînțeles, aici de fond, nu de forma artistică.

Se înțelege, noi nu vrem să zicem deloc că prima personalitate artistică a dispărut și a fost înlocuită cu o altă personalitate poetică; aceasta ar fi absurd. Un artist de talia lui Coșbuc nu se schimbă așa ușor. Noi zicem numai că asupra primei personalități artistice s-au altoit caractere străine ei și care se simt pentru oricine știe nu numai să guste o operă artistică, dar s-o și pătrundă*.

Că personalitatea întîia și cea mai puternică nu e absorbită de a doua o arată poezia *Noi vrem pămînt!*, scrisă după poezia *Mama*. În *Noi vrem pămînt!* e exprimată revolta socială, simpatia pentru clasa țărănească, dar ce diferită, după caracterele ei, de aceea a proletarilor intelectuali. În această poezie se simte îndrăzneala și energia grănicerilor de la Năsăud, se simte puterea țărănească. Ea aduce aminte de marele poet țăran, scoțian, Robert Burns; după puterea artistică însă e inferioară poeziei *Mama*. Cum va fi personalitatea artistică a lui Coșbuc, care caracter va învinge, cine ar putea s-o prezică? Cît de puternică ar fi creațiunea lui Coșbuc dacă s-ar întîmplă să înceapă a scrie în sensul lui Eminescu

* De cînd am scris acest articol a apărut volumul lui Coșbuc, *Fire de tort*, unde e tipărită o lungă și frumoasă poezie, *Pe deal*. Aici găsim deja strofe de un lirism adînc subiectivist:

*Nu mă plîng ! îmi pare mie
Uneori că sint învins,
Sufletul mi-l simt cuprins
De melancolie.*

*De durere, chin mi-e somnul;
Foc și fiere traiul meu :
Dar iu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul.*

Confrații mei în literatură și atît de pricepuți în estetică vor zice probabil că această poezie minunată e scrisă înadins pentru a dovedi adevărul scrierilor mele.

ne-o arată unele pasaje din *Moartea lui Fulger* și *Mama*. Și totuși, când recitesc această din urmă poezie, mă apucă o milă adîncă pentru *Subțirica din vecini*, *Cosînzeana*, *Crăiasa zînelor* și de toate aceste opere admirabile din tinerețea poetului, și o milă și mai adîncă pentru poetul însuși. Mai mare poet el poate să devină desigur, dar mai fericit? Dar aceasta nu mai privește articolul de față. Cred că am dovedit, că însuși Coșbuc e o dovadă directă și indirectă pentru dreptatea celor cuprinse în acest articol.

S-ar putea da încă multe exemple, dar articolul a luat și așa dimensiuni îngrijorătoare; de va fi nevoie, o vom face altă dată.

D-L PANU ASUPRA
CRITICII SI LITERATURII*

Critica modernă

În foaia săptămînală *Epoca literară* au apărut patru articole intitulate *Critica și literatura*, datorate penei distinsului nostru publicist și om politic d-l G. Panu. Această excursie critică în cîmpul literelor române trebuie neapărat să măgulească pe literații noștri; de cînd junimiștii au părăsit-o, nici un om politic mai însemnat nu s-a ocupat de biata literatură română.

Chestiunile de ordine literară ridicate de d-l Panu sînt de mare importanță, și de aceea îmi iau libertatea să spun cîteva cuvinte și asupra articolelor d-sale și asupra chestiilor literare tratate în ele. Nu-i vorbă, în aceste articole sînt numai o serie de afirmații pe care — probabil din lipsă de timp — d-l Panu nu le-a dovedit, dar afirmările sînt făcute de d-l Panu, și importanța unui articol de multe ori se judecă nu atîta după conținut, cît după iscălitură.

Să vedem deci ce spune d-l Panu în articolele d-sale.

D-sa ia ca punct de plecare un fapt de atîtea ori constatat și dezbătut: starea tristă a "literaturii noastre de azi. Mulți au tratat tot aceeași chestie, și se părea că e deja destul de lămurită, însă d-l Panu îi găsește cu totul altă pricină. Această pricină ar fi, în primul rînd, că literații noștri — poeți, prozatori, critici — au uitat de literatura trecută, de literatura renașterii noastre și au început să se adape la un singur izvor — Eminescu. Această uitare și nesocotire regretabilă se datorește invidiei artistice a literaților noștri, care, ca să se pună mai mult în vază pe dînșii, lacomi de glorie, au

făcut, în complicitate cu critica, de nu s-a mai vorbit de această literatură mai veche, au făcut-o uitată.

Ca să poată însă săvârși și mai bine acest sacrilegiu, le-a trebuit un talent mai mare și atunci s-a pus sub scutul numelui lui Eminescu; și de aci predominarea exclusivă în literatura de azi a așa-numitului „curent Eminescu”.

Afară de această pricină mai sînt și altele, precum : spirit de gașcă între literați, hatîrurile criticii, prea mare prietenie între poeți și critici și, din prietenie, complezența acestor din urmă pentru cei dintîi.

Odată pricinile găsite, leacul se impune de la sine : „întoarcerea la izvoarele literaturii trecute, care s-a distins prin admirabile calități de fantezie, de gîndire, de limbă”.

„O generație — zice d-l Panu — care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare de o valoare relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet”, adică Eminescu.

În esență, acestea sînt afirmările d-lui Panu, afirmări care se repetă în toate articolele d-sale.

Una din atracțiile originale ale acestor articole e, dacă putem să ne exprimăm așa, *alura* lor misterioasă. Autorul vorbește despre literați, despre critică, de criticul care protejează pe Vlahuță și care n-a scris despre Delavrancea ș.a.m.d. Dar nu ni se spune cine sînt literații, cine e *critica* misterioasă. În felul acesta se excită curiozitatea publicului; iar curiozitatea e și ea unul din principiile plăcerii estetice.

A doua originalitate e vocabularul literar al articolelor.

D-l Panu, jurist și om politic distins, introduce dialectul juridic și administrativ și în literatură. Astfel d-sa ne spune că, „criticul este un *judecător* înainte de toate, el trebuie să-și cunoască meseria, să cunoască *legile* criticii”. Criticul „*pronunță deciziuni irevocabile*”, trebuie să aibă „*competența absolut necesară pentru a putea pronunța o hotărîre valabilă*”. Criticul are *datoria să controleze* pe poet. În articolele d-lui Panu ni se mai vorbește de *complicitatea* criticii, de critici *controlori*, de *promiscuitatea* criticilor cu poezii, de *legitimarea pretenției* că ai *regulat chestia literară a unei țări* etc. Nu-i

vorbă, în felul acesta se îmbogățește vocabularul literar; decît, această îmbogățire e primejdioasă, deoarece te ispitește să confunzi două lumi atît de diferite : lumea politico-administrativă și lumea artei. Și d-l Panu n-a evitat acest pericol. Astfel d-sa găsește *vină* criticii nu pentru ceea ce a scris, ci pentru că n-a scris despre anume chestie : literatura trecutului. În lumea politică așa e : un guvern e responsabil nu numai pentru aceea ce a făcut, dar și pentru ceea ce trebuia să facă și n-a făcut; dar în lumea artei lucrurile se schimbă. Un poet, romancier, critic, după ce și-a plătit toate contribuțiile către stat și comună, nu mai are altă obligație și scrie cît poate și cît vrea.

Sau iată o pildă și mai caracteristică :

În privința relațiilor prietenești personale între critici și poeți, d-l Panu e de părerea următoare : „Este o regretabilă promiscuitate, cînd doi factori, dintre care unul are datoria să controleze pe celălalt, trăiesc într-o dependență și solidaritate așa de strînse, că nu mai poți distinge cine e controlatul și cine controlatorul”.

Așa ar fi dacă criticul ar fi controlorul și poezii controlații, criticul judecătorul și poezii împincinații; din fericire nu e deloc așa — și un judecător care pentru motive de imparțialitate ar refuza o petrecere prietenească cu împincinații ar fi un model de onestitate, pe cînd criticul care pe aceleași motive ar refuza o petrecere prietenească cu artiștii ar fi un model de naivitate.

De altminterlea, această confundare a unor domenii așa de deosebite atîrnă și de concepția pe care și-o face d-l Panu asupra criticii moderne, poate mai ales de aceasta.

Pentru d-l Panu, toate aceste expresii juridice nu sînt tocmai metafore; d-sa crede în adevăr că există un cod de legi estetice, după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărîri asupra valorii lor și în felul acesta slujește „de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice”.

Că există în adevăr oarecare legi estetice, foarte discutabile și ele, e adevărat; că critica servește și de călăuză în aprecierea lucrărilor literare e de asemenea adevărat; dar toate aceste aprecieri, judecări și călăuziri constituie așa de puțin menirea și ființa criticii literare

moderne încît ele pot fi greșite într-o critică și totuși ea să rămînă o lucrare de mare valoare critică și literară.

Ceea ce face pe oamenii chiar culți, inteligenți, care citesc critica literară modernă — și d-l Panu desigur o cunoaște — s-o priceapă atît de confuz e, pare-mi-se, pe de o parte persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi, iar pe de altă parte recenziile literare gazetărești de azi. Omul modern, față cu imensele și variatele cunoștințe actuale, firește, nu poate să se ocupe de toate și de aceea, ca să fie în curent cu tot ce se petrece pe terenul politic, social, literar, științific, e nevoit să se mulțumească cu niște cunoștințe foarte fragmentare, prezentate astfel încît să-i mulțumească curiozitatea, fără ca să-l pună la vreo muncă. Cu această vulgarizare comodă se însărcinează gazeta de azi, care, pentru un gologan, afară de știri politice din toată lumea, de buletine financiare și economice, dă și recenzii literare și științifice de tot felul, într-o astfel de recenzie literară, spre pildă asupra celui din urmă roman al lui Zola, criticul gazetei îi va spune că în acest roman Zola a rămas tot cel vechi : psihologie cam exagerată, documentare prea amplificată, caracterul personajului principal profund, iar al personajului X greșit, nenatural; zugrăvirea mulțimii grandioasă, sublimă, descripțiile de asemenea, dar în definitiv Zola rămîne tot romantic, oricît s-ar lupta să pară naturalist *pur-sang*.

Această recenziune critică, această serie de *aprecieri, judecări valabile* mulțumesc pe deplin pe cititorul de azi, chiar și pe cel cult: îi dă o idee despre roman, îi satisface curiozitatea de a vedea cum un critic îl aranjează pe un confrate și — *last [but] not least* * — îl scutește de munca grea intelectuală de a-și face singur o opinie despre roman, citeodată chiar de a-l citi. Unde mai pu-neți avantajul că cititorul nostru poate să-și arate profunzimea judecății ori de cîte ori se încinge în societate o discuție literară.

— Ai citit, *mon cher*, romanul lui Zola ? Ce admirabil și adînc e personajul principal, cît de grandioasă e zugrăvirea mulțimii.

* [Un fapt menționat la urmă nu este neapărat și cel mai puțin important.]

i — Oh, da, e tot Zola cel vechi, dar orice ar face tot romantic rămîne.

Nu e așa că pentru un gologan e destul de convenabil ?

Și în felul acesta critica, recenzia „*servește de călăuză în apreciem deosebitelor lucrări literare și artistice*”.

Prin cele spuse sînt departe de a nega folosul recenziilor critice din gazete, precum sînt departe de a tăgădui folosul gazetei în genere ; dar recenziile gazetărești sînt tot atît de puțin *critică*, pe cît de puțin vulgarizările științifice gazetărești sînt adevărată *știință*.

Dacă vom mai ține seamă și de faptul că aceste recenzii, fiind foarte bine plătite, sînt scrise uneori de adevărați critici, și uneori au o adevărată valoare critică, atunci vom pricepe de ce chiar cititori din cei mai inteligenți și mai culți, dar care nu se ocupă în special de chestii literare, fac o confuzie regretabilă între această critică-recenzie, critică-opinie, control, călăuză de altădată, și adevărata critică modernă.

Și d-l Maioreseu vede întrucîtva rolul practic al criticii în felul cum îl vede d-l Panu ; dar d-l Maioreseu, discipolul esteticii germane, vede lucrurile mai larg, citeodată prea larg ; e mai consecvent, mai logic ; de aceea, încă acum zece ani a demonstrat că critica (în sensul criticii control, călăuză) n-are ce căuta în țară, e absolut de prisos ; și, cum ami arătat într-un articol, d-l Maioreseu avea perfectă dreptate*.

D-l Maioreseu argumentează cam în modul următor : la începutul dezvoltării literare a unui popor, critica e necesară ; prin aprecierile ei estetice, pe de o parte, ea călăuzește pașii copilărești ai literaților, iar pe de altă parte dă o direcție mai sănătoasă gustului literar al publicului. Dar cu cît se dezvoltă literatura unei țări, cu atît critica pierde din însemnătatea, din utilitatea ei. Odată formați artiștii de talent, ei nu mai au nevoie de tutela criticii pentru că, o știe foarte bine d-l Maioreseu, un adevărat artist nu se conduce după regulile stabilite de critic.

Pe de altă parte, operele literare produse de adevărații artiști îndreptează mai bine gustul literar al publicului decît ar putea-o face zece critici. Deci cînd într-o țară se ivesc și prosperează talente ca Alecsandri, Emi-

nescu, Creangă, Vlahuță, Caragiale și atîția alți oameni de talent nu mai e nevoie de critică.

Aceasta e argumentarea în adevăr ireproșabilă a d-lui Maioreseu. Se înțelege, poate să încapă o discuție de timp, se poate susține că ri-a venit încă vremea de a dezarma critica, dar asta e altă chestie ; în fond d-l Maioreseu are perfectă dreptate.

Dar cum se întîmplă atunci că-n țările cele mai culte există critica, și nu numai [că] nu pierde din însemnătate, dar se dezvoltă cu atît mai mult cu cît și literatura devine mai bogată, mai luxuriantă ? Da, dar aceea e altă critică.

Acea critică modernă studiază o operă de artă în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizații psihologice; și întru atîta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte, critica studiază o operă literarii sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică care explică și caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică și caracterizează pe cea dintîi; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei și artei în același timp.

Și astfel critica intră în domeniul științei.

De acuma, natural, nu mai poate fi vorba de *judecări, hotărîri valabile* etc. Aici e nevoie de cunoașterea psihologiei generale, de cunoașterea *relațiunilor economico-sociale ale epocii în care a apărut opera de artă, de cunoașterea fizionomiei morale și intelectuale a feluritelor clase din această epocă*. Am vorbit adesea despre această parte științifică a criticii, și ce ar fi încă de zis nu e locul aici. Aici mă interesează mai mult partea estetică a operei critice.

Întrucît privește aceasta din urmă, critica redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (o definiție nici mai bună, nici mai rea decît alta), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului.

Cu toții putem vedea un frumos peisaj care să ne producă mare plăcere ; dar numai artistul vede așa de clar, așa cu relief liniile hotărîtoare, așa de precis culorile și nuanțarea de culori și numai el, prin talentul

său, prin vorbe inspirate, poate să ne sugereze în mod ideal acest peisaj, pe care nici nu l-am văzut.

Cu toții putem admira o creațiune poetică ; dar nu-mai criticul o simte așa de puternic și așa de clar și o pricepe așa de profund în însăși izvoarele ei, încît pe de o parte ne explică aceste izvoare (poetul, societatea), iar pe de altă parte, prin vorbe inspirate, prin talentul său special, ne sugerează în minte opera artistică, ne face să simțim clar, puternic ceea ce am simțit confuz și slab, ne face să pricepem propria noastră plăcere. În acest sens, *estetic* deci, critica e tot o operă de artă — altfel decît cea artistică propriu-zisă, dar totuși o operă de artă. Critica e un gen literar deosebit, cum sînt atîtea genuri literare deosebite în poetică : genul liric, dramatic, epic. Ceea ce deosebește opera de artă critică de opera de artă artistică propriu-zisă e obiectul lor : obiectul artistului, poetului (poet în sensul larg al cuvîntului) e natura largă înconjurătoare, obiectul criticului e opera artistică. Această deosebire de obiectiv hotărâște deosebirea acestor două genuri literare și, prin urmare, și deosebirea în organizația sufletească a criticului și a poetului, deosebitele calități sufletești ce se cer unuia și altuia. Poetul trebuie să aibă mai ales calități sintetice, trebuie să vadă mai ales ansamblul total; criticul trebuie să aibă și calități sintetice și analitice dezvoltate ; lui îi trebuie vederea analitică precisă a detaliilor pentru analiza științifică și vederea sintetică a totalului pentru redarea, reînvierea operei artistice. Aceste două calități se întîlnesc însă rar în același om, iată de ce au fost pe lumea asta așa de mulți poeți mari și așa de puțini critici mari.

Am spus că pentru partea științifică a criticii îi trebuie criticului cunoștințe exacte, între care, spre pildă, psihologia, istoria, economia socială (și asta mai presus de toate) și altele. Natural că pentru partea estetică a lucrării critice, criticul trebuie să cunoască și *legile artei*, așa puține și nesigure cum sînt; dar toate aceste cunoștințe luate împreună nu pot încă forma un critic, după cum cea mai profundă cunoaștere a versificării și poeziei nu poate face pe un poet. În acest sens criticul, ca și poetul, se naște, nu se face.

Nu putem să ne ocupăm aici de psihologia comparativă a artistului și a criticului, oricît de important ar fi

aceasta ; sperăm să o facem altădată. Trebuie să relevăm totuși unele analogii dintre o operă de artă literară și o operă de critică literară. După cum am zis, o operă critică e și ea un gen literar. Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică. În opera artistică se răsfrînge și se exprimă direct sau indirect (lirica, romanul) întreaga personalitate a poetului, a artistului; în opera critică se răsfrînge și se exprimă personalitatea criticului, cu temperamentul lui, cu convingerile, cu toată fizionomia lui morală și intelectuală. Și după cum o operă artistică e cu atît mai superioară cu cît poetul, artistul, a reușit să exprime în ea mai bine, mai clar întreaga sa personalitate artistică, tot așa o operă de artă critică e cu atît mai superioară cu cît exprimă mai clar, mai bine întreaga personalitate critică a criticului.

Din punctul de vedere al esteticii, critica e deci și ea o operă de artă de un anumit gen literar, care are o valoare literară proprie, autonomă ; și dacă e legată de artă, e legată în același sens cum arta e legată de natură.

Această critică modernă conține și ea în mod implicit *aprecieri* și *judecări* : doar din critica judecătorească s-a dezvoltat și cea modernă. Dar aceste aprecieri și judecări nu joacă nici pe departe un rol atît de important ca în critica judecătorească. Aceste două feluri de critică diferă enorm și în scopul și în rezultatele lor. Scopul criticii — *opinie, control* al *criticii judecătorești* — e pronunțarea, în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea și *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare ; iar rezultatul ei social e călăuzirea judecătii publicului, așa încît să nu se întîmple regretabila greșeală de a se atribui poetului A numai o dată și un sfert pe atîta talent — sau, doamne ferește, chiar talent egal — ca poetului B, pe cînd în realitate primul are o dată și jumătate cît cel de-al doilea.

Scopul criticii moderne e crearea unor lucrări totodată științifice și literare cu prilejul operelor artistice ; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări.

Nu vreau prin aceste cuvinte să neg cu desăvîrșire utilitatea criticii judecătorești, a criticii-recenziune;

această critică își are utilitatea ei, și la un anumit stadiu de dezvoltare literară e chiar necesară ; dar din pricina acestei critici a nu vedea critica modernă, e a nu vedea pădurea din cauza copacilor.

Această critică modernă are în adevăr o mare influență asupra dezvoltării și îndreptării gustului estetic al publicului, și aceasta din două pricini : întîi pentru că și ea e o operă de artă, și al doilea pentru că e și o operă de știință, ea întrunește într-o armonie superioară și spontaneitatea artistică, și reflexivitatea științifică, ea ne face în același timp să simțim frumosul și să-l pricepem. Și această critică poate să devină cu drept cuvînt centrul unei întregi mișcări literare, al unui mare curent literar. Centrul romantismului francez, al acestui curent literar atît de bogat, de genial, au fost deopotrivă Victor Hugo și Sainte-Beuve.

Neputînd urma aici cu dezvoltările teoretice, voi da numai două exemple, rezervîndu-mi dreptul să mai revin asupra acestei chestiuni.

Melchior de Vogüé, admirabilul critic francez, și-a consacrat reputația de critic mai ales prin trei articole, care au de obiect nu literatura franceză, ci literatura rusă: Dostoievski, Turgheniev, Tolstoi, dar *Le roman russe* e [el] însuși o operă literară de o valoare cu totul superioară.

Alt exemplu mai frapant.

Sainte-Beuve, unul din cei mai mari critici ai lumii, a vorbit uneori cu mult entuziasm despre poezii de mîna a doua și a vorbit cu rezervă — știți de cine ? — de Alfred de Musset și de Balzac nici mai mult nici mai puțin ! Se înțelege că din punctul de vedere al criticii judecătorești aceasta ar fi o condamnare fără drept de apel și recurs a lui Sainte-Beuve ca critic ; căci în realitate Musset a căpătat atîta influență încît a întunecat pe un poet mai mare decît dînsul, pe Victor Hugo, iar Balzac a fost ridicat la rangul de cel mai mare romancier al Franței și poate cel mai mare geniu al ei, arătîndu-se încă o dată acest fapt, nu tocmai așa de rar, că publicul a judecat mai drept decît criticul ; pe de altă parte, poezii de mîna a doua sînt uitați, trăiesc doar în antologii. Cu toate acestea, paginile lui Sainte-Beuve despre ei, pline de entuziasm pentru artă, de observații și idei profunde, trăiesc și vor trăi, pentru că în ele se răsfrînge

și se exprimă personalitatea puternică a lui Sainte-Beuve însuși.

Cînd acum cîțiva ani am scris întîiași dată despre critica modernă științifică, ce ilaritate între *confracții* mei ! Și acumă încă cîte un scriitor național, cu o malițiozitate și mirare pe care o dau totdeauna lucrurile nepricepute, neștiute, repetă : *critica științifică !*, auzi, critică psihologică, esto-sociologică !

Cu ocazia acestor cîtorva observații asupra criticii moderne, voi cita cuvintele savantului profesor de la Sorbona Brunetiere, cuvinte hotărîtoare nu fiindcă reprezintă vederile proprii ale criticului Brunetiere (în această privință nu există nimic infailibil și eu personal sînt departe de a împărtăși în unele privințe vederile lui Brunetiere), dar fiindcă reprezintă o constatare a istoricului, a celui mai mare cunoscător al literaturii franceze.

Brunetiere a întreprins o mare lucrare : *Evoluția genurilor literare (Uevolution des genres)* — cursul său de la Sorbona. Primul volum e consacrat evoluției *criticii*, pe care Brunetiere o consideră ca un gen literar deosebit. Și iată cum savantul profesor stabilește obiectul însuși al unei astfel de lucrări, obiectul unui studiu asupra evoluției criticii. Această lucrare trebuie să arate „*cum critica, atîta vreme și pentru multă lume încă azi chiar, simpla expresie a unei judecăți (jugement) sau a unei opinii, a ajuns nu zic o ramură, o parte a științei, dar o adevărată știință analogă cu istoria naturală*”.

Și mai departe, vorbind despre rolul lui Villemain în această evoluție a criticii moderne, Brunetiere spune :

„*De acum deci e afară de orice îndoială că opera literară e în relații strînse, adeseori chiar în desăvîrșită atîrnare de starea socială, de starea politică, de acțiunile sau înrîuririle dinafară, de toate în sfîrșit care în curînd se vor numi «marile presiuni înconjurătoare»*”.

Vorbind despre opera lui Sainte-Beuve, Brunetiere zice :

„*Pentru a studia opera unui mare scriitor, se cere de acumă înainte dacă nu o viață întreagă, dar cel puțin mulți ani; dar în schimb, deoarece nimic nu scapă acumă criticii, nici intimitatea vieții private, nici viața superioară sufletească, ce mărire a obiectului, ce lărgire a*

punctului de vedere, ce extensiune a orizontului criticii !. Și, spre pildă, cînd ai făcut ocolul unui Pascal sau al unui Voltaire nu înseamnă oare că ai făcut ocolul lumii ?”

Știu că în cele cîteva cuvinte spuse aci asupra criticii rămîn multe nelămurite, multe care pot produce confuzie ; de aceea voi reveni altă dată asupra acestei chestiuni : e ușor a fi clar cînd n-ai ce spune.

Acuma ne punem următoarea întrebare : critica modernă, în acest sens superior al cuvîntului, stă ea oare bine în țară la noi ? Oh ! nu ; în această privință sîntem perfect de acord cu d-l Panu ; critica lasă foarte mult de dorit și din punctul de vedere al calității și din al cantității. Critica modernă lasă acumă foarte mult de dorit și în apusul Europei, dar încă la noi !

Sîntem de asemenea de acord că n-avem încă critici profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului, care să-și facă din critică scopul și ocupația vieții lor întregi. Așa e.

Dar oare în alte ramuri ale activității și ale cunoștințelor omenești stăm altfel ? în care din aceste ramuri avem noi profesioniști, meseriași în sensul superior al cuvîntului ? Avem oare meseriași printre literați, între savanți, între profesori, între oamenii politici ? (*Politicieni* de meserie avem, nu i-am mai fi avut!). La noi poeții sînt funcționari, literații negustori, savanții se ocupă de politică, oamenii politici de avocatură, profesorii de deputăție ș.a.m.d. Aceasta e, după cum vom vedea, un rezultat firesc al stării noastre materiale și culturale, care nu permite încă specializarea în sensul superior al cuvîntului.

Diletanții î

Dar cîți „eminenți economiști și sociologi” n-avem noi care n-au absolut nici o lucrare în aceste ramuri ale cunoștințelor omenești !

Și băgați de seamă că, din toate ramurile activității intelectuale, critica singură are o justificare pe care nu o au altele, și anume : dacă critica s-ar consacra în țară la noi cu totul meseriei sale, în curînd ar sfîrși prin a fi nevoită să inventeze scriitori — las la o parte părerea răutăcioșilor, care cred că prin asta ar fi trebuit să înceapă...

Nu-i vorba, d-l Panu, după ce a regulat deja în patru articole chestia literaturii și criticii la noi, revine iarăși la aceasta din urmă și recunoaște că, „natural, acolo unde acest fel ide produceri (adică literare) e neînsemnat, critica nu poate străluci”. Și noi vom mai adăuga că, critica modernă nu poate să se ocupe decît de adevăratele personalități artistice : încercările literare, chiar de talent, rămîn în sarcina recenzenților.

Dar d-l Panu, chiar cu această scuză, găsește totuși că, critica *rămîne mai prejos de nivelul producerilor*. Se poate. Eu cred însă că e greu de comparat și de găsit care din îndeletnicirile intelectuale sînt mai prejos la noi.

Să luăm de pildă politica, care și ea trebuie să fie bazată pe critica economico-socială.

D-l Panu zice că nu e de ajuns pentru un critic la noi să cunoască literaturile străine și scriitorii pe care-i critică, ci trebuie să cunoască întreaga mișcare literară trecută a țării.

Fie. Deși a cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuițată în străinătate și a o aplica scriitorilor de care te ocupi — vorba lui Caragiale : pentru o țară mică cum e a noastră, e deja destul de frumos.

Ia să vedem, distinșii noștri oameni politici au ei această pregătire ?

Nu mai vorbim de cunoașterea aprofundată a stărilor noastre economice trecute ; de asta nici nu e de vorbit, dar pe cea prezentă, cine o cunoaște ?

Cine cunoaște exact starea felurilor noastre categorii economice și relațiile lor — mica, mijlocia și marea proprietate, rurală, proletariatul rural, mica, mijlocia și marea industrie ; și mai ales, cine cunoaște schimbările ce sufăr, tendințele evoluării lor ? Nimeni ; pentru asta nici materialul nu e încă strîns. Pe de altă parte, cine cunoaște la noi literatura științifică economică străină (bineînțeles, prin *a cunoaște* înțeleg studierea literaturilor economice străine, nu citirea unei cărți economice franceze, sau a unui articol de revistă, sau chiar studierea unei chestii financiare practice ; nu, vorbesc de literatura științifică economică) ? Cine din „distinșii noștri oameni politici” — de cei nedistinși nu vorbesc ,s-a

dedat la această prealabilă și neapărată pregătire ?” ca să ne exprimăm chiar cu cuvintele d-lui Panu. Nimeni.

Deci, făcînd o comparație în aceleași condițiuni între criticii și oamenii noștri politici, vom găsi că un om politic de la năi seamănă cu un critic literar care nici n-ar cunoaște literaturile străine și metoda critică întrebuițată în străinătate și nici pe scriitorii pe care-i critică.

Mai *prejos* î

E greu de a hotărî care anume din manifestările noastre intelectuale e mai prejos. Un copil, cînd îl întrebî pe cine iubești mai mult, pe tata sau pe mama, răspunde pentru a nu supăra pe nici unul : „Pe amîndoi mai mult”. Așa și noi, pentru a nu supăra pe nimeni, răspundem : „Toate-s mai prejos”.

De aici se vede clar că nu sînt împotriva faptului de a se insista asupra inferiorității noastre față cu țările mai culte ; comparația asta, deși puțin măgulitoare, e chiar foarte folositoare ; ea poate să ne slujească ca o emulație, să ne mai scadă din îngîmfare ; și apoi adevărul trebuie spus ori de cîte ori se prezintă ocazia ; cred însă că e nedrept să scoți din lanțul întreg al manifestărilor noastre sociale una și să o consideri ca o excepție, cînd ea nu' e decît unul din inelele lanțului. E nedrept, dar e și periculos : căci acela care întrebuițează acest metod exclusivist riscă să fie rătăcit în căutarea pricinilor. La un fenomen excepțional cauți și o pricină excepțională și insiști, spre pildă, cu multă energie asupra prieteniei poezilor cu criticii, asupra promiscuității lor. (Da, zice d-l Panu, nu-mi retrag cuvîntul : *promiscuitate*.) Cînd însă fenomenul e general și cînd avem pricini atît de hotărîtoare și atît de bătătoare la ochi care să ne explice starea tristă a criticii noastre, și anume starea materială și culturală a țării, pe de o parte, lipsa chiar a unor manifestări literare, care ar da material și imbold criticii, pe de altă parte, atunci ce importanță poate avea faptul că criticul și poetul au mîncat o salată de țiri împreună ?

E ca și vorba aia din anecdota cu primirea lui Napoleon.

Napoleon I, la intrarea sa cu trupele într-un orașel din Germania, a fost primit fără obișnuitele salve de tunuri. Furios, Napoleon a cerut explicație primarului pentru această lipsă de respect.

— Maiestate, a răspuns primarul, sînt multe pricini importante care au făcut să nu vă putem primi cu salve de tunuri. Prima e că n-avem nici tunuri, nici iarbă de pușcă, al doilea pe cucoana preoteasă au apucat-o colicile, al treilea...

Se zice că Napoleon a întrerupt pe primar, s-a mulțumit perfect cu pricina întîi și a trimis preotesei condoleanțele sale pentru trista-i pățanie.

Epoci și curente literare

Ceea ce îl supără mai ales pe d-l Panu e uitarea și nesocotirea literaturii celei mai vechi. „încă nu s-a auzit în domeniul literaturii — zice d-sa —, unde trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual, o generație nouă să se arate așa de disprețuitoare și așa de nerecunoscătoare față cu alta veche”.

Cred că d-l Panu exagerează. Nu e exact că literații de azi disprețuiesc atîta pe literații din trecut, și am să găsesc expresii mai violente în Franța împotriva lui Victor Hugo decît la noi împotriva lui Conachi și Muleanu.

în literatura precedentă avem pe Alecsandri și Alexandrescu ; și cine a negat talentul lui Alecsandri și marile servicii literare aduse de el, care e și creatorul limbii literare și a cărui influență deci se simte indirect în tot ce se scrie ?

Asupra lui Alexandrescu cităm numai frumosul articol al lui Delavrancea în *Revista nouă*, care începe cu cuvintele : „Mare scriitor, poet însemnat” ; și mai de parte d-sa îl numește „român mare, poet de geniu și suflet de erou”. „Abia pot cuvînta copiii — zice Delavrancea — și încep cu acest vestit vers :

Un bou ca toți boii, puțin la simțire.

Mi-aș permite asemenea să trimit pe d-l Panu la articolul meu *Mișcarea literară și științifică* *, unde arăt

* [A se vedea volumul de față, p. 13—33.]

importanța și superioritatea în unele privințe a literaturii de la 1848.

Acolo unde d-l Panu are perfectă dreptate e cînd zice că scriitorii mai vechi n-au nici o influență asupra poezilor de azi, care se găsesc sub înrîurirea dominantă a lui Eminescu ; și e iarăși adevărat ce zice d-sa că nimeni din poezii tineri de azi nu imită, nu se inspiră din poezii trecutului nostru literar ; aceștia sînt întunecați cu totul de influența lui Eminescu și a eminescianismului.

Influența lui Alexandrescu și Alecsandri în acest sens e neînsemnată, iar a celor mai vechi absolut nulă ; în acest sens aceștia din urmă sînt în adevăr nesocotiți. Așa e. Decît nu pricep de ce ar părea acest fapt atît de neauzit în istoria literaturii ?

Din Grecia antică ne-a rămas un document literar de o neprețuită valoare : e comedia lui Aristofan *Broaștele*, o satiră literară spirituală și mușcătoare. Aristofan, care a trăit în timpul lui Euripide și deci în timpul domniei tragediei acestuia, se revoltă împotriva acestei domnii și pledează cauza literaturii vechi, a tragediei lui Eschil, întunecată cu totul de aceea a lui Euripide.

Campania lui Aristofan împotriva lui Euripide și în favoarea lui Eschil e condusă nu atît de motive estetice, cît de motive politice. Aristofan a fost un fruntaș al partidului reacționar din vremea lui, și de atunci cîte campanii literare nu sînt conduse de aceleași motive !

Marele satiric grec pune în comedia *Broaștele* pe Eschil și Euripide să concureze pe lumea cealaltă, în țara lui Pluto, pentru întîietate, pentru scepstrul poeziei. Concurenții încep să apere fiecare tragedia sa și se înjură oribil : nemernic, șarlatan, corupător de copii, asasin sînt amabilitățile cu care se gratifică unul pe altul. Față cu argumentele solide ale celor doi concurenți, neștiindu-se cui să i se dea întîietatea, se hotărăște cîntărirea versurilor unuia și altuia. Se înțelege că versurile lui Eschil trag mai greu, cumpăna lui se lasă jos, a lui Euripide se ridică sus, și Eschil, plin de mîndrie, zice că poate Euripide împreună cu versurile să pună pe cumpănă și nevastă și copii și tot versurile sale, ale lui Eschil, vor trage mai greu. Natural că Aristofan face să se sfîrșească

concursul prin victoria lui Eschil, care pleacă pe pământ să-și continue opera sa, să domnească asupra poeziei; în locul său, pe lumea cealaltă, îl lasă pe Sofocle, iar Euripide rămâne învins, umilit.

Dezbaterile acestui proces literar, pledoariile lui Eschil și Euripide sînt și azi de un mare interes estetic, dar pe noi acuma ne interesează mai ales faptul atît de important că deja în Grecia antică erau curente, epoci literare, care întunecau literatura trecută, și deja atunci era luptă pentru reabilitarea acestei literaturi. De atunci fapte de acestea sînt nenumărate și te încurcă nu lipsa de dovezi, ci „*l'embarras de richesses*” *.

Să luăm, spre pildă, literaturile moderne.

Epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a întunecat cu desăvîrșire toate epocile precedente, făcîndu-le să mai trăiască doar în antologii și în istoria literaturii.

Dar epoca lui Mickiewicz, care a întunecat literaturile precedente, deși polonezii au avut în trecut o epocă de aur în literatura lor! Dar poezia poezilor așa-numiți „lakers”, care a întunecat cu desăvîrșire poezia lui Pope! Dar poezia lui Byron și byronismul, care au întunecat pe a poezilor „lakers”!

Să luăm însă o literatură mai cunoscută la noi în țară, cea franceză. Oare romantismul n-a înlocuit clasicismul, dînd o lovitură de moarte dramei clasice? Și romantismul n-a dispărut, la rîndul lui, sub loviturile naturalismului? Nesocotirea clasicismului de către romantici și a romantismului de către naturaliști sînt doar cunoscute și la noi, și iată pentru ce am zis că Victor Hugo a fost mai maltratată în Franța decît la noi un Mumuleanu; pentru că acolo un curent literar dispărea împotrivindu-se prin luptă — și în lupta literară nu se prea măsoară cuvintele.

Se va zice desigur: bine, așa e, dar nicăieri această nesocotire n-a mers așa departe ca la noi. Depinde.

Am văzut deja că în Germania epoca lui Lessing, Goethe, Schiller a șters cu desăvîrșire însemnătatea epocilor precedente și un scriitor care ar propune ca literații germani de azi să se inspire și să imite pe poezii epocii lui Klopstock, și mai ales pe aceia ai epocilor precedente, ar căpăta o primire nu tocmai măgulitoare.

[puzderia lor.]

Dar să nu ne băgăm între boieri mari, să nu ne comparăm cu țara lui Shakespeare, Dante, Goethe. Să ne comparăm, după cum e și logic, cu o țară asemănătoare cu a noastră în cultură, ca Rusia. Istoria culturală și economică a Rusiei seamănă mult cu a țării noastre și e asemănare și în privința dezvoltării literare. În Rusia, tot la a doua jumătate a veacului trecut a început renașterea literară.

Și deși rușii, în timpul Ecaterinei, au deja o lucrare de mare talent, comedia lui Fonvizin, *Nedorosl* *, deși au poeți de talent ca Derjavin și Jukovski, rușii totuși socotesc începutul adevărat, nu cel istoric, al literaturii lor, cu Pușkin și Lermontov, după cum și noi vom socoti adevăratul început al literaturii noastre cu Alecsandri și Eminescu.

Influența estetică a literaturii trecute asupra literaturii ruse de azi e absolut nulă.

îmi închipui numai ce ar zice opinia publică în Rusia dacă un critic ar sfătui pe poezii tineri să se inspire și să imiteze pe Derjavin, Batiușkov! — în Rusia există deja o opinie publică literară.

Dar de ce să vorbim de alții? în tînăra și săraca noastră literatură n-am avut deja, înainte de Eminescu, curentul Alecsandri, „care — după cum zice d-l Panu — a ținut aproape singur încordată opinia țării în curs de peste patruzeci de ani?”. Alecsandri a fost cel dintîi care a întunecat întreaga mișcare literară trecută și a întunecat pe un poet mai slab ca formă, dar mai puternic ca gîndire și mai intens ca simțire poetică: pe Alexandrescu.

Ce urmează deci din toate aceste exemple?

Urmează că ceea ce i-a părut d-lui Panu un fapt unic în istoria literaturii e un fapt general care se repetă și trebuie să se repete în toate literaturile lumii; acest fapt e rezultatul însăși legii dezvoltării literare, mai mult decît atîta: al însăși legii dezvoltării spiritului omenesc.

Vorbînd ca Hegel și întrebînd terminologia lui, am zice că aceasta e mișcarea dialectică a spiritului omenesc, unde un curent literar *neagă* (Hegel) alt curent, pentru a fi la rîndul său negat de altul. Sau, întrebînd

* [Neisprăvitul.]

țixd o concepție și un termen mai modern : aici avem a face cu o lege a însăși evoluției literare.

Un curent literar se naște, se dezvoltă, înflorește și moare și altul îi ia locul, supunându-se acelorași legi imuabile ale evoluției universale.

—„Aha — va zice un cititor prea din cale-afară de perspicace —, am înțeles unde o aduci : adică curentul literar de azi în Țara românească, fiind cel din urmă în timp, în evoluție, e superior celor trecute ; deci o înapoiere la literatura trecută, pentru a ne adăpa din ea, a ne inspira și a o imita, ar fi un pas înapoi, ar fi un pas reacționar pentru literatura noastră !”

Că ar fi un pas reacționar e adevărat, dar nu pentru că literații de azi sînt superiori celor din trecut. întreaga argumentare a excelentului meu cititor e deci greșită.

Evoluție nu e identic cu progres, după cum cred unii cetățeni onorabili : evoluția e mișcarea și schimbarea fenomenelor în timp ; și din punctul de vedere al omului această schimbare poate fi progresivă sau regresivă — prin ea însăși, ea nu e nici una, nici alta. Cel din urmă fenomen în timp deci, fie în seria fenomenelor organice, fie în seria fenomenelor psihice, nu e neapărat cel mai superior din punctul de vedere al omului ; se poate deci foarte bine ca un curent sau o epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani.

Mai mult decît atîta : curentele și epocile literare atîrnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci ; dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale să fie întovărășită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmplă chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară.

Astfel, Englitera de azi e atît de superioară Engliterei din timpul Elisabetei cît sîntem noi acum superiori centrului Africii ; literatura însă din vremea Elisabetei, epoca lui Shakespeare, desigur nu e inferioară literaturii de azi.

Un exemplu mai frapant e Germania.

Germania de azi, sub raportul economic, politic, moral, științific, e nemăsurat superioară Germaniei de acum o sută de ani, iar literatura Germaniei de azi e atît de nemăsurat inferioară literaturii de acum o sută de ani, a epocii lui Lessing, Goethe, Schiller.

Astfel că aici s-ar putea zice că există un raport invers.

Știu că aceasta jignește bunul nostru simț, spiritul de simetrie ; decît, mersului firesc al lucrurilor puțin îi pasă de bunul nostru simț și spiritul de simetrie.

Desigur, acest bun simț poate să ne obiecteze : foarte bine, dar dacă literatura Germaniei de azi e așa de slabă în comparație cu epoca ei clasică, literații de azi n-au decît să se întoarcă la *tradiția largă și variată* a lui Lessing, Goethe, Schiller, să se inspire dintr-înșii și să-i imite. Sau, cum zice d-l Panu, muștrînd pe poeții de azi că neglijează tradiția noastră literară și au ca model numai pe Eminescu : „O generație care s-ar inspira și ar purcede de la o întreagă pleiadă a unei mișcări literare de valoare, relativ chiar puțină, va produce mai bine, mai bogat și mai original decît inspirîndu-se de la un singur poet, decît imitînd servil pe un singur poet, aibă acela, el pentru el, oricît de mare valoare. Iată marea slăbiciune a literaturii noastre actuale ; toți poeții, poetaștrii și poeții s-au repezit cu lăcomie să se adape la un singur izvor — Eminescu”.

Pentru aritmetica vieții practice, așa e ; cu cît imiți pe mai mulți poeți, cu atît produci mai bine ; și iarăși e evident că, de pildă, zece poeți de valoare relativ puțină tot fac ei cît vreo trei de o valoare mai însemnată și deci inspirîndu-te și imitînd pe patru poeți de valoarea lui Eminescu vei produce mai bine, mai bogat.

Așa e ; decît, filozofiei artei puțin îi pasă de aritmetica vieții zilnice — și în artă e posibil ca inspirîndu-te și imitînd (pe cît poate fi vorba în artă de imitare) pe un Eminescu să faci o operă de oarecare valoare, iar inspirîndu-te (pentru producerea artistică) și imitînd douăzeci de poeți, fiecare mai mare decît Eminescu, vei produce o lucrare nulă.

Și iată, în puține cuvinte, cum și de ce.

în veșnica mișcare numită viață, nu poate fi nici stare pe loc, nici odihnă ; trebuie să mergi înainte sau

îndărăt (bineînțeles, *înainte* și *îndărăt* din punctul de vedere omenesc). În această veșnică mișcare, se schimbă stările sociale și împreună cu ele, și în ele, se schimbă relațiunile omenești, se schimbă moravurile, ideile, simțămintele — într-un cuvînt, modul de a simți și gîndi —, iar împreună ou aceste schimbări se schimbă și literatura, care nu e decît o manifestare a acestor moduri de viață, de gîndire, de simțire. Literatura fiecărei epoci exprimă deci modul de a gîndi și a simți al acelei epoci. Dacă această exprimare artistică a modului de viață, de gîndire, de simțire va fi sau nu făcută într-un mod superior artistic, aceasta depinde de două condițiuni. Prima e apariția și prezența în acea epocă a geniilor sau talentelor mari; aceasta e pentru fiecare epocă o condiție accidentală, fiindcă geniul e un accident fericit. A doua condițiune esențială e mediul social, condițiunile sociale înconjurătoare, favorabile pentru deplina și armonica dezvoltare a talentelor. Dacă aceste două condițiuni coexistă, literatura epocii va fi genială, dacă lipsesc mai mult sau mai puțin, va fi și literatura mai mult sau mai puțin slabă.

Dar, genială sau slabă, literatura fiecărei epoci exprimă și trebuie să exprime modul de a viețui, de a gîndi, de a simți al epocii corespunzătoare — și în definitiv fiecare epocă are literatura pe care o merită, pe care trebuie să o aibă.

Dar, slabă sau nu, literații unei epoci ulterioare nu pot să înceapă să imiteze literatura unei epoci trecute (și dacă se întîmplă așa ceva, apoi numai în virtutea unor cauze politico-sociale excepționale), pentru că ei trebuie și nu pot decît să exprime viața epocii lor, *modul* ei de a gîndi și simți. Critica poate lua ca punct de plecare pentru opera sa o literatură trecută, pentru că arta e însuși obiectul, elementul criticii, arta e atmosfera în care trăiește și se dezvoltă critica; obiectul artei și mai ales al poeziei lirice (și rog a nu se uita că în aceste articole vorbim mai ales ide poezia lirică) e însăși viața înconjurătoare; atmosfera în care trăiește și se dezvoltă poezia e însăși atmosfera morală a epocii. Iată pentru ce un poet dintr-o anumită epocă nu poate și nu trebuie să imite un poet dintr-o epocă trecută, oricît de mare ar fi acela — și dacă acest poet de talent mij-

loeu, exprimînd viața pe care el însuși o trăiește, va face o operă pasabilă*, cînd se va apuca să imite geniile trecutului și să exprime deci o viață pe care n-o cunoaște, n-a trăit-o, va face o operă ridicolă. Și iată pentru ce un eminescian, care, sub influența lui Eminescu, inspirîndu-se din el și avîndu-l ca model, va produce o operă pasabilă, cînd va începe să imite pe marele Pindar va face o operă ridicolă.

Și iată pentru ce romancierii de azi ai Germaniei se inspiră de la contemporanii lor ruși, francezi, de la Zola, Maupassant, iar nu din *Werther* sau *Wilhelm Meister* al arhigenialului lor Goethe; de asemenea, dramaturgii germani de azi sînt influențați de Ibsen, iar nu de Schiller, romancierii Italiei de azi se inspiră de la ruși și francezi, și nu de la genialul lor Manzoni ș.a.m.d.

La lumina acestor adevăruri dobîndite am putea *să abordăm însuși miezul articolelor d-lui Panu, adică relația dintre eminescienii noștri de azi și literatura trecută; dar mai înainte, neapărat, trebuie să vedem ce e Eminescu, ce sînt eminescienii, ce e curentul eminescian, căci lămuririle în această privință ne vor lumina și mai bine asupra celor zise pînă acum.

