

36344
Dublet

36344
nr 353107

G. IBRĂILEANU

Note și Impresii

Turghenev—Baudelaire—Gherea
A. Vlahuță—Octavian Goga—Gorki
Creangă—G. Panu—Brătescu-Voinești
Maiorescu—Eminescu—N. Gane
Caragiale—Hortensia Papadat-Bengescu
Alecsandri
Jean Bart—Coșbuc—C. Hogaș
Delavrancea—A. D. Xenopol—P. P. Carp
G. Topirceanu—G. Diamandy—V. G. Morțun
Manon Lescaut—Poezia populară
Patima Roșie—Ana Karenin

IAȘI
«VIATA ROMINEASCĂ»
1920

PREȚUL 12 LEI

10
G. IBRAILEANU

NOTE ȘI IMPRESII

I A S I
„VIATA ROMINEASCA“
1920

36344

Sublet

Universitätsbibliothek
36344 Sublet
353107

B.C.U. Bucuresti



C353107

Memories
lui
Raicu Ionescu
mort în anul 1895

NOTE PE MARGINEA CARTILOR

APE DE PRIMAVARA

Am recetit, după foarte mulți ani, aceste pagini de pesimism și de „tandreță“ ale divinului Turghenev... „Pessimisme et tendresse“ intitulează Bourget un capitol al studiului său despre Turghenev, și nu văd alte cuvinte care ar putea defini mai bine pe marele romancier.

Am recetit aceste 300 de pagini cu aceiași plăcere a necunoscutului