III

Eminescu și curentul eminescian

Cînd am citit întîiași dată în *Epoca literară* că dominarea curentului Eminescu și în parte chiar existența lui se datorește lăcomiei de glorie a unor poeți și complicității unui critic, mi-am adus aminte fără voia mea de niște articole economice și publicistice pe care le-am citit în organul d-lui Panu, în *Ziua*.

în nr. 80 al acestei gazete, în rubrica *Chestiuni economice*, distinsul economist susține că lupta atît de acută din secolul nostru între capital și muncă, patroni și muncitori, jertfele nenumărate ce costă această luptă le datorăm nesocotinței și neprevederii economiștilor, care au propovăduit libertatea deplină a tranzacțiunilor, formulînd-o într-o cunoscută frază: „*laissez faire, laissez pas-*

* [acceptabilă.]

ser" *. într-un articol, scris cu prilejul torturilor din Bacău, distinsul publicist politic vorbește de starea de ilegalitate care domnește la noi, de faptul că doi oameni politici au vrut să introducă o stare legală : d-l Fleva și C. A. Rosetti, dar amândoi n-au reușit. Care e pricina insuccesului lor? „Nu stau la îndoială a zice — spune eminentul publicist — că atât C. A. Rosetti cât și d-l Fleva datoresc insuccesul lor în mare parte însuși temperamentului lor" sau lipsei de „suplețea cuvenită politică" (*Ziua*, nr. 76).

Dar ce are a face una cu alta, mă vor întrerupe, desigur, cititorii mei, ce are a face doctrina economiștilor despre neamestecul statului sau introducerea domniei legilor în țara noastră cu Eminescu și curentul eminescian?... Apoi are mult a face *pentru că în cîteșitrele cazurile e aceeași greșală în a înfățișa fenomenele, fie din domeniul economiei sociale, fie din domeniul politic-social, fie din cel literar; și în cîteșitrele cazurile e același mod greșit de a explica pricinile pozitive sau negative ale acestor fenomene.*

E evident că, deoarece nesocotința și neprevederea economiștilor au fost pricina că „teribila sămînță de discordie și dușmănie care astăzi separă în două tabere pe patroni și muncitori" n-a dispărut sau nu s-a îndulcit,

* [Lăsați lucrurile să meargă de la sine.] Iată propriile cuvinte ale distinsului economist :

„A lost o mare nesocotință din partea economiștilor cînd au proclamat libertatea ilimitată a muncii, a învoielei. A fost o idee nenorocită cînd au declarat că învoielile, fixarea salariului, concedierea lucrătorilor etc. atîrnă și trebuie să atîrne de legea ofertei și a cererii.

Cînd aceiași economiști au rupt complet cu trecutul, decretînd un industrialism nou, în care să fie un singur principiu dominant : «ajută-te, că te va ajuta D-zeu» — căci la aceasta se reduce faimosul «laissez faire, laissez passer» — atunci ei, fără să știe poate, au semănat teribila sămînță de discordie, care azi separă în două tabere pe patroni și muncitori.

Economiștii trebuiau să înțeleagă că nu e cu puțință ca să lași fără nici o protecție pe cei slabi față de acei tari, și că idealul liberului angajament și a liberei inițiative particulare pot aduce dezastruoase consecințe.

Dacă economiștii ar fi ținut seamă de legislația din trecut cu privire la raporturile dintre patroni și lucrători, și ar fi păstrat-o adaptînd-o noilor necesități ale mării industrii, cu aceasta ar fi cruțat 100 de ani de teribilă muncă și de enorme pagube".

iar temperamentul lui Rosetti e pricina că nu s-a întemeiat la noi domnia legilor încă acum cincisprezece ani, e natural ca și pricina curentului Eminescu să fie temperamentul invidios al poezilor sau nepriceperea criticului. Și dacă economiștii ar fi fost mai cuminți și mai prevăzători, Rosetti mai cu multă „suplețe politică", iar poezii noștri nelacomii de glorie, n-am fi avut nici lupta acută și distrugătoare între lucrători și patroni, nici starea de ilegalitate, nici curentul Eminescu.

Din nenorocire lucrurile stau altfel.

„Teribila sămînță de ură și discordie între patroni și lucrători" a fost sădită de însăși treapta de dezvoltare a producțiunei economice, de marea industrie. Burghezimea, reprezentanta mării industrii, avea nevoie de învoieli libere, de libera exploatare a lucrătorilor. Și fiindcă burghezimea reprezintă progresul în producțiune, fiindcă ea era clasa dominantă, ea a făcut să predomine interesele ei; economiștii, întrucît reprezentau interesele burghezimei, au creat teorii ad-hoc pentru apărarea intereselor ei; iar dacă ar fi fost mai *socotiți* și ar fi luat partea lucrătorilor, n-ar fi fost ascultați, și atîta tot. Ceea ce cere economistul nostru de la *economiști*, adică protecție legală a muncii, n-a putut fi smuls burghezimei decît după o luptă uriașă. A trebuit o luptă în sînul înseși claselor dominante, între burghezimea* reprezentantă a mării industrii și aristocrație, reprezentanta proprietății funciare, care a luat partea lucrătorilor, și a trebuit o luptă îndelungată, plină de jertfe, de sînge și de vieți omenești din partea lucrătorilor ca să smulgă aceste legi. Cum dar ar fi putut să facă economiștii, prin teoriile lor, aceea ce de-abia a putut să facă o luptă uriașă, asemănătoare cu formidabilele procese ale naturii? Cine

* i-ar fi ascultat? * Rolul lor de împăciuitori ai intereselor acestor două clase protivnice nu putea fi decît aproape nul.

Și cu explicația nereușitei lui Rosetti stăm tot așa.

Formele politico-sociale pe care le-a îmbrăcat țara noastră la un timp dat erau departe de a fi potrivite cu realitatea lucrurilor. Era deci fatal ca între formele po-

* De altmintearea, legenda atît de înrădăcinată că economiștii au fost pentru absolutul neamestec al statului între lucrători și patroni, începe și ea să fie spulberată.

litico-sociale reprezentate pe hîrtie de anumite legi și între viața reală, relațiile reale să [se] nască o deosebire profundă, care se manifestă în primul rînd prin neobservarea legilor, prin călcarea lor.

Această deosebire între starea formală-legală și starea reală în țara noastră e un fapt care domină în parte însemnată întreaga noastră viață politico-socială de mai bine de treizeci de ani.

Pentru a remedia acest rău în toată întinderea lui, trebuie deci de ridicat starea reală și relațiile reale ale vieții pînă la starea formală, pînă la instituțiile civilizate liberalo-burgeze. Aceasta e o revoluție mult mai grea decît aceea de la 1848, pentru aceasta trebuie vreme și conlucrarea a o mulțime de oameni. Dacă Rosetti ar fi avut *suplețea politică* a tuturor oamenilor politici din lume, încă n-ar fi putut reuși. Rosetti, unul din cei mai iluștri reprezentanți ai acestei din urmă revoluții, a făcut tocmai aceea ce trebuia să facă pe vremea lui, ce au făcut toți oamenii mari care au atacat probleme ne-coapte, neajunse încă la vremea cînd pot să fie rezolvate. El a fost învins, necesarmente învins, dar n-a transigiat *, n-a făcut concesii peste concesii sub cuvînt că e om de stat și a căzut în picioare, cu capul sus, lăsîndu-și numele de steag pentru aceia ce vor veni după el. Și în toate acestea l-au ajutat nesuplețea lui politică și nesuplețea lui de caracter.

Se înțelege : sînt alte condițiuni acuma și poate s-ar putea face și lucra altfel.

Dacă trecem acuma la eminescianism, la curentul Eminescu, vom vedea că și aici chestia e mult mai adîncă decît s-ar părea la prima vedere.

Acum patruzeci de ani, Țara românească a început să sufere o prefacere radicală. O stare nouă de lucruri înlocuia o stare de lucruri consacrată printr-o lungă dezvoltare istorică. Și această înlocuire a unei stări de lucruri prin alta nu se săvîrșea pas cu pas, ci relativ brusc, așa cum era impus de înseși condițiunile istorice în care se găsea țara noastră.

* [n-a căzut la învoială.]

Liberarea iobagilor, producerea pentru vînzare înlocuind în mare parte producerea pentru propria întrebuințare, dezvoltarea orașelor și a vieții orășânești, o constituție liberală înlocuind instituțiile politice semif feudale, drumurile-de-fier, telegraful, relațiile ușoare și continue cu occidentul european, școlile superioare și adăparea unor pături mai largi la izvoarele științei și artei Europei occidentale, — iată schimbările profunde operate în viața noastră socială.

Se înțelege că această schimbare bruscă și profundă a unei stări sociale în alta nu putea să nu fie urmată de o adîncă schimbare în moravurile țării, în modul ei de a gîndi și de a simți. Această schimbare în moravuri, în idei, în simțiri trebuia să fie însemnată mai ales în păturile orășânești.

Ca să ne înfățișăm mai clar și mai plastic cît de profundă e această schimbare, mai ales în păturile culte — și cînd e chestia de literatură mai ales de aceste pături trebuie să fie vorba, fiindcă ele dau și scriitori, și cititori —, să comparăm viața unui tînăr mai cult de acum o jumătate de veac cu viața unuia din ziua de azi.

Copil: învăța puțin, ducea o viață trupește sănătoasă ; tînăr : se scula dimineața, săruta mina părinților, lua cafeaua, se ducea în prăvălie sau la slujbă, sau la cîmp, se întorcea la vremea mesei, pe urmă odihna, culcatul devreme, sculatul de dimineață. A venit vremea să se însoare — îngrijeau părinții ; ce grijă avea el ? însurat la vreme, gospodar. Viața lui curgea tot așa de liniștită ; nevasta cunoștea gospodăria și îndatoririle ei, bărbatul pe ale lui, botezau copiii, mergeau frumos duminica la biserică. Interese mai largi intelectuale lipseau, politica în înțelesul de azi, asemenea. Zilele treceau ase-mănătoare unele cu altele : azi ca mîine, ieri ca azi.

Cam aceasta era viața unui om mai avut din vremea aceea ; și numai oamenii mai avuți puteau să dea și oameni ceva mai culți.

Aceste condițiuni de trai, atît de nepriincioase pentru viața intelectuală, pentru lărgirea orizontului intelectual, atît de nepotrivite pentru adîncirea afectelor, sentimentelor, pasiunilor, această viață e însă foarte favorabilă echilibrului corporal și sufletesc, și mai ales favorabilă sănătății corporale și nervoase, vieții animalice a omului.

Și acum închipuiți-vă, sau mai bine observați, viața unui tânăr mai cult, mai ales viața de azi a proletarului muncii intelectuale — căci clasa aceasta de oameni dă mai cu seamă și scriitorii, și cititorii în zilele noastre. Copil : e deja plin de griji, învață mult, în școală petrece o parte însemnată a vieții : 15—18 ani. Deja în școală i se dezvoltă toate sentimentele de invidie, emulare, șiretenie, atât de necesare azi în lupta pentru existență. Tânăr : trebuie să dea virtos din coate, trebuie să-și încordeze toate puterile fizice ca să poată străbate în această luptă ucigătoare pentru trai.

Această luptă durează toată viața, și fiecare zi din viață e otrăvită de nesiguranța zilei de mâine.

Ziua, muncă și muncă nervoasă; noaptea, teatru enervant, pe urmă cafenele, petreceri, de multe ori deبوșuri *. Și luxul strălucitor, aprinzător de dorințe, de invidie amară, și sărăcia umilitoare, aprinzătoare de ură și zgomotul orașului, gazetele zilnice, aducătoare de știri din citeșipatru colțuri ale lumii, și politica, arta, toate excită gândirea, exaltează simțămintele, zguduie nervii. Dar viața erotică, sexuală, poate mai importantă decât toate.

Copil : e deja inițiat în toate misterele amorului, în toate tainele corupției; simțămintele sexuale, exaltate peste măsură, se amorează de zeci de ori pînă la însurătoare și se însoară istovit de bărbăție **.

Această viață e imens deosebită de cea din epoca trecută; ea e atât de prielnică lărgirii orizontului intelectual încît aproape amenință hotarele inteligenței; e atât de potrivită pentru adîncirea sentimentelor, afectelor, pasiunilor pînă la exaltarea lor patologică, dar totodată și atât de defavorabilă sănătății și echilibrului corporal și sufletească ! Ea produce neurastenia, nevroza, într-un cuvînt cea stare patologică sufletească pe care oamenii care o simt, dar nu știu s-o explice, o numesc : boala veacului.

* [desfrii.]

** Toate chestiile atinse aici sînt dezvoltate pe larg în articolele mele *Cauzele pesimismului în literatură și viață* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 6, p. 432—469.] și, mai ales, în articolul *Artiștii proletari intelectuali*. [A se vedea : *Artiștii proletari culți* în volumul de față, p. 54—90.]

Această stare sufletească nouă, aceste gânduri zbu-ciumate, chinuitoare, trebuiau să fie exprimate într-o formă artistică.

Care era forma și genul literar în care putea să fie mai cu succes exprimat acest nou *etat d'âme* sau, în traducere incompletă, stare sufletească ?

Un om care știe să analizeze producțiile artistice în legătură cu stările sociale în care ele iau naștere ar putea cu ușurință să prezică genul și forma literară care va exprima mai cu succes modul nou de a simți, de a gândi.

Gîndurile zbu-ciumate care apasă cugetarea, simțămintele adînci, chinuitoare, care amenință să rupă inima pot fi exprimate numai direct, ca *proprii* cugetări și simțiri, dar nu indirect, ca simțirile și cugetările altora.

Un scriitor zbu-ciumat de gînduri, chinuit de pasiuni e în mod necesar individualist, e prea ocupat de propriile sale idei și simțiri ca să le aștearnă altmintrelea decât ca exprimare a eului său.

Genul literar însă care exprimă mai bine sentimentele și suferințele individuale e genul liric, un gen mai ales subiectivist și individualist.

Acest gen literar, atât de individualist, e foarte potrivit pentru societatea burgheză, atât de egoistă și de individualistă, al cărei principiu esențial e atât de bine exprimat de economiștii burghezi în celebra formulă : „Fiecare pentru dînsul și Dumnezeu pentru toți”.

E deci foarte explicabil de ce în societatea modernă burgheză, în Europa occidentală, lirica a luat o dezvoltare atât de exagerată, a inundat chiar, în mod nejustificat, genurile literare cu care n-ar fi trebuit să aibă decât foarte puțin comun și a căzut în exagerări monstruoase la decadenți. Lirica era deci acel gen literar care trebuia să exprime acest nou mod de a gândi și a simți al unor anumite pături sociale la noi în țară. La noi chiar mai exclusiv decât în occidentul Europei, și aceasta pentru două cauze. Prima, fiindcă acest torent de idei, impresii, simțăminte chinuitoare ne-a venit mai pe neașteptate, mai brusc, și a trebuit deci să zguduie și mai mult sufletul nepregătit; a doua, fiindcă prin starea noastră înapoiată culturală n-am fost pregătiți pentru un gen superior — romanul.

Era deci natural ca la noi un poet liric să fie acela care, exprimând propriile sale gândiri și simțăminte zbu-
ciumate, să exprime totodată starea de suflet (*l'etat d'âme*) a epocii sale ; și am avut norocul ca ăst poet să
fie nu numai liric, dar să fie și un mare poet, să fie
Mihăi Eminescu.

Eminescu a fost oare un geniu, a fost numai un mare
talent? Din nenorocire, aceste epitete sînt așa de rela-
tive ! Atît e sigur, că în exprimarea sentimentelor ero-
tice ajunge uneori pînă la Musset, în exprimarea gîndu-
rilor înalte pînă la Lenau — și aceasta nu e puțin.

Sînt și alte merite care îl pun pe Eminescu între cei
aleși, între marii artiști.

Eminescu, ca toți marii poeți lirici, care au făcut epocă
într-o literatură, singur și-a făurit instrumentul pentru
creațiunea lui, el a creat limba lirică necesară pentru
exprimarea unor idei și sentimente adînci, de care nici
nu visa literatura trecută.

Al doilea, ca toți marii artiști, Eminescu a fost profet
prin arta lui, cu alte cuvinte el a exprimat idei, senti-
mente, stări sufletești care tocmai în urmă trebuiau să
se dezvolte mai cu putere.

Aici e explicarea faptului pe care-l aduce d-l Panu și
cărui îi dă o explicație greșită, anume că Eminescu n-a
fost băgat în seamă la început și a devenit celebru după
ce a înnebunit.

Cînd Eminescu a început să scrie, toate relațiile so-
ciale schițate mai sus nu se dezvoltaseră încă în totul
și deci nici stările sufletești cărora ele dau naștere. Dar,
cu marea sa inimă și cu ochiul său profetic, el a văzut și
a simțit viața care se închea împrejurul său și care tre-
buia să ia o dezvoltare mai mare mai tîrziu. Iată de ce
Eminescu n-a fost înțeleș de la început. Aceasta se în-
tîmplă de altmîntrelea mai cu toți marii poeți și mai
totdeauna din aceeași cauză.

Al treilea fapt care îl pune pe Eminescu în rîndul
marilor artiști și care îi dă dreptul la o glorie pe care
trebuie s-o împartă cu puțini artiști, chiar în literaturile
mai vechi, e tocmai faptul de care acuză d-l Panu cu-
rentul eminescian : lipsa de continuitate eu literatura
trecută.

Să nu se creadă că fac paradoxe.

în adevăr, poezia lirică nu e un monopol exclusiv al
epocii noastre, ea a existat în toate epocile literare în-
semnate ; în vremea noastră, ea a luat o dezvoltare mai
mare, a devenit mai bogată, mai profundă în exprimarea
adîncilor și zbu-
ciumatelor sentimente.

Țările culte însă, cu un bogat trecut literar, au avut
și o poezie lirică trecută bogată și chiar epoci istorice
întrucîtva asemănătoare cu epoca noastră, deci favorabile
înfloririi liricii ; astfel pomenim în treacăt epoca lirică
a lui Petrarca. în alte țări deci, un mare poet are pre-
decesori și în trecut și uneori chiar în epoca lui ; și dacă
orice mare artist reformator în arta sa făurește el singur
instrumentul creării, formează limba și modul exprimării
pentru creațiunea lui, aceasta îi era mult mai greu lui
Eminescu decît celor cu o literatură mai veche. *Eminescu
n-a avut aproape predecesori.* Lirica, și mai ales lirica
erotică în literatura noastră trecută e nulă ; e aproape
nulă și la Gr. Alexandrescu. La Alecsandri ea e gingașă,,
frumoasă, dar superficială ; și zbu-
ciumata lirică a lui
Eminescu n-are nici o asemănare cu cea elegantă și ve-
selă alui Alecsandri.

Iată deci opera lui Eminescu. Și iată de ce el are
atîta influență puternică, iată de ce a creat o școală, un
curent dominator în literatura noastră, cărui i-a dat
numele, și iată de ce epoca noastră literară va fi numită
epocalui Eminescu.

Să vedem acum școala lui : ce sînt eminescienii, ce
e curentul eminescian ?

înainte de a vedea ce e școala lui Eminescu, am face
următoarea întrebare : oare fără Eminescu, dacă s-ar fi
întîmplat o nenorocire ca el să moară în copilărie, curen-
tul liric de azi ar fi fost el cu totul altul ori poate nici
n-ar fi existat ?

Neîndoielnic că da, ar fi existat. Ca formă ar fi fost
întrucîtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut
aceleași caractere esențiale. Și acum cred că e ușor de
văzut de ce.

Curentul Eminescu e produsul unei anumite stări su-
fletești, caracteristică pentru epoca noastră, și deci cu-
rentul s-ar fi produs în orice caz. Independent de in-
fluența lui Eminescu, au scris pe atunci în aceeași di-

recție lirică : Zamfirescu, Ronetti-Roman, Nicoleanu — la acesta din urmă sînt versuri frumoase, admirabile, care prin frumusețe și energie se apropie de ale lui Eminescu. Nimeni dintre ei numai [că] n-a avut atîta talent ca să exprime aceleași idei și sentimente cu aceeași profunzime, cu aceeași strălucire.

Poetul eminescian nu exprimă anume simțăminte și gândiri pentru că-i place Eminescu, ci îi place așa de mult și îi produce așa de mare impresie Eminescu pentru că exprimă anume gândiri și simțăminte care îl zbuciumă și pe el, pe tînărul poet. Un scriitor de talent, eminescian, exprimă propriile sale gândiri și simțăminte, nu gîndirile și simțămintele lui Eminescu — cu cîtă putere și originalitate, asta, natural, depinde deja de mărimea talentului. Numai acei lipsiți cu desăvîrșire de talent nu vor reuși să exprime propriile lor simțiri și gândiri și de aceea vor transcrie ipe Eminescu ; dar operele acestor lipsiți de talent, ca și ale aceluia care scîncesc și plîng, fiindcă așa e moda, aparțin coșului redacțiilor — și aceștia, ori pe cine ar imita, ori de unde s-ar inspira, tot nuli vor rîrnînea.

Dar e absolut nedrept a nega personalitatea artistică la un Vlahuță, O. Carp, Duiliu Zamfirescu și la Beldiceanu, I. Păun, Traian Demetrescu, Popovici-Bănățeanul, Gheorghe din Moldova, A. [C] Cuza, Stavri, Radu Rosetti, Gorun, Steurman, Iosif, G. Ranetti, Cișman, Paulescu și cîțiva alții.

Ceea ce face să fim așa de nedrepti și să negăm originalitatea eminescienilor e tocmai acea comunitate în modul de a simți și a gîndi impusă de însăși epoca în care trăim.

Natural că prin asta nu vreau să spun că Eminescu a monopolizat poezia lirică a epocii noastre și că modul de a simți și a gîndi al vremii noastre nu poate găsi și un mod deosebit de exprimare ; dar pentru aceasta se vede că nu s-a născut încă al doilea Eminescu. De altmîntrelea cine ar putea să nege personalitatea artistică și originalitatea lui Vlahuță sau O. Carp ?

Ca să arăt cît de mult stăpînește un anumit mod de a gîndi și a simți întreaga poezie lirică a epocii noastre, voi aduce aici două exemple caracteristice :

i D-1 A. Macedonski, rivalul atît de învins al lui Emi-
l neseu, după cum se știe, toată viața s-a luptat împo-
l triva acestuia. în opera poetică a d-lui Macedonski, atît
! de inegală, sînt și versuri frumoase, generoase, energice
i — și aceste versuri sînt cam eminesciene. Dar d-1 Ma-
cedonski va protesta și va arăta că tot ce a scris e în
afară de influența lui Eminescu. Cred — și aceasta face
i cînte originalității d-sale, dar dovedește și mai bine ceea
ce susținem.

Dar d-1 Macedonski a vrut să fie original cu orice
preț, să nu se asemene deloc cu curentul dominant, și
! astfel, din originalitate în originalitate, a ajuns la poezia
i decadentă-simbolistă-impresionistă-harmonistă. Dar deca-
i dentismul modern nu e altceva decît degenerarea liricii
| moderne înseși, e un termen la care trebuie să ajungă
lirica în evoluția ei, e bătrînețea, degenerarea, decăde-
i rea liricii, e un termen deci la care trebuia să ajungă și
i lirica eminesciană. Astfel se poate zice, cu drept cuvînt,
că d-1 Macedonski, în lupta sa cu orice preț pentru a fi
original, pentru a nu fi al epocii sale, pentru a nu fi
i eminescian, după mult înconjur ajunge eminescian de-
! cadent.

! Iată altă pildă : d-1 A. Bacalbașa dirija acuma un an,
i cu talent și cu mult brio, o foaie literară : *Adevărul*
literar.

în această foaie, spiritualul scriitor își bătea joc cu
multă vervă de vîicărelile de „pleurnîșeria” * poezilor
eminescieni.

Dar A. Bacalbașa scrie uneori versuri, și versuri fru-
moase ; și în aceeași vreme, chiar cu sarcasmele împo-
triva plînsurilor .poeților, Bacalbașa a scris o serie de
strofe în proză care denotă un temperament de poet. în
aceste strofe însă se exprimau niște sentimente atît de
triste, întunecate, accente atît de plîngătoare încît între-
ceau pe ale multor eminescieni. Aici vedem deci cum
chiar un om care pricepe neajunsurile unui curent lite-
rar și le arată ca atare dintr-un punct de vedere social
mai înalt, cînd va voi și va putea să-și exprime sincer
într-o formă artistică propriile sale sentimente, atunci se
va arăta adesea că sentimentele lui adînci sînt cele do-
minante ale epocii.

* [smiorcăială.]

Eminescianismul, curentul eminescian, e deci un curent liric produs de o anumită epocă socială, de un anumit mod de a gândi și a simți al acestei epoci, și care, la rîndul său, exprimă acest mod de a gândi și a simți. Și tocmai aceasta îl face dominant.

Iar pentru d-1 Panu curentul și dominarea lui se datoresc invidiei și lăcomiei de glorie a citorva poeți și complicității unui critic.

Și acuma putem trece la însuși remediul propus de d-1 Panu împotriva sărăciei noastre literare.

Remediul d-lui Panu

După toate dezvoltările făcute, să abordăm însuși fondul articolelor d-lui Panu: pricina slăbiciunii literaturii noastre de azi și remediul la această slăbiciune.

O întrebare va fi sugerată, desigur, în mintea fiecăruia. Literatura noastră de azi e slabă. Bine: dar cum poate fi pricina acestei slăbiciuni faptul că poeții noștri nu se inspiră din poezii renașterii noastre literare și nu îi imitează?

Cum?

Un tînăr poet, exprimîndu-și simțămintele și ideile proprii care îl chinuiesc, trăind în epoca producătoare de aceste simțăminte și idei, avînd ca model un maestru, care a exprimat un mod analog de a gândi și a simți, și cu toate acestea acest tînăr a produs o operă slabă; cum același tînăr, exprimînd simțăminte străine lui, dintr-o epocă moartă, și imitînd poeți slabi, prin ce minune va produce o operă de valoare? Asta nici telepatia n-ar putea s-o explice.

Să imite? Să se inspire? Să aibă ca model?

Dar ce anume să aibă de model un tînăr poet liric de azi?

Să nu exagerăm, să nu luăm ca pildă lirica erotică de calibrul următor:

*Zori de ziuă se revarsă
Și ochii încă n-am închis;
Cum să-i închid cînd ei varsă
Pîraie de foc aprins?*

*Ah, moarte! numai la tine
Scăparea mea poate fi:
Dar la necez moartea vine?
Și omul poate muri?*

sau la Anton Pann:

*Eu eram pe cotitură,
Stînd pe sub umbritură,
Cînd cu mîndră pășitură
Ea venea ăntînd din gură.*

*Of! jurat să fie ceasul
Cînd plecai și făcui pasul;
Să fi căzut să-mi rup nasul
Decît să-i aud ei glasul.*

*Că de nu-i vedeam frumusețea
Și din ochii ei blîndețea,
Nu m-ar fi coprins iubețea,
Să-mi răpuie tinerețea.
ș.a.m.d.*

Să nu luăm ca pildă poeziile acestea, deși de calibrul lor sînt destul de multe. Nu, să luăm ca pildă poezia erotică a lui Alecsandri, cum e următoarea:

*Cu Ninița-n gondoletă
Cînd mă plimb încetișor,
Trecătorul din piațetă
Ne privește-oftînd cu dor.*

*Atunci cerul se-nsenină,
Lucind vesel l-amvndoii,
Ș-Adriatica s-alină,
Se alină pentru noi*.*

Poezia e gingașă, frumoasă, elegantă, veselă.

Dar nu e oare clar, fără nici o teorie, că această poezie vorbește foarte puțin amoretatului de azi? Iubirea e azi un simțămînt mai puțin vesel, mai adînc, mai zburciumat; și aceasta într-un grad mai intens încă la un temperament de poet.

Iată de ce pentru exprimarea acestui sentiment azi sînt necesare versurile fascinante, chemătoare, hipnotice ale lui Eminescu:

*Cobori încet, aproape, mai aproape... ***

*{Barcarolă venețiană.}
' [Sonete, III.]*

Sau versurile molatice, voluptoase ale lui Vlahuță, sau versurile aproape isterice ale lui Beldiceanu.

în *Epoca literară* e retipărită o poezie a lui Văcărescu, *Imaginația*. Poezia e frumoasă. Imaginația și muzele apar poetului în chipul unor zâne. Frumoase, pline de veselie, de haz, ele presară flori, dansează învîrtindu-se în jurul poetului și-i dau tot *ce le cere*. Asta e muza lui Văcărescu.

Oare tot astfel e și muza poezilor noștri de azi? închipuiți-vă, mă rog, pe Vlahuță, Carp sau pe regretatul Beldiceanu sărind și învîrtindu-se cu muzele lor, dansînd cu ele vreun *pas de quatre* Vajnică poezie ar fi aceea! Și mai ales sinceră...

Muza poetului de azi e tristă și, cînd rîde, rîde între lacrimi; mai adesea îl face pe poet să plîngă; sau, despletită, cu brațele goale în jurul gîtului lui, plînge împreună cu el, amîndoi copii triști ai unei vremi nenorocite! Muza de azi e aceea din *Noaptea* lui Alfred de Musset.

Se înțelege că noi vorbim aici despre ceea ce este într-un mod necesar, nu despre aceea ce ar fi trebuit să fie; or fi pricepînd și poezii că veselia e preferabilă tristeții; decît, poezia lirică e izvorîtă din adîncurilb sentimentelor, iar nu din socotința rece.

Dar sînt măcar multe poezii ca *Imaginația* lui Văcărescu?

Să ia ca model? Să imite? Dar ce să imite?

Să nu alegem noi, că s-ar putea zice că exagerăm; de aceea să luăm ca pilde modelele pe care ni le aduce *Epoca literară* pentru ilustrarea teoriei d-lui Panu; aceste modele au fost strînse și alese de un om de mare talent și de mult gust literar — Caragiale.

Mă uit la aceste modele și mă mir: ce ar putea anume poezii noștri să imite și de unde ar putea să se inspire?

Fabulele lui Alexandrescu sînt frumoase, dar fabula e un gen inferior și un gen literar mort — și nu noi vom reînvia morții. încolo, ce să imite? Povestirile lui Pann, Bălăcescu, *Oișile lui Tirs* a lui Văcărescu?

* [una dintre figurile cadrilului.]

închipuiți-vă numai pe Vlahuță, pe Carp inspirîndu-se din *Oișile lui Tirs*, pe regretații Beldiceanu, Traian Demetrescu avînd ca modelele evasipoeziile lui Bălăcescu, pe Duiliu Zamfirescu, Stavri, A. [C] Cuza, imitînd și avînd ca model interminabilele povestiri ale lui A. Pann, cum Hogeia a învățat să vorbească un măgăruș sau cum a făcut o sobă pe roți; iar toți avînd ca model și următoarea poezie a lui Pann, tipărită în *Epoca literară* :

*Vîntul e veselitor
Mîhnișilor tuturor ;
Vinul e doftorul bun
Boalelor de comun,
Balsamul celor răniți,
Odihnul celor trudiți.*

• Nostimă poezie am fi avut grație tuturor acestor modele!

Poezia noastră o fi acuma slabă; atunci ar fi ridicolă, barocă! Pornind pe această cale a inspirării și a imitării, poezia noastră de azi s-ar preface într-o ade-vărată caricatură.

Dar literatura trecută, mai ales pînă la Alecsandri și Alexandrescu, nu poate să aibă nici măcar o mare influență *indirectă*.

Și aici e locul să arătăm în cîteva cuvinte deosebirea între influența *directă* a unei opere de artă, care servă de model, care poate întrucîtva să determine o creaere artistică, și între influența *indirectă*.

Influență directă exercită un mare poet asupra altora cînd e înrudit cu ei sufletește; această influență se va arăta atunci în lirică în modul de a exprima ideile, sentimentele și va determina școli deosebite: școala lui Lamartine, a lui Musset, Byron, Eminescu, în dramă, această influență directă se va arăta în modul de a trata caracterele, coliziunea de caractere și pasiune și va determina deosebirea, de pildă, între drama clasică a lui Corneille, Racine, drama romantică a lui Hugo, drama modernă a lui Ibsen. Numai aici, în această influență *directă*, poate fi vorba de inspiraere, de imitare artistică. Această înrîurire directă se manifestă în însăși opera de artă.

Dar mai e și o altă influență, *indirectă*. Fiecare poet este și cititor ca oricare altul, și deci un admirator al marilor opere de artă ale tuturor timpurilor. Aceste opere

de artă trebuie să producă asupra lui o impresie puternică, neștearsă, care, perfecționînd însuși sufletul artistului, instrumentul creării, trebuie să influențeze și asupra creațiunii, asupra operei sale. Această influență e inconștientă, nevădită nici pentru artist, nici pentru cititorii lui; dar totuși ea este. Hrana artistică primită e prefăcută în organismul sufletesc al artistului și se manifestă într-o creațiune artistică neasemănătoare cu ea însăși, după cum hrana materială în organismul material se preface în singe, nervi, energie vitală.

Pentru un adevărat artist, această hrană sufletească primită din cărți, din citirea operelor literare mari e mult mai puțin însemnată decît cea primită direct din viața înconjurătoare; dar totuși are și ea însemnătatea sa.

Goethe n-are influență directă asupra nuveliștilor germani de azi; influența lui Maupassant e mult mai însemnată; dar influență mare indirectă trebuie să aibă pentru că în Germania cine n-a citit și n-a admirat nepieritoare frumuseți din marea operă a lui Goethe?

Din nenorocire, chiar influența *indirectă* a renașterii noastre literare nu poate fi decît mică.

Dacă și un talent mai mic poate exercita influență *directă* numai prin faptul înrudirii sufletești, prin faptul că exprimă același mod de a gândi și a simți, pentru a putea avea influență *indirectă*, în sensul arătat mai sus, scriitorii trecutului trebuie să fie genii sau talente foarte mari, operele literare ale trecutului trebuie să fie opere nepieritoare, nepieritoare frumuseți.

Unde avem noi așa opere pînă la Alecsandri și Alexandrescu? Și chiar opera acestora este ea oare așa de mare? Pe cît este, își exercită influența sa. După cum am zis, în tot ce se scrie se simte influența lui Alecsandri, care e doară întrucîtva creatorul limbii literare moderne.

De altmintrelea este un mare poet în trecutul nostru literar, care a avut și are o influență indirectă și chiar o influență directă asupra literaților și poezilor noștri. Acest mare poet e unicul, poate, care a exprimat în adevăr modul de a gândi și a simți al poporului românesc; care n-a imitat — cîteodată copiat chiar — pe poezii străini fără nici o relație cu viața înconjurătoare, cum au făcut atît de adesea poezii renașterii noastre literare.

Acest mare poet e însuși poporul românesc în admirabilele lui poezii populare. D-l Panu nici nu pomenește despre dînsul. Știe d-lui că pentru acest poet generația de azi are nu numai respect artistic, dar chiar un cult, cîteodată un cult exagerat? Și aici vedem clar cum un poet, care poate și trebuie să se impună unei generații de poeți, se impune fără ide ajutorul îndemnurilor patriotice și al protecției criticilor.

Dacă e ceva și mai straniu decît învinuirea poezilor că n-au imitat pe poezii renașterii noastre literare și nu s-au inspirat dintr-înșii, e învinuirea făcută criticii — care, după d-l Panu, *e marele vinovat* în această nesocotire a poeziei trecute — că ea trebuia să explice poezilor noștri de azi poezia trecută și să-i facă s-o admire; și n-a făcut-o. Dar mai întii, ca să sugereze pentru Conachi, Văcărescu, Țiichindeal etc. atîta admirație profundă încît aceasta să poată determina crearea poetică, critica însăși trebuie să aibă acest entuziasm și admirație; altfel ar minți. Și, dacă nu le are, cum poți să-i găsești vină? Doar Conachi, Mumuleanu, Budai-Deleanu, Țiichindeal n-or fi în afară de discuție, ca Shakespeare, Dante și Goethe!

Dar să presupunem că un critic a înțeles frumosul din literatura veche și l-a explicat altora. Sînt oare suficiente toate demonstrațiile criticii pentru a excita o admirație atît de profundă încît să influențeze crearea artistică? Nicidecum. Această admirație profundă a artistului e și dînsa tot atît de spontanee, mai ales în poezia lirică, ca și creațiunea însăși. Și, dacă tinerii noștri poeți, citind pe poezii trecutului (și doar și în școală sînt obligați să învețe bucăți alese din ei), nu se pătrund de această admirație, prin ce minune ar putea să le-o insuflă critica?

Dar cum rămîne cu *continuitatea*? „în domeniul literaturii — zice d-l Panu — trebuie să fie o continuitate fatală, ca de altminteri în orice domeniu, mai ales intelectual...” Dacă ar fi trebuit să fie o *continuitate fatală*, ar fi fost și la noi; și d-l Panu se plînge de contrariul?

în *dezvoltarea noastră socială* am sărit brusc dintr-o stare socială în alta, fără atîta pregătire ca în alte țări; nouă ne lipsește *continuitatea* în toate domeniile vieții. Avem noi oare această continuitate pe terenul material,

unde de la un plug de lemn ara sărit la mașini agricole, de la căruța proastă la drum-de-fier; o avem noi oare pe terenul intelectual, unde de la învățătura sărăcăcioasă de odinioară am sărit la cele din urmă manifestări științifice ale spiritului omenesc; avem noi această continuitate pe terenul moravurilor? Și, când toată viața noastră socială vedește această lipsă de continuitate, cum ar putea manifestarea literară, care e reflexul vieții, să n-o aibă?

Dar respectul pe care trebuie să-l aibă poezii tineri pentru predecesorii lor!

Să ne înțelegem mai întâi despre ce fel de respect e vorba aici sau, mai bine, despre ce fel de manifestare a respectului. Dacă e vorba ca acesta să se manifeste prin inspirație și imitare artistică, atunci foarte bine fac poezii noștri că n-au acest fel de respect pentru poezii din trecut.

Dar de când oare respectul și admirația pentru predecesori trebuie să se manifeste prin imitare?

Acei oameni primitivi, care întâi au găsit modul de a produce o scînteie de foc prin frecarea a două bucăți de lemn, au făcut cea mai mare descoperire de când trăiește omenirea, au făcut posibilă toată dezvoltarea ulterioară a omenirii. Și geniul grec a simțit aceasta și i-a îndumnezeit pe acești inventatori primitivi, personificîndu-i în zeul Prometheus, cea mai mare creație a spiritului poetic religios. Dar această venerație, care merge pînă la îndumnezeire, n-a făcut, sper, pe nimeni să imite pe oamenii primitivi și, din prea mare respect pentru *continuitate*, nimeni nu va freca două lemne, pînă i-or ieși ochii din cap, pentru a aprinde o țigară.

Precum vedem, a respecta pe predecesori nu vrea să zică deloc a-i imita, ci a le recunoaște meritul pentru tot ce au făcut în epoca lor.

Dacă și acest respect ar lipsi la unii din literații noștri, ar fi foarte regretabil; acești literați n-ar fi nici culți, nici inteligenți.

În evoluția unei literaturi se poate ca o operă de mai puțină însemnătate artistică chiar să fi avut mai mare influență asupra dezvoltării literare decît o operă mai însemnată. A cunoaște importanța relativă a scriitorilor trecutului e, desigur, foarte interesant. Un om cult, fie

el literat sau ba, trebuie să cunoască amănunțit istoria literaturii țării sale, după cum trebuie să cunoască și istoria ei politico-socială. Dacă la noi lipsesc încă aceste cunoștințe vina nu e a aceluia pe care d-l Panu îi învinuiește.

La noi nu există încă o istorie mai detaliată a literaturii, nu există încă o ediție critică a scriitorilor mai vechi; căci chiar cei neînsemnați din punctul de vedere estetic pot avea o valoare istorico-literară.

Mare însemnătate estetică nu va avea o lucrare în acest sens, căci ceea ce e important în această privință se cunoaște deja, dar va avea însemnătate istorico-literară și lingvistică.

Pentru a scoate la lumină o atare lucrare nu e nevoie nici de talent, nici de vocație artistică, ci de munca stăruitoare și continuă a cîtorva muncitori conștiincioși; trebuie mijloace, și mijloace multe, și cine altul e *obligat* să facă această operă decît Academia, care în definitiv altă însărcinare nici nu are și care dispune de mijloace imense?

Pe de altă parte, și școala ar trebui să dea în programele ei mai mare loc studiului literaturii trecute.

V

Ce-i de făcut?

Dar oare nu există nici un remediu pentru sărăcia noastră literară de azi?

Pentru a găsi leacul, trebuie totdeauna să cunoaștem pricinile boalei, și aceste pricini ale sărăciei noastre literare au fost lămurite de critica noastră, așa sărăcă cum este, și au fost lămurite, pare-mi-se, cît se poate de satisfăcător. Prima pricină e lipsa de genii sau de mari talente.

Împotriva acestei pricini n-ai ce să faci: geniile sînt totdeauna rare, sînt fericite accidente, și doar nu prin faptul că ne vom întoarce la tradiția largă și variată a literaturii trecute vor începe femeile române să nască genii!

E vorba așadar numai de talentele pe care le avem și numai despre ele vorbește și d-l Panu.

Și e de netăgăduit că avem talente.

Avem talente însemnate, ca al lui Coșbuc, Caragiale, Vlahuță, avem talente ca Delavrancea, O. Carp, Duiliu Zamfirescu; toți pe care i-am pomenit sînt oameni de mai mult sau mai puțin talent. O nuvelă a lui Bujor, *Mi-a cîntat cucu în față*, ar fi fost remarcată și într-o literatură mai bogată ca a noastră; tînărul care scrie sub pseudonimele Tomșa sau Toma are talent, și mult talent; H. Lecca e un om de talent; A. Bacalbașa are fără îndoială talent literar; de asemenea Teleor, Basarabeanu, V. Morțun, Sofia Nădejde și alții; nu mai vorbesc de cei mai bătrîni, cum e d-l Hasdeu, un om de talent mare, superior.

Dacă toate aceste talente s-ar putea dezvolta pînă la marginile indicate lor de natură, dacă ar fi putut să producă tot ce potențial a fost sădit în ele, natural că am fi avut o literatură mai însemnată — în orice caz mai bogată decît cea de azi.

Care sînt deci pricinile ce împiedică această dezvoltare literară?

Prima e piedica materială. Un literat la noi nu poate trăi din munca de literat; deci literatura nu poate să ajungă o profesie, și de aici — diletantism. Pe de altă parte, ocupațiile grele, distrugătoare, prozaice omoară avîntul artistic.

Altă pricină și mai importantă e totala lipsă de entuziasm pentru literatură; în țara noastră n-avem cititori. Atenția publicului cult e îndreptată cu totul în altă parte. Politica îi absoarbe pe toți. Cel mai neînsemnat fapt politic pasionează opinia publică mai mult decît zece poezii frumoase. Lupta pentru existență și lupta pentru a parveni absorb toate puterile pături așa-zise culte.

Numai o atmosferă de entuziasm însă poate ajuta dezvoltarea talentelor, poate face posibilă o eflorescență artistică.

Altă pricină însemnată e concurența literaturii franceze, și în genere a literaturilor străine. Aceasta e pentru literatura noastră tot așa de fatală ca și concurența industriei străine pentru industria noastră. Publicul cult citește la noi franțuzește, cîteodată chiar mai bine decît românește; deci, întrucît are nevoie de hrană estetică, el poate să și-o îndestuleze dintr-un izvor atît de bogat

cum e literatura franceză. Toate îndemnurile patriotice de a consuma producțiunile naționale vor fi și mai puțin eficace în ceea ce privește literatura decît în ceea ce privește industria; pentru că atîrnă de voia mea să consum un articol industrial mai prost din producția națională, dar nu atîrnă de voia mea să gust o nuvelă slabă fiindcă e scrisă de un român.

Citirea literaturilor străine face ca publicul nostru cititor să devină foarte exigent față de literatura română plăpîndă, să-i aplice norme de comparație și să-i pună cereri pe care, natural, ea nu le poate satisface.

De aici o nesocotire, nedreaptă dacă vrei, dar foarte explicabilă, a tinerii noastre literaturi. Chiar scriitorii români mai de talent și mai bătrîni, care, în virtutea iluziilor firești ce și le face fiecare artist despre propria sa lucrare, cred că opera lor e la nivelul literaturilor străine, cînd e vorba de a judeca opera altuia, îi aplică imediat, ca termen de comparație, operele similare străine și i-l aplică cu toată vigoarea invidiei profesionale. Rezultatul e că opera începătorului e maltratată oribil.

în astfel de condițiuni materiale și morale trăiește și se dezvoltă literatura noastră.

Ce să ne mai mirăm deci de sărăcia noastră literară și să-i căutăm pricinile D-zeu știe unde, cînd ele sînt așa de aproape? Mai degrabă ar trebui să ne mire că ea nu se găsește într-o stare și mai rea.

Natural că aceleași sînt pricinile stării triste și a criticii noastre. Pentru prosperarea criticii se cere, încă mai mult decît pentru poezie, o atmosferă de entuziasm; pentru prosperarea criticii e nevoie și de existența unor însemnate producțiuni artistice. O critică, în sensul modern al cuvîntului, poate să fie făcută numai scriitorilor care, în opera lor, și-au manifestat întreaga personalitate artistică; — avem noi multe de aceste opere?

în așa condițiuni poate să se dezvolte, de bine, de rău, critica-recenzie, dar nu cea modernă.

în trecutul nostru literar avem două epoci interesante pentru critica modernă. Prima e epoca Alecsandri—Alexandrescu și alții, a celor de la 1848; critica acestei opere ar putea reînvia o întregă epocă istorică. A doua operă și mai interesantă e poezia poporului nostru; critica ar putea reînvia aci psihologia poporului românesc, cu toată viața lui tristă, nemîngiată. Dar pentru aceste

opere trebuie ani și ani de muncă, de muncă liniștită. Și cine ar putea s-o facă la noi, chiar dintre aceia care au aptitudinea necesară? Cei bogați n-au grija literaturii, cei săraci n-au ce mânca.

În afară de aste două opere, literatura epocilor precedente, după credința mea, nu poate da material pentru o lucrare critică în sensul modern al cuvîntului. Întîi, pentru că în această literatură nu există o operă artistică de o valoare însemnată; și al doilea, pentru că și ceea ce are valoare artistică e, în mare parte, imitație din literaturile străine, fără nici o relație cu viața românească de atunci.

Gîndească-se numai cititorii noștri ce relație există între muzele și idilele lui Văcărescu, între erotica acestuia și a lui Conachi, o erotică imitată din străinătate, uneori pornografică, și între viața noastră patriarhală de atunci? Ce relație aveau toate aceste: *Către Leandru ce nu vine* sau *Eloiza către Abelard* ale lui Conachi cu viața ce-l înconjură? De altminteri, aceasta e credința mea. Crearea critică e și ea liberă; și dacă se va pătrunde cineva de opera poezilor mai vechi pentru o lucrare critică cu atît mai bine pentru el!

Dar soluția! Unde e soluția? Ce e de făcut pentru ridicarea nivelului literaturii noastre în toate manifestările ei?

Oh, știu; pe cititori îi interesează mai ales soluțiile, și aceasta cu drept cuvînt; din nenorocire însă, în sensul în care le caută cititorii, ele nu există.

O, dacă iscoditorii de soluții ar putea să găsească remedii pentru o stare intelectuală, care e legată de întreaga stare socială a unei țări! Astfel de soluție numai vremea o poate aduce. În privința materială, ce e drept, se făcuse o propunere ca statul să intervină și să dea subsidii, să instituie pensii pentru poezi.

O propunere mai detestabilă, mai degradatoare nici nu se poate închipui.

Dar, dacă nu se poate da o soluție, un sfat bun se poate da literaților, poezilor noștri.

Opera artistică, și mai ales cea lirică, fiind expresiunea însăși a personalității sale, artistul să caute să-și perfecționeze această personalitate printr-o cultură mai vastă, prin sentimente și idealuri mai înalte.

Acest sfat, pe care l-am dat mai demult, a făcut mult sînge rău *confracților* mei. Ei au protestat că sfătuiesc pe poezii noștri să pună socialismul în versuri.

Oamenii aceștia nu pricep cel puțin atîta, că lirica, despre care era vorba acolo, e o exprimare a sentimentelor, ideilor și idealurilor poetului însuși, și deci a se pătrunde de sentimente și idealuri mai înalte înseamnă o lirică mai înaltă. În altă țară, mai cultă, sfatul ar părea că se înțelege de la sine, poate [părea] chiar banal — la noi a ridicat proteste și discuții.

Al doilea sfat ar fi să citească mai mult, să capete mai multă cultură artistică literaturii noștri! Cunoștința aprofundată a tuturor măștrilor literaturilor mari: Homer, Dante, Goethe ș.a.m.d. lărgeste orizontul artistic, înalță sufletul, perfecționează însuși instrumentul creării artistice. Această cultură largă va exercita asupra creării artistice ceea ce am numit *influență indirectă*. Citirea literaturii vechi române, desigur, nu poate exercita nici pe departe atîta influență indirectă; totuși o poate exercita întrucîtva și mai ales poate înrîuri în bine limba literară; de aceea această citire e negreșit folositoare.

Al treilea sfat important e să studieze toate literaturile străine contemporane nouă, literaturile de azi ale popoarelor civilizate. Aici poate fi deja vorba de model, de inspirație, de imitare artistică. Iată în adevăr un izvor imens, variat, nesecat, din care se pot inspira literaturii noștri.

Și făcînd așa vor fi logici, vor rămîne în armonie cu toate celelalte ramuri ale vieții noastre.

Noi ne inspirăm de la Europa occidentală în politică, în economie, în știință, în moravuri; trebuie deci, natural, să ne inspirăm tot de acolo și în literatură, care e un reflex al celorlalte manifestări.

Știu că nu se potrivește tocmai [bine] una cu alta, că adevărurile științelor sînt deopotrivă obligatorii pentru fiecare, pe cînd o operă artistică se deosebește de la om la om, de la un popor la altul. O știință națională nu poate exista, o artă națională, da. Așa e.

Decît viața modernă: drumurile-de-fier, telegraful, relațiile continue între feluritele națiuni, gazetele, revistele, care pun în legătură pe oamenii culți ai întregii lumi civilizate, și în general condițiunile asemănătoare de viață economico-socială, morală, toate acestea creează

la clasele culte ale tuturor națiunilor civilizate un mod mai mult ori mai puțin asemănător de a gândi, de a simți, ceea ce într-un cuvânt francezii numesc „l'etat d'âme” al omului modern.

Această viață socială de azi și acest „etat d'âme” modern tind mai mult să formeze din toate literaturile o mare literatură internațională. Ele fac ca opera unui scriitor să fie gustată uneori mai bine în alte țări decât în țara lui; ele fac posibil acest fenomen straniu că un scriitor mare al unei națiuni, curînd după apariția lui, trece triumfal prin toate literaturile națiunilor civilizate, găsind pretutindeni imitatori, făcînd școală; ele fac ca Sully Prudhomme să vorbească mai mult sufletului nostru decât Conachi, Văcărescu, Bălăcescu, Pann; ele fac ca literaturile tuturor țărilor civilizate să fie acum așa de influențate una de alta și ca fiecare scriitor străin să se adape din acest imens izvor internațional.

Influența reciprocă a scriitorilor și a literaturilor străine e enormă și uneori se manifestă aproape fantastic. George Sand a avut o colosală influență asupra scriitorilor tineri ruși. Dostoievski povestește cu ce impaciență nebună așteptau ei apariția unui nou roman al lui George Sand și cu ce evlavie religioasă îl citeau. Dar pe terenul rus romanul lui George Sand se preface în roman naturalist, în sensul bun al cuvîntului, și acest roman rus influențează, la rîndul său, așa de mult romanul naturalist francez, încît marele Maupassant se declară discipol al lui Turgheniev. Astfel s-ar putea zice că romantica George Sand influențează romanul naturalist francez prin intermediul romanului rus.

Literaturile scandinave, care s-au dezvoltat sub influența literaturii clasice germane, au acum o influență considerabilă asupra literaturii actuale a Germaniei.

Dar ce să mă vorbim de alții! *Oare nu e aceasta tocmai adevărata noastră tradiție literară?*

Scriitorii renașterii literare n-au imitat ei cît au putut pe străini, traducîndu-i chiar uneori fără a arăta izvorul?

Cei mai mari poeți ai noștri: Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, nu s-au inspirat ei, n-au imitat ei pe străini pînă a fi acuzați de plagiat, și nu sînt ei oare cu toate acestea adevărați poeți români? Marea deosebire între modul actual de inspirație și imitare artistică din literaturile

"fi
f

i
|
j
,
|
i
|
|
,
I
,
i
j
j
i
|
i
|
i
!
!
j
I

străine și cel de pe vremea renașterii noastre literare e următoarea:

Atunci, pe vremea renașterii noastre literare, viața socială a țării noastre nu semăna deloc cu viața popoarelor civilizate și deci, inspirîndu-se și imitînd o literatură produsă de o viață socială atît de diferită, literații de atunci au creat o operă fără nici o relație cu viața țării lor*.

Pe cînd acuma, viața noastră socială, fără să fi ajuns pe a popoarelor civilizate, dar totuși semănînd cu a acestora, modul de a gândi și a simți semănînd de asemenea, inspirarea din literaturile străine nu împiedică deloc ca opera creată să fie și națională. Astfel e opera lui Eminescu, care s-a inspirat așa de mult din lirica germană.

în nuvela lui Caragiale *Leiba Zibal*** și în drama *Năpasta*, influența lui Dostoievski e destul de vădită* ceea ce nu împiedică deloc ca nuvela și drama să fie și frumoase, și opere românești.

*

Noi am vorbit pînă acum aproape exclusiv de poezia lirică, așa de potrivită pentru epoca noastră.

Dar, cu toată această potrivire, poezia lirică, chemată să exprime cele mai profunde sentimente și cele mai zburcimate gândiri ale omului modern, nu poate prin însuși caracterul ei să exprime și lupta grea pentru viață și coliziunea de pasiuni, de interese, coliziunea de caractere,

Pentru exprimarea acestei vieți, atît de bogată, a omului modern, s-a creat și a luat o mare dezvoltare un alt gen literar, superior: romanul.

Romanul bate la ușa literaturii române, și pentru roman n-avem măcar un singur model valabil în literatura noastră trecută.

în literatura internațională modernă, în acest imens laborator, unde sentimentele, ideile omenirii de azi iau corp și suflet în creații artistice, acolo trebuie să caute literații noștri poeți, prozatori, critici, modele de imitat

* O excepție trebuie de făcut pentru un poet cum e Pann, un adevărat scriitor național; dar scrierile lui Pann sînt de un gen literar inferior.

** [O făclie de Paște.]

(pe cât poate fi vorba de imitare în artă), acolo trebuie să caute inspirație, acolo e un izvor imens, nesecat, acolo e și remediul împotriva „uniformității ideatiunii”, lipsei de variație în exprimarea sentimentelor ș.a.m.d.

Se înțelege, e un remediu pe cât poate fi vorba acuma de remediu pentru literatura noastră, care trăiește în condițiuni atât de ucigătoare.

*

Am sfârșit cu discutarea acelor părți din articolele d-lui Panu care au interes general, un interes literar.

Sînt atinse și alte chestii acolo, care, după părerea mea, n-au vreo însemnătate. Așa, d-sa crede foarte păgubitoare pentru literatura noastră *coteriile* literare și spiritul de exclusivism, care se dezvoltă în ele. E adevărat; decît, înseși coteriile literare, și mai ales răul pe care-l aduc literaturii la noi, sînt mai curînd rezultatul lîncezelii literare decît pricina ei. Coterii literare sînt și în străinătate, dar acolo, afară de rău, aduc și un bine — excită emulația.

De altmintrelea, ce e drept e drept, spiritul de gașcă a ajuns la noi așa de departe încît un literat român, cînd nu parvine să facă o gașcă literară cu literați în viață, o face cu cei morți.

ASUPRA ESTETICII METAFIZICE ȘI ȘTIINȚIFICE¹⁰

în numărul festiv al *Convorbirilor literare*, un număr ce a fost tipărit la aniversarea a 25-a a acestei reviste, sînt două articole de polemică, amîndouă îndreptate în contra mea¹¹.

Această cinste excepțională, precum și faptul că unul din articole a fost iscălit de d-l Maioreseu, ar fi trebuit să mă facă să răspund imediat, cu atât mai mult cu cît în general n-am obiceiul de a tăcea cînd mi se fac observații critice.

Meseria de scriitor, ca orice meserie, are și ea obligațiile sale și una din aceste obligații mai de căpetenie e să-ți aperi vederile expuse dacă urmezi a crede că sînt adevărate, iar dacă te-ai convins că sînt false, atunci să-ți recunoști sincer și cinstit greșeala.

Se înțelege, sînt cazuri cînd cel care-ți face observări polemice nu merită nici un răspuns, și în acest caz datorria de a răspunde se preface în datorria de a tăcea; acum însă nu sîntem deloc în această situație, cel puțin pe atât pe cît e vorba de d-l Maioreseu, căruia dacă nu i-am răspuns pînă acuma pricina este că n-âm avut unde.

De la încetarea revistei *Contemporanul* din Iași n-am avut o revistă unde să scriu.

E adevărat că aș fi putut să răspund într-o gazetă; dar un articol care se împarte în zece sau cincisprezece numere ale unei gazete nu e citit nici de acei puțini cititori care ar avea bunăvoința să citească articolele de polemică științifică.

Tocmai așa a trecut nevăgat în seamă un admirabil articol din *Lupta*, semnat G.I. și unde e analizat în fond tot articolul d-lui Maioreseu.

Înainte de a răspunde în fond, trebuie să fac rezervele mele în privința tonului articolului d-lui Maioreseu și felului d-sale de a polemiza.

D-l Maioreseu o ia cu mine prea de sus, de sus de tot, mă trimite la manualele de școală, zice că sînt inocent în materie și chiar sfîrșește articolul cu fraza : „Las-o mai domol unde nu te pricepi”.

Îndrăznesc a crede că ăst ton polemic e foarte greșit. Și nu e greșit în sensul că în general nu poate să fie întrebuițat în polemică, o, nu ! mai mult decît oricine sînt în contra polemicii d *Veau de rose* *, dar e greșit în cazul de față pentru că nu se potrivește. Numai atunci ar fi potrivit acest ton polemic cînd adversarul e în adevăr ignoranț, nepriceput etc. — Atunci e foarte natural să-l trimiți la manualele de școală. Dar crede oare d-l Maioreseu că în toată Țara românească va găsi cinci cititori așa de naivi încît să creadă cu tot dinadinsul că sînt așa de ignorant și nepriceput cum vrea să arate d-sa... ? Și nu vede oare d-l Maioreseu că tonul prea de sus și poza prea marțială pot fi luate drept o dovadă de lipsă de argumente ? ceea ce, desigur, nu poate fi în interesul d-sale.

Dar mai e și altceva.

În țara noastră sînt unul din cei dintîi care au zdruncinat teoriile metafizicii estetice și aplicarea lor la critica literară. E o întîmplare ! S-a făcut în lipsa unuia mai destoinic ! Fie ! Dar așa este. Un om inteligent, citind articolul d-lui Maioreseu va trebui, desigur, să-și facă următoarea reflecție : dacă Gherea e un om atît de ignorant și nepriceput, cît de șubrede dar trebuie să fie teoriile estetice ale d-lui Maioreseu dacă chiar Gherea a putut să le zdruncine !

Cum vedem dar, tonul polemicii a greșit chiar din punctul de vedere al intereselor d-lui Maioreseu. Și care e dovada pe care ne-o dă d-sa pentru a arăta ignoranța mea ?

* [cu apă de trandafiri, adică polemică „cu mănui”.]

Că nu cunosc proveniența teoriilor d-sale estetice, care își trag originea de la Platon, pe cînd eu, citind frazele nebuloase din articolele d-lui Maioreseu, am zis că aceste fraze ar fi mai bine lăsate nemților, deci am crezut că teoriile d-sale sînt de origine nemțească.

Nu-i vorbă, chiar de n-aș cunoaște această origine, mare pagubă n-ar fi ; dar dovadă că cunosc teoria platoniană e că am expus întrucîtva această teorie în articolul *Asupra criticii metafizice și științifice* *, studiu care a fost scris tot în contra teoriilor estetice ale d-lui Maioreseu, expuse de d-l Bogdan. Acel studiu a fost tipărit alături cu articolul la care răspunde d-l Maioreseu. După ce expun în cîteva cuvinte esența teoriei platoniene, adaug : „Această fantezie (teoria esteticoplatoniană), cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon”. Așadar, am știut perfect proveniența și dacă am zis că expresiile nebuloase trebuie lăsate nemților e pentru că d-l Maioreseu n-a adus în țară estetica direct platoniană, ci varianta ei schopenhaueriană și kuno-fischeriană.

De cînd d-lui, pentru a ilustra ignoranța mea în chestia esteticii platoniane, ne aduce exemplu pe un individ care nu știa cine e Shakespeare, atunci ce poți să faci decît să întrebuițezi propria frază a d-lui Maioreseu : „Ce poți să faci cu asemenea lucruri ? Le constăți și treci mai departe”.

Să trecem și noi mai departe și să ajungem la fondul articolului.

Dar mai înainte să restabilim faptele.

D-l Maioreseu, acum vreo 8 ani, a scris două articole în *Convorbiri literare* : unul *Asupra comediilor lui Caragiale*, altul *Poeți și critici* **. Ca răspuns la aceste articole, am tipărit în *Contemporanul* și retipărit în al doilea volum al criticilor mele un articol, *Personalitatea și moralitatea în artă* **. În acest articol am discutat păreriile d-lui Maioreseu asupra unor chestiuni de o mare importanță, cum e morală în artă, însemnătatea idealurilor sociale în artă etc. Între altele am susținut că vederile estetice ale d-lui Maioreseu sînt metafizice, ter-

* [A se vedea : C. Dobrogeanu-Ghera, *Opere complete*, voi. 6, p. 247—278.]

** [A se vedea : C. Dobrogeanu-Ghera, *Opere complete*, voi. 6, p. 279—307.]

minologia grea și improprie și am arătat mai multe contradicții între cele două articole.

După un interval de 6 ani, d-nul Maioreseu îmi răspunde în n-rul festival al *Convorbirilor literare*. Răspunsul d-sale însă nu atinge deloc principalele părți ale articolului meu, ci în întregimea lui se mărginește a răspunde la două fraze ale mele, una în privința terminologiei (emoțiunile impersonale), alta care explică relațiunea dintre rău și egoism, și în sfârșit vrea să arate că în articolele d-sale n-a existat contradicție în privința personalității și impersonalității în artă.

Așadar, întregul răspuns se referă la două expresii și o contradicție. Se va fi convins d-1 Maioreseu că în toată cealaltă parte a articolului am dreptate ori n-a vrut să o discute? Nu știu — constat faptele. De aici urmează însă că, chiar de ar fi avut dreptate d-1 Maioreseu în privința câtorva expresii și unei contradicții, totuși articolul meu în mare parte ar rămâne neatins.

Așa, de pildă, să luăm chestia contradicțiilor.

În articolul meu, la care răspunde d-1 Maioreseu, după ce constat contradicția fundamentală dintre două articole, urmez așa: „Mai sînt și alte contradicții în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist care nu-i cuprins de inspirație impersonală nu e 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, -«încoronarea 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* scrisă tocmai pentru ziua solemnă a biruințelor noastre împotriva turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfârșit, 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 gîntei latine

și ura contra evreilor el le-a reprezentat». (*Studii critice*, vol. II, p. 67.)

Deci, chiar dacă d-1 Maioreseu ar fi justificat contradicția în privința personalității și impersonalității, ar rămîne totuși mai multe contradicții clare, pe care nu poți să le înlături prin nici o teorie nebuloasă.

Dar să vedem acuma dacă d-1 Maioreseu are dreptate cel puțin în partea aceea la care a răspuns și care desigur i-a părut d-sale partea cea mai slabă a articolului meu.

D-1 Maioreseu citează următorul pasaj din articolul meu: „Aceste expresii grele, metafizice, mai sînt și neexacte. Să luăm vorba «emoțiune impersonală». Emoțiunile sînt în general cît se poate de personale, fiindcă sînt urmarea unei ațîțări nervoase care se petrece într-un organism individual, într-o persoană”.

La acest pasaj din articolul meu, d-1 Maioreseu face următoarea întîmpinare critică:

„Ce curioasă observare face aici d-1 Gherea! De ce adevărat ar fi neexactă expresia: «emoțiune impersonală»? Fiindcă toate emoțiunile se petrec într-o persoană și prin urmare nu pot fi decît personale? Dar după acest soi de vorbă, tot ce gîndește un om, tot cuvîntul ce-l rostește, ar trebui numaidecît să fie numit personal, fiindcă se petrece în organismul lui individual. Și prin urmare nu s-ar mai putea zice în bună și lămurită limbă românească, de ex., opinia ce o arată d-1 X nu este personală, a lui, ci a luat-o orbește din cutare carte sau de la cutare om. Căci ar avea cineva dreptul să întîmpine: nu este exact, fiindcă orice exprimare a unei opinii se petrece cu necesitate în organismul individual al celui ce o exprimă și prin urmare este personală, a lui?” (p. 888).

Nu știu dacă observarea mea e curioasă, dar desigur e curios cum d-1 Maioreseu face confuzie între două fenomene psihice deosebite: idei și emoțiuni. Cum! Fiindcă în bună și lămurită limbă românească se poate zice că d-1 X a împrumutat cutare idee ori cutare opinie de la d-1 Y, s-ar putea zice că d-1 X a împrumutat bucuria, spaima, frica de la d-1 Y? Tocmai buna și lămurită limbă românească a știut, cum vedem, să facă deosebire între feluritele fenomene psihice, cum sînt ideile și emoțiunile, deosebire pe care n-o face d-1 Maioreseu. Ideile, noțiunile, adevărurile fiind mai generale, afectînd mai puțin viața vegetativă a individului, a persoanei, despre ele în adevăr

s-ar putea zice că sînt impersonale. „*Omul e muritor, de două ori două fac patru*” sînt adevăruri deopotrivă pentru toți oamenii normal organizați. Emoțiunile însă, frica, bucuria, spaima, iubirea, deși sînt simțăminte analoge la toți oamenii, dar fiecare le simte așa de deosebit ca grad și ca fel încît lor li se cuvine de bună seamă termenul de *personale*.

Ilustrul învățat englez Henry Maudsley zice :

„Emoțiunile influențează mai puternic organismul decît ideile, fiindcă ele înfățișează o mișcare internă mai violentă și fiindcă toate funcțiunile vegetative sînt mai adînc implicate în originea lor, în firea și manifestarea lor” *. Și mai departe : „Căci aceea ce revelează natura esențială a individului este sentimentul sau viața afectivă” **. Și tocmai pentru că emoțiunile revelează natura esențială a individului, a persoanei, și tocmai pentru că emoțiunile implică mai mult viața vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut și credem termenul „emoțiune impersonală” un termen impropriu, o expresie neexactă.

Dar d-1 Maioreseu precizează încă o dată ce înseamnă cuvintele „emoțiune impersonală” : „Numai o emoțiune impersonală face pe om să se uite pe sine (subliniat în text), de aceea se și numește impersonală”. Dar în orice act pasional și în multe acte fiziologice omul se uită pe sine ca persoană. Le vom numi oare pe toate impersonale ? Dar atunci și un criminal care, săvîrșind crima, se gîndește la crimă și nu la persoana sa va fi impersonal. Vom avea deci criminali și crime impersonale. Și iarăși cînd un om mîncă bucate bune și în actul mîncării se uită pe sine, gîndindu-se și fiind preocupat numai de mîncare, acest om mîncă impersonal. Pentru că una din două : ori starea fiziologică a foamei, a setei, actul mîncării implică prea mult viața fiziologică și viața vegetativă a individului pentru ca să putem vorbi de impersonal — și atunci, cum am văzut, nu s-ar putea întrebuița acest termen nici la emoțiune, care de asemenea implică prea mult viața vegetativă individuală, — ori, cu toate că emoțiunile implică așa de mult viața vegetativă individuală, se poate întrebuița expresiunea

* *Physiologie de l'Esprit [Fiziologia spiritului]*, p. 326.

** *Ibid.*, p. 327.

„emoțiune impersonală”. Și atunci făcînd încă un pas, vom zice : foame impersonală, mîncare impersonală.

Iată cîteva argumente pentru care am crezut și cred impropriu și neexactă expresiunea : „emoțiune impersonală”, deși această expresiune e întrebuițată nu numai de d-1 Maioreseu, ci își de unii scriitori străini, chiar nemetafizici.

„Ce mai ceartă de cuvinte !” va zice d-1 Maioreseu. Așa e ! Dar oare eu ridic această ceartă prin faptul că în trei rînduri am atras atenția că termenul este impropriu, sau d-1 Maioreseu, care din zece pagini consacră două acestei discuții și chiar sfîrșește cu cuvintele : „Am insistat asupra acestei prime obiecțiuni a d-lui Gherea, fiindcă este din capul locului hotărîtoare”.

După „emoțiunea impersonală” vine rîndul altei fraze din care d-1 Maioreseu trage concluzia că nu știu să discut logicește. Așa o fi ? Să vedem.

„Nu e adevărată — am zis eu în articolul meu — nici fraza că egoismul e rădăcina oricărui rău”. Ca să dovedesc că fraza e neexactă, am arătat că pe de o parte egoismul poate să fie și rădăcina binelui și pe de altă parte că sînt rele care provin din altruism.

D-1 Maioreseu izolează mai întîi de restul articolului fraza citată, pe urmă citează partea întîia și lasă la o parte partea a doua, unde vorbesc de răul ce provine din altruism, și după aceea urmează așa :

„Dar ce are a face această obiecțiune (chiar dacă ar fi exactă, ceea ce nu credem) cu fraza în chestie ? Este așa de puțin deprins d-nul Gherea cu operațiile argumentării, încît nu-și poate da seama de raportul cestiunei sau sferei de aplicație a noțiunilor ?

Eu zic : egoismul e rădăcina oricărui rău. Generalitatea este aci în cuvintele «oricare rău» și propoziția redusă la paradigmele obișnuite în manualele de școală (toți S sînt P) glăsuiește : tot răul este din egoism. Aceasta însemnează că întreaga sferă a noțiunii rău este legată de sfera egoism, dar nu însemnează că și întreaga sferă a noțiunii egoism este legată de rău, *ci din contra, numai o parte* (subliniat de noi). Cînd zic : «toți lei sînt animale», aceasta nu însemnează că și toate animalele sînt lei, ci numai că unele animale sînt lei ; celelalte pot fi oricum vor voi : vulpi, papagali sau alte

animale mai puțin citabile. (Vezi Maioreseu, *Logica*, p. 47.)

A înțeles d-1 Gherea această mică explicare elementară ? Dacă-i este prea abstractă, să-i mai dăm un exemplu concret dintr-o știință materială. Cineva afirmă : microorganismele sînt cauza oricărei boale infecțioase. Vine altul și vrea să-l combată zicînd : nu este adevărat, căci microorganismele sînt și cauza multor fenomene folositoare, d.e. a fermentațiunii" (p. 891).

Astfel izolînd fraza citată mai sus, făcînd pe cititorii d-sale să creadă că obiecțiunile mele în privința egoismului le-am făcut numai pe baza construcției logice a unei singure fraze și nu după înțelesul întregului articol și chiar al întregii teorii; schimbînd în sfîrșit fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" prin fraza : „tot răul este din egoism", d-1 Maioreseu crede că mi-a găsit o greșeală care, după expresiunea d-sale, trebuie să se prefacă într-un adevărat instrument de pedeapsă în contra mea. Să vedem :

Mai întii trebuie să constatăm că schimbînd fraza : „egoismul e rădăcina oricărui rău" în fraza : „tot răul este din egoism", pentru preciziunea înțelesului, d-1 Maioreseu precizează totdeauna o greșeală elementară și bătătoare la ochi. În adevăr, dacă sfera noțiunii *rău*, dacă tot răul pînă la cea din urmă picătură provine din egoism, atunci și boalele : frigurile, holera, ciuma, care sînt, slavă Domnului, rele destul de mari, provin de asemenea din egoism, și nu din microbi patogeni, după cum știam pînă acum.

Dar să vedem dacă, în marginile argumentării logice, am făcut greșeala ce mi se impută de d-1 Maioreseu cu atîta lux de dovezi. Voi arăta imediat că și aici nu eu am greșit.

Să luăm fraza așa cum e modificată de d-1 Maioreseu : „tot răul este din egoism". Aici avem o propoziție ori o judecată, care în logică se cheamă universal-afirmativă și care, redusă la forma logică, glăsuiește : toți S sînt P, adică tot subiectul sau toate subiectele sînt predicate, ceea ce nu vrea să zică că tot P e S, adică tot predicatul e subiect. — Cu alte cuvinte, în formula logică *toți S sînt P* întreaga sferă a noțiunii lui S (subiect) e legată de sfera lui P, dar nu și întreaga sferă

a lui P e legată de sfera lui S, ci, cum zice d-1 Maioreseu : „*din contra, numai o parte*". Așa, luînd chiar pilda dată' de d-1 Maioreseu : toți lei sînt animale, nu înseamnă că și toate animalele sînt lei. Sfera noțiunii *animal* (P) e mai mare decît sfera noțiunii *leu* (S), deci nu poate fi întreagă legată de noțiunea S.

Cu alte cuvinte, în formula logică : toți S sînt P, sfera lui P fiind mai mare decît sfera lui S, ea nu poate să se cuprindă întreagă în sfera lui S, după cum un număr mai mare nu poate să se cuprindă într-unui mai mic. Deci cînd eu leg întreaga sferă P (egoismul) de întreaga sferă S (tot răul) fac o greșeală de logică, greșeală care arată că nu sînt deprins cu „operațiile argumentării".

„ Aceasta e teza d-lui Maioreseu.

Acum toată discuțiunea stă aci : e adevărată că *întotdeauna* în judecățile universal-afirmative reduse la „toți S sînt P" întreaga sferă a lui P nu poate să fie legată de sfera S ori sînt cazuri cînd întreaga sferă P să fie legată de sfera S ? — Dacă e adevărat cazul întii, atunci în adevăr am făcut o greșeală de operație de argumentare ; dar dacă e adevărat cazul al doilea nu e greșeală.

Ca să arătăm că e adevărat al doilea caz, să luăm ca pildă o frază, o propoziție, o judecată universal-afirmativă asemănătoare cu fraza d-lui Maioreseu : „tot răul se naște din egoism". Această propoziție e : „tot omul se naște din femeie". Să supunem această propoziție analizei logice, întocmai cum a făcut d-1 Maioreseu.

Toți oamenii se nasc din femei. Aceasta înseamnă că întreaga sferă a noțiunii *oameni* e legată de întreaga sferă a noțiunii *naștere prin femei*, dar nu înseamnă că și întreaga sferă a noțiunii „naștere prin femei" e legată de sfera noțiunii „toți oamenii", ci, cum ar zice d-1 Maioreseu, *numai o parte*. Deci, faptul că toți oamenii se nasc din femei nu vrea să zică și că toate femeile nasc numai oameni, după cum faptul că tot răul se naște din egoism nu înseamnă că tot egoismul naște numai rău ; deci femeile afară de oameni pot să nască, spre pildă, și „vulpi, papagali sau alte animale mai puțin citabile".

La aceeași concluzie ajungem și altminterlea. În propoziția noastră „tot omul se naște din femeie", „tot omul" e subiectul S, „se naște din femeie" e predicatul P. Pre-

dicatul P însă, fiind mai mare decât subiectul S, cuprinde pe S (adică toți oamenii), dar și mai mult decât S ; deci, încă o dată, femeile trebuie să mai nască și alte viețuitoare afară de oameni. Nu-i vorbă, ele pînă acum s-au refuzat la astfel de operație, dar poate va fi altfel de acum înainte spre a se conforma logicii.

Se înțelege că nu putem ieși din această încurcătură și nu putem să ne punem în acord cu experiența vieții decât admitînd că toată sfera lui P e legată de sfera lui S, că adică toți oamenii se nasc din femei, dar că și toate femeile nu nasc decât oameni.

Astfel deci, viața reală, experiența vieții, suverană asupra tuturor științelor și deci și asupra logicii, comandă această concluziune : că sînt judecăți universal-afirmative în care raportul de extensiune al noțiunilor S și P e astfel încît sfera lui P e întreagă legată de sfera lui S.

Aci am putea să ne oprim și să încheiem cu cuvintele *quod erat demonstrandum*.

Dar, cazul fiind interesant, vom cere voie cititorilor noștri să mai aducem încă un exemplu.

Să luăm propoziția următoare : „toate merele sînt din rădăcini de meri”. Pînă la descoperirea altoiului, raportul între S și P, între mere și rădăcini de meri, a fost ca și în propoziția „toți oamenii se nasc din femei” : întreaga sferă a lui P e legată de S, adică și toate merele sînt din rădăcini de meri și toate rădăcinile de meri produc ori hrănesc numai mere. Cu inventarea însă a altoitului, chestia se schimbă ; acum rădăcina de măr poate să hrănească și alte fructe, ca pere, deci extensiunea sferei lui P s-a schimbat, e mai mare decât S. Cu schimbarea raportului de lucruri reale, în aceeași proporție s-a schimbat raportul între S și P.

De aici urmează încă o dată că pe de o parte viața reală și experiența vieții hotărăsc raportul între extensiunea sferei noțiunilor S și P și nu numai se întîmplă că ăst raport să fie în felul cum zic eu, dar acest raport e și variabil și, fiind într-un fel pentru un timp, se schimbă într-altfel pentru alt timp, e deci un raport schimbător.

De aici iarăși trebuie să tragem concluziunea că n-am făcut deloc greșeală stabilind raportul, ori mai bine zis

posibilitatea raportului, între S și P, astfel încît întreaga sferă P să fie legată de sfera S *.

Dar, dacă am dreptate în general, rămîne acum de văzut dacă, în cazul special, în propoziția făcută de d-I Maioreseu : „egoismul e rădăcina oricărui rău” am avut dreptate cînd am legat întreaga sferă a noțiunii egoismului de întreaga sferă a noțiunii răului. Eu cred că și în acest caz special am avut deplină dreptate să fac această legătură. Și iată de ce :

Mai întîi însuși cuvîntul rădăcină ne-a dat dreptul să înțelegem așa cum am înțeles fraza aceasta. Pentru că e foarte natural că orice rădăcină de măr produce mere, prin altoire poate să mai hrănească pere, deci tot un fruct, și un fruct asemănător, dar n-ara auzit ca o rădăcină de măr să producă cartofi, castraveți ori lumînări de spermanțetă. Cînd d-I Maioreseu ne spune că egoismul e rădăcina care produce răul, întregul rău pînă la cea din urmă picătură, e natural ca în mintea noastră să se formeze ideea că aceeași rădăcină nu poate produce

*D-1 Maioreseu mă trimite la manualul d-sale de logică, (p. 46—47). Cu regret trebuie să spun că acest manual, în cazul de față, nu poate să ne fie de nici un folos pentru că-i lipsește tocmai aceea ce putea să ne lămurească, și anume *cuantificarea predicatului*. Luându-se după logica veche și după Mill, d-I Maioreseu nu se ocupă de cuantificarea predicatului, împarte propozițiile în patru categorii, în loc de opt, cum fac noii logicieni englezi, și în general partea din manualul d-sale care vorbește despre extensiunea sferelor subiectului și predicatului e foarte confuză.

„În actul judecării — zice d-I Maioreseu —, noțiunea principală este subiectul ; sfera noțiunii lui se exprimă cu oarecare exactitate, și astfel judecata este sau universală sau particulară. Iar cît pentru predicat, chemarea lui în judecată este de a afirma sau nega, cît pentru subiect, rămînîndu-i sfera în afară de subiect cu totul nehotărâtă”.

Aici, deși se neglijează cuantificarea predicatului, dar cel puțin se lasă posibil un caz cînd sferele subiectului și predicatului sînt egale.

Mai departe d-sa zice : „Toate quadratele sînt paralelograme, însemnează că întreaga sferă a noțiunii quadrat face parte din sfera noțiunii paralelogram, și rămîne nehotărîtă, dar este cu puțință ca noțiunea paralelogram să se mai întindă și peste alte noțiuni”.

De aici iar s-ar părea subînțeles că sînt și cazuri în care noțiunea predicatului nu se întinde peste alte noțiuni și sfera lui e egală cu sfera subiectului. Deducția însă neașteptată pe care o face d-lui din toate aceste dezvoltări e următoarea :

un fruct neasemănător ori, și mai mult, contrariu. De altă parte, tot înțelesul și toate dezvoltările din articolul d-sale dau același înțeles egoismului. În sfârșit, d-l Maioreseu e discipolul lui Schopenhauer; în definitiv d-lui expune teoriile estetice și morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă însă, egoismul e mai rău decât Satana pentru creștini, pentru că el e cauza afirmațiunii dorinței de a trăi, care e izvorul întregului rău, întregii imoralități, întregului viciu, idealul fiind dispariția traiului, neființa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înțeleg așa fraza după cum am înțeles-o. Iar dacă d-l Maioreseu n-a vrut să fie înțeles așa, atunci e vina d-sale; de ce nu se explică mai clar ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, care nu permit o exprimare mai clară.

„Astfel judecata universal-afirmativă arată în privința sferelor numai atât, că întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună cu o parte a sferei predicatului” (subliniat de noi).

Această deducție și afirmare e pur și simplu neexactă, fiindcă sînt propoziții ori judecăți universal-afirmative în care întreaga sferă a noțiunii subiectului este comună nu cu o parte a sferei predicatului, ci cu întreaga sferă a predicatului. Astfel e propoziția noastră : toți oamenii se nasc din femei ; astfel e propoziția : toate triunghiurile sînt trilaterale ; astfel e propoziția : toți oamenii rîd etc. Aceste propoziții pe care le neglija logica veche, fiindcă nu se ocupa cu cuantificarea predicatului și de care nu s-a ocupat nici d-l Maioreseu, se cheamă în logica modernă : — propoziții afirmative *toto-totales*.

D-l Maioreseu pomenește, ce e drept, despre cuantificarea predicatului tocmai în apendice, într-o notă pentru p. 46—47, pe care am văzut-o aici. „Acest paragraf — zice d-sa (adică p. 46—47) — explică îndestul ceea ce numește logicul englez Hamilton cuantificarea predicatului, a cărei importanță însă o exagerează”.

Că pagina 46—47 din manual nu explică, ci face confuzii am văzut ; cît despre exagerările lui Hamilton iată ce zice Liard în cartea sa *Les logiciens anglais* :

„Cuantificarea predicatului este principiul esențial al noii analitice, numai ea ne permite să dăm o analiză desăvîrșită a științei logice. Din cauză că n-au cunoscut-o sau au trecut peste ea, cei vechi nu au dezvoltat logica decât dintr-o parte și au îngreuiat-o cu reguli numeroase, nefolositoare și discordante (p. 49).

De altmintelega, în privința opiniunii despre exagerările lui Hamilton d-l Maioreseu se bazează pe Mill.

Am ajuns, în sfârșit, la partea proprie a articolului d-lui Maioreseu, adică fa acea parte care trebuie să justifice contrazicerea (mai bine zis una din contrazicerile) aflată de mine, în privința personalității și impersonalității în artă.

Pentru a explica ori pentru a înlătura această contrazicere, d-sa scrie o pagină în care precizează teoria esteticoplatoiană de care se ține d-sa și pe care o aplică în critice. Reproducem aici întreaga pagină, foarte interesantă, nu numai din punctul de vedere al contrazicerii ce ne preocupă. Analizînd puțin această teorie expusă în câteva cuvinte de d-l Maioreseu, se va vedea încă o dată diferența între vederile noastre și ale d-sale, între estetica metafizică și estetica modernă științifică.

Chestia fiind cam aridă, cerem scuze cititorilor noștri că le punem răbdarea la o grea încercare.

Iată această pagină :

„Apoi care din două este adevărat, întreabă broșura roșie¹³ : poetul impersonal sau cel personal ?

Amîndouă, răspundem noi.

Așadar, cuvîntul personal, ca și contrariul său, impersonal, are două înțelesuri ?

Evident, și amîndouă înțelesurile sînt clar puse în pasajele citate, adică clar pentru cine poate și vrea să înțeleagă. Tot așa are două înțelesuri cuvîntul inductiv (aristotelic și baeonian), cuvîntul sintetic (*a priori* și *posteriori*) etc.

Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperei obiectului trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect, prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip, se înfățișează *sub specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este «o idee platonice». — Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amoret individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anumă formă reproduce caracterul personal al poetului, și o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esențială. — Leiba Zi-

bal din *Encli/i de Paște* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării, după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii.

Și *Luceafărul* lui Eminescu nu este un individ amozat, ci însăși sentimentalitatea amorului, ca și Werther. Dar aceeași deosebire a manifestării și din aceeași cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, de mult știută și de mult comentată a ideii platonice întrebuițată drept fundament de estetică, și împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare în care se revelează diversele personalități ale poetilor.

Se înțelege că sînt și teorii contrare. Zola, d.e., definește : opera de artă e un colț al naturii văzut printr-un temperament.

Noi credem din contră, că opera de artă e un colț al naturii văzut cît se poate de impersonal și exprimat printr-un temperament cît se poate de individual.

Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie. Chestia noastră era teoria platonico-estetică, combinată cu varietatea exprimării aceluiași tip prin felurite forme artistice, teorie atinsă în treacăt de cele două articole ale noastre. Și aici am arătat că contrazicerea închipuită de d-l Gherea nu există în acea teorie, ci există în capul d-sale" (p. 893—894).

Dacă, în adevăr, contrazicerea există în capul meu ori dacă e în articolele d-sale, asta o să vedem imediat.

De la început însă trebuie să ne înțelegem ori trebuie să înlăturăm două pasaje din pagina citată ca nefiind în chestie. Mai întîi e : „contrazicerea închipuită de d-l Gherea nu există în acea teorie". O fi existînd, n-o fi existînd „în acea teorie" e altă socoteală ; vorba e că acea contrazicere există în adevăr în articolele d-sale.

Al doilea pasaj de înlăturat e în privința broșurii roșii. Această broșură n-am citit-o și deci nu știu, o fi avînd, n-o fi avînd dreptate. Original e numai că d-l Maioreseu începe să discute cu broșura roșie, iar rezultatul e că zisa contrazicere e în capul meu. S-ar părea că

broșura roșie e într-adins introdusă pentru a întuneca chestia, nu pentru a o lămuri.

Așadar, trecem la chestia contrazicerii ; pentru aceasta însă trebuie să restabilim faptele.

În articolul asupra comediilor lui Caragiale, d-l Maioreseu susține că un artist trebuie să fie impersonal în producerile artistice, că altfel ar fi imoral în înțelesul artei. „înălțarea impersonală — zice d-sa — este însă o condiție așa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedecă și o abate este un dușman al artei, îndeosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele de zile solemne sînt simulare a artei, nu artă adevărată". Și mai departe ; „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".

Acum 6 ani, analizînd acest articol, am zis : „Poetul trebuie să expună simțirile și acțiunile omenești cu atîta obiectivitate curată încît să ne înalțe pe noi în lumea impersonală. Cît de obiectiv, cît de impersonal mai trebuie să fie poetul!". De altmintrelea toată partea teoretică a articolului e scrisă în același sens, adică poetul trebuie să fie obiectiv, impersonal în expunere, în manifestarea estetică.

În articolul *Poeți și critici* d-l Maioreseu susține contrariul, susține că poetul trebuie să fie personal în manifestarea sa artistică, iar în loc de „obiectivitate curată" d-sa cere artistului să fie „părtinitor".

„În manifestarea artistică — zice d-sa în acest din urmă articol — se reproduce caracterul personal, fără care nu poate exista un adevărat poet" ; și iarăși în tot articolul d-sale susține același lucru, că artistul în exprimare e personal și într-un loc d-sa ajunge la concluzia că „artistul nu poate fi decît părtinitor".

Numind articolul întîi cu litera A și articolul al doilea cu litera B, vom avea :

Articolul A. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa impersonal, obiectiv.

*Articolul B **. Artistul trebuie să fie în manifestarea sa personal, părtinitor.

Iată o contrazicere clară ca lumina zilei și pe care n-ar putea-o înlătura însuși Platon dacă s-ar scula din groapă, iar d-l Maioreseu vrea să o înlătore prin expunerea esteticii lui Platon.

Și cum o înlătură? Iată cum: poetul e personal și impersonal, impersonal în perceperea lumii și personal în manifestarea ei. Poetul vede cât se poate de impersonal și se exprimă cât se poate de individual.

Să presupunem că toate acestea sînt adevărate (ceea ce nu credem); ar urma oare că se înlătură contrazicerea de sus? Dar de unde? Nu numai că nu se înlătură, dar nici nu se atinge contrazicerea și prin explicările date se creează și alte contraziceri. Așa, pe acest al treilea articol, prin care d-sa voiește să lămurească cele două articole trecute, îl vom numi cu litera C, și atunci vom avea următoarele contraziceri noi:

Articolul A. Artistul trebuie să fie impersonal, obiectiv în manifestare.

Articolul C. Artistul trebuie să fie personal, individual în manifestare.

Articolul B. Artistul e personal în percepere (vezi N. B.).

Articolul C. Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii.

După cum vedem, acest nou articol cade în contrazicere cu fiecare din articolele trecute.

D-l Maioreseu mă mustră că de ce n-am băgat de seamă că între cele două articole a trecut un interval numai de 3 luni, atunci aș fi fost mai prudent și n-aș fi găsit contrazicerile. „Chiar această scurtă vreme de interval ar fi trebuit să facă pe d-l Gherea mai prudent”. Dar ce are a face intervalul cînd acum nu în două articole scrise la interval de 3 luni, ci în același articol pe aceeași pagină se găsește o contrazicere tot așa de flagrantă

* În articolul B (*Poeți și critici*) d-l Maioreseu susține asemenea că artistul trebuie să fie personal în percepere. „De la aceleași obiecte chiar despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el (poetul) primește o simțire așa de deosebită, de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei...” etc.

ca și cele dinainte. în adevăr, prin faptul că d-sa reîpărește o citație din scrierile sale se întîmplă următorul lucru. La pagina 893 sus, citim: „Poetul 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 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”. Așadar, poetul în primirea simțirilor, impresiilor, deci și în actul percepției e așa de personal încît și manifestarea e personală. Astfel, însăși manifestarea personală e subordonată percepției personale, așa de personal e poetul în perceperea lumii. Iar după zece rînduri, pe aceeași pagină, d-l Maioreseu zice: „Poetul adevărat e impersonal în perceperea lumii”.

O fi și această contrazicere tot numai în capul meu?...

De altminterlea, nu mă mir deloc de aceste contraziceri. Se înțelege, d-l Maioreseu are un frumos talent și e un logician distins, dar chiar dacă ar fi logician genial ca Aristoteles ori Mill tot n-ar putea face nimic în zilele noastre cu această estetică metafizică platoniană, nemțită de metafizici nemți. Și cum să nu cadă în contraziceri cu ea și în ea cînd ea însăși e o mare contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne.

Pentru că, vă rog, citiți micul rezumat al acestei teorii în articolul d-lui Maioreseu și spuneți-mi dacă găsiți două propoziții în toată această pagină care să nu fie în contrazicere cu cele mai elementare adevăruri ale științei moderne. Pentru ca să nu părem exagerați și nedrepti, să analizăm puțin acest mic rezumat din teoriile platoniene.

*

începem cu fraza întîia: „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii”. Pentru ca să vedem întru cât e adevărată această frază, trebuie să vedem ce e actul percepției, ce e percepția din punctul de vedere al psihologiei moderne. în teoria expusă și susținută de d-l Maioreseu, percepția pare a fi un act psihic simplu, în

care subiectul care percepe e cu totul pasiv, el primește impresia din afară, dar personalitatea lui psihică în acest act al percepției nu lucrează, pare a fi absentă. Dacă ar fi așa, atunci în adevăr omul ori poetul în actul percepției ar fi impersonal, și numai în exprimare, în manifestarea estetică, unde se manifestă și lucrează întreaga persoană psihică, numai acolo artistul ar fi personal. Dar oare așa e ? Să vedem !

în cea mai simplă experiență psihică — zice Maudsley (vezi *Physiologie de l'Esprit*, p. 324) — *este atît un element subiectiv cît și un element obiectiv*; căci orice percepțiune este de la început însoțită de sentiment". Așadar, în actul percepției omul nu numai primește, ci și dă ; spiritul său lucrează ca și în actul exprimării.

Pentru simțul comun — zice Binet (vezi *La psychologie du raisonnement*, p. 10—11) — percepțiunea este un act simplu, o stare pasivă, un fel de receptivitate. A percepe un obiect exterior, d.e. mîna noastră, este numai a avea conștiință de senzațiile pe care le produce acel obiect asupra organelor noastre. Cu toate astea, cîteva exemple vor fi de ajuns să arate că, în orice percepțiune, spiritul adaugă neconținut pe lîngă impresiunile simțurilor.

Percepțiunea este deci o stare mixtă, un fenomen cerebro-senzorial alcătuit dintr-o acțiune asupra simțurilor și o reacțiune a creierului. Ea se poate asemăna cu un reflex a cărui perioadă centrifugă, în loc să se manifeste în afară prin mișcări, s-ar cheltui în lăuntru deșteptînd asociații de idei. Descărcarea urmează o cale mentală, în loc să urmeze una motrice.

Cum vedem iarăși, în actul percepției, spiritul omului lucrează ca și în actul exprimării, numai că descărcarea apucă altă cale, o cale mentală în locul uneia motrice. Mai explicat și mai doveditor pentru noi e James Sully.

„Percepțiunea — zice Sully (vezi *Les illusions des sens et de l'esprit*, p. 14) — nu-i un lucru așa de simplu cum s-ar părea la prima vedere. — Cînd privești într-o zi călduroasă un rîu cu apă vie și vezi delicioasa răcoare, nu-i greu de dovedit că în realitate facem un act de sinteză mentală sau de construcție imaginativă, că la impresiunea simțurilor pe care ne-o dă ochiul în momentul acela adăugăm un lucru pe care experiența din

trecut l-a dat spiritului nostru. *în percepțiune spiritul lucrează asupra materiei senzațiunei* și întrunește în actuala! atitudine toate rezultatele dezvoltării sale anterioare".

Si în felul acesta am putea aduce citații din toți marii psihologi moderni. Așadar, în actul percepției spiritul nu numai primește, dar și dă ; în actul de percepție, spiritul face acte de sinteză mentală, de construcții imaginative ; în actul percepției, spiritul lucrează asupra materiei senzației ; în actul percepției se pune în lucrare întreaga experiență psihică dobîndită, toate reminiscențele, întregul rezultat al dezvoltării anterioare. Cu aceste cîteva adevăruri științifice dobîndite despre percepție, să ne întoarcem acum la teoria platonice însușită de d-l Maioreseu : „Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii".

Acum, după ce am precizat științificește termenul *percepere*, știm cît de impropriu este a vorbi de percepție impersonală cînd în actul percepției ia parte întregul psihic, întregul spirit al individului, al persoanei.

Dar, va zice d-l Maioreseu, aici e vorba de impersonal întru atîta întrucît în actul percepției obiectului artistul trebuie să se uite pe sine și să-și concentreze toată privirea în obiect. Fie, dar atunci și exprimarea artistică e impersonală.

Cum ? Cînd un pictor se uită la un peisaj, atunci se uită pe sine ca persoană, iar cînd apoi îl reproduce pe pînză, în actul reproducerii, nu se uită pe sine ca persoană ? Evident. că da, și poate în actul exprimării și mai mult decît în actul percepției. Dar atunci amîndouă actele, și perceperea și exprimarea, sînt impersonale, însă atunci ne oprim de la început și nu putem să mergem mai departe și să împărțim morala și estetica între aceste două acte, nu mai putem da unuia vederea tipică neindividuală, altuia exprimarea individuală etc. ; ne-am nămolit de la început. începutul analizei e și începutul ruinării teoriei. Dar, în sfîrșit, să mergem mai departe :

„Prin aceasta (adică prin actul percepției) numai obiectul încetează acum de a fi individual mărginit și devine tip". Prin actul percepției obiectul se reproduce ca atare în capul nostru, deci rămîne binișor și nu încetează deloc de a fi individual și mărginit.

Mai departe, „Leiba Zibal din *Făclia de Paște* a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca și Shylock, dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorilor! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de amîndoi autorii”. Așadar, deosebirea între două lucrări de artă depinde numai de felul deosebitei exprimări, manifestări, care -e individuală, personală, dar nu și de deosebirea în percepere, care act e impersonal. Așa, spre pildă, Shylock și Leiba Zibal sînt amîndoi tipuri de ovrei; dar dacă sînt așa de deosebiți e numai din cauză că au fost deosebit exprimați, după temperamentul individual al fiecărui scriitor, dar nu și din cauză că au fost diferit văzuți, percepuți de fiecare scriitor. Aceasta e după teoria însușită de d-l Maioreseu.

Nimic mai neexact. Adevărul e, și un adevăr absolut elementar pentru zilele noastre, că deosebirile între două lucrări de artă depind, bineînțeles, și de exprimarea prin temperamente deosebite, dar și de percepere prin deosebite temperamente, prin organizații psihofiziologice deosebite. Ca să ne convingem de acest adevăr, de altmintrelea banal, să luăm un exemplu. O pădure e văzută de doi scriitori artiști, dintre care unul e tip auditiv, altul vizual. Acești doi artiști văd pădurea și o descriu.

Primul, tipul cel auditiv, va descrie mai ales freamătul pădurii, geamătul copacilor la baterea vîntului, bîzîitul insectelor, ciripitul miilor de păsări etc.

Al doilea, tipul vizual, va descrie mai ales formele și culorile pădurii, aspectul ei la apusul soarelui, va descrie înălțimea plopului, micimea frunzelor lui, care tremură ca sute de mii de fluturași verzi.

De unde aceste deosebiri în descrierea aceleiași păduri? Evident că e și în faptul deosebirii de exprimare, dar chiar de la început aceasta e hotărîtă prin deosebirea în percepere. Primul artist, tipul cel auditiv, percepe pădurea mai ales prin auz, al doilea mai ales prin vîz, astfel că de la început se hotărăște deosebirea prin actul percepării.

Dacă doi pictori zugrăvesc același peisaj într-un mod diferit, prima cauză e că-l văd într-un mod diferit. D.,? altmintrelea, acesta fiind un adevăr prea cunoscut, nu mai insistăm.

Să mergem mai departe.

„Aceasta (adică perceperea neindividuală, impersonală, tipică) constituie partea mai ales etică a artistului”. Așadar în actul percepării neindividuale, impersonale, rezidă etica, morala artistului, iar ca să nu se supere actul manifestării personale, atunci acestuia i se dă estetica artistului.

Dar ce înseamnă această împărțeață atît de *originală* ?

Mai întii, dacă am înțelege actul percepării în sensul cum îl înțelege teoria susținută de d-l Maioreseu, apoi tocmai atunci nici n-ar putea fi vorba ca ăst act să dea elementele morale, etice, ale artistului și ale operei de artă. În adevăr, dacă artistul în actul percepării e impersonal, neindividual, dacă în acest act e absentă personalitatea lui psihică, dacă putem să ne exprimăm așa, atunci el e iresponsabil moralmente, deci nu mai poate fi vorba deloc de morala lui. Deci numai în actul exprimării, în care se arată întreaga personalitate, individualitate a artistului, numai și numai în acest act va rezida etica artistului*.

Înțelegînd însă perceperea în sensul cum e înțeleasă de psihofiziologia modernă, de bună seamă și acest act

* Se înțelege că noi judecăm această teorie din punctul de vedere elementar științific, după cum am prevenit pe cititori. Dacă însă o judecăm din punctul ei de vedere, din punctul de vedere al fanteziilor metafizice ale lui Platon ori din punctul de vedere al fanteziilor bolnăvicioase ale lui Schopenhauer, atunci din punctul lor de vedere această estetică e destul de consecventă, e consecvența în erori.

În adevăr, după Platon, în actul percepării artistice, artistul, uitîndu-se pe sine ca persoană, se redeșteaptă *alter ego* al lui din lumea transcendentă, acest tip perfect al căruia artistul e o copie imperfectă. Deci actul percepării artistice e totdeauna și actul redeșteptării tipului transcendental perfect, deci e natural ca în acest act să rezide moralitatea artistului.

Din altă parte, după Schopenhauer, actul percepării artistice fiind un act impersonal, în el artistul se uită ca persoană, deci nu e accesibil egoismului, care e rădăcina dorinței de a trăi; fără el ar fi dispărut omenirea, deci s-ar fi îndeplinit idealul schopenhauerian — neexistența. Impersonalitatea, uitarea de sine din actul percepării e întrucîtva o presimțire, o anticameră a ne-ființei, a Nirvanei, a marelui ideal, deci e natural de a căuta în acest act etica artistului.

Cum vedem, aceste fantezii sînt consecvente cu ele înseși, ceea ce nu le împiedică de a rămîne tot fantezii.

va hotărî etica, morala artistului și puterea moralizatoare a operei artistice.

Dacă actul percepției hotărâște în parte, de la început, cum va fi o operă artistică, atunci e evident că hotărâște în parte cum va fi ea din punctul de vedere etic, moralizator. Dar actul exprimării, manifestării artistice hotărâște și el în mai mare grad cum va fi opera artistică, deci cum va fi elementul ei etic, moralizator. Prin urmare, chiar dacă ar putea să fie aici vorba de „mai ales”, atunci actul manifestării artistice va constitui „mai ales” *etica* artistului, după cum va constitui „mai ales” *estetica* lui. În orice caz deci e greșit de a face această împărțeață fantezistă, dînd etica ori „mai ales” etica pe seama actului percepției și estetica ori „mai ales” estetica pe seama actului exprimării artistice.

Să vedem ce a mai rămas din această teorie! Nimic.

Ne-a fost de ajuns să precizăm mai științificește termenul și actul *percepției* pentru ca toată această teorie să cadă. Nu-i vorba, e păcat, teoria e destul de frumoasă și mai ales e foarte simetrică, ca toate construcțiile metafizice, în adevăr, uitați-vă numai:

După ce crearea artistică e împărțită în două acte deosebite: perceperea și manifestarea —, aceste acte devin nu numai funeiarmente deosebite, ci contrarii, și devin două entități metafizice. Și mai departe vine următoarea împărțeață: celui dintîi act e dată impersonalitatea, celui de-al doilea personalitatea artistului; celui dintîi mai ales morala, celui de-al doilea mai ales estetica; celui dintîi vederea tipică, neindividuală, nemărginită, celui de-al doilea tratarea individuală, mărginită etc., etc. Ce simetrie! Păcat numai că toate aceste construcțiuni fanteziste seamănă cu construcțiunile făcute din cărți de joc: la cea dintîi atingere a suflării, științifice ele cad.

E adevărat că d-l Maioreseu poate să zică și zice chiar: „Dar această luptă între teorii adverse este altă chestie”. Cum altă chestie?

Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicii.

D-l Maioreseu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o și a acreditat-o în țara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. D-l Maioreseu n-a putut aduce altă teorie

estetică, pentru că pe acea vreme estetica științifică mai n-a existat. În cît privește acreditarea acestei teorii și dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăși natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar și estetic în țara noastră, de altă parte talentul d-lui Maioreseu. Dar, oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poți face alte aplicațiuni decît acelea pe care le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d-l Maioreseu a făcut un mare serviciu literaturii române, dar aceasta se datorește propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită, în contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea și morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticii științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antștiințifică e această teorie platoniană, fie și în forma ei primitivă la Platon, fie și în forma ei ulterioară la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia: în lupta acestor două teorii și nu aiurea.

Înainte de a termina, țin să relev faptul că d-l Maioreseu dă de exemplu pe Zola cînd e vorba de a numi un reprezentant al teoriilor adverse celei metafizice, platonice.

Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să-mi exprim aici mirarea decît a făcut d-l Maioreseu cînd a zis că eu nu cunosc proveniența teoriei d-sale? Oare nu cu mult mai mare drept aș putea să întreb: cum Zola? care Zola?...

Zola e un mare talent ca scriitor de romane, un critic slab și un teoretician estetic nul, absolut nul. Cum dar a putut d-l Maioreseu să-l numească tocmai pe el, cînd era vorba de a numi un reprezentant al esteticii moderne? Estetica științifică modernă, ca știință, e adevărat încă în formațiune. Ca atare, ea își ia metoda și și formează materialul din științele mai formate. În acest sens o descoperire a lui Helmholtz în acustică ori în optică e mai importantă pentru estetica științifică decît

toate speculațiunile esteticii metafizice moderne luate împreună.

Dar, cu toate că depinde de multe alte științe, este însă o știință specială de care depinde în primul rînd estetica modernă, aceasta e o știință tînără și începătoare încă și ea : psihologia. Opera de artă e o producție a psihicului omenesc, psihologia e știința psihicului omenesc, legătura și dependența e evidentă, și în adevăr nu e nici un psiholog însemnat care să nu fi tratat într-un mod sau într-altul chestiunile de estetică.

Estetica depinde foarte mult de altă știință în formațiune, de *sociologie*, un adevăr pe care din nenorocire nu prea îl înțeleg nici oamenii de știință care se ocupă de estetică.

în sfîrșit, dacă d-l Maioreseu ar fi vrut să citeze vreun reprezentant al teoriilor adverse celor metafizice, care să se fi ocupat mai în special de estetica științifică, ar fi putut numi pe Fechner, Taine, Bain, James Sully, Hirth, Guyau, Grant Allen, Veron, Forbes, fie și pe cei de mîna a doua, pe vulgarizatorii nu totdeauna fericiți cum e Hennequin... dar Zola ? !

D-l Maioreseu sfîrșește astfel articolul d-sale : „Precum se vede, acele cîteva fraze, presărate în articolele noastre, scrise de altminteri în termeni mai populari, erau numai niște semne de recunoaștere pentru o teorie estetică completă și sistematizată ; sau, dacă nu ni se ia în nume de rău o comparare militară, niște soldați trimiși înainte — nu ca slaba putere a unor indivizi răzleți, ci ca avangarda unei întregi armate cu care stau în legătură bine disciplinată.

De unde putem scoate o altă observare de polemică literară : nu confunda avangarda unei armate cu niște soldați răzleți, sau mai pe românește : Las-o mai domol unde nu te pricepi !”.

Dacă nu d-l Maioreseu, apoi cititorii mei, desigur, s-au convins că în articolul meu trecut, ca și în acesta din urmă, am băgat de seamă perfect de bine armata de care ne vorbește d-l Maioreseu (adică teoria platoniano-schopenhaueriană), dar am băgat de seamă și unele lucruri pe care nu le-a observat d-sa, și anume că astă armată e distrusă, nu mai există.

Tocmai aici e originalitatea situației d-lui Maioreseu, căci d-lui merge mîndru și marțial înainte crezînd că îl

urmează o armată și nu vrea să se uite îndărăt pentru a vedea că nu-l urmează nimeni.

Din cauza prea multor ocupații, d-l Maioreseu n-a băgat de seamă că esteticii metafizice platoniano-schopenhaueriene i s-a întîmplat în anii din urmă un mic accident, și anume : a murit.

Nu-i vorbă, sînt și unii nemetafizici chiar care cred că n-a murit, ci numai trage de moarte ; în orice caz sănătoasă nu e, și nu e departe vremea cînd ea va apuca drumul veșniciei pentru a se odihni lîngă surorile ei bune, astrologia și alchimia.

Opinia publică și critică literară din țările civilizate e preocupată acum de o problemă literară stranie și la prima vedere puțin explicabilă — aceasta e reînvierea, renașterea unor stări sufletești și a unor formule literare de mult trecute, pe care ne-am învățat să le credem moarte ca toți morții, fără puțință de reînviere. E iarăși vorbă, iarăși discuție, din zi în zi mai pasionată, asupra misticismului, simbolismului, exotismului, fantasticului în literatură, ca în timpurile crâncenei lupte între romantism și naturalism. E de ce să te miri, să te uimești.

E doar așa de puțină vreme de atunci — numai câțiva ani — de când naturalismul a învins hotărît și definitiv romantismul; sînt câțiva ani de când domnia naturalismului biruitor nu numai că n-a fost pusă de nimenea la îndoială, dar era greu de prevăzut sfîrșitul acestei domnii. Se înțelege: oamenii culți știau foarte bine că un curent literar, oricît de puternic ar fi, nu poate să dureze veșnic, după cum nimica nu durează veșnic pe lumea aceasta, și în schimbarea și evoluția vieții sociale trebuie să se schimbe și curentele literare, care sînt numai una din multiplele manifestațiuni ale acestei vieți. Dar aceasta se știe *a priori*, încolo însă nimenea nu putea să prevadă nici caracterul aceluia curent literar care va disputa domnia naturalismului, și cu atît mai puțin se putea prevedea o manifestare atît de apropiată a acestui curent nou.

Și era și greu, foarte greu de prevăzut ceva. Naturalismul era și e și acum așezat pe niște baze foarte pu-

ternice, de neclintit. Critica literară a dovedit cu atîta claritate și cu o bogăție atît de mare de argumente că naturalismul e un copil legitim al epocii noastre, că e strîns legat de întreaga dezvoltare socială contemporană, că spiritul omenesc, ajuns la maturitate în știință, nu mai poate să se mulțumească nici în artă cu idealismurile, simbolismurile și fanteziile romantice — alături cu enorma dezvoltare a științelor exacte, formula naturalistă în artă se impunea. Omenirea civilizată, care a biruit forțele oarbe ale naturii, a pus în serviciul omului aburi și electricitate, necesar trebuia să ajungă la o literatură care tinde să pătrundă sufletul omului, viața socială a oamenilor, prin zugrăvirea adevărată a acestei vieți și a acestui suflet.

Iată, în cîteva cuvinte, acele puternice temelii teoretice pe care critica literară le așternea naturalismului.

Dar nu critica literară, bineînțeles, a fost aceea care a dat viață naturalismului, ci arta naturalistă e cea care a creat mai curînd acea critică. Naturalismul numără între artiștii săi pe unii din cei mai mari scriitori pe care i-a avut omenirea, cum sînt Balzac, Tolstoi, George Eliot și o pleiadă întreagă, internațională, de scriitori geniali; aceștia sînt artiștii care au procurat victorie naturalismului.

Se înțelege că înainte, și acuma chiar, naturalismul n-a devenit o formulă rigidă, căreia toți să se supună — au fost neînțelegeri și discuții, care urmează de altminterlea și acuma. Iată, spre pildă, unele din aceste chestii care provocau neînțelegeri.

Unii din scriitorii noului curent literar, sub cuvînt că arta naturalistă trebuie să zugrăvească viața reală așa cum este, căutau să zugrăvească tot ce e mai stupid, mai respingător în viață: noroiul vieții. Alții, pentru același cuvînt, cădeau în cea mai abjectă pornografie. Aceste exagerații, legate din nenorocire de un nume ilustru, de Zola, au putut să fie ușor combătute, fiindcă reprezentanții cei mai mari ai curentului literar din Englitera și Rusia au fost împotriva acestor exagerații. O altă chestie literară, care de asemenea a produs discuții pasionate, a fost următoarea: dacă scriitorul zugrăvește viața reală care-l înconjoară, o reproduce el oare obiectiv, ca un aparat fotografic, ori personalitatea proprie a artistului se oglindește în această reproducere a vieții? Toate

aceste și multe alte probleme literare au fost dezbătute și lămurite, și un cititor care ar vrea să facă cunoștință cu ele ar putea să le găsească în articolele critice ale lui Zola, articole războinice, scrise cu multă putere polemică, din nenorocire însă de multe ori foarte superficiale.

Acela însă care a dat o formulare adevărată naturalismului n-a fost nici Zola, nici vreun critic cunoscut; a fost tot un artist, mai puțin muncitor, poate, mai puțin viguros decât Zola, însă un artist mai fin, mai mare, mai pătrunzător — a fost Maupassant. În prefața lui la romanul *Pierre et Jean*, Maupassant, în câteva pagini, dă o formulare adâncă, pătrunzătoare, genială naturalismului.

Și iată acum, când naturalismul numără printre ai săi pe cei mai mari scriitori contemporani, când ca o formulă literară ajunge la atât de clară (Conștiință de sine, încât poate fi formulat într-un mod deslușit și hotărât în câteva pagini, când domnia lui exclusivă părea a fi asigurată, tocmai atunci începe să se nască un curent literar nu neasemănător, ci diametral opus curentului dominant.

Defecțiuni încep chiar între cei mai iluștri reprezentanți ai lui. Astfel, în ultimele romane ale genialului formulator al acestui curent, Maupassant, se simte peste tot un lirism personalist, iar nuvelele lui din urmă, cum e admirabila nuvelă *Le Floria*, sînt pătrunse de un misticism spiritist, care n-are absolut nimica a face cu naturalismul. Un alt scriitor de talent, *Paul Bourget*, începe prin romane care zugrăvesc viața reală, dar curînd trece la altele, care sînt niște disertațiuni psihofilozofice, și acum în urmă scrie niște romane pe tema mistică, că unica scăpare a omenirii de azi din zbuciumările ei dureroase e să *i>c* arunce în brațele religiei catolice¹⁵.

Dostoievski capătă înrîurirea imensă ce o are nu prin analiza sa genială psihică, ci mai ales prin misticismul și lirismul umanitar ce conțin operele sale.

Tolstoi, după ce a scris câteva capodopere, care formează mărgăritarul cel mai prețios în literatura naturalistă, ajunge pe urmă să-și repudieze propria sa operă și să se arunce într-un misticism absurd, făcînd o nouă religie neocreștină; și, drept vorbind, renumele universal de care se bucură îl datorește nu atât genialelor

sale romane *Război și pace*, *Anna Karenina*, cît faptului că e șeful unei religii noi.

George Eliot a ajuns în ultimele sale creații la un misticism analog, deșinuidentic.

În romanul lui din urmă, *La petite paroisse**, Alphonse Daudet ajunge la cel mai perfect tolstoism, această *petite paroisse*, mică bisericuță, Alphonse Daudet o ridică față de marea biserică oficială, și această mică biserică reprezintă adevăratul creștinism, cu toată evlavlia, cu toată supunerea creștinească, și în această supunere, și în această umilire creștinească Daudet pare a vedea scăparea din criza morală prin care trecem, scăpare din trufia și, egoismul nostru. Din această debandadă mistică a tuturor căpeteniilor școlii naturaliste literare a scăpat doar Zola, fie pentru că e un cap mai practic, fie poate pentru că e mai puțin artist decât ceilalți. În orice caz, această debandadă mistică a marilor scriitori naturaliști e de cel mai mare interes, ca simptom social și ca simptom literar. De altmintrelea, misticismul a atins concepția filozofică și morală a acestor scriitori mari și foarte puțin însăși arta lor, formula lor artistică. Sînt prea mari personalități ca să-și poată, de azi pînă miine schimba însuși modul de creare artistică. Misticismul marilor scriitori arată însă că în adîncimile vieții sociale fermentează noile idei și sentimente, care la un timp dat vor cere o formă artistică nouă, un curent literar nou. Și aceasta din urmă, în adevăr, a început să se producă.

-Numele acestui curent nou e greu de dat, fiindcă reprezentanții lui îi dau mai atîtea nume diferite cîți cîraci cuprinde. Astfel, ei se numesc decadenți, simbolști, prerafaeliți, exotiști ș.a.m.d. Mult mai greu încă decât a da nume curentului nou e a-i caracteriza doctrina artistică; în această privință domnește iarăși o mare deosebire de vederi între membrii curentului sau curentelor noi. Dar, deosebindu-se în multe alte privințe, într-o privință însă ei sînt în perfect acord: în negarea doctrinei naturaliste.

Astfel, naturalismul cere artistului să creeze operele sale din elementele reale ale vieții înconjurătoare, curentul nou, dimpotrivă, își plămăiește operele sale din adîn-

* [Mica parohie.]

cimile fanteziei neînfrinate ; naturalismul cere artistului să descrie viața pe care o cunoaște, pe care a trăit-o, curentul nou își ia tema cu predilecție din epoci depărtate, de la popoare puțin cunoscute sau imaginate ; artistul naturalist creează oameni vii, caractere reale, artistul din școala nouă creează simboluri menite să înfățișeze și să personifice conflicte morale sau idei abstracte.

Cum vedem, curentul nou nu e altceva decât romanticismul reînviat, și încă romantism în partea lui cea mai exagerată, cea mai contestabilă, cea care a fost mai cu succes combătută și mai sigur învinsă de naturalism.

Acest curent nou sau curente noi au fost întâmpinate de la început cu cel mai profund dispreț, și din partea artiștilor naturaliști, și din partea criticii, și din partea publicului cititor. Acest dispreț a fost, de altmintrelea, bine meritat atâta vreme cât curentul nou a fost reprezentat prin decadenți, scriitori francezi lipsiți de cultură, de bun-simț și de talent; dar disprețul devine absolut ridicol când noul curent începe să fie reprezentat prin artiști cu adevărat și real talent. Chiar în școala cea nouă franceză e un om foarte talentat, acesta e *Verlaine*, și cine ar putea să nege talentul mare al prerafaeliților englezi, cum sînt Dante-Gabriel Rosetti, Swinburne, Morris, sau cine se îndoiește de marele talent al scriitorilor scandinavi, Strindberg și, mai ales, Ibsen ; e netăgăduit asemenea că în tînăra literatură germană sînt oameni de talent care aparțin aceluiași curent antinaturalist, și, în sfîrșit, Friedrich Nietzsche, oricît de dezeclibrat ar fi, e totuși un scriitor genial.

Cum vedem deci, curentul cel nou, antinaturalist, numără acum în rîndurile sale oameni de talent mai în toate țările civilizate. Față cu acest fapt important și cu altul tot atît de caracteristic, că noul curent începe să capete tot mai mulți și mai mulți admiratori, admiratori fanatici —, critica, n-a mai putut să trateze cu atîta ușurință curentul cel nou, a priceput că are a face cu o problemă literară și socială de mare importanță. Dar numai atîta a și priceput ea ; a-și explica însă această problemă [de] critică n-a fost în stare. În această privință, putem cita opiniile caracteristice a doi critici însemnați. *Lemaitre*, briliantul critic-causeur literar, cu obișnuita-i superficialitate, găsește că pricina dezvoltării și influenței ce capătă noul curent e *moda* —, va trece moda,

va trece și el. Ce comodă explicare ! Dacă te mulțumești cu un cuvînt, apoi în felul acesta nimic mai ușor decît a explica toate fenomenele literare și sociale, care toate sînt trecătoare, deci toate pot să fie botezate cu cuvîntul : *modă*.

Un scriitor german cult și de mult talent, Max Nordau, se ocupă și el de acest curent și încă într-un op mare special, în două volume groase *.

Mai cult și mai pătrunzător decît alți critici, el intră mai adînc în miezul chestiunii. Din nenorocire, Nordau e un discipol al lui Lombroso, și teoriile acestuia din urmă i-au întunecat cu desăvîrșire vederea.

Ca discipol fidel, Nordau, chiar în cei mai de talent reprezentanți ai curentului în chestie, vede niște imbecili, criminali născuți, *degenerați*.

Aici cuvîntul *degenerat* e menit să înlocuiască cu succes cuvîntul *modă*. Un cititor inteligent ar putea să zică, cu drept cuvînt, lui Nordau : „Dacă Wagner, Strindberg, Ibsen, Swinburne, Morris, Tolstoi (și acest din urmă, după Nordau, e un degenerat) sînt degenerați, atunci dă, doamne, cît de mulți de acești degenerați”.

E foarte interesantă opinia lui Zola asupra uneia din cele mai puternice opere ale lui Strindberg — *Tatăl*.

Într-o scrisoare adresată autorului și tipărită ca prefață la traducerea dramei, Zola scrie : „D-ta știi că nu sînt pentru abstractii. Mie îmi place ca personajele să aibă o stare civilă completă ; să-i poți întîlni pe stradă, să fie împlîntați în viața noastră. Dar aici e desigur între noi o deosebire de rasă. Dar, așa cum este, piesa dumată e una din rarele producțiuni dramatice care m-au emoționat adînc”. Lăsînd la o parte chestia rasei, care nu explică absolut nimica, avînd în vedere că piesele simboliste tocmai în Franța au succes, încolo orice om care pricepe și știe să judece o operă de artă va fi de părerea lui Zola. Poți să fii oricît împotriva procedurilor artistice ale lui Strindberg, nu poți însă să te sustragi de la impresiunea puternică ce ți-o produce drama lui *Tatăl*.

Și nu e oare unul din cele mai sigure criterii ale artei puterea de a emoționa ? Și dacă o operă de artă a

Vezi *Za Degenerescence* etc. [Degenerarea.]

ajuns să emoționeze adânc pe un protivnic genial al curentului, cum e Zola, — nu e oare aceasta cea mai bună dovadă a superiorității și puterii ei? Și ceea ce e adevărat despre drama lui Strindberg e mai mult sau mai puțin adevărat pentru toate celelalte opere de talent ale curentului nou. Bineînțeles, vorbim de opere de talent, nu de imbecilitățile în care e așa de bogat acest curent.

Aceste opere de adevărată artă formează, în adevăr, un curent nou, destul de puternic, și, dacă e așa, atunci el devine o problemă literară grea și serioasă. Sînt multiple acele întrebări pe care le sugerează această problemă literară; unele din cele mai importante sînt următoarele: Care sînt cauzele sociale și artistice care au produs acest curent nou? Care-i sînt calitățile și defectele din punctul de vedere social și artistic? În ce legătură stă acest curent cu curentul naturalist? Care e viitorul acestui curent? ș.a.m.d. Din nenorocire, e imposibil de tratat aceste chestiuni în articole de gazetă*; sper, cu altă ocazie, să ne mai întorcem la ele, pînă atunci elemente de răspuns la unele din aceste întrebări cititorii le vor găsi în articolele mele: *Cauzele pesimismului în literatură și viață*** și *Artiștii proletari intelectuali****.

* Aceste articole au fost publicate în suplimentul literar din *Lumea nouă*, martie 1895. [Se referă la cele două părți ale studiului de față.]

** [A se vedea: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 6, p. 432—469.]

*** [A se vedea volumul de față, p. 54—90.]

Soarta pe care a avut-o la noi creația poetică a lui Coșbuc va face, desigur, mirarea urmașilor noștri.

Pînă la apariția volumului *Balade și idile*, Coșbuc parcă nici n-ar fi existat, deși avea un trecut literar de zece ani și scrisese cele mai frumoase din minunatele sale poezii.

Coșbuc, cu drept cuvînt, se plînge de această ignorare, dar în cazul de față avem și noi justificarea noastră: el a scris și tipărit poeziile sale în Transilvania. Pînă la el însă, și chiar după el, Transilvania nu ne-a dat mai nici un scriitor de talent, literatura originală de peste munți e aproape nulă, și deci avem și noi dreptul s-o ignorăm.

Altceva e indiferența cu care a fost întîmpinat volumul lui Coșbuc *Balade și idile*, apărut aici, în București. Această indiferență, desigur, e mult mai stranie. A trebuit să se stîrnească scandal literar cu chestia plagiatelor ca jurnalele și publicul cititor să se intereseze mai de aproape de poetul nostru. Dar a trecut scandalul, explicația dată de Coșbuc n-a lăsat nici o îndoială, și publicul s-a risipit, în parte poate chiar nemulțumit că totul s-a sfîrșit atît de satisfăcător pentru poet. E adevărat, acuma nimeni nu mai îndrăznește să nege marele talent al lui Coșbuc, dar influența lui în literatura noastră, admirația de care se bucură e departe, foarte departe de cea pe care a meritat-o după talentul său; o dovadă e și lipsa de entuziasm, aproape răceala cu care a fost pri-

mit de publicul cititor al doilea volum din poeziile lui, *Fire de tort*.*

Am arătat cu altă ocazie pricina acestei stranie indiferențe pentru un talent atât de mare *. Creațiunea lui Coșbuc exprimă gândiri, sentimente, pasiuni, exprimă

POETUL ȚEBĂNÎMEI

Soarta pe care a avut-o la noi creația poetică a lui Coșbuc va face de sigur mirarea urmașilor noștri.

Până la apariția volumului «Balade și Idile» Coșbuc parcă nici n'ar fi existat, de și avea un trecut literar de zece ani și scrisese deja cele mai frumoase din minunatele sale poezii,

Coșbuc, cu drept cuvânt, se plinge de această ignorare, dar în cazul de față avem și *noi* jstîn* carea noastră: el a scris și tipărit poeziile sale în Transilvania. Păăă la el însă, și chiar după el Transilvania nu ne-a dat mai răd un scriitor de talent, literatura originală de pe Munți e aproape oală și deci avem și noi dreptul s'o ignorăm.

Aitâce-va «indiferența cu care a fost întim* pînat volumul lui Coșbuc «Balade și Idile» apărut aici, în București. Această indiferență, de sigur e mult mai stranie. A trebuit să se stîrască scandal literar cu chestia plagiatelor cajnalele și publicul cetitor să se intereseze mai de aproape de

Poetul țărănimii (în Studii critice, vol. III)

o viață întreagă străină nouă, orășenilor; Coșbuc e un poet-țărăn care redă viața țărănească și nici măcar viața țărănimii române de aici, ci a țărănimii de dincolo, viață care ne e și mai străină. Pînă chiar și titlul volumului trebuie să lovească neplăcut pe cititorul nostru blazat, pesimist, rafinat.

* [C. Dobrogeanu-Gherea a mai făcut referiri la opera lui G. Coșbuc în studiul *Artiștii proletari culți*. A se vedea volumul de față, p. 84—90.]

În loc de „file rupte”, „lacrimi și suspine”, „foi veștede”, să citești „balade și idile” ! Și chiar în mintea cititorilor mai inteligenți trebuia să se nască gânduri defavorabile. Adică de balade și idile ne arde nouă acum ? Idila e o formă atât de compromisă pentru vremea noastră ! Idile : — zugrăvirea amorurilor naive, neturburate, fericite; păstori și păstorice de carnaval, care-și spun dragostea după un anumit calapod ! Dar balada ! O formă literară care aparține deja trecutului și prin care poporul superstițios își umple lumea de o viață mai presus de fire ! Idile și balade ! Cînd viața e așa de zburciumată, cînd inima omului modern e roasă de atîtea mii de doruri protivnice, cînd cugetul e muncit de atîtea întrebări nedezlegate, cînd e atîta mizerie și suferință, cînd societățile moderne stau înaintea rezolvării celor mai formidabile probleme sociale care s-au impus vreodată omnirii — să ne delectăm cu idile și balade ?

Dar nici viața străină nouă, pe care o redă Coșbuc, nici forma în care e îmbrăcată nu explică încă faptul că admirabilul nostru poet e așa de puțin prețuit.

Se înțelege, viața zugrăvită de Coșbuc e străină societății noastre culte orășenești, dar e așa de adevărat și de frumos zugrăvită !

În idile nu sînt doar răsfrînte sentimentele convenționale, ci adevăratele sentimente omenești; iar în admirabilele balade răsare citeodată însuși sufletul poporului în cele mai intime ale sale credințe, sentimente, aspirațiuni — și e poporul din care facem doar parte.

Una din pricinile deci că un talent atât de mare e prețuit așa de puțin e, între altele, desigur lipsa de cultură literară în țară la noi.

*

Nu știu dacă înadins sau din întîmplare, Coșbuc a pus în capul volumului *Balade și idile* poezia *Noapte de vară*. E sigur însă că locul ales e cît se poate de nimerit; această primă poezie slujește de introducere la volumul întreg, ba întru cîtva e caracteristică întregii creații poetice a lui Coșbuc.

În ea poetul zugrăvește frumos și sugestiv o noapte de vară la sat.

Munca e sfîrșită la cîmp și satul începe să se umple de mișcare, de viață. Carele vin scîrțîind, încărcate cu po-

veri, se întorc fetele de la grîu, flăcăii vin hăulind, nevestele aleargă grăbite cu cofițele pline de apă. Zgomotoși vin copiii de la gîrlă, „satul e de vuiet plin, fumul alb alene iese din cămin”. Dar, puțin cîte puțin, înnoptează, zgomotul se potolește, oamenii trudiți adorm și frumoasa poezie se sfîrșește cu următoarele versuri minunate :

*Focul e-nvelit în vatră,
Iar opaițele-au murit,
Și prin satul adormit
Doar vrun cine-n somn mai latră
Răgușit.*

*Iat-o l Plină, despre munte
Iese luna din brădet
Și se-nalță încet-încet,
Cînditoare ca o frunte
De poet.*

*Ca un glas domol de clopot
Sună codrii mari de brad ;
Ritmic valurile cad,
Cum se zbate-n dulce ropot
Apa-n vad.*

*Dintr-un timp și vîntul tace ;
Satul doarme ca-n mormînt —
Totu-i plin de Duhul sfînt:
Liniște-ll văzduh și pace
Pe pămînt.*

*Numai dorul mai colîndă,
Dorul tînăr și pribag.
Tainic se-nțîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprîndă,
Drag cu drag.*

Citind această frumoasă poezie, ne-am adus aminte și ni s-a impus vrînd-nevrînd comparația cu o altă poezie, care zugrăvește tot atît de frumos o seară de vară la țară : *Sara pe deal* a lui Eminescu. Dar, dacă aste două poezii au de comun subiectul ca și multe imagini, în schimb ce deosebire izbitoare în tratare, care caracterizează așa de bine personalitățile atît de deosebite ale celor doi poeți !

Poezia lui Eminescu e dureros de melancolică, a lui Coșbuc e senină și plină de viață. La Eminescu primul

vers începe cu buciul care sună a jale, la Coșbuc primul vers e :

Zările, de farmec pline...

La Eminescu oamenii vin osteniți cu coasele în spinare ; la Coșbuc flăcăii vin hăulind, fetele cîntînd, luna luminează codrii sunători și apele cad în dulce ropot. Și în potrivire cu această deosebire e și forma deosebită. La Eminescu versurile sînt tărăgădate, lungi de douăsprezece silabe, la Coșbuc de opt silabe, iar cel din urmă vers din strofe chiar de trei. Am arătat deja în altă parte însemnătatea adîncă a acestor deosebiri. Vom avea încă prilej, în cursul acestui articol, să revenim de mai multe ori asupra deosebirilor dintre Eminescu și Coșbuc. Asupra uneia însă trebuie să stăruim chiar acum.

La Eminescu, întreg tabloul serii de vară la sat nu e zugrăvit de hatîrul satului, nu e iubirea și simpatia pentru sat, ci un simțămînt mult mai personal a condus mina poetului :

*Ne vom rezema capetele unul de altul,
Și surîzînd vom adormi sub înaltul,
Vechiul salam. — Astfel de noapte bogată
Cine pe ea n-ar da viața lui toată ?*

lată pentru ce i-a trebuit lui Eminescu tabloul serii pe deal — ca în acest tablou frumos și melancolic el să-și rezime capul de al iubitei sale. Și însăși simpatia și compătimirea tristă pentru sărmanul sat, pentru „streșinile vechi” e o debordare a propriei fericiri — amorezații fericiți sînt totdeauna înclinați spre compătimire.

Coșbuc însă nu zugrăvește viața satului dintr-un sentiment străin acestuia, ci e însăși această viață care îl atrage, care îl farmecă și de aceea el o cîntă. El n-a venit doar la sat pentru o întîlnire amoroasă. Satul zîngărit de Coșbuc e satul lui. Acolo s-a născut el ; codrii, dealurile, văile, apele murmurînde îi sînt tot atîtea rude ; e viața atît de aproape și atît de scumpă lui și de aceea o va reda așa de sincer și natural — și mai ales va zugrăvi „dorul tînăr și pribeg”, ce

*Tainic se-nțîlnește-n prag,
Dor cu dor să se cuprîndă,
Drag cu drag.*

Gama toată a iubirii, de la prima trezire de-abia simțită a dorului zglobiu pînă la desperarea ibovnicei înșelate, de la glumele nevinovate ale copiilor, care nu știu încă bine ce-i dragostea, pînă la pasiunea adîncă — toate sînt zugrăvite de Coșbuc. Și această bogată gamă a iubirii e redată cu atîta sonoritate, claritate, relief, jputere și adevăr încît noi cu puțină simpatie și trudă a imaginației putem împlini intervalele între aceste note deosebite, țesînd un mare roman de la țară.

Începem cu poezia *La oglindă*. Subiectul poeziei, cum sînt de altmintrelea cele mai multe din subiectele poeziilor lui Coșbuc, e cît se poate de simplu. O fată tînără și frumoasă, folosindu-se de lipsa mă-sei de acasă, încrestează în grindă oglinda și, așa uitîndu-se în ea și învîrtindu-se înaintea ei, își spune toate gîndurile simple, dorințele naive, dorurile ce se deșteaptă într-un trupșor tînăr, frumos și plin de viață.

Și cît de vioaie, cît de drăguță, cît de grațioasă apare această fată în mișcărilor pline de grație ale unei pisi-cuțe frumoase :

*Asta-s eu ! Și sînt voinică !
Cine a zis că eu sînt mică ?
Vite zău, acum iau seama,
Că-mi stă bine^n cap năframa
Și ce fată frumușică
Are mama !*

In de-a lungul poeziei întregi sînt răsfrînte gîndurile și visurile tinereții provocate de simțămintele dragostei ce de-abia se deșteaptă într-un trupșor copt de soare, sub cerul deschis al plaiurilor, între spicurile galbene ale griului. Visurile, în această primă fază a dezvoltării sentimentale, nu pot fi decît visuri de noroc, o revărsare de seninătate și mulțumire. Și tocmai așa o redă Coșbuc, cu atîta delicateță și adevăr, încît în de-a lungul întregii poezii nu-i nici o notă discordantă sau falsă, și, desigur, trebuie să fii poet ca să te poți furișa atît de bine în sufletul ascuns al unei fecioare.

Ce frumoase sînt, spre pildă, cele două versuri din urmă din strofa citată :

*Și ce fată frumușică
Are mama !*

E o debordare de mulțumire și bucurie pentru propria-i frumusețe, care însă nu se exprimă direct; spre pildă : „cît sînt de frumoasă Această din urmă exprimare e prea egoistă și ne-ar impresiona displăcut, ca orice lăudăroșie și fanfaronadă. Fata se admiră indirect prin admirația mă-sei ; ea nu e atît de mulțumită de frumusețea sa, cît de mulțumirea mamei care are o jfată așa de frumoasă, iar nouă ni se sugerează, în afară de simțămîntul de simpatie pentru fată, și simțămîntul dubios de mamă care învăluie și soarbe cu ochii iubitori trupul frumos și tremurător de viață al fetei.

în poezia *Pe Ungă boi* e arătată altă fază a dragostei, cînd întreg sufletul începe să fie cuprins de același simțămînt puternic și victorios.

Dimineața, pocnind din bici, trece el pe lingă fe-reastră fetei, și ea sare ca mușcată de șarpe :

*Și-atîta tort mi-am încîlcit
Și-n graba mare-am spart un geam
Știu eu ce mi-a venit !*

*Am cap, dar parcă nu-l mai am
Ce-aveam să-i spui ? Nimic n-aveam,
Dar era-n zori și eu voiam
Să-ntreb cum a dormit.*

*O, nu mi-e că mi-am sîngerat
La prag piciorul într-un cui,
Dar mi-e că e păcat!*

*Om bun ca dînsul nimeni nu-i
Și pentr-o vorbă rea ce-i spui,
El toată ziulica lui
Muncește supărat !*

Frica și rușinea de a-și recunoaște dragostea, încîlcirea tortului, spargerea geamului, sîngerarea piciorului de un cui — iată mijloacele atît de simple prin care știe Coșbuc să redea simțămintele acîmci. Fata și-a sîngerat piciorul, dar nu se gîndește la durerea sa, ci la supăra-re-a lui — ce-i pasă de piciorul sîngerat cînd inima-i începe să sîngereze.

în *Pe Ungă boi*, fata iubește, dar nu îndrăznește încă singură să-și dea socoteală de iubirea sa ; în *Dragoste învrăjbită*, ea iubește, e iubită, a sorbit deja din cupa

atît de dulce și atît de amară a dragostei. Dar n-a apucat biata fată să îndrăgească pe *Lisandru* ei și deja apar piedici și sentimente protivnice, și alături- cu dragostea apare umbra ei": durerea.

Dragoste învrăjbită e una din cele mai caracteristice creații ale lui Coșbuc. Aici nu mai e zugrăvită iubirea de-abia simțită, ci simțămîntul violent, puternic, victorios, care a pus stăpînire pe inimă și cuget, simțămînt copleșitor, cînd capul nu gîndește și inima nu bate decît pentru el. Așa iubește *Simina* pe *Lisandru* al ei ; dar s-au certat și întreaga, lungă poezie, sau mai bine zis poemul — cea mai lungă din poeziile lui Coșbuc —, zugrăvește starea sufletească a fetei amărîte. Dintr-un cuvînt de nimic s-au certat, iar ea, pasionată și violentă, l-a izbit drept în piept. Și acuma gînduri și sentimente grozave rup inima sărmanei fete. O muncește : ba muștrare de cuget, recunoașterea propriei vine, ba credința că el e vinovatul. Și dorul de a se împăca cu orice preț și teama că astă împăcare nu mai e cu putință, și groaza că s-a sfîrșit cu iubirea lor și deci cu viața ei pustiită, și gelozia pentru *Lina*, rivala sa, și frica amestecată cu ură că de acuma *Lisandru* va da în vileag, în rîsul satului, iubirea lor — toate aceste sentimente sînt zugrăvite cu multă putere și perfect adevăr. Sînt mai ales imagini și scene răzlețe de o rară frumusețe. Astfel e *Simina* plîngînd noaptea sub cireș :

*Brațul stîng-nălțîndu-l, ea-și aduse mina
Pînă peste-obrajii rumeni și învoiți,
Iar cu mîna dreaptă apucînd de colț
Mîneca ei stingă, își șterge plînsoarea.
Se pornise vîntul prin cireș, și floarea
A-nceput să ningă, șișăind domol,
Și cădea pe pieptul și pe brațul gol
Al Siminei, stîndu-i albă-n poala rochii.*

Sau iată dorul nebun după ibovnic, dorul încă mărit de singurătate și de noapte :

*Ce-ntuneric ! Fata s-a izbit în sus
Și simțea că-i arde capul ei, ca focul,
Și de-amar năvalnic n-o mai ține locul.
„Prea sunt eu nebună !” Și pe cînd zicea
S-a-nălțat cu totul, hotărît avea
Gîndul, să se ducă liniștit în casă.*

*Dar simțea o mînă grea cum îi apasă
Pieptul și-o sugrumă, și o ține drept.
„Ce să fac în casă ? Dar aici ce-aștept ?”
Și-i venea să țipe ca dintr-o pădure,
Și-i venea să urle ca din foc, să-njure,
Și-i venea să plece, noapte cum era.*

Cît de puternic și adevărat ! Aici pasiunea crește pînă la proporțiile unei boale grozave. Dar zugrăvirea spaimei fetei cînd vede în noapte un om furișîndu-se spre casa lor și ea e îngrozită de gîndul că o fi un tîlhar și de simțămîntul inconștient nu mai puțin violent că o fi el, *Lisandru* :

*...deodată a simțit că-i trece
Junghiul pe sub coaste, fulgerat și rece,
Și s-a strîns de spaimă toată lingă pom.*

*Un tîlhar ! Se duce spre fereastră drept.
Inima Siminei se izbea în piept
Ca pe mal un păstrăv, și vro două clipe
Nu-i venea răsuflet. Și-i venea să țipe,
Se temea. Să tacă mai rău se temea.*

Aceasta e violența sentimentelor unui copil al naturii, crescut sub cerul liber al munților năsăudeni, puternic în iubire și în ură. Această fată își țipă și își urlă durerea, cum o 'urlă la Coșbuc alt copil al naturii, codrul năsăudean, cînd vîntul toamnei tîrzii începe să-l sugrume. Și cînd te gîndești că Coșbuc a scris acest poem frumos, în care se arată atîta pătrundere adîncă a unor simțăminte violente, fiind încă aproape copil ! Și cînd te gîndești că pentru zugrăvirea unei pasiuni atît de sălbatică' lui Coșbuc ii stau la dispoziție mijloace atît de sărace, ca însăși viața țărănească ! Dar Coșbuc știe să întrebuinteze aceste mijloace. El are îndrăzneala ca însăși bătaia, maltratarea, s-o întrebuinteze ca mijloc pentru redarea simțămîntelor violente care întovărășesc dragostea. Închipuiți-vă un poet contemporan din școala lui Eminescu, spre pildă, introducînd într-o scenă de dragoste bătaia ! Dacă scena s-ar petrece în clasele 'culte, ar fi monștruoasă, iar dacă s-ar petrece în clasele de jos ar fi o caricatură. Dar Coșbuc e țaran, e poetul țărănimii, și orice manifestare, oricît de brutală ar fi, a dragostei **Ja** el sună așa de natural, așa dureros de adevărat încît nu ne jignește, și parcă simțim că ăst su-

net sălbatic e trebuincios pentru armonia poeziei întregi. La Coșbuc, când Simina se înfurie împotriva lui Lisandru, îl lovește cu pumnul drept în piept. Iar pe urmă, beată de remușcare și de dorința împăcării, se gîndește « ar fi de ar pleca la Lisandru :

*Și plîngînd i-ar zice : nu fi supărat,
Bate-mă, Lisandre, că nu faci păcat.*

La omul primitiv, și țaranul e un om primitiv, între emoțiunile violente și expresiunea lor materială nu se interpun acele multe reflexe reținătoare pe care le-a sădit în noi civilizația. De aceea, omul primitiv la excitație răspunde imediat prin acțiune, prin faptă, iar fiecare emoțiune puternică se traduce imediat într-un fapt corespunzător. E deci natural ca dragostea violentă, în-tovărășită totdeauna de multiple și protivnice emoții și sentimente, să se traducă și prin lovituri brutale. Și zicătoarea țărăneasă : „Cine nu-și bate nevasta n-o iubește” are poate un fond de adevăr mai mare decît ne închipuim. Se înțelege, e un adevăr brutal, degradator, dar totuși adevăr. Această violență primitivă, această impulsivitate nestăpinită trebuie negreșit ținută în seamă pentru a pricepe multe din creațiunile lui Coșbuc.

în *La oglindă* e zugrăvită mai mult presimțirea dragostei, în *Pe Ungă boi* afirmarea unei dragoste, în *Dragoste învrăjbită* simțămîntul victorios și conștient al iubirii ce copleșește tot sufletul, umplîndu-l cu adîncă fericire și amară suferință ; în sfîrșit, în minunata poezie *Cîntecul fusului* e redată durerea cumplită din cauza dragostei stinse, e zugrăvită dragostea moartă.

*Eu mi-am făcut un cîntec
Stînd singurâ-n iatac —
Eu mi-am făcut un cîntec,
Și n-aș fi vrut să-Z fac.
Dar fusul e de vină
Că se-nvîrtea mereu,
Și ce-mi cînta-nainte
Cîntam pe urmă eu.*

*De-atunci îl cînt întruna
Că-mi vine-așa nevrînd ;
De-aș face orice-aș face
Nu pot să-l scot din gînd.*

*Îl cînt torcînd la vatră
Și-l cînt mergînd pe drum
Și nu pricep ce-i asta,
Și nu știu, biata, cum ?*

Biata fată, ea nu știe ce e cîntecul acesta, ea nu știe că milioane l-au cîntat și milioane îl vor cînta. E un cîntec vechi, foarte vechi. într-un ceas rău, împreună cu dragostea, s-a născut și el, și de atunci așteaptă numai acel moment dureros, cînd doi oameni făcuți să se iubească se rup unul de altul, ca să se strecoare în inima celor suferinzi și, furișat acolo, să înceapă să lovească cu putere coardele dureroase ale inimii, și atunci îl cîntă, trebuie să-l cîntă vrînd-nevrînd, vechiul și durerosul cîntec al dragostei nefericite.

Cîntecul e vechi, e același, dar inimile, bietele instrumente suferinde în care el lovește, sînt altele, de aceea și exprimarea acestui cîntec e alta, veșnic alta. Și sînt anume maeștri, așa de rari, care știu să prindă acest cîntec dureros și să-l aștearnă pe hîrtie — acești maeștri se numesc : poeți.

Într-un sat depărtat, de la o biată fată de țara a prins acest cîntec măiestrul Coșbuc și l-a așternut pe hîrtie, și iată ce frumos și dureros e :

*Și-am mers pe malul apei,
în valuri să-mi îngrop
Și cîntecul, și-amarul —
Dar a-nceput un plop
Să cînte, și toți plopii
Cîntau duios în vînt,
Și m-am trezit deodată
Că plîng și eu și cînt î*

*Și-am mers pe lunci, dar jalnic,
D-a lungul peste lunci
Cum plîng și cîntă toate !
Și-n crîng m-am dus atunci —
Nu-i loc mai bun pe lume
De plîns decît în crîng !
Ah, toate plîng, și satul
Se miră că eu plîng.*

Da, acesta e un adevărat plîns, încît versurile înseși par a plînge. Printr-o simpatie fierbinte pentru biata fată, poetul însuflețește natura întreagă și o face să cînte și să plîngă împreună cu fata nenorocită.

Și cu ce măiestrie face asta Coșbuc ! La dînsul nu numai că plopul cîntă, dar e mai-nainte un plop care începe să cînte, iar ceilalți îl urmează, ceea ce e de un efect admirabil, ceea ce aproape prefăce plopul în ființă vie. Și cîntecul jalnic al plopilor, el însuși e viu, ei cîntă în vînt, și vîntul duce cîntul departe spre cer, ca un psalm rugător pentru fata suferindă. Și pe cînd toate cîntă jalea fetei : cîntă fusul și cîntă moara și apele și valea și plopul; pe cînd întreaga natură cîntă și jelește pe sărmana fată — o ironie crudă, numai oamenii o ocă-răsc :

*Că mama mă tot ceartă
Și tata-i supărat,
Și-n ochii mei să uită
Toți oamenii din sat.*

Și Coșbuc a știut, în cuvinte tot așa de simple, în versuri și imagini tot așa de nepretențioase, să redea un simțămînt și mai complex și mai dureros decît acela din *Cîntecul fusului*.

În poezia *Fata morarului*, biata fată. a fost înșelată, părăsită, și ea poartă sub sin rodul dragostei criminale. Aici, la durerea unui amor nefericit, unei iubiri înșelate, batjocorite, se mai adaugă acum și rușinea, groaza că miine, cînd se va vădi rușinea ei, tot satul o va arăta cu degetul, se mai adaugă simțul vinovăției, muștrarea fierbinte de cuget pentru păcatul ei și jalea pentru aceea întru nimic vinovată și care totuși trebuie să ispășească vina și nenorocirea fetei sale — că doar e mamă.

Ce admirabil de bine sînt redate toate aceste felurite simțăminte ! Cităm cîteva strofe răzlețe :

*Așa-i de întuneric afară !
Din cer un iad pînă-n pămînt —
Eu cînt tot un cîntec d-aseară,
Și tremur și n-aș vrea să-l cînt,
Și-l tac, dar nevrînd îl cînt iară !*

*Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu-ntrebi de ce nu dorm eu !
Obrazul ascuns sub năframă
E martur păcatului meu,
E w.artur amarului meu —
Tu n-ai băgat încă de seamă !*

*Sub plopul rari apele sună
Și plopul rari vijii-n vînt,
Ei parcă dau hohot să-mi spună
în ris, ce nemernică sînt <—
Ce rea, ce nemernică sînt,
Și apele-mi strigă : „Nebună !”*

De ce minunat efect e [face] aici evocarea mereu repetată a chipului mamei ! La Coșbuc, fetele, în vremea celei mai mari restriți, întind mîinile și caută scut la mamă. La țară, și mai mult ca la oraș, aceasta e unica simpatie și iubire sigură pe care te poți răzema. .

E cît se poate de interesantă comparația între poezia *Cîntecul fusului* și *Fata morarului*. La prima vedere e aceeași poezie. Și în una, și în alta fata plînge și jelește iubirea înșelată și uneori cu aceleași cuvinte. Și, cu toate astea, ce deosebire ! în *Cîntecul fusului*, fata își cîntă și plînge durerea, dar n-are nimic să-și reproșeze ; ea nu-și simte nici o vină pentru nenorocirea sa, și de aceea toată natura o jelește și plopul cîntă duios în vînt durerea ei. în *Fata morarului*, fata de asemenea își cîntă durerea, dar se simte vinovată, ea a mers mai departe în dragoste decît permite morala omenească, și nu numai durere, ci și remușcare, simțămîntul vinei îi sfîșie sufletul, și de aceea plopul nu-i cîntă duios, ci „plopul rari vijii-n vînt”, își bat joc, „rîd cu hohot”, și apele-i strigă : „nebună î”

*Așa-i de întuneric afară !
Din cer un iad pînă-n pămînt.*

Afară e tot așa iad și întuneric pe cît e iad și întuneric în sufletul bietei fete. Natura e totdeauna așa cum o simțim noi ; aceeași natură, în primul cîntec, e văzută cu ochii durerii, în al doilea cu ai disperării, de aceea e așa de deosebită. A simți această deosebire de simțăminte și a o reda aproape cu aceleași cuvinte, pentru aceasta trebuie o finețe artistică foarte însemnată.

Același simțămînt de desperare și din aceleași cauze e redat în altă poezie, *Fata mamei*, cuprinsă în volumul *Fire de tort*. Aici mai ales strofa întii e minunată :

*Cînta cu glas de-abia învoit
O doină ce-au adus-o-n sat
Flăcăi de peste Olt.*

*Spunea cum geme-n vînt pădurea;
Spunea de-un trandafir brumat,
In doina ei; de-un ulm rotat
Și de-o iubire cu păcat,
Sosită de pe-aiurea.*

Și în strofa din urmă, cînd tata iese în curte să caute fata și pe mă-sa el le găsește ținîndu-se strîns în brațe una pe alta și

Plîngînd ca la-ngropare.

Biata fată din *La oglindă* putea ea oare să-și închiuipe ce o aștepta? Acolo, cu grația și făr-de-grija unei pisicuțe frumoase, își mlădie trupșorul și plină de bucurie așteaptă sosirea dragostei. În *Pe Ungă boi*, tot sufletul i-e aprins deja de iubire, în *Dragoste învrăjbită*, ea bea din cupa amară a iubirii, în *Cîntecul fusului*, ea cîntă și jelește dragostea nenorocită, iar în *Fata morarului*, plină de desperare și rușine, arzătoare e gata să îngroape sub roata morii și viața-i tînără și netrăită și alta nenăscută încă.

E un întreg roman, vesel și dureros ca toate romanele, ca toată viața, și în care, cu rară putere, sînt zugrăvite, în dezvoltarea lor, diferitele faze ale aceluiași sentiment: dragostea. Aceste cinci poezii analizate pot sluji de tipuri pentru cele mai multe din *Balade și idile* și *Fire de tort*; fiecare poezie exprimă într-un fel sau altul una din fazele dragostei deja analizate. Unele din aceste poezii sînt mai slabe, ating simțămîntul dragostei foarte superficial, cîteodată niște simple glume vesele și nevinovate; altă dată poeziile sînt mai puternice, toate însă sînt exprimate cu o rară delicatețe de sentiment și cu perfect adevăr. Și cîteodată această delicatețe și acest adevăr se arată cu atîta relief într-un singur vers! Astfel, în frumoasa poezie *Nu te-ai priceput*, fata se plînge împotriva naivității și nepriceperii iubitului său, care nu s-a priceput că-l iubește, cu toate că ea a făcut tot ce i-a stat în putință ca să-l facă mai priceput:

*Nu te-ai priceput
Zici că de m-ai fi cerut
Mamei tale noră-n casă
N-aș fi vrut să merg ?
Ei, lasă !*

Aceste versuri sînt atît de simple la prima vedere și atît de frumoase în fond! E atît de duioasă aici evocarea

mamei flăcăului: fata n-ar fi vrut numai să-i fie nevastă, dar ar vrea să ajungă nora mamei lui. Și apoi e atîta discreție și delicatețe în exprimarea sentimentului: fecioară, ei îi vine greu și rușine să vorbească de măritat, de „nevastă” și ea spune același lucru indirect, parcă întreaga ei preocupare ar fi să ajungă noră la soacră-sa. Dar aci e și un adevăr economico-social. La țară, obișnuit se însoară flăcăul nu atît pentru că el are nevoie de nevastă, ci pentru că părinții au nevoie de noră, de încă o forță muncitoare. În familia țărănească, categoria economică de *noră*, dacă ne putem exprima astfel, e mai importantă decît categoria sentimentală de amantă, nevastă.

Din baladele erotice ale lui Coșbuc, cea mai însemnată e *Crăiasa zînelor*. Tema baladei e mai mult hazlie decît adîncă. Un fiu de împărat se îmbracă în haine de fată și așa travestit e lăsat să intre în cetatea zînelor. Aici, odată furișat, înșală pe crăiasă, care, împreună cu nevinovăția, pierde nemurirea și din crăiasă devine numai *împărăteasă*.

Zugrăvirea dorului ce se deșteaptă în sufletul erăiesei sub influența voluptății fiului de împărat e admirabil reușită și ne aduce aminte de scena dintre *Cătălin* și *fata împăratului* din *Luceafărul* lui Eminescu. Ca și Eminescu, Coșbuc are destul tact și gust artistic să nu cadă în frivol și în pornografie.

Grupul zînelor din strofa-ntîia e o minune de frumusețe:

*Orcanul însuși stă domol
Și-n gînduri dulci să pierde,
Cînd zinele cu pieptul gol
Răsar pe lunca verde.
Ușoare, ca de neguri, fug
Prin liniștea adîncă,
Obrajii lor, ca flori de rug
Sînt nesărutați încă.*

Dar crăiasa lor:

*Crăiasa-n purpur și-n smarald
S-ascunde, nu s-ascunde,
Străbați cu ochii viul cald
Al formelor rotunde.*

Și această imagine minunată a crăieșei lunecînd prin aer :

*P-un nor de aur lunecînd
A zînelor Crăiasă
Venea cu părul riurînd,
Rîu galben de mătasă.*

Ne vom mai întoarce încă o dată, cu alt prilej, la această imagine minunată.

Crăiasa zînelor ave, cum am zis, oarecare asemănare cu *Luceafărul* lui Eminescu și chiar pare a fi inspirată de acesta din urmă. E o asemănare în tema generală ; victoria iubirii sexuale, firești, asupra visurilor platoniche de luceferi la Eminescu, asupra nemuririi ideale în *Crăiasa zînelor*. La Coșbuc e o temă asemănătoare cu tema biblică : căderea primei femei, a Evei, prin gustarea din pomul oprit. E de asemenea o asemănare între dezvoltarea iubirii la fiul de împărat și crăiasa zînelor și același sentiment la Cătălin, „copil viclean de casă” și *fata de împărat*. Chiar lungimea versurilor și ritmul sînt aceleași.

Dar însăși această asemănare arată că Coșbuc e un adevărat poet, care nu imită, ci-și răsfrînge în creațiile sale propria personalitate poetică, și deosebirea caracteristică între sensul și tonul psihic al acestor două poezii arată caracteristica deosebire între cei doi poeți. La Eminescu e mai multă gingășie, idealitate, humor iubitor în descrierea iubirii; la Coșbuc e mai mult simțămînt real de dragoste, de voluptate.

Sînt foarte tipice sfîrșiturile la ambele poezii.

Țineți minte, desigur, încîntătorul sfîrșit al romanului între *Cătălin* și *fata de împărat*, cînd Luceafărul îi găsește „sub șirul lung de mîndri tei”. Ei se uită cu neșă unul la altul și Cătălin roagă pe iubita lui să-l lase să-și culce capul pe sînul ei.

Sfîrșitul romanului din *Crăiasa zînelor* e altul :

*Ei stă pe tron, și Ungă el
Ce trist Crăiasa plînge !
Cu mîna ei cea cu inel
Rupîndu-și salba, strînge
Genunchii lui, ea stă-n genunchi!*

*Și brîul și-l dezleagă,
Și părul-i desfăcut mînunchi
'l umple fața-ntreagă.*

*„Eu toate, toate le-am pierdut!
Și Dumnezeu mă piardă
Din ochii lui, că te-am crezut!”
El rîde și-o dezmiardă :
„Acum nu-i timp să te bocești;
Tu vii cu mine-acasă ;
Crăiasă dacă nu mai ești,
Vei fi împărăteasă !”.*

Nu sînt numai doi poeți deosebiți, dar sînt două medii speciale, două lumi deosebite care se oglindesc în versurile unuia și altuia. La Eminescu, căderea femeii din înălțimea visurilor ideale pare a fi o renaștere a amîndurora — Cătălin și fata de împărat — pentru alte vișări ; la Coșbuc, căderea femeii e o adevărată, ireparabilă cădere pentru ea, un triumf pentru el, pentru bărbat.

La Eminescu se oglindește mediul cult, unde femeia, cel puțin uneori și în anumite momente, e egală bărbatului și poate să-și realizeze visurile ei de copilă ; la Coșbuc se oglindește mediul țărănesc, unde trecerea vieții de fată la viața de nevestă, în cel mai bun caz, e trecerea la viața necăjită de gospodină și mamă, în cele mai multe și mai obișnuite cazuri, la o viață brutalizată și maltratată în familia bărbatului. Fiul de împărat din balada lui Coșbuc e tot flăcăul satului, numai idealizat, e flăcăul țaran, care, din înălțimea superiorității sale de bărbat, răspunde fetei înșelate :

Acum nu-i timp să te bocești,

un răspuns în care, alături de iubirea ironică, e cuprins și un dispreț pentru *un cap de femeie*.

Și, fiindcă am ajuns la iubirea flăcăului satului, trebuie să spunem cîteva cuvinte despre modul cum zugrăvește Coșbuc dragostea bărbătească — pînă acum ne-am ocupat cu felul cum o redă pe cea femeiască.

Ceea ce pare straniu, la prima vedere, e că zugrăvirea dragostei bărbătești, cantitativ și calitativ, ocupă un loc mult mai mic în creația lui Coșbuc decît zugrăvirea dragostei femeiești. Aceasta se explică însă ușor.

Cu altă ocazie am arătat marea deosebire ce există între Coșbuc și toți ceilalți poeți români în felul cum

zugrăvesc dragostea și am arătat și cauza profundă a acestei deosebiri.

Poeții noștri vorbesc aproape exclusiv numai de propria lor dragoste, Coșbuc vorbește exclusiv de dragostea altora. Coșbuc e deci mai puțin egoist decât ceilalți poeți, e mai obiectiv, mai impersonal. Dar, oricât de obiectiv și impersonal ar fi Coșbuc, dragostea e totuși un simțământ eminent subiectiv și personal, și dacă Coșbuc vorbește așa de mult de iubire e că propriul său suflet e plin de ea. Dar odată preocupat de dragoste, din această din urmă pricină, e natural să se ocupe de dragostea fetelor, pentru că ea e aceea care pe el, bărbat, trebuie să-l emoționeze mai mult. Cu alte cuvinte, Coșbuc fiind eminent obiectiv și impersonal în redarea dragostei, personalismul necesar se manifestă într-un mod indirect, prin zugrăvirea mai ales a dragostei femeiești.

Dar dacă dragostea bărbătească nu ocupă în creațiunea lui Coșbuc un loc tot așa de important ca dragostea femeiască, totuși în zugrăvirea ei Coșbuc arată aceleași calități artistice. Și aici găsim întreaga gamă a iubirii, începând cu glumele flăcăului șiret care în *Rea de plată* și *Scara* se plînge c-a fost înșelat de fată la socoteala sărutărilor, pînă la disperarea recrutului care trebuie să se despartă de iubita-i. Dar, dacă aici e aceeași gamă a iubirii, timbrul, nota psihică e alta. între iubirea femeiască și bărbătească la Coșbuc e aceeași deosebire ca între situația femeii și a bărbatului la sat. Mai sfiicioasă, mai rezervată, mai rușinoasă, mai supusă la fete, dragostea e mai îndrăzneată, mai poruncitoare, mai triumfătoare la flăcău. Cîteodată, prin două-trei versuri, Coșbuc știe să redea o situație erotică fără să cadă în frivolitate. Citiți, spre pildă, următorul riturnel glumeț :

*Ea sta cu sinul plin de pere la fîntînă
Și ea mi-a dat s-aleg din sîn o pară
Și m-am trezit că-mi dă deodată peste mină **

Parcă-1 vezi pe flăcăul voinic cum zîmbește sub mustața-i subțire și cu ochii veseli și vicleni povestește flăcăilor, făcîndu-și o mutră nedumerită și plină de mirare prefăcută : cum se poate să-i dea peste mîna cînd singură i-a dat s-aleagă din sîn o pară ?!

* [Fresco-Ritornel, 2.]

Așa îndrăzneț, hitru, isteț, cu conștiința propriei sale superiorități față cu fetele apare flăcăul în poeziile lui Coșbuc.

Se înțelege că astă glumă și viclenie, tonul ușor de batjocură dispar îndată ce simțămîntul puternic al dragostei cuprinde sufletul.

Așa, spre pildă, în frumoasa poezie *Numai una* :

*Pe umeri pletele-i curg rîu
Mlădie ca un spic de grîu,
Cu șorful negru prins în brîu,
Atît îmi e de dragă !
Și cînd o văd, îngălbenesc ;
Și cînd n-o văd, mă-mbolnăvesc,
Iar cînd merg alții de-o peșec
Vin popi de mă dezleagă.*

E o situație asemănătoare cu cea din *Cîntecul fusului*, și tocmai aici se vede marea deosebire între iubirea fetelor și a flăcăilor.

Flăcăul moare după fată, și, deși toate rudeniile, toată lumea rea îi închide cărarea, el nu disperă, el nu se jellește, el nu plînge — lacrimile sînt pentru muieri —, el vrea să lupte; hotărîre și energie exprimă versurile din urmă :

*Decît să mă dezbar de ea
Mai bine-aprind tot satul.*

Cea mai reușită poezie de acest fel e *Recrutul*.

Flăcăul e luat în oaste, el trebuie să plece și trebuie să-și lase iubita : cu inima sfișiată de durere o lasă în seama lui frate-său. Și în cuvintele cu care-i recomandă pe iubita sa se arată tot vîrtejul de simțăminte violente ce-i rup inima : durerea de a o lăsa, iubirea gingașă pentru ea, credința că-i va rămîne credincioasă, nesiguranta grozavă a acestei credințe, frica de rivali, chiar de propriul său frate, ura și răzburarea împotriva aceia care i-ar lua-o — acest vîrtej de simțăminte e evocat cu o mare putere :

*Eu o las în sama ta —
Am să plec ! Și parcă-mi moare
Inima, se rupe-n mine !
Nu de voi, tu știi de cine î
Și mă doare
De-aș țipa.*

*De-i vedea pe cineva
Pe la ei, în fapt de seară,
Prinde-l într-adins ca în glumă,
Frînge-i gîtul și-l sugrumă,
•Ca pe-o fiară,
Nu-l cruța !*

Deosebire între simțăminte se arată mai ales cînd sînt ajunse la cel mai mare grad de expansiune. în *Recrutul* și în *Cîntecul fusului*, în amîndouă e zugrăvită durerea pricinuită de dragoste ; dar, pe cînd fata voiește să se omoare, flăcăul vrea să omoare. Poezia *Recrutul* se sfîrșește cu aceste două caracteristice versuri :

*Căci fac moarte
Pentru ea !*

Putem să-l credem pe cuvînt pe fiul grănicerilor nă-săudeni. Așa cum apare el în poezie, nu ne-ar mira deloc să vedem sclipind în mîna lui cuțitul ucigaș.

Înainte de a ne despărți de erotica lui Coșbuc, tin să citez în întregime ea o mică poezie, pînă acum am' citat numai strofe răzlețe, un mărgăritar în literatura poetică română :

*Mamă, sunt silită eu
Să-i tot văd în vis mereu
Ochii de jăratec ?
Sar prin somn, mi-e somnul greu,
Visul mi-e sălbatec.*

*Ca să uit ce-am învățat,
Tu mi-ai așternut în pat
Troscot și sulfine —
Dar în zori m-am deșteptat
Tot cu focu-n mine.*

*Mamă, de-n zădar aștept !
Azi așterne-mi pe sub piept
Flori de mătrăgună;
Mamă, vreau să mă deștept
Mîne-n zori nebună**

De ce mare efect e aici chemarea neîncetată a mamei, căutarea la ea a unui scut împotriva vrăjmașului cumplit, a dragostei nefericite ! Și cît de dureros de naivă e astă

* [*Cîntec* (1893).]

căutare a leacului împotriva iubirii în buruienile [de] troscot și sulfină, care așternute sub piept au darul de a stinge focul mistuitor din inimă. Dar țipătul înfiorător, deznădăjduit, din urmă, neputința de a mai suferi atîta durere și căutarea de refugiu în noaptea veșnică a nebuliei ? Și ce frumusețe și simplitate clasică în exprimarea unui sentiment atît de sălbatic și de puternic !

*

Dacă trecem de la dragoste la zugrăvirea frumuseților naturii, găsim în Coșbuc un artist tot așa de mare. În această privință, Coșbuc n-are rival în literatura română.

Am explicat altădată și cu alte ocazii cum și de ce poezia noastră contemporană produsă de orășeni, de proletari culți, e eminentamente lirică, și acest lirism, în mare parte, slujește numai la exprimarea propriilor simțăminte egoiste ale poezilor. Zugrăvirea însă a frumuseților naturii cere mai întîi un simțămînt și o admirație dezinteresată pentru ea.

Omul cult modern, iar proletarul cult și mai mult, vede natura înconjurătoare din fereastra locuinței orășenești, din curtea murdară sau din vîlmășagul vieții de stradă, vieții orășenești. Chiar [în] acele momente rare cînd pleacă să respire aerul curat al cîmpiilor, aceste excursii sînt făcute pentru odihnă, pentru a liniști nervii de zgomotul și grija orașului.

Și în cazul cel mai fericit, cînd omul cult al orașului, avînd și un temperament poetic, se duce la țară să vadă cîmpiile galbene de grîu, luncile înverzite, codrii zgomotoși, orizonturi largi —, chiar și atunci sufletul lui e deja atît de otrăvit de zbuciumul vieții, atît de multe gînduri și doruri diferite îi frămîntă inima și capul, e atît de neurastenizat, ochiul e atît de tulburat de înguste orizonturi orășenești încît poetul nostru, presupunîndu-i chiar o mare iubire pentru natură, nu va avea acea liniște sufletească trebuitoare pentru a trăi numai în intimitatea ei, nu va avea acea dezinteresare necesară pentru a i se da cu totul, și deci nici acea forță necesară pentru a o evoca în creațiuni artistice. Aici e explicația de ce toți poezii contemporani sau nu zugrăvesc deloc natura, sau o zugrăvesc așa de slab. Din poezii tineri,

nelipsiți de talent, mai mult simț al naturii pare a poseda Stavri, dar și la el tablourile sînt prea linse, par a fi făcute mai curînd după pînzele unor pictori decît după natură. Eminescu a avut un simțămînt mai fin, dar și la el natura nu e zugrăvită de hatîrul ei, ci trebuie să servească ba ca un decor pentru o scenă de iubire, ba ca o *expresiune* a unor înalte simțiri și idei generale filozofice. În acest din urmă sens, și Vlahuță și O. Carp au imagini minunate. Cînd Eminescu însă a voit să vorbească de natură pentru ea însăși, atunci s-a inspirat de la țărănime, a imitat, în parte chiar a transcris poezia populară, cum e : *La mijloc de codru des, Ce te legeni codrule ?* Pentru că țaranul poate să priceapă în adevăr și să iubească natura, artisticeste vorbind.

Natura e pentru țaran însuși elementul în care trăiește și prin care trăiește. Mirosul cald și gras oare se ridică de pe brazda neagră în urma plugului îi umple sufletul de o nădejde și de o neliniște vagă pentru soarta recoltei viitoare ; nourii de vară ce se strâng deasupra satului îi dau bucurie amestecată cu groază, pentru că nu știe : vor aduce ploaia binecuvîntată și rodnică sau grindina distrugătoare ? Soarele îl arde la muncă, vîntul fierbinte îl arde, îl însetează, iar cel răcoritor îi usucă sudoarea feței și pieptului. Răsăritul soarelui de primăvară îl găsește în eîmp, furtuna de toamnă lingă car, viforul de zăpadă îl găsește tîind lemne în pădure, crivățul îi cîntă lugubru în horn și lupii urlă în jurul cotețului [adăpostului] de vite. Țaranul nu stăpînește natura largă ce-l înconjoară, el e stăpînit de ea. Ea îi e prielnică sau nu, îi e mămă bună sau vitregă, îl îmbogățește sau sărăcește și deci e iubită și temută totodată ; ea îi excită iubirea, recunoștința, admirația și frica, și groaza, stăpînindu-i sufletul și imaginația și creînd deci toate elementele necesare pentru relația estetică între el și natură. E deci natural ca țaranul, mult mai mult ca orășanul, să simtă esteticeste natura, iar aceia dintre țărani, care au darul necesar, să-și exprime acest simțămînt estetic. Aceasta a și făcut-o într-un mod atît de frumos și sugestiv literatura populară, literatura țărănească.

E natural ca și Coșbuc, născut și crescut în acest mediu țărănesc, fiind deci un poet țărănesc, să zugră-

vească cu predilecție natura și s-o zugrăvească cu toată puterea pe care i-o dă marele său talent.

În adevăr, Coșbuc iubește natura și o zugrăvește în toate manifestațiile ei, și iubirea de natură la Coșbuc pare a fi mai mare chiar decît cea erotică.

Am arătat în altă parte cum în zugrăvirea iubirii erotice Coșbuc nu ajunge niciodată, dar niciodată la expansiunea lirică a propriilor sentimente. Dar iubirea de natură îi pătrunde atît de mult sufletul încît îl face să se reverse în efuziuni lirice.

În *Vestitorii primăverii*, poetul plin de bucurie întîmpină astfel păsările, cîntăreții vestitori ai primăverii :

*Și acum veniți cu drag în țară !
Voi revedeți cîmpia iară
Și cuiburile voastre-n crîng —
E vară, vară !
Aș vrea la suflet să vă string
Să rîd de fericit, să plîng !*

Cît de naivă, copilărească, dar sinceră și-naturală veselie în aceste strigăte de bucurie : „E vară, vară !”

Un simțămînt mai adînc, întovărășit de o vastă gîndire, se arată în poezia *Vara*. Cu riscul de a fi învinuit că retipăresc pe Coșbuc, citez aici" poezia întregă :

*Priveam fără de țintă-n sus —
Intr-o sălbatecă splendoare
Vedeam Ceahlăul la Apus,
Departa-n zări albastre dus,
Un uriaș cu fruntea-n soare,
De pază țării noastre pus.
Și ca o taină călătoare
Un nor cu muntele vecin
Plutea-ntr-acest imens senin
Și n-avea aripi să mai zboare !
Și tot văzduhul era plin
De cîntece ciripitoare.*

*Privirile de farmec bete —
Mi le-am întors către pămînt —
Și spicele jucau în vînt,
Ca-n horă dup-un vesel cînt
Copilele cu blonde plete,
Cînd saltă largul lor vestmînt.
In lan erau feciori și fete,*

*Și ei cântau o doină-n cor.
Juca viața-n ochii lor
Și vîntul le juca prin plete.
Miei albi fugeau către izvor
Și grauri suri zburau în cete.*

*Cît de frumoasă te-ai gătit,
Nатурo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit!
Aș vrea să plîng de fericit,
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plâsmuit!
Mi-e inima de lacrimi plină,
Că-n ea s-au îngropat mereu
Ai mei și-o să mă-ngrop și eu!
O mare e, dar mare lină —
Natură, în mormîntul meu
E totul cald, că e lumină !*

Aș ruga pe cititorii mei să citească una după alta poeziile *Vestitorii primăverii* și *Vara*, să le compare ca să vadă ce fin și adevărat simte Coșbuc natura. În prima poezie e *primăvară*, e renașterea naturii spre viață și crearea vieții, e tinerețea naturii. Natura nu e încă mamă, ea e copilă zburdalnică și nebunatică, plină de dorinți tainice, de presimțiri ale fericirii vieții. Și în armonie cu natura primăvăratică sînt strigările de veselie ale poetului, expresiunea simțămintelor de mulțumire zgomotoasă că viața reînvie, acea mulțumire cînd nu știi : să rîzi de veselie sau să plîngi de bucurie.

În a doua poezie, *Vara*, natura nu mai e la începutul vieții, ea a ajuns în culmea vigoarei, puternică și măreață ca însuși Ceahlăul, care-și ridică fruntea uriașă spre soare, încărcată cu viață, cu nourul greoi care nu poate să se ridice deasupra Ceahlăului, parcă *n-ar avea aripi să zboare*. Natura nu mai e copilă, ea e mama vigoaroasă. Ajunsă la apogeul vigoarei, frumuseții și fericirii, ea a dat pradă copiilor săi sînurile de lapte pline. Fructele pomilor pline de zeamă rup ramurile, spicele grele joacă-n vînt, mieii aleargă spre izvor, păsările plăpînde ciripesc, iar ea, n'atura-mamă, frumoasă și robustă, se uită la plăsmuirea sa, cu pieptul crescut, plin de o fericire nespusă. Și se uită liniștit și serios, cu liniștea și siguranța pe care le dă vîrsta și cu seriozitatea melancolică pe care o dă conștiința sigură că viața acum a atins apogeul, că trebuie să înceapă declinul, din în-

suși prisosul vieții va naște moartea. Și poetul așa a priceput natura de vară, așa a simțit-o, a pătruns în tainele ei și de aceea nu strigă de veselie, veselie aici n-ar fi la locul său, ar fi falsă. Sufletul e plin de fericire, atît de plin încît îl doare, ar vrea să plîngă, inima-i nobilă, e plină de lacrimi și de recunoștință pentru atîta fericire și de priceperea ascunsă că din tot prisosul acesta de viață va naște moartea; dar moartea care vine din prisosul acestei vieți atît de calde, luminoase, bogate, ea însăși e plină de căldură și lumină.

Nici un poet la noi n-a simțit așa natura și nici unul nu i-^a eîntat un imn atît de sfînt. Se înțelege că un poet care pricepe și simte așa natura va ști s-o și zugrăvească.

În creația lui Coșbuc, natura trăiește, îi simți pulsul bătînd cu tărie ; la el, în tablourile naturii, oamenii ei înșiși joacă un rol supus, ei nu sînt centrul și scopul naturii și creațiunei, ci o parte din natură, cîteodată un mijloc de a o zugrăvi.

Iată, spre exemplu, minunatul peisaj sătesc *Iarna pe uliță*.

E frig. Nourii stau grămadă deasupra satului, aburi fumurii se ridică deasupra rîului și pe străzile înzăpezite au ieșit copii cu sâni. Excitați de frigul înțepător și sănătos, ei se împing, sar, cad și se rostogolesc în zăpadă. Colo, dintr-un colț, apare un copil. Îmbrăcat în haină mai mare ca el, se tîrîie, înoată în zăpadă :

*Cade-n brînci și să ridică
Dînd pe ceafă pușintel
Toată Una unui miel:
O căciulă mai voinică
Decit el.*

Gloata de copii înconjoară pe micul ^Barbă-Cot" și ar fi rău de el dacă o babă bătrînă, ce trece încet pe stradă, nu i-ar veni în ajutor. Dar atîta le-a trebuit ștregarilor : ei înconjoară pe babă, așa că ea e nevoită să-și facă drum ou bățul. Ei aleargă, năvălesc, țipă și așa, cu alai mare, petrec baba pe uliță :

*Ba se răscolesc și clinii
De prin curți, și sar la ei,
Pe la garduri ies femeii,
Se urnesc mirați bătrînii
Din bordei.*

— „Ce-i pe drum atîta gură ?”
— „Nu-i nimic. Copii ştrengari”.
— „Ei, auzi! Vedea-i-aş mari,
Parcă trece-ădunătură
De tătari”.

Numai cine a trăit la sat poate să judece cît de frumos, de natural, de adevărat e acest peisaj sătesc de iarnă, cu cîtă grijă, observare fină şi precizie minunată sînt zugrăvite toate amănuntele. Cît de bine e acest mic *Barbă-Cot*, cu căciula parc-ar fi a lui tată-său şi caţaveica mă-sei, înotînd prin zăpadă, şi baba cu cojocul ei zdrenţuit şi încinsă cu sfori de tei, făeindu-şi drum cu băţul printre copii, şi cît de exact e văzut *fumul* deasupra rîului.

Un peisaj sătesc, poate şi mai frumos, e în poezia *In miezul verii*.

E amiază, vara. Toată natura pare a fi adormit sub razele dogoritoare ale soarelui. Doarme calea dintre lanurile de grîu, scînteind sub soare ca o pînză, dorm cîmpii arşi de soare, doarme culmea, valea, lunca-i goală, la fîntînă e pustiu, nici o frunză nu se mişcă :

*Şi e linişte pe dealuri
Ca-ntr-o mănăstire arsă :
Dorm şi-arinii de pe maluri
Şi căldura valuri-valuri
Se revarsă.*

Şi în această linişte arsă de soare :

*Numai zumzetul de albine
Fără-ncepere şi adaos,
Curge-ntr-una, parcă vine
Din adîncul firii pline
De repaos.*

Pentru a da viaţă peisajului adormit, dînd totodată şi o mai mare senzaţie a căldurii, poetul evocă o ţărancă venind fuga spre fîntînă cu un copil în braţe. Ea scoate apă să răcorească obrăjorii copilului, în urmă bea şi ea cu sete şi, frîntă de căldură, se aşază pe buturugă să dea copilului să sugă. Minunata poezie sfîrşeşte cu următoarele admirabile strofe :

*Singur vîntul, colo iată,
Adormise la răcoare
Sub o salcie plecată —
Somnoros în sus el cată
Către soare.*

*Mai e mult! Şi ca să-i fie
Scurtă vremea, pînă pleacă,
El se uită pe cîmpie,
Fluieră şi nu mai ştie
Ce să facă.*

*Dar deodată se opreşte
Peste ochi îşi pune-o mîină
Şi zlbînd copilăreşte
Curios şi lung priveşte
Spre fîntînă.*

Aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Cu ce putere e redată natura întregă, adormită sub arşiţa soarelui. Ce adevărată şi fină audiţie artistică arată Coşbuc prin acest *zumzet de albine*, care curge într-una parcă „din adîncul firii pline de repaos”. Acest zumzet de albine, prin el însuşi, ne dă senzaţia zilei fierbinţi de vară. Ce puternică e comparaţia liniştii dogoritoare a satului cu *mănăstirea arsă* : într-o mănăstire e de obicei linişte, dar încă într-o mănăstire arsă ! Dar ţăranca venind fuga spre fîntînă pe nisipul fierbinte, şi mişcările iuţi şi enervate cu care scoate apa, şi graba cu care răcoreşte obrăjorii copilului, şi setea cu oare bea [eal însăşi, şi osteneala cu care, *frîntă*, se lasă pe buturugă : toate aceste imagini ne provoacă senzaţia adîncă de amiază de vară, de căldură dogoritoare, şi sînt atît de naturale, atît de adevărate ! Şi Coşbuc iubeşte atît de sincer şi atît de profund natura că parcă se sfia şi-i era teamă ca întreg tabloul satului adormit sub arşiţa soarelui — un soare dogoritor de fierbinte, dar totuşi soare dătător de lumină şi căldură —, îi era teamă ca ăst tablou să nu pară prea arid şi trist şi de aceea el, prin cîteva trăsături finale, aruncă atîta gingăşie delicată asupra tabloului întreg, fără să-i strice naturalul şi armonia.

Cît de şăgalnic de frumoasă e imaginea vîntului de sub salcia răcoroasă, care fluieră cu neastîmpăr, şi cîtă Şireată gingăşie în imaginea vîntului care se uită ca un ştrengar curios şi naiv spre fîntînă, la mama care-şi

dă sînul copilului. Și, repet, aceste trăsături delicate nu strică întru nimic armonia și adevărul poeziei întregi, pentru că vîntul e somnoros de atîta zăduf și în zîmbetul lui ștregar cu care se uită la sînurile nevestei de la fintină stă parcă o nedumerire : ce o fi eăutînd acolo femeia pe așa căldură ?

Natura intră ca element constitutiv în multe din poeziile lui Coșbuc și peste tot e zugrăvită cu aceeași finețe și putere și ocupă de multe ori planul întii acolo unde ar fi trebuit să-l ocupe pe al doilea.

în admirabila poezie *La Paști*, Pastile par a fi tot atît o sărbătoare a naturii ca și a oamenilor și cînd creștinii se întîlnesc în cale și

*își zic : Hristos a înviat!
Și ride atîta sărbătoare
Din chipul lor cel. ars de soare.*

Acest simțămînt sfînt de sărbătoare, această mulțumire și bucurie par a fi produse tot atît de învierea lui Hristos, cît și de învierea naturii și cîteodată pare că învierea lui Hristos și învierea naturii exprimă și se simbolizează una pe alta.

La Coșbuc natura nu servă numai de ramă frumoasă pentru tablourile vieții vesele, ci și de cadru întunecat pentru o dramă dureroasă a vieții, și de cadru sinistru pentru o tragedie înfiorătoare — și lucru caracteristic : se întîmplă să fie rama mai prețioasă ca tabloul însuși. Astfel, o poezioară pe care Coșbuc a pus-o între *Cîntece* începe cu următoarele două minunate strofe :

*Cu noaptea-n cap, din casa lor,
Pe viscol am plecat,
Și-n deal m-am răzimat plîngînd
De-un paltin fulgerat.*

*Și Oltul, ca un leu rănit
Gemea la cotituri,
Și trist vuiau de-al toamnei vînt,
întînsele păduri.*

Acesta e cadrul minunat, grandios. în două strofe de la urmă a redat însuși tabloul — starea sufletească a poetului. Poetul ar voi ca lumea să fie a lui, s-o sfarme sub picior ca pe un pahar și să se prindă de piept cu Dum-

nezeu. Aceste strofe-tablou sînt mult mai slabe decît cele dinții — cadrul.

Imaginea întia conține comparația lumii cu un pahar > o comparație slabă, nepotrivită ; imaginea a doua : a se prinde de piept cu Dumnezeu, e prea pretențioasă.

Cîteodată cadrul întunecat se preface în sinistru cînd Coșbuc, în marginile acestui cadru, vrea să zugrăvească o scenă singeroasă, o crimă înfiorătoare. Astfel e natura în poemul *Regina ostrogoților*.

Amalasunda, regina ostrogoților, a luat de bărbat un simplu războinic, l-a făcut rege și stăpîn, iar el, temîndu-și domnia, ucide sfetnicii, ucide pe propriul său fiu și acum a închis pe însăși Amalasunda într-un castel pe o stîncă colțuroasă și vine noaptea s-o ucidă și pe ea, nevasta și regina sa.

Poema lui Coșbuc ne zugrăvește înfiorătoarea scenă din urmă și începe cu următoarele versuri :

*Jalnic vîjîie prin noapte glasul codrilor de brad,
Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerile cad.*

*In castelul de pe stîncă, la fereastra solitară,
Stă pe gînduri o femeie și privește-n noapte afară.*

Iar cînd înfiorătoarea crimă s-a consumat, ucigașul

*A deschis apoi fereastra, și pe colțuroasa stîncă
A împins rizînd cadavrul în prăpastia adîncă.*

*Surd vuia prin codrii vîntul, brazii se-ndoiau de vînt,
Urletul suna sinistru ca un urlet de mormînt.*

Ce sinistră evocare a naturii ! Castelul pe stîncă colțuroasă, înconjurat de păduri întinse, brazii seculari, ploaia repede și rece căzînd în noaptea neagră, fulgerele dese și tăcute luminînd dezolarea naturii, vîntul urlînd sinistru prin păduri și îndoind brazii ! Și cît de mare poet trebuie să fii ca să evoci ou atîta putere incomparabilă cele mai duioase și mai gingașe și cele mai sălbatică și mai înfiorătoare manifestări ale naturii. în versul din urmă, prin armonie imitativă, poetul ne face să auzim chiar urletul sinistru al uraganului.

Ar trebui să mai vorbim despre felul cum zugrăvește poetul nostru codrul, „codrul frate cu românul”.

și desigur frate bun cu Coșbuc, dar despre aceasta vom vorbi ou altă ocazie, acuma vom spune câteva cuvinte despre un procedeu pe care-l întrebuițează foarte des în zugrăvirea naturii, prea des chiar — acesta e personificarea naturii.

*

Procedeu acest, **al** personificării, are multe neajururi. Primul **și principalul e că e nefiresc, are ceva artificial**, voit, în el. **Al** doilea neajuns, care izvorăște din eel dintii, e marea dificultate artistică **a** întrebuițării acestui procedeu. Acest nefiresc **și** această dificultate se explică foarte ușor. în personificările artistice, ca și în comparații, există doi termeni diferiți : unul — ceea ce e **de** personificat, și altul — ceea ce se personifică. Acești doi termeni însă sînt foarte diferiți și chiar trebuie să fie cît se poate de deosebiți, căci de acolo atîrnă plăcerea noastră estetică, și aceste obiecte atît de deosebite trebuie să se personifice unul pe altul : de aici nefirescul și dificultatea.

Ca să pricepem și mai clar, să luăm o pildă — codrul e personificat printr-un om viteaz, cu o forță uriașă. Imensa deosebire între codru și om, oricît de viteaz ar fi acesta, nu cere dovedire, e prea evidentă. Aceste două obiecte care intră în personificarea artistică trebuie să aibă unul sau mai multe caractere comune, și numai aceste caractere comune permit personificarea artistică. în cazul nostru, ceea ce va fi comun codrului și omului viteaz, e spre pildă, puterea și rezistența la loviturile vrăjmașe, puterea de rezistență a codrului împotriva intemperiilor naturii și a omului împotriva intemperiilor vieții. Dar oare, odată precizat caracterul comun, poetul poate să i se încreadă și să urmeze fără grijă compararea și personificarea artistică ? Desigur că nu. Așa, în exemplul nostru, dacă omul viteaz ar doborî pe adversarul său cu o lovitură puternică de pumn sau de picior, el prin asta și-ar manifesta puterea și vitejia ; dacă însă codrul personificat printr-un viteaz ar da un pumn sau un picior uraganului cu care se luptă, ar fi grotesc și ridicol.

Prin această personificare s-ar întuneca mai întii caracterele distinctive ale codrului uriaș, care are întin-

dere mare în spațiu, pe urmă s-ar evoca în conștiință, în mod evident și brutal, marea deosebire între cei doi termeni de comparație ; prin pumnul codrului s-ar învedera deodată toată deosebirea între om și codru, și problema artistului e tocmai contrară, și anume de a ne face, printr-o iluzie artistică, să uităm pentru moment toate deosebirile atît de strigătoare și să ne concentrăm atenția numai asupra caracterelor comune.

Idealul artistului ar fi ca din doi termeni ai personificării să creeze prin sinteză artistică un al treilea, în care s-ar topi caracterele comune lor, care n-ar fi deci nici unul din cei doi termeni, fiind, totodată, și unul și altul. Și în de-a lungul întregii creațiuni artistice nu trebuie să fie o notă falsă, vreo comparație neabilă, care ne-ar aduce în conștiință deosebirea mare între termeni, pentru că atunci vraja e pierdută, iluzia necesară dispare și întreaga creație e compromisă. în schimb, dacă artistul reușește să învingă toate aceste dificultăți, atunci plăcerea noastră estetică e cu atît mai mare. Pentru că învingerea dificultăților e unul din principiile plăcerii estetice în general, iar în personificările artistice în special, de aceea tocmai trebuie ca termenii personificării să fie cît se poate de deosebiți : nu se personifică un codru printr-un crîng, nici invers.

Am crezut potrivită amintirea acestor câteva principii estetice, necesare pentru priceperea lui Coșbuc ; el întrebuițează foarte des acest procedeu poetic și de multe ori ajunge la o rară perfecție artistică în întrebuițarea lui.

Astfel, cît de gingașă, săgalnică și frumoasă în poezia *Vîntul* e personificarea vîntului prin flăcăul cm blonde plete ce se joacă cu fetele în luncă, le trage de mîneacă, li se joacă în păr, le sărută :

*Ba ele-și mai desfac și sinul
Și-n sin el li se joac-acum —
II prind o dată și-l sugrum,
Că s-a obrăznicit românul!*

Mai serioasă și mai artistică e personificarea serii, în poezia cu același nume, prin fata frumoasă ce se desparte de mirele ei — soarele, care apune. Sînt strofe de o rară frumusețe picturală.

*Ai durat prin aer punte
Din fășii de foc; te-ai dus
Tot mai sus și tot mai sus.
Stai acum pe-un vîrf de munte
Și-ți întorci senina frunte
Spre apus*

*Ochii ții la soare ținută,
Și cu ochii tu-l desmierzi :
E flăcău și-acum îl pierzi.
Și ți-e drag, și stai ca frîntă...
El s-a dus, și jalnic cîntă
Codrii verzi.*

*Umed aer te-mpresoară,
Și-n durerea ta atunci,
Rupi cununa și-o arunci;
Roșii flori prin aer zboară
Desfoiate ca să moară
Jos prin lunci. **

Și mai departe tristețea naturii pe vremea inseratului e personificată prin plînsul fetei, roua sînt lacrimile ei și *fata-seară*, înciudată de plecarea mirelui-soare, strînge aurul de pe turn, ascunde fluturii în vilcele, culcă rîndunelele în cuibul lor și pune zăvorul pe ușa dragei poetului.

Personificarea în toată poezia e bine susținută, deși poetul avea de personificat un lucru atît de difuz și puțin concret cum e vremea inseratului. De aceea sînt și strofe slabe, mai ales strofa a doua. Cînd poetul compară roșul cerului de la asfințit cu hainele roșii ale fetei mai merge, dar cînd compară roșul mai întunecat de la marginea orizontului cu trandafirii fetei de la *tîmplele amîndouă*, apoi aceasta nu merge deloc, pentru că roșul mai întunecat de la marginea de cer e despărțit tot prin roș, mai deschis, pe cînd trandafirii de la tîmple vor fi despărțiți prin părul de pe cap, și această prozaică imagine ne e adusă în cunoștință prin cuvintele poetului : „tîmplele amîndouă”. În schimb e foarte frumoasă comparația întunericului ce se lasă deasupra pămîntului cu părul negru al fetei, ce se varsă de-a lungul trupului.

* [Seara.]

*Peste brațele rotunde,
Peste pieptul tău frumos,
Ca un rîu întunecos
Părul ți se varsă-n unde
Și din creștet el te-ascunde
Pină jos.*

Dar se va obiecta poate : părul fetei nu e oare o parte tot atît de concretă a trupului ei ca și tîmplele ; de ce dar personificarea din urmă ar fi reușită și cea dinainte nu ? Explicarea cititorii pot s-o găsească în cele cîteva principii estetice menționate mai sus. Acolo am arătat că obiectul care e personificat și cel ce personifică trebuie să fie cît se poate de deosebite, dar de asemenea trebuie să aibă cît se poate mai multe caractere comune. La acest principiu corespunde mult mai puțin personificarea întâia decît a doua.

În adevăr, în cazul întii, între trandafirii de pe tîmplele fetei și roșul orizontului, culoarea roșie e unicul caracter comun, pe cînd în personificarea a doua sînt mai multe caractere asemănătoare. Astfel, părul fetei e întunecos și seara e întunecoasă ; părul se mișcă, se varsă și seara se mișcă, coboară ; părul se varsă de sus în jos și tot astfel pare că vine și întunericul serii ; părul întunecos învăluiește pe fată de la creștet pînă jos, după cum seara întunecoasă învăluiește în întuneric pămîntul — și, afară de aceasta, imaginea din urmă, prin ea însăși, e minunat de frumoasă.

O altă observație se va face desigur lui Coșbuc : în *Seara* lui e prea multă mișcare, viață, prea puțină melancolie, prea puțin din liniștea serii. Această obiecție e adevărată, dar vorbește mai mult pentru decît împotriva lui Coșbuc. Se înțelege ; *Seara* lui Coșbuc nu seamănă cu seara lui Eminescu, dar aici se arată încă o dată deosebirea între poezia țărănească a lui Coșbuc și poezia claselor civilizate, mai ales a proletarilor culti.

Seara omului enervat și neurastenizat al civilizației burgheze va fi o seară de o liniște dulce, atît de necesară nervilor osteniți, va fi plină de melancolie și tainică voluptate, ca însuși sufletul omului blazat ; seara aceasta va fi a lui Eminescu din *Somnoroase păsărele*, atît de dulce, liniștită, melancolică, unde e așa de mult „vis și armonie” și așa de puțină viață. Seara țăranelor poet Coșbuc e tot frumoasă, dar temperamentul lui

e mai viguros, nervii mai rezistenți, și seara lui e plină de mișcare, de viață, de humor. Asemenea, fata din poezia *Seara* e ciudoasă, rea, energică.

Dacă un eminescian de talent ar fi luat aceeași temă : personificarea *înserării* printr-o fată frumoasă, natural că fata eminescianului ar fi alta decât a lui Coșbuc. Și dacă cel dintâi ar fi comparat foile de flori ce zboară prin aer la asfințit cu florile ce cad din cununa de mireasă a fetei, atunci fata eminescianului, plină de tristețe adîncă și ireparabilă pentru plecarea mirelui-soare, ar fi scos cununa de pe capul trist și cu degetele-i frumoase și subțiri ar fi început să rupă petalele una câte una, azvîrlindu-le în aer, și cu ochii umezi de plîns ar fi privit cum se împrăstie ele în vînt, așa cum s-au împrăștiat iluziile sale. Dar fata lui Coșbuc, în-ciudată, azvîrle cununa de flori de pe cap — ce vreți, n-are destulă educație, că e doar țărancă din satul lui Coșbuc, e soră bună cu Simina din *Dragoste învrăjbită*.

Aici vedem bine cum, chiar în manifestațiunile cele mai delicate ale artei, în personificările artistice, Coșbuc își conservă personalitatea sa atît de pronunțată.

Mai frumoasă și artistică e, în *Prahova*, personificarea râului cu același nume printr-o fată frumoasă. Nu-i vorbă, aici personificarea e și mult mai lesne de făcut, pentru că aici amîndoi termenii de comparație sînt reali, concreți. În unele strofe, poetul nostru atinge aproape idealul personificărilor artistice. Spre pildă, în strofa următoare :

*Vino-ncet pe aici, iubită !
Adă mîna, să nu cazi
Peste pietrele din cale !
Tu tresari de fericită
Și-mbătută de viață;
Soarele-ți răsare-n față —
Haid-acum fugînd la vale
Printre șoptitorii brazi.*

Aici iluziunea artistică produsă de poet e așa de mare încît *Prahova* pare într-adevăr transfigurată prin arta miraculoasă a poetului într-o fată frumoasă, iar fata în *Prahova* încântătoare, și amîndouă într-o ființă minunată ce într-o armonie superioară întrunește frumusețea și [a] uneia și [a] alteia.

în *Prahova* nu toate strofele sînt de aceeași putere, și una care ne pare chiar nereușită e următoarea :

*Cîteodată mînioasă
Spumegînd, la cotituri
Te azvîrli vuind la vale —*

Aceea care mînioasă, spumegînd, se azvîrle la cotituri, vuind la vale, nu e nici frumoasă, nici fată, adică nu e frumoasă ca fată, dar e frumoasă ca *Prahova*, și astfel armonia între cei doi termeni e distrusă, vraja e ruptă, și noi vedem *Prahova* și nu fata, și degeaba urmează poetul :

*Dar așa ești mai frumoasă !
Ochii negri ți-i întuneci
Și sălbatecă aluneci;
De-al tău vuiet gem în cale
Liniștitele păduri.*

Și aici noi urmăm a vedea *Prahova* sălbatică și frumoasă, dar nu fata.

Idealul întreg al personificării artistice îl atinge Coșbuc în minunata poezie, sau mai bine zis poemă : *Brîul Cosînzenei* — și nu în cutare sau în cutare strofă, ci în armonia superioară a întregii poeme, una din cele mai frumoase din cîte a scris Coșbuc.

Ne pare rău că nu putem să retipărim în întregime această minune de frumusețe. Tema e luată din poveștile populare, numai înfrumusețată de poet.

Ileana Cosînzeana, idealul frumuseții plăsmuit de poporul român, are un briu minunat ce arde luminos, încins în jurul tropului, și de acest briu stă legat tot norocul fetei — de-l va pierde, își pierde norocul pe veci :

*Ea trece-n dulce nepăsare
Prin lunci cu flori și doarme-n văi,
Iar păzitor pe vînt îl are —
întreaga viață vis îi pare
Și joc își bate de flăcăi.*

Soarele, el însuși dătător de lumină, viață și iubire, a îndrăgit fata. El i-ar fura briul, dar ea nu vrea să știe

de soare, și el vrea să se răzbune, de aceea trimite pe Făt-Frumos, care ademeneste fata, o duce-n codru unde-i descinge briul, pe care-l fură soarele :

*Atunci Ileana și simțește
Că-i arde plîsul în priviri;
Ea după briu în jur privește
Și-aprinsă-i fața îngălbenește
Că nu e briul nicăiri.*

*Și cum ea varsă desperată
Un plîns amar, un cald șiroi,
Curgea din cer ploaie curată,
Iar dintre ploi lucind s-arată
Frumosul briu stropit de ploi.*

*Și-n ceruri călătorul soare
Rîdea cu hohot repetat
Și prin văzduhuri plutitoarp
Lăsa săgeți răzbunătoare
De-a lungul briului furat.*

*„Vai, briul meu ! Gemea copila,
Atît de mult eu l-am temut
Dar Făt-Frumos descinsu-mi-la”
Și-apoi plîngea, mai mare mila
Și-n nopți apoi ea s-a pierdut.*

Ceea ce face valoarea cu totul superioară a acestei creațiuni poetice nu e numai zugrăvirea dragostei — deși dragostea în această poemă e atît de sănătoasă, caldă, ademenitoare, și nici numai zugrăvirea minunată a naturii, deși o zi de vară, cu ploaie caldă, cu soare și curcubeu, cu tunete și fulgere îndepărtate e evocată cu o putere artistică incomparabilă — dar ceea ce face mai ales valoarea superioară a acestei creațiuni minunate e armonia în care se topesc dragostea și natura toată, transformîndu-se una în alta. Și una și alta par a fi nuanțe diferite, schimbăcioase ale aceleiași lumini sculptoare ce arde pe o piatră nestemată. Soarele cald, dătător de viață, căldură și lumină, e îndrăgostit ca un flăcău ștregar. Ileana, viziunea minunată, pare a fi țesută din lumină și căldură, în oare ea se pierde ca o apariție imaterială, și hohotele repetate ale tunetului depărtat atît de omenești, și briul Ilenei, care se încinge pe ceruri curcubeu, și curcubeul din cer, care încinge trupul subțire, cald și mlădios al fetei, și caldele șiroaie de

lacrimi ale Ilenei par șiroaie de ploaie caldă a naturii, iar picăturile de ploaie ce cad, strălucind în soare, par a fi lacrimile curate ale fetei, și zîmbetul soarelui atît de mîngios, și căldura de pe fața Ilenei atît de dogoritoare... Marginile între natura largă și frumoasă și între dragostea omenească par a fi dispărut, ele se arată ceea ce și sînt : manifestările diferite ale aceluiași tot.

Natura cîntă imnul dragostei, dragostea imnul sfînt al naturii, și împreună, într-o simfonie înălțătoare, slăvesc izvorul unic și veșnic al frumosului. Acest pan-teism estetic ce se degajează din *Cosînzeana* e ceea ce face din această poemă o creație atît de superioară.

Acum doi ani, vorbind despre *Nunta Zamfirii* și *Moartea lui Fulger*, am considerat aceste două balade ca două poeme *epice* din eposul popular : una epopeea nunții, cealaltă a morții și îngropăciunii la români. De atunci a apărut al doilea volum din poeziile lui Coșbuc : *Fire de tort*, și în postfața acestui volum Coșbuc îmi dă deplină dreptate.

„De cînd am început să scriu — zice el — m-a tot frămîntat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului, și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee. «Idealul» e un episod din această epopee, ca și «Nunta Zamfirii», «Moartea lui Fulger», «Tulnic și Lioara», «Craiul din cetini», «Laur Balaur», «Petru Portărel» — aceste din urmă cinci publicate toate în *Tribuna*, 1887—1888, și altele cîteva nepublicate. Am părăsit ideea însă, parte din pricină că am făcut greșeala să încep să scriu poemele în două feluri de metre — unele în versuri de 14 silabe, altele în 8 silabe — parte că, de cînd am venit în România, am fost silit să mă ocup cu alte lucrări, nu cu poezia, și de multe ori eram nevoit de mizerie să scriu ode în loc de poeme”.

. Cititorii mei vor găsi poate aici o confirmare a multora din cele susținute în articolele mele. Aici însă nu e vorba de asta, aici trebuie să ne exprimăm numai adîncă noastră părere de rău că poetul a fost nevoit să se lase de ideea asta măreață, care l-a frămîntat din tinerețe. Mai întîi, Coșbuc, în poemele pînă acum publicate, a arătat un talent foarte mare de rapsod ro-

mân, și, afară de aceasta, ceea ce nu va face Coșbuc în această privință va rămâne nefăcut pentru totdeauna. Aceste cuvinte nu trebuie luate, bineînțeles, în acel sens că Țara românească nu va mai produce poeți de talentul lui Coșbuc sau de un talent și mai mare, nu; sperăm că va produce, dar condițiile excepționale în care s-a născut și dezvoltat talentul lui Coșbuc nu se vor mai produce.

După cum am arătat în alt articol, Coșbuc e fiu de popă țărănesc din ținutul Năsăudului, unde popii, și mai ales fiii lor, nu se deosebesc deloc de ceilalți țărani. Satele din ținutul Năsăudului sînt relativ avute, țărani munteni voinici. Pînă acum 30 de ani încă, aste sate au fost organizate militărește, ca sate de grăniceri — paznici ai frontierelor —, un fel de cazaci ai Austriei. Între acești munteni voinici, între acești grăniceri, la care trăiau încă spiritul și tradițiile războinice, s-a născut și a scris Coșbuc.

E adevărat că Coșbuc a învățat la liceu, dar în liceul din Năsăud au fost mulți fii de țărani, și despre viața lor iată ce zice însuși Coșbuc, într-un articol al său :

„Noi eram băieți de țărani oieri și purtam căciulă și ițari. Vacanțele ni le petreceam prin păduri și prin munți, căci numai la școală eram «domnișori», iar acasă eram «ciobani»".

Acest cioban, flăcău atît de admirabil dotat de natură, a trăit în condițiuni asemănătoare ou rapsozii vechi, a trăit în condițiuni producătoare de rapsozi. Nu e deci de mirare că ăstui copil, atît de admirabil dotat, încît la șaptesprezece ani creează capodopere, să-i fi venit în gînd ideea îndrăzneată să scrie, după basmele țărănești, într-un ciclu de poeme, epopeea poporului român; el era pentru asta cel chemat.

De acum însă condițiile sociale se schimbă și în Năsăud tot mai mult civilizația invadează munții și satele, tradițiile războinice se vor uita tot mai mult, iar în cît privește țărănimea din România liberă nimeni cred nu va susține că și condițiile-i de trai sînt prielnice pentru producerea rapsozilor — doar poate de va porunci d-i subprefect î Iacă pentru ce am zis că numai Coșbuc ar fi putut să ne dea această epopee și ce n-a făcut el nu se va mai face.

Părerea noastră de rău se micșorează prin faptul că o parte din creația îndrăzneată plănuită e făcută, și ceea ce e făcut e puternic și admirabil de frumos.

Aici trebuie să-mi exprim încă părerea de rău că n-am putut să-mi procur acele cinci poeme despre care vorbește Coșbuc — astfel sînt nevoit să mă mărginesc numai la acelea pe care le găsesc în cele două volume de poezii apărute pînă acum.

Poporul român, cum sînt, de altmintrelea, toate popoarele la un anumit stadiu al dezvoltării lor, în baladele sale își populează lumea cu eroi, prinți, împărați, zîne, vrăjitori mai presus de fire. Toate aceste plăsmuiri fantastice, în definitiv, nu fac decît să oglindească, într-un fel sau altul, adevărata și reala viață a țaranului. Astfel, un crai sau împărat, în baladele sau poveștile populare, va fi tot un fel de țaran, mai bogat, mai puternic, dar, în sfîrșit, tot un țaran. Pricina acestui fenomen nu rezidă în deosebita genialitate a poporului, ci, dimpotrivă, în orizontul lui prea strîmt.

Țaranul, mai ales pe vremea cînd producea creații poetice, deci înainte de introducerea instituțiilor moderne și a drumurilor-de-fier, nu cunoștea, în definitiv, decît satul său, cîteva sate împrejur și, [cel] mult, vreun tîrgușor mai apropiat, care mai prin nimic nu se deosebea de sat. Satul : iată la ce se mărginea întreaga reprezentare a lumii la țaran. Fantezia omului nu lucrează însă decît asupra elementelor pe care ni le dă viața reală, fantezia nu poate decît să le mărească proporțiile sau să le combine într-un mod neobișnuit. Țaranul va avea deci ca elemente pentru lucrarea fanteziei tot numai satul și viața satului, căci alta nu cunoaște — e deci foarte natural ca în toate plăsmuirile lui fantastice să se găsească iarăși și iarăși satul cu viața lui.

Aceste imposibilități a fanteziei de a se depărta prea mult de viața reală datorim faptul că din creațiile fantastice ale țărănimii, oricît de mărite ar fi proporțiile și oricît de capricioase ar fi combinațiile, putem să ne reconstituim viața țărănimii care le-a produs. Aici e prima piatră de încercare pentru un poet cult care va scrie o baladă populară țărănească. Un poet cult, care cunoaște literaturile străine și viața largă, are un orizont cultural și artistic nemăsurat mai mare ca țaranul,

de aceea, conștient sau inconștient, artistul cult va fi ispitit să introducă în opera sa elemente străine țărânimii; în acest caz, opera poate fi desigur foarte frumoasă, de mare valoare artistică, însă ea nu va mai fi populară, nu va mai oglindi viața țărănească.

A doua piatră de încercare pentru artistul cult e următoarea: Poporul crede cu tot dinadinsul în plămui-urile sale fantastice: crai, zmei, draci — și această credință sinceră se oglindește în creațiile lui; poetul cult nu poate să creadă serios în ele, și aceasta poate să se oglindească în opera sa.

În *Nunta Zamfirii*, Coșbuc a învins în chip strălucit toate aceste greutăți. Aici e o adevărată nuntă țărănească, numai proporțiile îi sînt mărite, mărite pînă la dimensiuni epice, prefăcînd-o astfel într-o epopee a nunții țărănești. În balada lui Coșbuc, pentru moment s-ar părea că *Nunta Zamfirii* se face centrul preocupării lumii întregi, cînd bătrîni, tineri, neveste, fete, feciori, împărați, crai, prinți, prințese încep să pornească la nuntă din cîteși patru colțuri ale lumii în rădvane și călări. Și acest popor imens chioțește, bea, cîntă, joacă în jurul meselor ce cuprind un *hotar întreg*.

Cum am spus și altă dată, această veselie ce respiră în creația lui Coșbuc nu e obișnuită, ci e a țaranului român, cînd la zile mari, dînd la o parte toate grijile și nevoile, își cheltuiește în chiot, cînt și joc puterea acumulată dintr-atîta muncă la cîmp, dintr-atîtea ploii calde de vară și reci de toamnă, dintr-atîta vînt fierbinte de vară și îngheț de iarnă, dintr-atîta soare:

*A fost atîta chiu și cînt
Cum nu s-a pomenit cuvînt!
Și soarele mirat sta-n loc,
Că Z-a ajuns și-acest noroc,
Să vadă el atîta joc
P-acest pămînt!*

Se înțelege, cînd tu, poet, ai puterea să redai într-o poemă veselia unui popor întreg cu atîta putere încît versurile, ele înseși, parcă joacă și cîntă, ai dreptul să oprești în drumul său soarele să vadă și el această minune.

Întreaga mișcare imensă a acestei mulțimi de socri, nuni, nuntași, starosti, crai, crăiese, prinți, prințese,

mișcare plină de zgomot și veselie, e redată cu o putere admirabilă de plasticizare.

În poezia epică, toată viața și acțiunea omenească e zugrăvită mai ales prin partea obiectivă, exterioară a vieții, aprofundarea subiectivă psihică e problema unui alt gen de poezie — cea lirică — și e produsul unui stadiu mai înaintat în dezvoltarea omenirii.

Ceea ce se cere deci mai ales unui poet epic e puterea de a zugrăvi aspectul extern al vieții prin imagini vizuale și auditive. Coșbuc, în *Nunta Zamfirii*, a arătat ce oalități rare necesare unui poet epic posedă el.

A reda o imagine vizuală în mișcare e foarte greu. Poporul român, în poeziile sale, a arătat că posedă această însușire și a dat-o în dar poetului său Coșbuc. Ce imagine frumoasă, prinsă în zbor, e în această strofă minunată:

*Voinicii cai spumau în salt;
Și-n creasta coifului înalt,
Prin vulturi vîntul viu vîia,
Vrun prinț mai tînăr cînd trecea,
C-un braț în șold și pe prăsea
Cu celălalt.*

Aici tînărul prinț, călare pe calul înspumat, cu un braț în șold și cu altul pe prăsea, e o imagine foarte frumoasă; poza prințului arată un călăreț abil, îndrăzneț, grațios, și simți parcă și vezi, și auzi cum coiful călărețului despică aerul în goana nebună a calului, pentru că:

Prin vulturi vîntul viu vîia

Armonia imitativă din acest vers nu e o boscărie poetică, nu e meșteșugită, ea e necesară, naturală și ne face să auzim zgomotul sec al aerului izbit și despicat de minunatul călăreț. Dacă e așa de greu de redat într-o imagine un om în mișcare, cu atît mai greu e de zugrăvit mulțimea în mișcare. Coșbuc arată și în această privință o putere artistică cu totul neobișnuită.

Întreaga mișcare imensă din *Nunta Zamfirii*, cum am zis, e redată cu un adevăr, cu o siguranță, cu un relief incomparabil, și Coșbuc ajunge să ne dea într-o singură strofă întreaga horă românească, în toată mișcarea sa, în toată armonia sa vie:

*Trei pași la stînga binișor
Și alți trei pași la dreapta lor ;
Se prind de mini și se desprind,
S-adună cerc și iar se-ntind,
Și bat pămîntul tropotînd
în tact ușor.*

Aici nu numai vedem hora, dar o și auzim. Pentru a săvîrși această minune de a zugrăvi într-o singură strofă hora, Coșbuc ne atacă prin toate simțurile.

Eminescu de asemenea a zugrăvit o nuntă țărănească în *Călin*, și cu materialul luat din basmele populare. Ar fi desigur foarte interesant de făcut o analiză comparativă a acestor două creații atît de frumoase ; aici însă n-o putem face, nu ne îngăduie nici spațiul, ne-ar duce și prea departe. Asupra unei singure deosebiri foarte însemnate vom atrage atenția cititorilor. Nunta din *Călin*, drept vorbind, nu e o nuntă țărănească. Eminescu zugrăvește o nuntă boierească cu materialul din basmele populare, face să se serbeze această nuntă în pădure, cu nuni, nuntași travestiți în hainele țăranilor idealizați de basmele populare. Toată această travestire însă nu poate să ne înșele asupra adevăratului caracter al nunții din *Călin*, care tot pe atîta nu e nuntă țărănească, pe cît o domnișoară îmbrobodită cu năframă nu e țarancă.

Se înțelege, această travestire nu împiedică creațiunea lui Eminescu de a fi foarte frumoasă, ba, în unele privințe, chiar îi dă un farmec deosebit, dar îi lipsește orice caracter de generalitate : nunta din *Călin* nu e nici nuntă tipică boierească, nici țărănească, pe cînd a lui Coșbuc are acest caracter de generalitate. Nunta lui e o nuntă țărănească idealizată, iar prin dimensiunile mărețe pe care le ia această idealizare, ea devine chiar o epopee a nunții.

Sînt idouă puncte culminante contrastînd în viața poporului : primul e căsătoria, nunta cu toată veselia ei exuberantă, al doilea e moartea, cu toată durerea ei nemărginită.

Nunta țărănească ne-a zugrăvit-o Coșbuc în poema *Nunta Zamfirii*.

Moartea țărănească ne-o zugrăvește în *Moartea lui Fulger*.

Coșbuc a voit să ne dea ca un *pendant* la epopeea nunții — epopeea morții, la epopeea veseliei — epopeea durerii.

Problema artistică pe care a avut-o de rezolvat poetul în poema din urmă e mult mai grea decît în cea dintîi.

În adevăr. După planul poemei, după sensul ei însuși de poemă populară cu un caracter epic — poetul trebuia să se servească în zugrăvirea durerii de elemente din viața țărănească, după cum a făcut pentru veselia în *Nunta Zamfirii*, și să zugrăvească durerea mai ales prin aspectul ei extern, mărind numai proporțiile pînă la dimensiuni epice. În zugrăvirea morții și durerii însă, aceste elemente și mijloace artistice sînt mult mai puțin ajungătoare decît în zugrăvirea veseliei.

Moartea aduce în conștiința unui om cult idei, cugetări vaste, care întrec priceperea și cugetarea poporului, iar durerea atinge toate coardele sufletului cu mult mai mare putere decît veselia, încît zugrăvirea ei prin imagini externe e mult mai grea.

Coșbuc și aci s-a arătat la înălțimea problemei artistice, în *Moartea lui Fulger*, Coșbuc se ridică la cugetările cele mai înalte, atacă problemele cele mai grele din cîte există : a destinului, a scopului și nimicniciei vieții și, mai ales, problema morții, a negrei morți și a înfricoșatei veșnicii, și toate acestea cu aceeași limbă simplă, cu aceleași imagini, cu aceleași cugetări și simțăminte ale poporului român.

Cînd Coșbuc vorbește de nimicnicia vieții, de imensul și negrul pustiu, de destin, el nu aleargă la filozofia lui Schopenhauer, nici la poezia lui Leopardi sau Lenau. În filozofia, în poezia, în durerea poporului a găsit Coșbuc elementele care-i trebuiau.

Tema poemei e cît se poate de simplă, după cum simple sînt în genere plăsmuirile poporului. Fulger, fiul unui crai, e ucis „de un braț hain” și roibul îl aduce mort la părinți — de aici desperarea părinților, urmată de înmormîntarea lui Fulger.

În marginile acestei teme simple a zugrăvit Coșbuc moartea la români.

Poema începe cu următoarea minunată strofă :

*în goana roibului un sol,
Cu frîu-n dinți și-n capul gol*

*Răsare, crește-n zări, venind,
Și zările de-abia-l cuprind,
Și-n urmă-i corbii croncânind
Aleargă stol.*

Strofa asta frumoasă, unde avem o imagine vizuală în mișcare, seamănă mult cu altă strofă, din *Nunta Zamfirii*, și anume cu aceea în care tânărul prinț, călăreț cu coiful în cap, trece pe un cal înspumat, cu o mină în sold și cu alta pe prăsea. E tot o imagine vizuală în mișcare, și acolo e tot un călăreț ce aleargă în goana ne-bună, și cu toate acestea ce imensă deosebire !

Acolo, prin poza, prin ținuta călărețului e exprimată grație, lumină, veselie, viață — aici tristețea, moartea. Aici călărețul e un sol, și acest sol nu duce o solie bună, că prea vine în goană și cu frîul în dinți, cu capul gol și în urma tristului călăreț aleargă croncânind un stol de corbi negri ce-și așteaptă prada... Și în felul acesta, prin schimbarea citorva trăsături, din două imagini asemănătoare, una exprimă veselia și viața — alta durerea și moartea.

Astfel un mare pictor, dintr-o femeie zugrăvită pe pînză, cu mîinile ridicate ca să bată din castagnete, prin cîteva aruncături de penel face ca tot aceleași mîini ridicate în sus să ceară mila și îndurarea cerească. Comparația între aceste două strofe ne lămurește felul cum Coșbuc va zugrăvi durerea morții în poema sa. întreaga mișcare puternică de veselie din *Nunta Zamfirii* se preface în zbucium de durere în *Moartea lui Fulger*.

Noi am văzut cum în poema întâia se răscoală lumea întreagă și din cîteși patru colțuri vine să bea, să joace la nuntă — tot atîta popor se ridică și în poema a doua ca să vină să plîngă moartea lui Fulger :

*Iar cînd a fost la-nmormîntat,
Toți morții parcă s-au sculat
Să-și plîngă pe ortacul lor,
Atît era de mult popor
Venit să plîngă pe un fecior
De împărat!*

Această mulțime nenumărată, cît mulțimea imensă a celor morți, e de un grandios efect.

Am văzut, de asemenea, cum în *Nunta Zamfirii* însuși soarele se bucură că l-a ajuns acest noroc, să vadă el

atîta veselie pe pămînt. în *Moartea lui Fulger* s-ar părea că însuși soarele ar trebui să se întunece pe veci de durere :

*Dar mine va mai fi pămînt ?
Mai fi-vor toate cîte sunt ?
Cînd n-ai de-acum să mai privești
Pe cel frumos, cum însuși ești,
De dragul cui să mai trăiești
Tu, soare sfînt ?*

Prin această mărire de proporții, prin această extensiune de durere, de la omenire la universul întreg, Coșbuc dă poemei un adevărat caracter epic. Și cu aceeași putere e zugrăvită durerea părinților. Cît de puternic e arătată, în patru versuri numai, desperarea și spaima ne-bună a bătrînului rege cînd recunoaște în cel mort pe fiul său, Fulger. Cînd l-a văzut :

*Cu vuiet s-a izbit un pas
De spaimă-n lături, și-a rămas
Cu pumnii strînși, fără de glas,
Ca un pierdut.*

Aici noi nu numai că vedem și simțim spaima și durerea, dar prin această *izbitură cu vuiet* o și auzim.

Dar strofa superbă adresată mamei, o strofă incomparabilă prin energia și puterea cu care exprimă durerea unei mame înaintea coșciugului deschis al copilului său :

*Ah, m,amă, tu ! Ce slabă ești !
N-ai glas de vîfor, să jălești;
N-ai mîini de fier, ca fier să frîngi;
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi,
Nu ești de foc, la piept să-l strîngi,
Să-l încălzești !*

Sînt patru momente principale care întovărășesc moartea la un popor. Sînt jelirile, bocetele celor rămași, mai ales ale părinților ; sînt mîngîierile, condoleanțele aduse celor cerniți și triști; e ritualul funebru propriu-zis — pregătirea mortului pentru drumul de veci; și înmormîntarea. Toate aceste momente dureroase le-a zugrăvit Coșbuc în poema sa, ceea ce și cu mai cu drept cuvînt o preface în epopeea morții la români. Ne vom opri și noi la fiecare din aceste momente în parte.

Iată gemetele și blestemele mamei spuse în versuri de o energie admirabilă :

*Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?
Ce urmă peștii-n apa lor ?
Să fii cât munții de voinic,
Ori cât un pumn să fii de mic,
Cărarea mea și-a tuturor
E tot nimic !*

*Că tot ce ești și tot ce poți
Părerere-i tot dacă socoti —
De mori târziu, ori mori curînd,
De mori sătul ori mori flămînd,
Totuna e ! Și rînd pe rînd
Ne ducem toți !*

M>i departe, nenorocita mamă se revoltă împotriva lui D-zeu, pe care-l face păgîn pentru că i-a luat copilul, și plîngerile ei se sfârșesc cu următoarele versuri :

*De ce să cred în el de-acum ?
în fața lui au toți un drum,
Ori buni ori răi, tot un mormînt!
Nu-i nimeni drac și nimeni sfînt!
Credința-i val, iubirea vînt,
Și viața fum !*

Trebuie să mărturisesc că la prima citire a poemei am fost înclinat să văd în plîngerile acestea o concepție pesimistă a vieții și de aceea mi-a părut nefirească. Se înțelege, concepția aceasta în versurile citate e exprimată cu o rară putere, dar plîngerile sînt ale poporului, și poporul român numai o concepție pesimistă a vieții nu are. Studiarea mai aprofundată a creației poetice a lui Coșbuc m-a făcut să revin asupra primei impresii.

Pesimismul și optimismul sînt două concepții filozofice asupra vieții, și a avea una sau alta din aceste concepțiuni înseamnă a fi pesimist sau optimist. În filozofia vieții practice însă, în viața de toate zilele, oamenii nu sînt de obicei nici pesimiști, nici optimiști, sau și una și alta la un loc. Fiecare poartă în el și germeii pesimismului și ai optimismului, în grade și proporții deosebite, și ei se manifestă într-un fel sau în altul în felurite condițiuni. Nu sînt oameni care să ridă-numai" sau numai să plîngă toată viața lor, și, dacă sînt, aceștia nu-s nici pesimiști, nici optimiști, ci sînt nebuni. Omul cel mai optimist, cu o concepție a vieții din cele mai senine, îovit de o crudă și neașteptată nenorocire, va manifesta

pentru moment gîndirile și sentimentele cele mai pesimiste.

Poporul român are și el o concepție a lui asupra vieții. Această concepție, natural, e simplă și mărginită, în conformitate cu cultura lui, dar ea ajunge poporului pentru explicarea tuturor fenomenelor care i se prezintă minții. Această concepțiune e optimistă, sau în orice caz mai mult optimistă decît pesimistă, dar e produsă de viața normală și numai pe aceasta o explică. O întîmplare extraordinară, cum e o nenorocire mare, neașteptată și neobișnuită, răstoarnă pentru moment filozofia țaranului tot cu atîta ușurință ca și pe a orășanului. Înaintea unei gropi deschise, a unei ființi scumpe, toți : de la țaran pînă la aristocrat, toți au aceleași îndoieli, și aceleași întrebări se nasc fatal : pentru ce viață, pentru ce moarte și, dacă trebuie să sfîrșești astfel, de ce să mai trăiești; și, dacă ăsta e sfîrșitul vieții, merită oare viața să fie trăită ? E adevărat că în concepția vieții poporului moartea are explicarea sa : „D-zeu a dat viață, D-zeu a luat-o". Dar această explicație intelectuală, rece, nu ajunge să domineze sentimentele puternic rănite. Ca întreaga concepție asupra vieții, și formula aceasta e produsă de viața obișnuită de toate zilele; formula aceasta poate sluji de mîngîiere în așteptarea morții, la vederea morții unor oameni străini, dar ea nu poate să domine durerea imensă a unei mame ce și-a pierdut copilul. Dovadă e însuși plînsul deznădăjduit al fiecărei mame pe mormântul copilului său. O țarancă ce-și pierde copilașul îl plînge și-l jelește, și cu toate astea ea știe ce-l aștepta dacă ar'fi trăit! Copil, ar fi fost bătut; flăcău, necăjit; în miliție, torturat; gospodar, birnic, ar fi suferit de frig, de'foame, de nedreptatea omenească; și ea știe iar că dincolo, în cer, copilașul nevinovat va fi înger, va trăi cu tot fastul unui înger ; de ce, dar, acest plîns deznădăjduit ? Nu e evident oare că o nenorocire, o afectare neobișnuită a sentimentelor face să se răstoarne obișnuita concepție a poporului asupra vieții și naște în el gînduri, cugetări și sentimente pesimiste ca și la omul cult ? Și același lucru e cu revolta împotriva lui D-zeu.

Omul își creează un D-zeu după chipul și asemănarea sa, făcîndu-l nemăsurat mai puternic, mai drept, mai bun, făcînd din el supremul distribuitor al dreptății.

E deci natural ca la fiecare manifestare de mare nedreptate credinciosul să se revolte împotriva D-zeului său.

El a murit, Fulger, atât de frumos, tânăr, voinic; de ce l-a luat D-zeu pe el și nu pe cei bătrâni, neputincioși și de ce tocmai pe el? Și la această vădită călcare în picioare a celei mai elementare dreptăți, violare absurdă a celei mai elementare armonii, e natural ea inima să fie rănită de îndoială și gura să blesteme împotriva aceleia care trebuie să fie o imagine a dreptății și armoniei.

Toate strofele, toate bocetele crăiesei nu exprimă deci filozofia lui Coșbuc, ci sînt o manifestare sufletească excepțională a poporului însuși în cazuri excepționale.

Coșbuc a deslușit acest moment psihic de revoltă a poporului, i-a dat proporții mai mari, în armonie cu poema întreagă, și i-a dat și o formă nepieritoare. Dacă în fiecare om, înaintea groapei deschise, naște întrebarea asupra raționalității, asupra nemerniciei urmărilor vieții, numai un artist, într-o singură imagine vizuală, poate să ne-o plasticizeze cu atîta claritate :

Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?

Dacă s-ar putea face lui Coșbuc o observație e că în plîngerile și bocetele din poem a deslușit numai elementele revoltei și îndoielii, care sînt cele mai importante, dar nu unicele. În privința aceasta, al doilea moment funerar : mîngîierile, condoleanțele sînt zugrăvite cu aceleași putere, dar cu mai mult adevăr, cu mai mult caracter de generalitate decît plînsetele și bocetele.

Cine n-a auzit vreodată toate acele fraze tipice, banale și atît de asemănătoare la toate clasele sociale prin care cunoscuții și prietenii unor oameni care au suferit o pierdere crudă și ireparabilă caută să-i mîngîie ?

Sînt așa de cunoscute aceste fraze : „Ce să faci, vom trece toți pe acolo !” ; „Nu sînteți nici cei dinții, nici cei din urmă” ; „D-zeu a dat, D-zeu a luat” ; „Lasă că știe D-zeu ce face” ; „El n-a murit, va trăi în veci” ; „E mai bine acolo decît aici” ; „Sînt regi și trebuie să moară, dar noi !”... ș.a.m.d. Trec unii, vin alții și încep să repete aceleași fraze, aproape mecanicește. Rezultatul e de obicei contrar de cel așteptat; frazele banale, natural, nu pot mîngîia pe nimeni, și plînsetele amare încep și cu mai mare putere. Și poate e mai bine așa ; poate acesta

e, în parte, țelul frazelor banale : că de n-ar găsi durerea nemăsurată expresiunea externă în plînsete, ea ar rupe inima și firele minții. În acest sens, bocetele au poate o însemnătate psihică mai adîncă și mai reală decît ne închipuim.

O întrebare se naște numai : cum pot aceste fraze spuse la căpătîiul unui mort, în fața unor oameni ce se sfirșesc de plîns, să fie atît de banale ? Sau poate au devenit banale prin deasa lor întrebuițare, au devenit formule moarte, care au avut odată viața lor, sensul lor adînc ?

Desigur că da. Astfel de fraze, repetate din gură în gură, pot fi asemănaute cu acțiunile instinctive. Odată, demult, aceste acțiuni au fost întovărășite de emoția tremurîndă a simțirii și de lumina conștiinței, dar cite puțin, prin repetare continuă, emoția tremurîndă s-a totcit, lumina conștiinței s-a întunecat și acțiunea conștientă s-a prefăcut în instinctivă, mecanică. Numai artistul poate să redea unei astfel de acțiuni instinctive, mecanice, viața și lumina conștiinței de altădată, numai artistul poate să redea unor fraze sau formule banale întreaga lor viață, sensul lor adînc, primitiv.

Și tocmai asta face Coșbuc.

Cînd bătrîna crăiasă, în culmea desperării, își striga revolta, îndoiala, blestema și hulea, poporul, îngrozit, făcea cruce :

*Și-a fost minune ce spunea !
Grăbit poporul cruci făcea
De mila ei și de-ngrozit —*

Și atunci s-a ridicat bătrînul sfetnic :

*Bătrîn ca vremea, stîlp rămas,
Născut cu lumea într-un ceas,
El parcă-i viul parastas
Al altor vremi.*

Nu e de mirare că ăst sfetnic e așa bătrîn, el e doar întruparea vie a filozofiei populare și a vechilor tradiții trăitoare de sute și sute de ani. Și acest sfetnic bătrîn începe, cu cuvinte duioase dar hotărîte, să mîngîie pe mama nenorocită.

Cuvîntarea bătrînului sfetnic e nu numai prin ea însăși o bucată de artă, dar arată ce profundă pricepere a

psihologiei și filozofiei poporului are Coșbuc. **Cuvîntarea** e alcătuită din frazele banale care se rostese **de obicei** în astfel de împrejurări, dar, cum am zis, toate **aceste fraze** capătă însemnătatea lor adîncă, primitivă, de a **fi o formulare a** concepției vieții și morții poporului, **a filozofiei** lui.

Durerea nemărginită a aprins în sufletul **bătrînei** crăiese idei și cugetări, și îndoieli neobișnuite, **care-i** răstoarnă tot echilibrul sufletesc, și sfetnicul îi aduce **drept** mîngiere și pentru restabilirea echilibrului sufletesc pierdut acea concepție a vieții, acea filozofie tradițională, care servă de atîtea și atîtea secole de reazem sufletesc unui neam întreg. Și filozofia aceasta nu e de **o deosebită** adîncime și lărgime de vederi — o, nu, **ea** nici nu îndrăznește să se atingă de problemele ridicate **de durerea** nemărginită a crăiesei bătrîne; ea fuge de rezolvarea lor, ea glăsuiește prin gura bătrînelui sfetnic :

De ce să-ntrebi viața ce-i ?

sau :

*Trăiește-ți, Doamnă, viața ta !
Și-a morței lege n-o căta !*

Deci crede și nu cerceta. Nici o deosebită **logică n-are** filozofia asta, căci de multe ori excită durerea, **în loc de** a **o** alina. Puterea acestei filozofii nu e în **lărgimea de** vederi, nici în logica deosebită; puterea ei rezidă **în faptul** că e veche, bătrînă :

Născută cu lumea într-un ceas

ea și-a arătat temeinicia prin rezistența față cu **vremea**. Tăria ei e iarăși în convicțiunea * puternică **a adevărului** și în faptul că nu e pusă de nimeni la **îndoială**. Toate acestea le-a simțit minunat de bine **Coșbuc, și de** aceea filozofia bătrînelui sfetnic, care e **însăși filozofia** vieții poporului, e simplă, de multe ori **banală, dar** cu ce liniște și hotărâre e spusă, cu ce convingere **adîncă** și în ce versuri săpate în piatră :

* [convingerea.]

*„Zici fum ? O, nu-i adevărat.
Războiul e de viteji purtat!
Viața-i datorie grea
Și lași se-ngrozesc de ea—
Să aibă tot ce-i lași ar vrea
Pe neluptat.*

*Dar știu un lucru mai presus
De toate cîte și le-am spus :
Credința-n zilele de-apoi
E singura tărîe-n noi,
Că multe-s tari cum credem noi
Și mine nu-s l*

*Și-oricît de amăriți să fim
Nu-i bine să ne dezlipim
De cel ce viețile le-a dat! —
O fi viața chin răbdat,
Dar una știu : ea ni s-a dat
Ca s-o trăim .”*

Tot așa ide puternic e și-n strofele în care e zugrăvită **pregătirea** de înmormântare și în care evocă, se plasticizează **aproape** moartea :

*Pe piept, colac de grîu de-un an,
Și-n loc de galben buzdugan
Făclii de ceară și-au făcut
în dreapta cea fără temut,
Și-n mîna care poartă scut
Ți-au pus un ban.*

*Cu făclioara pe-unde treci
Dai zare negrelor poteci
în noaptea largului pustiu,
iar banu-i vamă peste rîu,
Merinde ai colac de grîu
Pe-un drum de veci.*

Ce puternică imagine a morții în toată simplitatea **ei înfiorătoare** S Și cu ce mijloace simple o evocă poetul! **Ritualul** mortuar și credințele naive, primitive, ale **poporului îi ajung**.

Poporul a păstrat numai în parte credințele primitive **asupra vieții** de apoi și asupra întrebunțării ce trebuie **să facă mortul**, de făclie, de colac, de ban, dincolo de **mormînt**. Am zis *în parte* pentru că și la popor acestea

sînt întrucîtva semne simbolice ale unor credințe mai primitive, e forma supraviețuitoare a unui fond pre-schimbat și aceste forme, în înseși simțămintele poporului, au, într-un chip nedeslușit, alt înțeles decît au avut înainte vreme; ele încep cel puțin să aibă un înțeles simbolic. Coșbuc, ca un adevărat artist, a deslușit ceea ce trăiește nedeslușit în inima poporului și i-a dat o formă artistică, și toate aceste simboluri încep să vorbească o limbă dureros de tristă, batjocoritor de amară.

Dacă ați despoia un rege puternic de mantia-i de purpură și în zdrențe l-ați goni la un colț de stradă, ca de acolo să întindă mîna spre trecători, cerînd milă și pomână, aceasta ar fi, desigur, un dureros și izbitor contrast între mărirea de altădată și nemernicia-i de-acum. Dar acest îngrozitor contrast se micșorează prin scurtimea vremii cît poate dăinui — cel mult cît va trăi acest rege, cîtiva ani, cîteva clipe neînsemnate în mersul vremilor. Dar cînd în mîna puternică ce scut a purtat *îi puneți voi un ban*, pentru că ea nici atîta putere nu are ca să ceară mila și îndurarea voastră, și cînd acest contrast grozav durează *o veșnicie* — o imensă desfășurare de timp, atunci, de bună seamă, el ne sugerează imaginea și gîndul nemerniciei vieții față cu moartea.

Dar imaginile din strofa a doua !

Un biet călător gătit de drum pe cît de lung, pe atîta de dureros. Acest drum duce prin *noaptea* unui *pustiu cu negre poteci*, un pustiu tot atît de negru și de nemărginit pe cît călătoria e de fără sfîrșit; și pentru a lumina acest pustiu nemărginit, bietul călător are în mîna-i galbenă o făclioară tremurătoare de ceară, iar merinde pe acest *drum de veci*, un colac de grîu. Ce imagine dureasă a nemerniciei noastre, ce ironie batjocoritoare pentru toate zbuciumările noastre și ce milă nesfîrșită pentru acest sărman călător — biata făclioară rătăcitoare de ceară, tremurîndă, pierdută în negrul și nemărginitul pustiu :

Ce urmă lasă șoimii-n zbor ?

Aceste simboluri vorbesc limba bătrînei crăieși, ele arată că filozofia ei dureroasă trăiește și ea în popor într-un chip nedeslușit.

Dar ritualul funebru nu exprimă numai filozofia pesimistă a crăieși, ci și optimismul bătrînului sfetnic — și la Coșbuc acesta din urmă e exprimat printr-o strofă de o putere homerică. L-au pus pe Fulger într-un cosciug de argint, armat, ca :

*Mirați și de răsuflet goi
Vă,zîndu-ți chipul de război
Să steie îngerii ;-nlemnit
Și orb de-al armelor sclipit
S-alerge soarele-napoi
Spre răsărit! —*

Contrazicerea între tonul și sensul acestei strofe din ritualul funerar și cele citate mai sus nu e la Coșbuc, ea e în sufletul poporului însuși.

Și poate cele mai frumoase sînt versurile de ia finele poemei :

*Și clopotele-n limba lor
Plîngeau cu glas tînguitor ;
Și-adînc, din bubuitul frînt
Al bulgărilor de pămînt
Vorbea un glas, un cîntec sfînt
Și-nălțător ;*

*Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-nțelegi!*

Ce minunate, ce înălțătoare versuri și ce orizonturi imense deschid ele cugetării ! Acest *bubuit frînt al bulgărilor de pămînt* răsună în urechile și în inima noastră și ne arată o groapă deschisă ce începe să se închidă pe veci ; și din groapa întredeschisă glasul îndoielei și spiritul de cercetare, îngrozit de imensitatea problemei și prăpastiei ce se deschide înaintea lor, strigă celor ce vor să se apropie :

*Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-nțelegi!*

Și prin această prevenire ne atrage și mai mult, fără voia noastră, precum fără voia noastră sîntem atrași să privim într-o prăpastie adîncă.

Aceste două versuri sînt ale poetului ; ele, prin orizontul lor larg, întrec cu mult cugetarea poporului. Ele

sînt ecoul unei alte lumi în care a început să trăiască poetul. La sfîrșitul poemei, el avea drept să spună și propriul său cuvînt.

Ce păcat însă că strofa ultimă, care începe cu aceste două geniale versuri, termină așa de slab :

*„Din codru rupi o ramurea
Ce-i pasă codrului de ea !
Ce-i pasă unei lumi întregi
De moartea mea !”*

Nu știu de-oi fi avînd dreptate, dar îmi pare că acele două versuri dintîi poetul le-a adăugat în **București** — de aceea nu se potrivesc deloc cu cele patru care urmează.

Acest cîntec sfînt, care se ridică din **mormînt** și anunță probleme înfiorător de imense, sfîrșește prin a se ocupa de soarta unui singur om. Aceasta nu e **numai** o notă falsă, e sfărîmarea instrumentului el însuși.

Sau poate Coșbuc s-a ridicat prin acele versuri la înălțimi de unde nu mai încape suiș, pentru că :

*Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-nțelegi!*

Este un alt poet român care a îndrăznit să se ridice la aceste înălțimi ameteitoare, un poet care a **avut** imensa durere, ca și împăratul din poema lui Coșbuc, să piardă un copil genial — și durerea lui imensă s-a prefăcut în versuri geniale :

*„De m-ai iubit a mia parte
Din cît eu vecinie te iubesc,
Pe-o clipă numai lasă raiul
Și vino-n sînul părintesc ;*

*Sau, ca o stea cu mii de raze,
Intinde-o rază prin eter
Pînă la mine să străbată :
Un capăt jos și altu-n cer !*

*Dezmoștenit de viața vieții
De vrei un pic să mă învii
Pe negrul, jalnicul tău tată,
De ce nu vii ? de ce nu vii ?”*

*Și nevăzută, ea-mi răspunde :
„Nu pot veni, dar sînt;
Fii mîngîiat !”...
„Ești unde ?... Unde ?”*

Ce minunate, înălțătoare versuri și cît de bine dovedesc ele ce temperament de mare poet a trăit în savantul nostru istorician și filolog Hasdeu !

Această chemare caldă, pasionată, plină de durere și dor nebun, și acest răspuns atît de neașteptat care crează sus o lume nevăzută, și acest strigăt de bucurie și triumf, care umple văzduhurile :

„Ești unde ?... Unde ?”

Minunată, înălțătoare poezie ! Dar de la aceste înălțimi nemăsurate, la care s-a ridicat bătrînul poet, ce răspuns ne dă el la problema imensă a vieții, a morții ?

*„Nu, nu căta-n mormînt!
Într-însul vei găsi o haină,
Pe mine — nu. Mi-e greu
Să-ți dezvelesc a morții taină ;
Și de-aș putea, nu vreau !”*

*„De nu-mi răspunzi, ah ! altul cine
Vreun răspuns să-mi dea ?
întrebi pe filozofi de-a rîndul.
întreb...”*

*„Nu-i întreba !
Ei toarnă și răstoarnă gîndul!
Dar inimile — ba !
Cărarea vieții viitoare
De vrei s-o nemerești,
Vei ști răbda ; ș-orcîit te doare,
Să crezi și să iubești”.*

Să rabzi, să crezi, să iubești. Parcă și noi cunoaștem filozofia aceasta. O, da, e filozofia bătrînului sfetnic, sînt preceptele cu care el vrea să mîngîie durerea mamei nenorocite, să-i stingă revolta și îndoielile. Aici versurile sînt mai calde, mai pasionate, orizontul mai larg, dar e

* Nu citez toate versurile de-a rîndul.

aceeași filozofie optimistă a poporului. Se vede că în marile probleme metafizice noi n-am întrecut așa de considerabil poporul.

Răspunsul la problema morții, la taina morții pare a fi însă altul. „Mi-e greu să-ți dezvelesc a morții taină... Nu vreau” — deci taina poate fi pătrunsă, nu e fatal nepătrunsă, e sigur numai că astă pătrundere nu poate veni de la cercetători :

„Nu-i întreba !
Ei toarnă și răstoarnă gîndul
Dar inimile — ba !”.

Așadar, și „din bubuitul frînt al bulgărilor de pămînt”, ca și din înălțimile eterne ale cerului, pare a veni același răspuns :

Nu cerceta aceste legi,
Că ești nebun cînd le-îțelegi !

Se înțelege, acesta e răspunsul dat de poezie ; eu, personal, cred că *taina*, pe cît poate să fie pătrunsă, tot prin cercetare va fi pătrunsă... dar eu nu sînt poet.

S-ar părea că poetul, simțind că nu va mai putea scrie epopeea poporului român, a voit să concentreze toată viața țărănească într-un singur cînt și atunci a creat minunata sa rapsodie *Doina*. Ca să pricepem mai bine sensul și însemnătatea *Doinei* lui Coșbuc, o vom compara cu alte două doine, scrise de O. Carp și Eminescu. Vă aduceți, desigur, aminte de minunata strofă cu care sfîrșește doina lui O. Carp :

Nu e plînsul unei inimi numai
Și-al unei clipe trecătoare,
Ci neamul nostru întreg își cîntă
Durerile de care moare.

Aici, într-o singură strofă, pare a fi redat leit-motivul doinei, sensul ei dureros. Dar sentimentul exprimat aici nu e al poporului, ci e sentimentul duios și compătimitor al poetului însuși pentru durerile poporului. Sînt durerile poporului trecute prin prisma și simțite cu inima poetului, care e un orășean, aparține claselor culte, e poetul proletariatului intelectual. De aceea strofa aceas-

ta are toate calitățile dar și neajunsurile poeziei proletariatului cult; ea aprofundează și concentrează sentimentul durerii pînă îl preface în durere de moarte, ea deschide orizonturi largi gîndirii și simțirii, dar în aceeași proporție ea pierde din precizie, claritate, hotărîre, e *vagă*.

Care sînt anume *durerile de care moare* și cine moare ?— că din *neamul întreg* fac parte și boierii și burgezimea, și aceștia, desigur, au și ei durerile lor de care mor, dar aceste dureri nu sînt exprimate în doină.

Așadar, în poezia lui O. Carp e exprimată doina așa cum o simte o inimă largă și generoasă a unui poet din clasele culte.

Eminescu a voit să precizeze mai mult sensul dureros din *Doină*, pricinile ei, și le-a găsit în *neagra străinătate* :

De la Nistru pîn-la Tisa
Tot românul plînsu-mi-sa
Că nu mai poate străbate
De atîta străinătate

Plînsul împotriva străinului și a națiilor străine, iată ce exprimă doina lui. Mi se pare că nu e nevoie să insistăm asupra falsității acestei concepții; absurditatea ei e prea vădită. Noi, păturile culte, putem să înțelegem, spre pildă, pericolul muscălesc pentru neamul român, dar poporul nu numai că nu-l simte, dar mai curînd trebuie să ne luptăm cu simpatiile poporului pentru muscali. E adevărat că mai departe Eminescu lărgeste conținutul doinei, astfel în admirabilele lui versuri :

Unde ajung cu drum-de-fier
Toate cîntecele pier
Zboară păsările toate
De neagra străinătate.

Aici pare deci că nu e cutare sau cutare nație care face să plîngă în doina lui pe poporul român, ci e civilizația nouă, străină, care, ajunsă cu drumul-de-fier, sapă temeliile unei vieți stabilite de sute de ani, sapă gospodăria țărănească.

Dezbrăcată de partea reacționară, această concepție e adevărată, dar [o] atît de profundă și largă concepție socială poate s-o aibă numai un om cu o cultură aleasă, poporul nici n-o simte, nici n-o înțelege — cum poate

dar să exprime în doina lui ceea ce nu simte și nu înțelege? E evident deci că Eminescu a dat doinei un conținut absolut fals.

A trebuit să vină un poet-țăran ca să ne arate adevăratul înțeles și însemnătatea doinei. Coșbuc a deslușit ce înseamnă și de unde provin aceste note triste și tînguitoare. El a arătat că ele sînt o expresiune a întregii vieți necăjite țărănești, de la frageda copilărie, cînd e aruncat să plîngă între căpițele de fîn, pînă la moarte în bordeiul umed și întunecat.

El a deslușit pricinile acestei dureri: ele sînt sărăcia, lipsa de pămînt, birul, claca, miliția și apăsarea de veacuri, apăsare nu numai de străini, dar și, mai ales, de clasele dominante de același neam.

În creațiunea lui Coșbuc, doina apare ca un înger tutelar, care petrece pe român în toate manifestările importante, dar mai ales triste ale vieții, aducîndu-i, pe cît posibil, alinare durerilor.

Fiecare manifestare importantă a vieții e zugrăvită printr-o strofă de 12 versuri, și fiecare din cele 10 strofe, prin ea însăși, e un poem dureros din viața țărănească:

*Pe deal românul ară
Slăbit de-amar și frînt,
Abia-și apasă fierul
în umedul pămînt.
Tu-l vezi sărman, și tremuri
Să-l mîngîi în nevoi,
Și mergi cu el alături,
Cîntînd pe Ungă boi.
Iar bieții boi se uită
Cu milă la stăpîn —
Pricep și ei durerea
Sărmanului român.*

Aici, în 12 versuri, avem întreaga epopee tristă a plugarului țăran, și acest poem dureros se oglindește pînă și în ochii triști și miloși ai boilor — bieții tovarăși de muncă și suferințe ai țăranului.

Dar cîntecul doinei nu e totdeauna tînguiitor; el se prefăce în cînt sălbatic, clocotitor de ură și răzbuinare cînd țăranul, neputînd răbda mai mult apăsarea de veacuri, ia drumul codrului. Astfel e doina lui Coșbuc în următoarea strofă genială:

*Dor iată ! Cu ochi tulburi
Tu stai între voinici,
Te văd cum juri și blestemi
Și pumnii ți-i ridici l
Pribegi de bir și clacă,
Copii fără noroc,
Tu-i strîngi în codru noaptea,
Sub brazii, pe Ungă foc.
Și cînti cu glas Sălbatic
Și-n jur ei cîntă-n cor
Cîntări întunecate
Ca sufletele lor.*

Și astfel, în zece strofe mari, e zugrăvită întreaga epopee dureroasă a vieții țărănești, și în acest sens *Doina* lui Coșbuc nu e numai o creație de mare valoare, dar e cea mai națională dintre creațiunile poetice române. Un neajuns însă are acest poem minunat: prea predominant în el nota tristeții, notă durerii e prea exclusivă, de aceea doina e întrucîtva unilaterală. Pricina acestui neajuns o vom vedea mai jos.

Am zis că nunta și moartea sînt momente foarte importante în viața țărănească, dar este un element din această viață care domină pe toate celelalte — acesta e *pămîntul*. Pămîntul e instrumentul principal de muncă al țăranului; pămîntul îi dă hrana, îmbrăcămintea, aproape toate bunurile materiale; pămîntul, hotărînd direct viața materială a țăranului, hotărîște indirect întreaga lui viață morală, morala individuală și socială, concepția întreagă filozofică asupra vieții. Lupta pentru acest pămînt e exprimată în puternica poezie: *Noi vrem pămînt!*

S-a zis de unii că poezia aceasta e socialistă; probabil aceștia au priceput socialismul ca un cetățean de la *Convorbiri literare*, adică că socialismul e împărțirea pămîntului în loturi la țărani.

Întrucît Coșbuc rămîne poetul țărănimii și exprimă tendințele țărănești, e firesc ca muza lui să fie străină socialismului, care e produsul proletariatului orășenesc. Adevărul e că *Noi vrem pămînt!* e poate cea mai țărănească din creațiile lui Coșbuc. Deși scrisă după ce Coșbuc a părăsit ideea de a crea o epopee a țărănimii române, deși scrisă în altă formă și după alt plan, ea totuși face parte din această epopee, e un episod puternic și important din ea: e lupta țărănimii pentru pă-

mint, setea de acest pământ, udat de sute de ani de sîngele și lacrimile ei. Această sete nepotolită, această acățare cu toate puterile de pământul ei, pe care-l simte că-i scapă, și ura sălbatică împotriva acelor care i-l acaparează e zugrăvită în *Noi vrem pământ î*

Coșbuc nu e sociolog, probabil că nici nu cunoaște teoria luptelor de clase, dar e artist și artist cinstit, și deci redă viața adevărată, și de aceea această luptă sălbatică de clase și antagonismul vrăjmășesc de interese apar în poezia lui cu tot adevărul, cu toată seriozitatea lor sinistră.

În *Noi vrem pământ î* nu mai sînt români, nu mai sînt copii ai aceleiași nații — sînt două nații deosebite, care se luptă și se urăsc de moarte : e nația clasei domitoare de la orașe și a clasei dominate de la sate.

Sîntem flămînzi, goi, copiii ne mor de foame, ne duceți băieții în război, ne cereți fetele, ne bateți, schingiuiți ; noi toate le răbdăm, dar să avem pământ.

Toate aceste plîngeri culminează în versurile acestea :

*Și-am vrea și noi, și noi să știm
Că ne-or sta oasele-ntr-un loc,
Că nu-și vor bate-ai voștri joc
De noi, dacă murim.*

Sînt dar două noțiuni bine deosebite : „ai voștri” și „ai noștri”, care se urăsc și dincolo de mormînt :

*Voi ce-aveți îngropat aici ?
Voi grîu ! Dar noi strămoși și tați.
Noi, mame și surori și frați!
în lături, venetici.'*

*Pământul nostru-i scump și sfînt,
Că el ni-i leagăn și mormînt;
Cu sînge cald l-am apărat,
Și cite ape l-au udat
Sînt numai lacrimi ce-am vărsat —*

Noi vrem pământ!

Și cît de cruzi sînt acei „ai voștri” ;

*Ați pus cu toții jurămînt
Să n-avem drepturi și cuvînt :
Bătăi și chinuri cînd țipăm,
Obezi și lanț cînd ne mișcăm,
Și plumb, cînd istoviți strigăm*

Că vrem pământ!

Poezia sfîrșește cu o teribilă amenințare :

*Să nu dea Dumnezeu cel sfînt
Să vrem noi sînge, nu pământ!
Cînd nu vom mai putea răbda,
Cînd foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormînt!*

E energia sălbatică, suflul puternic care dă acestei poezii un adevărat caracter epic. Poezia aceasta nu e socialistă, dar e una din cele mai revoluționare poezii din toate literaturile.

După caracterul ei, seamănă mult eu poezii de-ale altor doi geniali ipoeti-țărani: Robert Burns, genialul țăran scoțian, și Taras Șevcenko, genialul țăran ucrainean.

Același talent mare epic, dar și cu mai mare claritate, se arată în poeziile războinice ale lui Coșbuc. În *Cîntec barbar* e de o putere și energie extraordinară, rară în orice literatură.

Se simte bine aici năvălirea barbarilor. Ca un potop năvălesc înseși versurile sălbatice unul după altul, arătînd că aici e vorba, nici mai mult nici mai puțin, decît de pieirea unei lumi întregi, unei întregi și vechi civilizații :

*Ce-i viu sfișia-vom în dinți ;
Aprinde-vom templele tale;
Vom naște pustiul în cale ;
Vom face pe-ai voștri părinți
S-ascundă trufașul lor chip
în togă, plîngînd de rușine,
î-om trece sub furci caudine,
î-om pune cu fruntea-n nisip.
Și fără de milă, călăi,
în fașe strivi-vom poporul,
Și mindri vom pune piciorul
Pe gitu-mpăraților tăi î*

Această putere epică de a zugrăvi cele mai feroce manifestări ale naturii omenești va face pe Coșbuc să zugrăvească războiul în toată ferocitatea lui sinistră, ca o măcelărire de oameni, iar nu ca o trîntă poetică, cum e, spre pildă, războiul românilor cu turcii în *Satira a IH-a*, a lui Eminescu. La Coșbuc, cînd barbarii cad asupra oștirii romane, ei

„Jse sfişie muşcînd
Cu dinţii, se sugrumă, şi-n sîngele curgînd
Şiroaie mari, înoată zburăţi dintr-o izbire
Şi ochi şi dinţi şi creieri .—

Coşbuc vede războiul eu ochii soldatului. Se înţelege că jalea ce lasă războiul el o va zugrăvi şi cu mai mare putere, pentru că aici are prilej să-şi reverse duiosia şi blîndeţea. propriului său suflet. Şi cît de deosebit sînt zugrăvite..urmările războiului la Alecsandri şi la Coşbuc !
L Cel dintii, şi în război şi după război, nu vede decît gloria, sclipirea strălucită a armelor : e peste tot numai paradă — paradă de război, paradă de oştire, paradă de sentimente războinice.

La Coşbuc. e grozăvenie înfiorătoare îri război, jale adîncă după el. în poezia *Coştea*, Costea vine din război :

*Faţa arsă, trupul supt,
Straiul colbuit şi rupt*

iar acasă găseşte trupul cald al mă-sei, moartă de lacrimi şi sărăcie. în *Trei, Doamne, şi toţi trei î* e redată durerea şi jalea nebună a unui tată care şi-a pierdut feciorii în război. Ca putere de zugrăvire a durerii, poezia aceasta ar face podoaba oricărei literaturi.

Iată strofele care zugrăvesc durerea părintelui cînd află că toţi trei feciori sînt omoriţi în război :

*El n-a mai zis nici un cuvînt;
Cu fruntea-n piept, ca o statuie,
Ca un Hristos bătut în cuie,
Ţinea privirile-n pămînt,
Părea că vede dinainte-i
Trei morţi într-un mormînt.*

*Cu pasul slab, cu ochii beţi,
El a plecat gemînd p-afară,
Şi-mpleticindu-se pe scară
Chema pe nume pe băieţi
Şi se proptea de slab, sărmanul,
Cu mina de pereţi.*

Acest tată, care vede înainte-i un mormînt deschis cu trei copii ai săi, care coboară scara proptindu-se de pereţi, să nu cadă de durere, şi cheamă pe nume feciorii

morţi, e una din cele mai puternice imagini ale durerii pe care le cunosc în vreo literatură. Numai un poet-ţăran poate reda cu atîta putere şi adevăr durerea unui tată ţăran.

O măsură a talentului său epic ne dă, de asemenea, Coşbuc în poeziile care au de obiect istoria Ţării româneşti.

în două poezii ale lui Coşbuc, *Voichiţa lui Ştefan* şi *Ştefăniţă-Vodă* e mai mult adevăr şi reînviere a adevăratei istorii a ţării decît în toate dramele noastre patriotico-naţionale luate la un loc.

Dramaturgii noştri naţionali, din spirit patriotic rău înţeles, hărăzesc domnilor vechi calităţi şi virtuţi moderne, fără să priceapă că virtuţile de acum ar fi neajunsuri ridicole pentru vremea aceea.

De această falsificare a istoriei l-a ferit pe Coşbuc nu numai talentul său — un talent care vede peste tot adevărata şi reala faţă a lucrurilor —, dar şi condiţiile în care s-a dezvoltat acest talent. Pe Eminescu talentul său atît de mare nu l-a ferit de falsificări ale istoriei.

în ţărănimea năşăudeană trebuie să trăiască încă tradiţia lui Ştefan cel Mare, iar grănicerii năşăudeni, prin treapta culturală la care stau, prin viaţa lor, au o parte comună cu răzeşii războinici ai lui Ştefan-Vodă. Trăind şi crescînd în această atmosferă, Coşbuc trebuia deci să simtă mai bine caracterul adevărat al domnilor vechi. Şi la el, ei apar aşa cum au fost : oameni puternici, războinici mari — dar, tocmai şi de aceea, firi primitive, impulsive, nepotolite, supuse pornirilor neînfrîinate, fără nici o logică şi reflexiune, capabili de cruzimi înfiorătoare.

în *Voichiţa lui Ştefan*, Ştefan-Vodă izgoneşte pe soţia sa Voichiţa, pe care o iubeşte, numai ca să-şi potolească ura împotriva neamului ei, pe care nu l-a putut încă stinge de veci. Şi pe urmă, rămas singur, plînge. Ştefăniţă-Vodă trimite la moarte sigură şi crudă pe bătrînul spătar pentru că a venit călare pe un cal prost.

în aceste poezii sînt versuri de o putere epică şi o frumuseţe rară :

*Noapte e, şi bate vîntul,
Şi prin noapte, cu vro doi.
Tari să baţi cu ei pămîntul
Pleacă Ştefan la război.*

Cît de sugestiv și cită putere fizică evocă neașteptata calificare a celor *tari* prin „să bați cu ei pămîntul” !

în *Ștefăniță-Vodă* sînt strofe pe care le-ar semna orice mare poet epic din vechile literaturi clasice.

Așa sînt, spre pildă, două strofe în care e zugrăvit sălbaticul și superbul cal al lui vodă :

*Stringea de friu și tremura;
Iar calul, ud de cale,
Pămîntu-n loc îl frămîntă
Și spuma alb-o mărita
Cu sînge roș ce picura
Din strînsele zăbale.*

Vodă silește se încalece pe acest cal sălbatic pe bătrînul și neputinciosul spătar — și, culmea cruzimii, zmuțește friul de la cal și-l lovește puternic peste ochi :

*Cu ochii-nchiși și fulgerat
De spaima loviturii,
Se-nalță roibu-nvîforat,
S-azvirle-n lături și turbat
la cîmpu-n goană, îndreptat
Spre rîpele pădurii.*

Cît de superb e aici nobilul animal; cît foc, cită putere și cum îi vedem toate mișcărilor violente, parcă-ți vine să te dai în lături să nu te strivească.

Iubirea de cal e așa de mare la Coșbuc încît el a avut îndrăzneala să consacre un poem întreg zugrăvirii acestei pasiuni, pe care de asemenea o are de la popor. Pentru țărănime, calul nu e, ca pentru orășeni, obiect util sau de lux. Pentru țaran, calul și boul sînt tovarăși de muncă, cu care el împarte toate greutățile vieții; pierderea unui cal, într-o săracă gospodărie țărănească, e ruină, foame. După pămînt, vita de muncă e aceea la care țaranul ține și trebuie să țină mai mult, căci de-acolo atîrnă toată viața lui. În special pentru grănicerii năsăudeni calul e și un obiect prețios, de lux, și ei țin încă minte că le-a fost odată tovarăș de luptă.

Mulțumită acestei pasiuni a putut Coșbuc săvîrși această minune ca, în mai mult de treizeci de strofe, să ne țină ațintită întreaga noastră atențiune, să ne pătrundă de un interes nemăsurat și uneori să ne facă mai-mai să ne vîităm după nobilul animal împreună cu ara-

bul Ben-Ardun din poemul *El-Zorab*. Și cum se vaită sărmanul arab după calul pe care sărăcia grozavă l-a făcut să-l vîndă :

*Cuprinde gîtul lui plîngînd
Și-n aspra-i coamă îngropînd
Obrajii palizi : „Pui de leu”,
Suspînă trist: „Odorul meu,
Tu știi că eu te vînd !”*

*Nu vor grăi cu tine blind,
Te-or înjura cu toți pe rînd
Și te vor bate-odorul meu,
Și te-or purta și mult și greu;
Lăsa-te-vor flămînd !*

Și avea dreptate, bietul arab, să-și plîngă astfel calul că nu era doar cal obișnuit :

*O, calul meu ! Tu, fala mea,
De-acum eu nu te voi vedea
Cum ții tu nările-n pămînt
Și coada ta fuior în vînt,
în zbor de rîndunea !*

*Cum mesteci spuma albă-n friu,
Cum joci al coamei galben rîu,
Cum iei pămîntul în galop
Și cum te-așterni ca un potop
De trăsnete-n pustiu !*

*Știa pustiul de noi doi
Și zarea se-ngrozea de noi —*

Aici nobilul animal de rasă e prins în zbor, e redat în toate mișcărilor lui, cu o putere și precizie uimitoare ; aici poezia și pictura și-au dat mîna să zugrăvească astă minune : un cal nobil de rasă, în goană nebună.

E tot calul lui Ștefăniță-Vodă — numai acolo îl vedem în loc, cum frămîntă pămîntul, nebun de neastîmpăr, cum mestecă spuma amestecată cu sînge sau cum înpăimîntat se ridică puternic în două picioare și se azvirle în lături; — aici îl vedem în goană nebună, de care pustiuri și zare ele înseși se îngrozesc !

Toate calitățile poetice ale lui Coșbuc sînt concentrate în acest poem. Ca să-și dea cititorii și mai bine

seama de puterea concretă de a zugrăvi a lui Coșbuc, să comparăm Calul arab zugrăvit de el cu calul arab zugrăvit de Alecsandri :

*Din Tunis la Maroc
Nu-s iute rîndunele
Așa de ușurele
Ca murgul meu de foc *.*

Calul arab al lui Alecsandri, cu „picioare de gazelă și ochi frumoși de stele”, e o adevărată jucărie frumușică de copil pe lingă viul, puternicul și nobilul animal al lui Coșbuc, care varsă foc prin nările sale. Arabul lui Alecsandri, ca să-și exprime întreaga pasiune pentru calul său, zice că nu l-ar schimba pe favorita sultanului ; lui Ben-Ardun îi mor copiii de foame, nevastei i-a secat laptele de sărăcie, dar el refuză bogăția ce-i dă pașa pe cal, căci :

*Copiii mei cum să-i îmbun ?
Nevastei mele cum să-i spun
Cînd va-ntreba de El-Zorab ?*

Și bietul Ben-Ardun, ca să nu lase calul în mîini străine, îl ucide, condamînd pe ai săi la sărăcie, pe sine la caznele la care va fi supus de pașă. În pasiunea pentru cal a arabului, la Alecsandri și la Coșbuc se oglindesc pasiunea pentru același animal la două clase deosebite : boierimea și țărănimea. Pentru cea dintîi calul e un obiect de lux, prețios, care în cazul cel mai rar prețuiește mai mult ca o amantă frumoasă ; pentru a doua calul e, în parte, însuși izvorul de trai.

În literaturile străine cunosc o creațiune unde pasiunea de cal e zugrăvită cu aceeași putere ca la Coșbuc : e minunata nuvelă a lui Turgheniev, *Certajanov*.

Am trecut în analiză cele mai principale din creațiunile lui Coșbuc și am văzut că explicarea fondului lor se găsește în două cuvinte care slujesc de titlu acestui articol : *poetul țărănimii*.

* [El R'baa.]

Coșbuc a trăit la țară : mic copil, el se juca și se trîntea în zăpadă cu copiii pe străzile satului, de aceea peisajul lui sătesc de iarnă e așa de adevărat. Flăcău, el se juca cu fetele ; dragostea țărănească o cunoaște nu din auzite, de aceea și e atît de duioasă, frumoasă și naturală în poeziile lui. Toată viața țărănească, de la bucuriile și veselia nunții pînă la durerea morții, toate necazurile țărănești le cunoaște Coșbuc nu din cărți, ci trăite de el, le cunoaște prin legătura de sînge, de' aceea întreaga această viață e zugrăvită cu atîta adevăr și cu atîta sinceră simpatie.

Și iarăși natura minunată a cîmpului și a munților Coșbuc o cunoaște nu din peisajele pictorilor ; el n-a venit în sat să respire aer curat, el nu s-ă îmbrăcat ciobănește pentru bal mascat, el a fost cioban cu adevărat, a trăit în cea mai strînsă intimitate cu natura, și de aceea în creațiunea lui ea palpită de viață, e redată cu atîta măiestrie, atîta iubire, de aceea și calul zugrăvit de Coșbuc e un animal atît de puternic, atît de frumos și nobil.

Și acest fapt că Coșbuc e poet-țaran explică și caracterele mai intime ale creațiunii lui. Aceasta se învederează mîi ales prin comparație între creațiunea lui Coșbuc și creațiunea poeților noștri de azi, eminescieni.

Noi am văzut deja această deosebire. Caracterul liricii eminesciene e neliniște, nehotărîre, tristețe, melancolie, descurajare, și aceea ce am numit subiectivism artistic, solitarism^ reflexivism, și *vagul* în artă, simbolizarea, toate sînt caractere comune liricii moderne în toate țările civilizate. Dimpotrivă, caracterele creațiunii lui Coșbuc, după cum am văzut, sînt: liniște, siguranță, energie, hotărîre, obiectivism artistic, precizie, așadar caractere nu numai deosebite, ci absolut contrarii eminescienilor. Aceste deosebiri de caractere în creațiunile poetice se explică prin deosebirea mediilor sociale în care s-au produs aceste creațiuni : mediul orășenesc, cu civilizația lui modernă, de o parte, și mediul țărănesc, cu satul lui necivilizat, de altă parte.

Mai întii, în sat lipsesc condițiile producătoare de caractere contrarii celor din creația lui Coșbuc : lipsește zgomotul și vîlmășagul vieții orășenești, lipsesc teatrele, cafenelele, luxul enervant și corupător, surmenajul in-

telectual, destrăbălarea sexuală, lupta crudă pentru existență și parvenire ș.a.m.d. În sat viața e liniștită, monotonă, se petrece fără contraste mari și mari enervări; un asemenea trai mai curînd tîmpește nervii decît îi excită. Desigur, ar fi foarte interesantă o psihologie comparativă între omul de la oraș și cel de la sat — aici n-o putem face, ne-ar duce prea departe. Trebuînd deci să ne mărginim, vom lua un singur fapt însemnat din viața civilizată orășenească și necivilizată sătească, care ne va lumina, cred îndestul, asupra acestor deosebiri ce ne interesează acum.

Am arătat într-un alt articol* cum societatea modernă civilizată, capitalistă, prin imensa împărțire a muncii, prefăce pe omul modern civilizată într-un ruaj** mic al enormei mașinării sociale. întreaga viață a acestui individ-ruaj depinde de întreaga mașinărie socială; el, individul, e un mic șurub în această mașinărie, depinde deci de ea, dar el n-o poate dirija. Astfel, individul e stăpînit de condițiile economico-sociale de trai, și nu el le stăpînește. Această stăpînire, această atîrnare de forțele oarbe economice, această nesiguranță materială, nesiguranța zilei de mîine, împreună cu alte multe condiții sociale pe care le-am pomenit în altă parte, produc, cum am văzut, o anume stare sufletească, anume caractere pe care le-am arătat și care se reflectează în artă.

Viața țaranului năsăudean, muntean, e deosebită mult în această privință. Colosala împărțire modernă a muncii încă n-a transformat cu totul gospodăria lui. El e agricultor sau păstor, femeile torc și țes, și în felul acesta el singur cu familia sa produce cele necesare vieții. Exprimîndu-mă în termeni economici, țaranul năsăudean, mai ales acum vreo 15—20 ani, ducea o gospodărie *naturală*, nu bănească, el producea valori de întrebuintare, nu de schimb.

Acest fel de gospodărie face însă pe om — în cazul nostru pe țaranul năsăudean — stăpîn asupra producțiunei. În astfel de condiții economice, starea materială

*Vezi articolul *Artiștii proletari intelectuali* [în volumul de față, p. 54—90]. Pentru priceperea celor dezvoltate aici, e absolut necesară consultarea aceluia articol, fiindcă nu voi să mai repet și să retipăresc ceea ce am arătat destul de clar acolo.

* [Ansamblul sau fiecare dintre piesele unei mașini].

a țaranului mai avut, în marginile vieții lui modeste, depinde mult de hărnicia, de energia lui. Această stăpînire asupra condițiilor economice de trai trebuie negreșit să dezvolte în caracter hotărîre, putere, siguranță, liniște. Dacă ne vom închipui întregul mod de viață țărănească*, care depinde de starea ei economică : liniștea vieții de la sat, formele vieții neschimbătoare, filozofia tradițională hotărîită de veacuri; dacă vom mai adăuga și viața sexuală normală, munca sănătoasă sub cerul liber, care cere desfășurare de putere fizică, energie, constanță ; dacă vom lua în seamă toate aceste condițiuni ale vieții țărănești, vom pricepe ușor cum acest mediu trebuie să aibă de tendință producerea în caracter a liniștii, siguranței, puterii, hotărîrii, într-un cuvînt, a unei întregi serii de manifestațiuni, nu numai deosebite, dar chiar contrarii celor ce tînde să producă viața orașului civilizată. Aceste manifestațiuni se vor găsi în creațiunile poeților respectivi, și aceasta din două pricini.

Mai întîi, prin influența directă a mediului asupra poetului, și al doilea, fiindcă poetul în creația lui reproduce chiar acest mediu. Așadar, e foarte clar de ce și cum găsim în creația lui Coșbuc aceste caractere atît de deosebite și contrarii celor ale poeților noștri contemporani.

Și împingînd analiza mai departe, plecînd de la aceleași fapte primare explicative, explicăm și caracterele cele mai intime ale creațiunei lui Coșbuc.

Am arătat în alte articole cum viața modernă, cum civilizația capitalistă are tendința să producă starea sufletească pe care am numit-o *solitarism* și *reflexivism*, adică tendința de a se depărta de oameni, de a trăi numai în societatea propriului său *eu*, și tendința de aprofundare și analiză psihică a acestui *eu*, analiza psihică de sine însuși.

Mediul țărănesc, atît de deosebit și chiar contrar celui civilizată, orășenesc, prin caracterele sufletești pe care le provoacă, produce, firește, și aici efecte contrarii și, în loc de a provoca o *subiectivizare psihică*, produce o *obiectivizare psihică*.

* încă o dată : vorbim de țărănimea mai avută, de țărănimea năsăudeană.

' Tărănimea n-are nici vreme, nici putință de introspecțiune psihică, întreaga^{ei} viață, și activitate -se; îndreaptă spre lupta cu natura înconjurătoare — *obiectivă*.:— sau cu condițiile bine determinate, *obiective*, socMe, care se prezintă /sub forma de agenți administrativi, ș.a.m.d. întreaga viață țărănească se obiectivizează, dacă s^{ar}.putea zice astfel. Se-nțelege că astfel de condițiuni de trai vor tinde să provoace o stare sufletească pe care am putea s-o numim *obiectivism sufletesc**. Acestor, două stări sufletești deosebite [le] corespund două genuri literare deosebite; celei dintii: poezia lirică, celei de-a doua: poezia descriptivă, narativă, epică..

în poezia lui Coșbuc domină, cum am văzut; elementul narativ, epic, și chiar lirica lui are un element naratic sau epic. *Obiectivismul* artistic al lui Coșbuc se manifestă, de asemenea, prin următoarele două importante caractere artistice.

Primul: Coșbuc nu vorbește deloc de propria lui persoană. Pînă și iubirea erotică, un simțămînt atît de emanamente subiectiv, personal, Coșbuc, o zugrăvește nu ca iubire a lui, ci ca a altora. Despre acest obiectivism, impersonalism, am vorbit deja într-un alt articol. Aici voim să atragem atenția asupra altei manifestări a acestui obiectivism, mult mai importantă din punctul de vedere artistic, și anume: Coșbuc zugrăvește nu numai natura înconjurătoare prin formele ei obiective, exterioare, dar pînă și cele mai profunde sentimente omenești le zugrăvește mai ales prin partea lor obiectivă, exterioară.

Avem în acest articol destule exemple doveditoare. Să-și aducă aminte cititorii mei cum e zugrăvită spaima și desperarea bătrînului rege cînd vede pe fiul [său] mort: pumnii strînși, izbitura cu vuiet în lături și amuțirea — sau plîngerea mamei lui Fulger, exprimată în mare parte prin imagini vizuale. Urmarea acestui *obiectivism* e deci *predominarea în creațiunea lui Coșbuc a imaginilor concrete, reale, imagini auditive și, mai ales, vizuale*. Ce bogăție de imagini frumoase, concrete are Coșbuc

* Ținem să atragem atenția cititorilor noștri asupra faptului că noi întrebuițăm termenii *subiectiv, subiectivizare psihică, personal, și obiectiv, obiectivizare psihică, impersonal, nu în sensul absolut platonian, ci relativ, după gradul lor de subiectivitate, căci, se-nțelege, orice stare sufletească e subiectivă*.

am văzut îndeajuns în acest articol. La ce măiestrie ajunge în această privință Coșbuc ne arată zugrăvirea imaginilor complexe vizuale în mișcare, cele mai grele de redat dintre toate.

Este încă și altă deosebire artistică importantă între poetul țaran Coșbuc și poeții orășeni, eminescieni — deosebire în stările lor sufletești, care, la rîndul lor, sînt rezultatele a două medii sociale deosebite.

Am arătat cum mediul social civilizată, modern, face să se aprofundeze sufletul și gîndirea, cum mărește enorm orizontul intelectual și sentimental; iar dezechilibrarea sufletescă, neliniștea, nesiguranța ce creează aceeași viață în sufletul omului modern face ca exprimarea cugetărilor și sentimentelor *prin artă* să fie vagă, nehotărîtă, nesigură. De aci urmează o disproporție, o dizarmonie între imaginea reală, sensul ei natural și ceea ce ea trebuie să însemne în creația artistului, astfel că imaginea se preface într-un simbol. Așa, spre pildă, Luceafărul, în poema cu același nume a lui Eminescu, nu înseamnă o stea frumoasă, ci trebuie să exprime trezirea amorului încă platonian la o fecioară.

Și nu numai imagini ce sînt create de la început cu intenție de simbolizare, dar chiar imaginile cele mai reale, cărora poetul modern nu le dă nici un sens simbolic, trebuie, sînt menite, în poezia modernă, să însemne mult mai mult decît e în natura lor. Astfel, capul fetei plecat pe pieptul iubitului trebuie să exprime iubirea, dar această imagine plastică, prin ea însăși e de parte de a exprima acea iubire fierbinte, extaziată, neliniștită pe care o zugrăvește Eminescu — așa încît cea mai reală imagine din lume devine la poetul modern *intrucîtva* un simbol. Această nepotrivire între imagine și ceea ce trebuie să însemne, această simbolizare nu există în creațiunea poetului țaran Coșbuc; la el, între imagine și ceea ce ea trebuie să exprime e totdeauna o deplină armonie. Aceasta fiind de mare importanță pentru priceperea creațiunii lui Coșbuc, ca și a poezilor eminescieni, și a întregii noastre poezii, ne vom opri aici ceva mai mult și vom face o comparație între trei minunate imagini vizuale în mișcare: una a lui Coșbuc, alta a lui Eminescu și alta a lui O. Carp.

Prima imagine ea Crăiesei zînelor lunecînd prin văzduh :

*P-un nor de aur lunecînd
A zînelor crăiasă
Venea cu părul rîurînd
Rlu galben de mătăsă.*

Imaginea lui Eminescu e din *Luceafărul*. Luceafărul pornește spre creatorul lumii ca să fie dezlegat de nemurire. El trece prin imensitatea spațiului, între lumile siderale, *ca un fulger neîntrerupt*:

*TJn cer de stele dedesubt,
Deasupra-i cer de stele,
Părea un fulger neîntrerupt
Rătăcitor prin ele.*

A treia imagine e a lui O. Carp, din admirabila lui poezie *Rîndunelul*. Un rîndunel s-a rătăcit, s-a răzlețit din stolul lui de rîndunele. El zboară, caută și zărește sus, departe-depart, un nouraș ce-i pare un stol de rîndunele, *fluturînd ca o batistă* :

*Vede-un stol de rîndunele
Fluturînd ca o batistă,
Și cum crește după ele
Calea grea și-atît de tristă.*

Imaginea lui Eminescu e măreață, e sublimă. Ea ne dă senzația imensității spațiului, aproape noțiunea nemărginirii. Imaginea lui O. Carp e mai duioasă* mai mișcătoare, mai tristă. Ea ne dă simțămîntul dureros al despărțirii de ceea ce iubim, deșertăciunea alergării după un scop pe care nu-l putem atinge, disproporția dure-roasă între ce voim și ce putem — o disproporție tot așa de mare ca între inimioara palpitînd a rîndunelului și imensitatea spațiului ce despică, tot atît de mare ca între rîndunelul „golaș” și „valul mării uriașe” care-l înghite.

Imaginea lui Coșbuc însă e mai vie, mai colorată, mai plastică. Această crăiasă a zînelor, așa cum apare ea la Coșbuc, cu formele rotunde, cu trupul viu și cald, cu pieptul gol, lunecînd pe un nor de aur prin văzduh, însemnînd calea prin părul rîurînd ca galbenă mătase, e

o viziune minunată care se cere pe pînză să fie zugrăvită de un mare artist.

Cum vedem, imaginile lui Carp și Eminescu, deși frumoase prin ele înseși, capătă însă întregul lor preț estetic prin gîndurile și sentimentele lăaturalnice pe care trebuie să le evoc, prin orizonturile largi ce deschid, — pe cînd imaginea lui Coșbuc nu conține nimic în afară de sine, e frumoasă prin sine însăși, ca o imagine minunată a frumuseții femeiești. Imaginile lui O. Carp și Eminescu sînt spiritualizate, imaginea lui Coșbuc e materială, între imaginile lui O. Carp și Eminescu, ca atare, și între ceea ce sînt menite să arate nu e o identitate; imaginea lui Coșbuc e identică cu ceea ce trebuie să arate. Imaginile lui O. Carp și Eminescu sînt de o sublimitate *romantică*, a lui Coșbuc de o frumusețe plastică, adevărat *clasică*. Aici, în două cuvinte, avem deosebirea între Coșbuc și Eminescu și eminescieni: Coșbuc e un poet clasic — eminescienii sînt romantici*.

În adevăr, ce alta sînt oare toate aceste caractere pe care le-am găsit pînă acum în creația lui Coșbuc: sănătate, hotărîre, seninătate, liniște și echilibru sufletesc, firescul, obiectivismul artistic, zugrăvirea prin imagini concrete, materiale, plastice, identice cu ceea ce trebuie să însemne — ce alta sînt decît caracterele cele mai tipice ale clasicismului?

Si, pe de altă parte, toate aceste caractere de neliniște, dezechilibru sufletesc, nesiguranță, vag, spiritualizare a imaginilor, simbolizare etc. — ce alta sînt decît semnele tipice ale romantismului?

Coșbuc rămîne poet clasic pînă și în personificările naturii. S-ar părea că aici avem un procedeu de simbolizare, deci un procedeu romantic. Adevărul însă e altul. La Eminescu *Luceafărul* simbolizează iubirea platonice; la Dante pantera, leul și lupoaica sînt desfrînarea, ambiția și lăcomia, adică sînt imagini materiale spiritualizate și fiecare trebuie să însemne altceva decît e în adevăr;

* Am spus de multe ori că clasificările estetice sînt puțin sigure și deci, bineînțeles, că nici aici nu sînt imuabile. *Romantism* și *clasicism* sînt pricepute aici în sensul hegelian. Pentru o pricepere mai clară, rog a consulta articolul meu *Romantism și clasicism* din vol. II de *Sudii critice*. [A se vedea: C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, voi. 6, p. 308—327.]

la Coșbuc însă două imagini materiale, concrete se personifică una pe alta — fata frumoasă și riul — și fiecare nu înseamnă altceva decât ceea ce e în adevăr, adică o fată frumoasă și un riu frumos de munte — și fiecare e zugrăvită prin imaginile adevărate și plastice ale naturii sale exterioare.

Avem în acest articol destule și prea destule dovezi directe despre clasicismul lui Coșbuc; să aducem aici încă o interesantă dovadă indirectă pe care o găsim în poezia lui *Corbul*.

Tema și concepția poeziei e minunată. Hristos pe Golgota, crucificat, se trudește să moară; la picioarele lui, Maria, *Mater dolorosa*, își fringe mâinile de durere, iar deasupra se rotește croncănind un corb, simțind deja prada apropiată. Concepția, tema, e minunată, dar e o tema eminentemente romantică și e ușor de văzut de ce.

Hristos, pentru un om credincios, e D-zeul el însuși, dar chiar pentru omul cel mai necredincios Hristos nu e, nu poate fi un om ca oricare altul. Hristos a umplut cu numele său istoria omenirii de atâtea secole, atâtea sute de milioane și miliarde de oameni au ridicat mâinile și ruga spre el, atâtea mări de lacrimi s-au plîns în numele lui și atâtea mări de lacrimi au fost uscate în numele lui, atâtea crime îngrozitoare, dar și atâtea devotamente nemăsurate și atîta iubire, atîta mari suferințe, dar și atîta mîngîiere nemărginită s-a revărsat asupra lumii în numele lui, încît omul cel mai necredincios nu poate să cugete și [să] simtă pe Crist decât ca pe un simbol — mai mult : simbolul simbolurilor.

E evident deci că pe Crist nu-l poate trata decât arta romantică; această artă trebuie să deschidă gîndirii și simțirii acele orizonturi nemărginite pe care le sugerează însuși numele lui.

Un talentat poet romantic ar fi făcut din concepția lui Coșbuc o creațiune sublimă, dar în această creațiune și Crist pe cruce și *Mater dolorosa* și corbul ar apărea ca simboluri. Coșbuc însă nu e poet romantic, ci clasic, și de aceea în bună parte poezia nu e reușită. Începutul poeziei : Crist pe cruce, jos Maria plîngînd, și deasupra capului crucificatului corbul croncănind, e minunat zugrăvit, căci aici trebuia redată o imagine plastică, și noi știm cît e Coșbuc de meșter în redarea imaginilor — dar cînd au trebuit însuflețite, cînd a trebuit sa dea

viață imaginilor, Coșbuc s'a arătat neputincios și a prefăcut pe Crist și Maria în doi oameni, într-un crucificat și o mamă plîngînd, oarecare.

Maria voiește să gonească pe corb, iar Crist privind:

*Spre mă-sa, și cu glasul frînt
A zis : „Știa el de ce vine L
O, lasa-l, mamă, lingă mine ! —
Că de-nsetat și-aprins ce sînt,
Cum face el din aripi vînt
îmi face,, mamă, bine !"*

Ce mic e Crist aici ! în loc de rugă spre cer pentru călăii săi, Crist se plînge că e aprins de sete. Și mai ales aceste cuvinte : „mă-sa", repetarea cuvîntului „mamă", atît de duioase în gură fetelor din Năsăud, [sînt] atît de nepotrivite aici ! Ele stabilesc imediat un raport de rudenie obișnuită între un fiu oarecare și mă-sa, îl prefac pe Crist în om și sună astfel tot așa de fals ca și cum ar vorbi Crist de vîru-său sau cumnatu-său. Într-un cuvînt, în poezia lui Coșbuc vedem un om crucificat, noi nu vedem și nu simțim pe *Crist*.

Defectul poeziei e evident : e o temă eminentemente romantică tratată în sensul clasic, pentru că Coșbuc e poet clasic.

Astfel lesne se explică și iubirea lui pentru poeții clasici și munca mare ce depune pentru a-i traduce în românește : e o înrudire sufletească.

Tot ce am arătat pînă acum mă dispensează să vorbesc mai mult asupra formei lui Coșbuc ; cîteva cuvinte însă sînt încă necesare.

Coșbuc scrie o adevărată și curată limbă românească ; în privința aceasta e poate cel mai român din poeții noștri. Dar tot această limbă îi creează o dificultate deosebită, pentru că limba poporului e mai săracă decât a claselor culte. Acestea din urmă, creîndu-și un șir întreg de trebuințe noi, apropiindu-și ideile noi, au creat și cuvinte pentru exprimarea lor, de aceea evident că limba claselor culte va fi mai bogată și va deveni un instrument de expresiune poetică mai rafinat.

Coșbuc nu întrebunțează acest instrument, el cîntă din instrumentul mai sărac, dar de multe ori mai fru-

mos, al poporului de la țară și lipsa de bogăție a acestuia o compensează printr-o măiastră mînuire.

Pentru împuternicirea expresiunii unui sentiment, lipsindu-i adjective alese, puternice — pentru că lipsesc în limba poporului —, Coșbuc întrebuițează repetarea aceluiași cuvînt sau propoziție și ajunge astfel la efecte admirabile. Iată, spre pildă, două versuri din *Fata morarului*, în care de trei ori se repetă cuvîntul „dormi” și de două ori „mamă” :

*„Dormi, mamă, dormi, draga mea mamă,
Să nu întrebi de ce nu dorm eu”.*

Ori iată patru versuri din *Cîntecul fusului*, unde repetarea mereu a cuvîntului „plîng” ne sugerează și nouă plînsul :

*Toi plîng ca o nebună
Și perna-n braț o string
Și plîng, că nu mă vede
Măicuța-mea că plîng.*

O altă particularitate a limbii poetice a lui Coșbuc e întrebuițarea și repetarea deasă a conjuncției „și”. Toți poeții noștri luați la un loc n-au întrebuițat de atîtea ori pe acest „și” cît Coșbuc. El îl întrebuițează ca în Biblie și cu același folos stilistic.

Un mare efect produce Coșbuc prin repetarea aceluiași cuvînt sau aceleiași propoziții la începutul cîtorva versuri succesive. Astfel sînt versurile din *Dragoste învrăbită* :

*Și-i venea să țipe ca dintr-o pădure
Și-i venea să urle ca din foc, să-njure
Și-i venea să plece, noapte cum era.*

Aici sentimentele din versurile următoare sînt foarte mult împuternicite prin cele din versurile premergătoare, mulțumită repetării lui „și”, și mai ales repetării întregii propoziții „și-i venea”. Cîteodată, nemulțumit cu repetarea cuvîntului și cu repetarea lui la începutul fiecărui vers, Coșbuc desface versul în două părți simetrice și repetă cuvîntul în fiecare parte de vers, și prin acest procedeu, care ar părea la prima vedere imposibil și ab-

surd, ajunge la efecte minunate, dînd exprimării sentimentelor o energie extraordinară. Astfel, în versurile care trebuie să zugrăvească durerea mamei lui Fulger ;

*N-ai glas de viitor să jelești,
N-ai mîni de fier, ca fier să frîngi,
N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi.*

Uneori Coșbuc întrebuițează toate aceste procedeeuri în aceleași versuri; astfel sînt următoarele :

*De mori tîrziu ori mori curînd,
De mori sătul ori mori flămînd.*

Aici repetarea aceleiași propoziții la începutul versului și apoi la fiecare jumătate de vers, repetarea de patru ori în două versuri consecutive a verbului mori-și accentul căzînd pe acest *mori* dau așa tărie versurilor că par a fi turnate în bronz.

Dar puterea adevărat uimitoare în mînuirea limbii românești o arată Coșbuc în construcția strofei. Strofa lui e variată, capricioasă — cîteodată un adevărat mozaic. Nici un poet român nu poate să se compare în această privință cu Coșbuc. Simțind sărăcia limbii, el o mlădiază, o torturează aproape în strofă, compensînd prin această mlădiere lipsa de bogăție. Strofa obișnuită de patru versuri e aproape necunoscută lui Coșbuc. Strofele lui sînt de 6, 8, 10, 11 sau chiar 16 versuri (în *Mînioasă*). Rime bogate, dar modul cum rimează versurile între ele e și mai bogat și variat. Aceeași măiestrie arată Coșbuc în ritm, care e un element atît de important, deoarece exprimă în parte tremurarea ritmică a sentimentului. Cu instinct de adevărat poet, el simte totdeauna ritmul care-i trebuie pentru exprimarea unei anumite stări sufletești. Ca pildă să luăm strofa din poema *Recrutul*:

*Eu o las în sama ta,
Am să plec ! Și parcă-mi moare,
Inima se rupe-n mine !
Nu de voi, tu știi de cine !
Și mă doare
De-aș țipa.*

Cum vedeți, strofa e de 6 versuri. Întîiul rimează cu al șaselea, al doilea cu al cincilea, al treilea cu al pa-

trulea. Versurile încep, lungi, de 7, 8 și 9 silabe, versul al cincilea, are patrii și cel din urmă trei -

Și ce admirabil se potrivește acest ritm și această strofă pentru exprimarea stării sufletești a recrutului! El începe să povestească, și ca orice început e mai liniștit, de aceea și versurile sînt mai lungi; dar la sfîrșit el spune tot gîndul, tot chinul lui și versul cade la patru și la trei silabe și sfîrșește cu un țipăt de durere. Poetul, scurtînd versurile din urmă, voiește să dea parcă sărmanului om chinuit puțința să-și mai revină în sine, să mai prindă răsufare ca să-și poată urma povestirea. Și această strofă, care pare atît de complicată, se citește ușor, ca proza.

- Tot așa de caracteristică e strofa din *Noi vrem pămînt*! Strofa e mare de zece versuri; fiecare vers de 8 și 9 silabe. E mare strofa, că doar în ea trebuie să fie exprimate sentimente adînci, clocotind de ură, de nădejde, de sete nepotolită a unui neam întreg; dar la urmă, cînd poporul își spune tot focul, versul cade la patru silabe, un strigăt repetat la finele fiecărei strofe, un strigăt de durere, amenințare, afirmare a unei cereri hotărîte: „Noi vrem pămînt!”.

Se pare uneori că Coșbuc vrea să dea adevărate reprezentatii de *tour de force* în construcția strofelor.

Poetul nostru pare a zice: Voiți? O să vă construiesc următoarea strofă de nouă versuri: întîn al patrulea și al șaptelea de 8 silabe; al treilea, al șaselea și al nouălea de 9 silabe; al doilea, al cincilea și al optulea de 3 silabe. în privința rimelor, apoi întîiul, al treilea și al patrulea vor rima între ele; cele trei versuri de cîte 3 silabe vor rima și între ele și cu versul al șaselea de 9 silabe — în sfîrșit al șaptelea și al nouălea vor rima între ele. Mai mult încă: al doilea și al cincilea vers, de 3 silabe, vor forma același cuvînt sau propoziție, iar în versul al șaptelea, de 8 silabe, se va repeta același cuvînt sau propoziție de trei ori. Și Coșbuc se ține de cuvînt și scrie în felul acesta o poezie de opt strofe, *La pîrâu*:

*Venea pe deal, voios cîntînd
Flăcăul;
Pe-un umăr coasa legînd
Venea fără de nici un gînd
Flăcăul.*

*Dar iată-n drum îl află răul,
în drum, în drum, dar ce-i în drum ?*

*Pîrăul —
Așa de lat și chiar acum.*

Și pîriul e adevărată pacoste, pentru că-l desparte de o fata pe care a zărit-o el dincolo.

în chemările ademenitoare ale flăcăului și în răspunsurile fetei, pînă ce ademenită trece pîriul, consistă toată poezia.

*„Dar ești departe, dragă, hai.”
„Ba bine,
Atunci rămii pe unde stai!”
„Ce rea mai ești! Ce suflet ai!”
Ba bine!
Ca să n-o creadă rea, ea vine.
„Te temi, te temi! Parcă te temi
De mine!”
„Ba nu! Dar pentru ce mă chemi?”*

Toată poezia e tot așa de naturală și nici o sfortare nu se observă în construcția strofei; ea se citește ca proza, decît aici la naturalul prozei se mai adaugă împuternicirea sentimentului prin ritm și muzica rimei»

Ar mai fi poate de spus aici cîteva cuvinte asupra unor neajunsuri ale formei lui Coșbuc. Sînt la el cîteva rime slabe, cîteva greșeli de ritm — dar aceste greșeli le las în seama acelor care cred că a găsi aceste neajunsuri înseamnă a face critică. Coșbuc are, de asemenea, cîteva mici poezii slabe, fără nici o însemnătate — mai ales cele imitate. Nu e un poet la care să nu se găsească încercări. Poeziile slabe nu le-am relevat, pentru că ele nu dau deloc măsura talentului, nici explicarea personalității și creațiunei lui Coșbuc — și noi aici tocmai aceasta am căutat să facem, nu să judecăm creația lui Coșbuc după înțelesul juridic al acestui cuvînt.

I s-a făcut o imputare mai serioasă, care privește în parte întreaga lui creațiune, și anume că la el predomină stilul narativ, povestitor, că sînt prea multe lungimi în exprimarea unui sentiment, astfel că acțiunea lincezește, pierde din putere.

Dacă cititorii însă mi-au citit cu atenție articolele precedente și cel prezent, atunci vor pricepe ușor că astă imputare, chiar întrucît e adevărată, nu zice nimic

împotriva creației lui Coșbuc. Predominarea elementului narativ, epic și descriptiv asupra celui liric e însuși caracterul intim al creației lui. Pe de altă parte, relativ prea multe lungimi sînt iarăși în caracterul acestei creații. Se înțelege că Coșbuc n-are stilul concentrat al lui Eminescu, O. Carp sau Caragiale din *Păcat*, dar a cere aceasta ar fi tot așa de absurd ca și cum ar cere cineva unui poet *romantic* să aibă un stil *clasic* sau *invers*.

Cîte lungimi de acestea [sînt] în Homer și de cîte ori lîncezește și la el acțiunea ! Îmi închipui ce ar fi rămas din bietul Homer de-ar fi fost dat, spre îndreptare, unui scriitor modern cu stil telegrafic.

Concentrarea expresiunii sentimentului și a acțiunii repet că nu e în caracterul creației lui Coșbuc. Pe de altă parte, unele lungimi se explică prin însuși caracterul țărănimii românești. Țăranul gîndește mai încet ca orășanul, și gîndurile și sentimentele și le exprimă mai pe-ndelete. Și Coșbuc aici, ca în toate, nu imită poporul român, ci, exprimînd felul său propriu de gîndire și simțire, exprimă felul de a gîndi și a simți al acestuia.

Dacă predominarea elementului narativ și lungimile prea mari în descrițiuni și exprimarea sentimentelor e un defect — apoi prin acest defect, ca și prin calitățile sale, Coșbuc rămîne ceea ce este, *poetul țărănimii*, cel mai mare poet al țărănimii române.

Dar Coșbuc n-a rămas poetul țăran pur, numai poet-țăran. Influențe străine vieții satului au adăugat alte caractere creației lui sau au modificat chiar întrucîtva pe cele vechi. Cînd acum trei ani am început să deslușesc aceste caractere noi în creația lui Coșbuc, am făcut-o după cîte o notă răzleață ; acum, după apariția volumului *Fire de tort* notele s-au înmulțit, s-au prefăcut într-un cînt întreg, și acest cînt e clar și caracteristic. Acum nu mai avem numai *Mama* și cîteva versuri din *Moartea lui Fulger*, dar e *Ideal*, *Din adîncimi*, *La Paști*, *Fragment*, *Sub patrafir*, *Doina*, și, mai ales, *Pe deal*.

Toate condițiile influențătoare asupra temperamentului lui Coșbuc și străine vieții satului s-ar putea împărți în trei categorii.

Mai întîi sînt influențe culturale. Cultura superioară a poetului, lărgindu-i mult orizontul intelectual, ridîcîndu-l mult deasupra nivelului poporului, nu putea să nu aibă o influență asupra creației lui Coșbuc, mai cu seamă asupra fondului ei intelectual și ideal.

Pe urmă e viața de student de la Universitatea din Cluj, viață orășănească, deosebită de viața de la sat. Această viață, prin influențele ei zilnice, a trebuit și mai mult să atingă însăși viața afectivă a poetului, deci și creația lui, a trebuit cîte puțin să-l înstrăineze de viața satului, să-l facă s-o vadă prin prisma orășănească.

Aceste influențe în Cluj, după cum am arătat în alt articol, au fost și trebuiau să fie puțin hotărîtoare, ele au devenit însă atare în România liberă, mai ales în București; această din urmă viață a trebuit să influențeze mult temperamentul poetic și deci creația poetică a lui Coșbuc. Cît de mult a fost afectat el de această viață nouă, atît de deosebită de cea sătească și năsăudeană, se vede din poezia : *Ah, cît ești de frumoasă, doamnă !*

Noi am văzut deja cu cîtă delicatețe, grație, duioșie și iubire zugrăvește Coșbuc dragostea fetelor de la sat — o delicatețe și grație care culminează în minunata poezioară *Subțirica din vecini*. În orașul civilizată, poetul a găsit relațiuni de dragoste mult deosebite de cele de la sat» și ce dezgust i-au insuflat aceste relații noi de dragoste se poate vedea din o poezie pusă între *Cîntece* și care sfîrșește cu următoarele două strofe caracteristice :

*Tu mă omori cu ochii nobili,
Răceala ta m-a fermecat,
La foșnetul cel cald al rochii
Dintr-un copil mă simt bărbat.*

*Și-atunci cînd razi aristocratic
Cu vecinicul tău mon-ami,
Ah, nu-nțelegi, sublimă doamnă,
Cu cît plaisir te-aș pălmui!*

Cît de profund trebuie să-l afecteze pe delicatul poet al *Subțiricăi din vecini* noile relații de dragoste, manierismul, rafinarea, spoiala lor — ca să ajungă el la o expresiune de sentiment atît de trivială și de brutală.

Personalitatea unui poet se exprimă însă, mai ales, prin erotica lui.

Se va obiecta poate că aici se vede tocmai revolta poetului împotriva noilor condiții de viață, deci el rămâne tot poet țăran.

Se-nțelege că, prin revolta lui împotriva noilor condiții de viață, Coșbuc e și va rămâne poet țăran, dar a te revolta împotriva unei vieți înseamnă a nu te împăca cu ea, dar nu înseamnă deloc a te sustrage influențelor ei — dimpotrivă, cu cât cineva se revoltă mai tare împotriva unui anume fel de viață, cu atîta, evident, ea îl afectează mai mult și îl influențează mai mult într-un sens pozitiv sau negativ.

A înțelege acea parte a operei lui Coșbuc care e creată sub influența condițiilor mai sus arătate înseamnă nu numai a pricepe mai bine totalitatea creațiunii lui și deci pe însuși poetul, dar înseamnă a pătrunde întru cîtva chiar în viitorul creațiunii poetului nostru, lată de ce ne vom ocupa mai mult de această parte a poeziilor lui.

Vom începe cu poema *Ideal*.

Tema e următoarea. O fată de împărat întâlnește la fîntînă un tînăr călător, fiu ide crai, căruia îi dă de băut din cana sa. Fata se îndrăgește de tînărul călător, și acesta îi lasă cuvînt să-l aștepte — că vine el odată s-o ia de nevastă. Fata așteaptă luni și ani; a îmbătrînit așteptînd și moare bătrînă cu speranța c-o să-l vadă în lumea cealaltă. Poema are toate calitățile acelor pe care le-am analizat deja — aceleași imagini de o simplitate și frumusețe clasică, aceeași duioșie și grație în zugrăvirea simțămîntului de dragoste tînără, aceeași energie în zugrăvirea unui simțămînt puternic, persistent. A o analiza, dar, ar fi a repeta cele spuse mai sus. Numai în trecut însă, vom cita o strofă atît de caracteristică pentru Coșbuc :

*Treceau drumeți pe Ungă ea,
Șoptind, dar dînsa nu-i vedea.
Treceau și zilele zburînd,
Treceau și luni, treceau pe rînd,
Treceau și ani, ei nu-i trecea
Răbdarea așteptînd.*

Aici, prin repetarea verbului „treceau” la începutul fiecărui vers și de două ori în cele două penultime ver-

suri-; prin repetarea lui „și”, și prin întrebuintarea cuvintelor : zile, luni, ani în trei versuri consecutive ni se sugerează aproape senzația fizică a curgerii neconținute și nesfîrșite a vremii. Această poemă, atît de asemănătoare cu celelalte, are și elemente străine, care se arată mai ales în cele două strofe din Urmă. Iată, spre pildă, ultima strofă :

*Ata e mergerea mereu
Spre țintă — drum îngust și greu —
Dar ținta niciodată nu-i
A tai Și-n gînd tu tot ce-ți pui
E numai vis, căci Dumnezeu
Te poartă-n voia lui!*

Dacă mai adăugăm cuvintele din penultima strofă : „Ah, omule, ești înșelat în toate cîte crezi”, atunci avem aici deja o filozofie pesimistă bine pronunțată. Viața, cu toate scopurile sale mari sau mici, e numai un vis, o alergare după scop, o himeră, și omul e numai un instrument orb în mina unei puteri nevăzute care e Dumnezeu, dar nu Dumnezeul poporului, pentru că „ești înșelat în toate cîte crezi !”. Și această alergare zadarnică după scopuri omenești, deșertăciunea vieții, e redată în poem printr-o imagine, pe cît de dureroasă, pe atîta de amar batjocoritoare ; e imaginea fetei de împărat, care, îmbătrînită, proptindu-se în cîrji, așteaptă încă pe iubitul său mire. Dar afară de filozofia tristă și atît de neobișnuită lui Coșbuc, care se degajă din această poemă, e și un nou procedeu artistic aici, tot așa de neobișnuit.

În adevăr, întreaga poemă *Ideal* — cu imaginea ei concretă centrală : o fată ce toată viața așteaptă în zadar pe iubitul său — trebuie să simbolizeze alergarea veșnică a omenirii după ideal, pe care niciodată nu poate să-l atingă. Aici deci imaginea concretă simbolizează o idee abstractă — și una din cele mai abstracte ; alergarea după ideal. Această filozofie și acest procedeu artistic, cum am văzut, sînt caracteristice pentru creația romantică, nu clasică, sînt deci caractere noi în creațiunea poetului nostru țăran.

Tot un sens abstract, simbolic, se degajă din poezia *Din adîncimi*.

în adâncimi fără de margini, sorii gem soarta lor că trebuie să stea în veci pe loc și invidiază steaua care trece mereu prin spații:

Dar nu știau că steaua-n treacă!
își plînge-amarul ei noroc
Că, de-obosită, pismuiește
Pe cei ce stau etern în loc.

În aceste poezii sînt manifestate caractere noi în ce privește partea *intelectuală* a creației poetice, partea cea mai superioară, dar și cea mai superficială și mai schimbăcioasă din organizația psihică a omului.

În poeziile *La Paști, Fragment, Sub patrafir* se vede influențată partea *afectivă*, mai inferioară, dar mai adîncă din organizația psihică a omului și de aceea mai rezistentă, mai puțin schimbăcioasă. În *La Paști* e zăgăzită sărbătoarea Paștilor, învierea lui Hristos și învierea naturii — și ce frumos; mai *mfinat* de frumos ca oricînd, dar în toată poezia se simte atîta tristețe, [atîta] melancolie!

Sînt Pastile din sat, văzute din depărtare, de la oraș — și această depărtare, această *nostalgie a satului*, imprimă întregii poezii caracterul ei de adîncă melancolie, și poezia sfîrșește cu lacrimi:

Sunt Pastile î Nu plînge, mamă!

Aceleași sentimente de tristețe și melancolie se simt în minunata poezie intitulată *Fragment*.

E iarăși satul și reminiscențele din viața copilărească. E iarăși nostalgia vieții trecute. Poezia sfîrșește cu două versuri de adîncă durere, adresate mamei poetului:

Iar azi tu plîngi într-una... Ori poate-așa cred eu,
Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu!

În poezia *Sub patrafir* e caracteristic însuși gîndul morții, care începe să-l preocupe pe poet. Sub un ton glumeț și indiferent de spovedanie se simt lacrimi — și contrastul între tonul glumeț și seriozitatea adîncă ce o ascunde formează una din atracțiile acestei poezii.

În creațiile acestea din urmă, afară de tristețea și melancolia personală neobișnuită poetului, începe să se ma-

nifeste încă un nou caracter important, și anume acela, pe care l-am numit noi *subiectivism artistic*: poetul care în toată creația sa țărănească n-a pomenit un cuvînt des-, pre personalitatea sa, începe acum să vorbească despre *sine*, despre durerile sale proprii.

În privința acestui *subiectivism*, organismul nostru sufletesc se aseamănă mult cu organismul nostru corporal sau cu membrele acestui organism. Cînd sîntem normali, sănătoși, noi nu ne preocupăm deloc de organele corpului nostru, nu le simțim, parcă n-ar fi existînd, și numai suferința unui organ ne face să-l simțim, să ne preocupăm de el.

Astfel și poetul sănătos, normal, senin, nu se prea ocupă de propriul său suflet, e obiectivist, impersonal, și numai afectarea adîncă și dureroasă îl prefăce pe poet în *subiectivist-personal*, care se ocupă și vorbește de propria sa personalitate sufletească și morală.

Toate aceste caractere noi se manifestă cu o putere deosebită în două capodopere ale lui Coșbuc, în *Doina* și în *Mama*.

Am spus deja că în *Doina* poetul-țăran a deslușit adevăratul și realul înțeles al rapsodiei române, dar acest înțeles e prea exclusiv trist. Se înțelege, însăși doina poporului e foarte tristă, tristă ca însăși istoria și viața țărănimii române, a căror expresie muzicală e doina. Dar, oricît de nemîngîiată a fost viața țărănimii, ea n-a fost exclusiv tristă, și în doină sînt și alte note care exprimă nu numai tristețe. Tonul deci prea sumbru din *Doină* se explică prin faptul că ea e văzută cu ochii turburați de lacrimi, simțită cu inima îndurerată a poetului, cu un temperament întrucîtva asemănător cu al eminescienilor. Aceasta e atît de adevărat încît în *Doina* lui Coșbuc sînt versuri foarte asemănătoare cu cele din *Doină* lui O. Carp.

Astfel, O. Carp zice:

Ci neamul nostru-ntreg își cîntă
Durerile de care moare!

iar lă Coșbuc:

Că-n versul tău cel jalnic
Vorbește-un neam întreg.

Mai caracteristică e încă ultima strofă din *Dohw* lui Coșbuc, unde poetul imploră Doina să nu părăsească neamul românesc :

***Rămii, că ne ești doamnă
Și lege-i al tău glas;
învață-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas!***

Așadar, doina nu exprimă numai jalea și durerea trecutului și prezentului neamului românesc, ci e menită să exprime, și cu mai mare tărie, și mai exclusiv, jalea și durerea viitorului neamului, pentru că durerea și nu-mai durerea pare a fi partea sortită fatal acestui neam.

În aceste versuri, durerea se lărgeste, se mărește, devine un *fatum*, dar, cu toate proporțiile mărite, ea nu capătă caracterul epic ca în *Moartea lui Fulger*. Ca un sentiment exprimat prin artă să devină epic, el trebuie să capete proporții mari, dar și în aceste proporții mărite el trebuie să rămână tot *concret*, plastic, hotărît. Astfel, durerea concretă, mărindu-și proporțiile pînă intru a căpăta caracterul epic, nu numai că nu pierde din hotărîre și putere, ci le capătă și în mai mare grad. La sfîrșitul doinei lui Coșbuc însă, durerea e difuză, vagă; transpiră din ea atîta nesiguranță, se simte că, în mod inconștient, poetul generalizează prevederile sale subiective, dureroase, pentru viitorul propriei sale vieți și le întinde asupra neamului întreg :

***învață-ne să plîngem
C-atît ne-a mai rămas!***

Astfel, Coșbuc a deslușit conținutul adevărat și real al doinei poporului, dar a tratat acest conținut, *în parte*, asemănător cu poezii eminescieni; în loc de a-l trata în sensul epic, *clasic*, l-a tratat în parte *romantic**. Zicem *în parte*, pentru că sînt în *Doină* și strofe unde dominează vechiul spirit epic. Așa că în *Doină* se arată deja două personalități poetice deosebite : a poetului țăran și a poetului proletar orășan. În poezia *Mama*, caracterele

* Bineînțeles, nu trebuie uitat sensul pe căre-l dăm aici cu-vintelor clasic și romantic.

acestui din urmă se arată tot așa de vădit. Iată, spre pildă, primele două magnifice strofe :

***În vaduri ape repezi curg
Și vuiet dau în cale,
Iar plopi în umedul amurg
Doinesc eterna jale.
Pe malul apei se mpletesc
Cărări ce duc la moară —
Acolo, mamă te zăresc
Pe tine-ntr-o căscioară.***

***Tu torci. Pe vatra veche ard,
Pocnind din vreme-n vreme,
Trei vreascuri rupte dintr-un gard,
Iar flacăra lor geme;
Clipește-abia din cînd, în cînd
Cu stingerea-n bătaie,
Lumini cu umbre-amestecînd
Prin colțuri de odaie.***

Aici întîlnim iar *plopii*, vechea noastră cunoștință, dar de astă dată ei nu mai cîntă sau plîng, ci *doinesc* și nu mai plîng jalea *concretă* și *mărginită* a fetei din *Cîntecul fusului* sau a alteia, ci *doinesc jalea abstractă*, nemărginită, care cu cît ciștigă în imensitate, în vag, cu atîta pierde în claritate, în concret : e *jalea romantică*, *astă eternă jale*, e un *pendant* la *eterna liniște* a lui Eminescu, la *Aeternitas* a lui O. Carp.

În strofa a doua e redat cu o uimitoare putere, siguranță și precizie concretă, interiorul unei sărmane case țărănești. Stăpîna toarce, vatra e veche, în ea ard vreascuri rupte dintr-un gard — pentru că e atîta sărăcie, lipsă de încălzit; flacăra geme, de-abia clipește, săracă și ea ca și locuința țărănească, și prin unghere se amestecă trist umbre cu lumini, umbra focului ce de-abia arde.

Dar locuința aceasta e oare alta decît cea în care a crescut poetul? S-a schimbat ea oare de cînd a scris poetul *Nunta Zamfirii*, *La oglindă* și altele? Nu, locuința nu s-a schimbat, dar s-a schimbat poetul. Pe atunci vatra nu era veche, vreascurile pocneau și trosneau vesel, umbre și lumini jucau prin unghere, iar în prag noaptea îl aștepta *Subțirica din vecini*.

Interiorul casei e azi atît de trist pentru că e văzut prin sufletul întristat al poetului; e atît de melancolic

pentru că e văzut din zgomotul și învălmășeala orașului; e atât de sărac pentru că e văzut de departe, dintr-un oraș plin de palate luxoase... și așa, într-un fel sau în altul, se arată influențele cele noi în creațiunea poetului țăran.

Din toate poeziile care exprimă întrucîtva noua personalitate a poetului nostru, *Pe deal* e cea mai clară și mai caracteristică. Nu e mai talentată decît celelalte, mai ales decît *Doina* sau *Mama*; dimpotrivă, ca creație artistică le e inferioară, dar e eminentamente *subiectivistă*, egoistă. Simțămîntul propriei dureri a crescut așa de mult că nu mai poate fi exprimat ca durere a altora, ci ca proprie durere — și de aceea, în de-a lungul întregii poezii de treizecișopt de strofe, poetul vorbește numai de el, de propriile sale sentimente. E unica poezie de acest fel în creația lui Coșbuc și de aceea de o neprețuită valoare pentru judecarea personalității psihice și a creațiunii poetului. Ne vom opri dar mai mult asupra analizei ei.

E stranie această poezie la prima vedere. Și nici nu e o singură poezie; e un agregat de opt poezii* mici, numerotate; și în ele se vorbește de așa de multe lucruri diferite, care par a nu avea nici o legătură, încît e firesc ca criticii lui Coșbuc s-o fi declarat confuză, slabă și incoerentă. Zic e *firesc* pentru că așa-zii critici ai lui Coșbuc parcă s-au jurat să nu-i priceapă creațiunea — și aceasta deopotrivă: cei care-l înjură, ca și cei care-l laudă.

Să vedem mai de-aproape această poezie. Poetul vine acasă, sau mai bine zis se transportă cu gîndul în satul părintesc. Și aici, stînd „pe deal”, se uită poetul la satul de odinioară, la împrejurimile lui, și totul îi pare atât de străin, atât de schimbat. Poteca nu mai e netedă, *dealul e cu spini acum* în loc de flori, nu mai sînt copii s-alerge după cuiburi. Toate s-au schimbat!

Cîte puțin poetul deslușește pe vechii săi prieteni; iată *ulmul* (poezia a II-a) sub care a stat atîta în copilărie, dar ulmul se uită la dînsul așa străin:

***Ce te miri? Eu viu, fîrtate,
Trist așa și liniștit —
Sunt bătrîn! M-au obosit
Căile alergate.***

Și tot mai mult se deslușește satul de odinioară (poezia a III-a): nucul din grădină, rîul de pe sub colină, piraiele, plopii. Sau iată un bun prieten al copilăriei: gardul (poezia a IV-a).

***Iată luncile-nainte;
Gardul țarinii mai sus —
E nebun! Ah, mi-am adus
Și de ăst aminte.***

În copilărie poetul asemenea gardul cu un nebun „care a plecat razna pe cîmpie”, și poetul rîdea, făcîndu-i glume.

Dar acuma:

***Gardu-n zări rîzînd s-afundă,
Și mă tem a-l mai privi:
Azi sarcastic el ar fi
Gata să-mi răspundă.***

Și toate acestea îi aduc poetului în minte întreaga viață de odinioară, atât de simplă, dar veselă și liniștită (poezia a V-a). Fetele merg la culesul murelor, flăcăii pleacă la codru, pădurea-i verde:

Sus senin și jos verdeață

— și poezia a V-a sfîrșește cu următoarea strofă caracteristică:

***Mai demult... ah, toate-astea
Mai demult s-au întîmplat —
Să nu-ntrebî ce-a mai urmat
Cînd s-a-nchis povestea!***

Da, desigur, toate acestea au fost și nu se vor mai întoarce, aceasta o simte bine poetul. Vremea nici nu oprește, nici nu întoarce cursul ei îndărăt, și, afară de asta, ce ar căuta acum poetul, om cult, cu ideile lărgite de civilizația modernă, cu simțămintele modificate în viitoarea vieții — ce ar căuta el acum în simplitatea vieții satului? Ca ulmul mirat, ca gardul sarcastic, s-ar uita cu toții la el: străini ei lui și el lor! Oh, da, desigur: „s-a închis povestea” — și pentru totdeauna! Și simțămîntul dureros eă nu mai e întoarcere la viața de

altă dată și simțămîntul trist că trebuie să intre deci iar în viitoarea vieții moderne îi evocă poetului gîndul morții, *setea liniștei eterne*, care e exprimată în poezia a VI-a.

***Dar auzi... ce jalnic cîntă
Clopot ele-acum în sat;
Clasul lor e-ndurerat,
Ruga lor e sfîntă.***

***îmi părea că după mine
Cîntă ele — și sînt viu I
Doamne, și-mi era-n sicriu
Negrăit de bine!***

În culmea durerii și descurajării, poetul caută reazem și îl găsește în darwinismul social (poema a VH-a), în cunoscuta aplicare a legilor naturale ale luptei pentru existență în societate. Se deșteaptă iarăși, un moment, personalitatea de altădată a poetului. Viața e luptă, zice el, unde biruie cei mai tari, dispar cei slabi și astfel natura, prin nedreptate, face selecția necesară : *graurii, poeții cîmpiei, dispar, dar rămîn șoimii*.

Se înțelege că astă teorie, prin care se aplică legile biologice la societate (în treacăt fie zis, atît de la modă acum), chiar dacă ar fi adevărată pe cît e de falsă, totuși n-ar putea să dea reazem unui suflet îndurerat. E ușor de raționat că e drept ca *eu graur, poet-țăran, să fiu mîncat de șoim*, dar a te împăca cu ideea aceasta nu se poate — și poetul, în a VIII-a și cea din urmă poezie, începe prin a se declara învins :

***Nu mă plîng! îmi pare mie
Uneori că sînt învins,
Sufletul mi-l simt cuprins
De melancolie.***

Și gîndul că e *învins* îl face să tresară, să protesteze : că el *plînge*, dar nu se *plînge*; se-ndoiaie dar nu se frînge, și :

***Plînsul meu e al tuturor;
Ce păcat e-ntr-însul?***

Afară de asta

***lată, suferind, voi da
Șoimului dreptate!***

Dar durerea e mai puternică ; ea învinge, și întreaga poezie sfîrșește prin două strofe, care sînt un plîns, o resemnare și o rugă către D-zeu, în mîinile căruia se dă poetul :

***Plîng? Dar Ungă leagăn cîntul
Mamei de-obicei e trist —
O, eternule psalmist,
Mare ți-i cuvîntul!***

***„De durere, chin mi-e somnul,
Foc și fiere traiul meu,
Dar tu laudă mereu,
Suflete, pe Domnul!”***

Se vede că reazemul găsit în teoriile darwiniene e prea șubred, că poetul se întoarce iarăși către *Domnul*, reazemul sufletesc de altădată. Din nenorocire nici acesta nu e mai sigur, căci nu degeaba zice însuși poetul :

Căci azi tu-mi ești departe, și tu și Dumnezeu!

Așadar, în poezia *Pe deal* — cvasiconfuză și incoerentă — avem o desfășurare și o înlănțuire de gîndiri și sentimente pe cît de firească, pe atît de logică. Mai întîi e întoarcerea la locurile părintești, după o lipsă îndelungată și viață zbuciumată — toate par atît de schimbate, străine, triste, mohorîte — cite puțin însă încep să se deslușească toate locurile și lucrurile cu înțelesul lor de altădată ; acestea, prin asociație de idei, aduc în conștiință și în sentimente întreaga viață simplă, dar senină și veselă de odinioară. La rîndul lor, aceste aduceri-aminte și simțămîntul clar că întoarcerea e imposibilă, că viața aceea e pierdută pentru totdeauna nasc în suflet amărăciunea, descurajarea, dorința de a muri — iar simțămintele de desperare, la rîndul lor, fac pe poet să-și caute un reazem sufletesc, o justificare a vieții fie în teoriile noi, izvorite din viața pe care a dus-o departe de locurile părintești, fie în filozofia vieții de altădată.

Aici deci, idei și sentimente nasc cu necesitate alte sentimente : înlănțuirea lor e încă o dată firească și logică.

Și același lucru trebuie să spunem despre zugrăvirea și gradăția sentimentelor. Poezia începe cu o du-

rere vagă, nedeslușită ; trece la ironie amară, unde durerea e încă înfrînată, reținută bărbătește ; în urmă durerea crește și poezia sfîrșește prin o efuziune lirică și prin lacrimi.

E adevărat că unele faze ale sentimentelor nu sînt redade cu puterea artistică obișnuită lui Coșbuc. Dar însăși aceasta e caracteristic pentru poetul nostru.

Astfel, poezia a V-a trebuie să ne dea tabloul ferme-cător al vieții trecute, după care plînge poetul. Acest tablou e foarte important în economia poeziei, pentru că nostalgia vieții trecute e sentimentul central care dă naștere și explică toate celelalte. Acest tablou însă e palid, nu e în el nici o imagine puternică de altădată, care să ne sugereze atît senin, frumos și veselie. Și pentru logica poeziei s-ar părea tocmai că ăst tablou al vieții trecute ar trebui să fie deosebit de frumos și vesel, pentru că altmintrelea nu se explică toată durerea după acea viață care e zugrăvită în restul poemei. Această lipsă de logică e aparentă.

în adevăr. Viața trecută nu e atît de frumoasă prin ea însăși, cît prin acele sentimente cu care a fost simțită odinioară. De obicei, la toți oamenii, nostalgia după viața din frageda tinerețe nu e altceva decît nostalgia după propriile sentimente fragede din acea vreme, după propria tinerețe. Pe de altă parte, un om umblat prin lume, cu ideția și sentimentele lărgite de civilizația modernă, nu mai poate simți, ca altădată, frumusețea simplă și sărăcăcioasă a vieții satului. în neputința de a o simți astfel, în neputința deci de a se întoarce la acea viață trecută rezidă în bună parte tragedia sufletească ce se degajă din poezia *Pe deal*. Și e natural că, dacă nu poți simți ca altădată, nici nu poți zugrăvi ca altădată. Acest tablou e deci în concordanță cu tonul și logica întregii poezii — și, dimpotrivă, un tablou prea vesel, degajat, fermecător ar fi fost o notă falsă.

De altmintrelea, *Pe deal* nu e una din cele mai reușite creațiuni ale lui Coșbuc. în exprimarea durerii proprii, el n-a ajuns pe Eminescu ; n-are acea finețe și rafinare ; sentimentele sale le spune uneori prea de-a dreptul, necioplit — cu toate acestea poezia produce o puternică impresie prin sinceritatea sentimentelor și poate

prin faptul că e dureros să vezi plîngînd un copil, dar e grozav să vezi plîngînd un bărbat.

în aceste poezii, care aparțin celei de-a doua faze a dezvoltării poetului, apar deja toate acele caractere pe care le-am văzut la eminescieni : melancolie, descurajare etc.

Analizînd aceste cîteva poezii din urmă, noi am scos numai în relief caracterele noi ale poetului nostru, ceea ce nu înseamnă deloc că au dispărut cele vechi. Aceasta ar fi absurd.

Cum am zis și în articolul trecut asupra lui Coșbuc, o personalitate poetică puternică nu se schimbă așa de ușor, iar o schimbare radicală, absolută, e și mai mare absurditate, și nu numai pentru un poet, dar chiar pentru orice om. Caracterele intelectuale și ideile unui om se schimbă mai ușor, dar nici acestea într-un mod absolut — și fiecare om urmează întrucîtva a conserva un anumit mod de a gîndi ; dar caracterele afective și sentimentale mai adinei și mai înrădăcinate în organismul sufletesc, acelea se schimbă și mai greu, și niciodată cu desăvîrșire — și doar acestea din urmă sînt mai ales acelea care se manifestă într-o personalitate poetică.

în toate poeziile analizate în urmă se manifestă, bineînțeles, iarăși și iarăși personalitatea întîia a poetului. E caracteristică în această privință poezia *Pe deal*, unde, la urmă, în efuziunea cea mai lirică și între lacrimi, apare vechea personalitate în luptă cu cea nouă :

***Cînd mă văd în prada sorții
Plîng — eu știu ! dar nu mă plîng !
Mă-ndoiesc, dar nu mă frîng
Gîndurile morții.***

Această stăruință de a da însuși plînsului un înțeles deosebit e foarte caracteristică și e foarte dreaptă. Se înțelege că e mare deosebire între plînsul omului, care e numai o manifestare a durerii și deci poate să nu fie deloc o manifestare a slăbiciunii, între plînsul ce nu se plînge de nimic și de nimeni, nu cere nimănui nici ajutor, nici compătimire, și între plînsul omului care se plînge de tot și de toate, cere reazem și compătimire și care e expresiunea slăbiciunii.

în artă, primul plîns l-au plîns Eschil și Sofocle, pe cel de-al doilea Alfred de Musset și Lenau.

Poetul nostru vrea el însuși să dea plînsului său caracterul întii, și, în mare parte — dar numai în parte —, are dreptate — și în felul plînsului el rămîne încă poetul țăran.

Și același lucru trebuie să spunem și despre celelalte caractere. Astfel, revolta socială la eminescieni, e, cum am văzut, în mare parte pasivă, e vagă, abstractă, se reduce la revolta împotriva eternei nedreptăți și alte eternități și entități metafizice de acest fel, — la Coșbuc revolta e mai reală, mai concretă, se îndreaptă împotriva adevăratelor și realelor nedreptăți existente în societate, cum e, spre pildă, în *Noi vrem pămînt* ! Astfel că și aici el rămîne încă poet-țăran. E adevărat că în *Doina* și în *Pe deal* această revoltă e deja mai vagă, mai abstractă.

Într-un cuvînt : caracterele noi sufletești, sădite în poet de noile condiții de viață, nu distrug caracterele cele vechi, personalitatea întîia a poetului, ci o modifică, moldificîndu-se și ele, la rîndul lor, sub influența acestei personalități vechi, iar creația poetică e și va fi rezultatul acestor combinațiuni sufletești a caracterelor diferite.

În privința acestor combinațiuni sufletești e foarte interesant de comparat poeziile *Ideal*, *La Paști* și chiar *Pe deal* cu *Mama*.

În cele dintîi, caracterele cele mai noi cu cele mai vechi se combină mecanicește, trăind încă alături unele de altele, aproape o viață independentă. Dacă am scoate din *Ideal* citeva strofe, cu greu s-ar putea vedea în rest vreun caracter nou ; în *Mama* însă combinarea diferitelor caractere e chimică, ele s-au contopit deja, ca metalele diferite în aliajul aurului : în felul acesta, *Mama* e deja o creație mai unitară — și iată, între altele, de ce pun eu așa de sus această poezie între creațiile lui Coșbuc.

Forma exterioară, de asemenea, s-a schimbat întrucîtva în poeziile din urmă ale lui Coșbuc. Așa, spre pildă, în *Doina* și *Mama* forma e parcă mai rafinată ; în *Pe deal* strofa e numai de patru versuri scurte — o raritate la Coșbuc. Strofa se micșorează, prefăcîndu-se astfel într-un instrument mai fin, mai maleabil, mai mlădios pen-

tru exprimarea schimbăcioaselor și capricioaselor sentimente interne și pentru exprimarea unor idei mai adînci. De altmintrelea, forma s-a schimbat foarte puțin — mult, mult mai puțin ca fondul — și astfel creația lui Coșbuc confirmă legea universală că forma e mai rezistentă ca fondul: *forma supraviețuiește fondului*.

Poetul nostru țăran a trecut deci și trece încă printr-o grea criză sufletească și artistică, ceea ce în mare parte explică de ce poetul a scris așa de grozav de puțin în anii din urmă, de cînd e în România liberă. Viața țărănească el n-o mai poate zugrăvi așa cum a zugrăvit-o. Poetul a gustat din pomul cunoștinței vieții civilizate moderne, orizontul intelectual i s-a lărgit, sentimentele i s-au adîncit, s-au rafinat — el nu poate deci nici să vadă, nici să simtă acea viață ca odinioară și deci nici s-o zugrăvească așa nu [mai] poate.

Acea spontaneitate și frăgezime a sentimentelor, acea naivitate sinceră, veselă și duioasă, acea simplitate naivă, clasică s-au dus și n-or mai reveni. Dacă poetul ar stărui să creeze în aceeași direcție și în același fel, s-ar simți în creațiunea lui nesinceritatea, nenaturalul.

Pe de altă parte, caracterele noi nu s-au asimilat încă îndeajuns în temperamentul artistic al poetului pentru a se revărsa în formă de manifestare poetică — iată de ce poetul a produs în anii din urmă așa puțin.

Ca din orice criză, și din criza aceasta poetul poate să iasă învingător sau învins : să sperăm că se va întîmplă cazul întîi. Avem cu atît mai mult drept s-o sperăm cu cît în creația poetică a lui Coșbuc din anii din urmă, deși cantitativ așa de mică, găsim totuși capodopere cum e *Doina*, *Mama*, *Noi vrem pămînt* !

Și avem dreptul nu numai să sperăm că poetul nostru va ieși învingător, dar, după cele create în anii din urmă, avem dreptul să sperăm că se va ridica la înălțimi poetice tot așa de mari ca și în creația lui pur țărănească.

În creația viitoare a poetului, simplitatea naivă, adorabilă, de altădată, poate fi înlocuită prin lărgimea și înălțimea de vederi; naivitatea sinceră, veselă, duioasă prin seriozitatea adîncă a vieții; spontaneitatea și frăgezimea sentimentelor prin adîncimea și complexitatea lor.

Am văzut deja în cursul acestui articol mai multe exemple de felul cum se dezvoltă și se transformă creațiunea poetului.

Astfel, imaginea duioasă și adorabil de naivă a plopilor care cîntă în cor, după ce unul începe și ceilalți îl urmează, se preface în imaginea plopilor care doinesc eterna jale, o imagine ce cuprinde durerea lumii.

Astfel, prin același procedeu de a repeta același cuvînt la începutul fiecărui vers, procedeu prin care împuternicea imaginile concrete, Coșbuc într-o strofă din *Ideal* ne sugerează imaginea abstractă a curgerii neîncetate a vremii. Și cu aceeași siguranță, cu aceeași precizie a imaginilor vizuale și auditive cu care poetul într-o singură strofă ne-a dat o horă țărănească, el ne dă interiorul trist și sărac al locuinței țărănești — aproape simbolul sărăciei poporului.

Coșbuc nu va ajunge la acea putere de analiză sufletească, de exprimare a adîncilor patimi omenești la care ajunge Eminescu, dar în această exprimare poate adăuga un element de putere bărbătească, element care lipsește mai ales eminescienilor. Coșbuc nu va ajunge la acea finețe și rafinare de exprimare [a] proprie dureri, dar în schimb poate fi mai altruist, exprimînd prin, și cu propria lui durere, durerea altora, durerea socială.

Coșbuc nu va ajunge pe Eminescu în exprimarea ideilor înalte și abstracte, dar în exprimarea lor poate să introducă mai multă viață concretă și reală. Într-un cuvînt, Coșbuc nu va ajunge pe Eminescu acolo unde e propriul teren al liricii moderne și al lui Eminescu — în crearea *romantică* — dar în această creațiune el poate să introducă elemente clasice pentru că una și alta nu se exclud în mod absolut.

Dar chiar dacă ar fi așa, chiar dacă crearea romantică și clasică s-ar exclude una pe alta ca două antiteze, e posibilă o sinteză superioară, o creațiune artistică care să nu fie nici una, nici alta, dar să conțină totuși într-o armonie superioară calitățile și ale unuia și ale altuia.

Acesta e idealul spre care trebuie să meargă Coșbuc. Cu ce folos ar merge pe acest drum și la ce anume înălțimi poetice ar putea să se ridice — aceasta, bineînțeles, scapă prevederilor criticii.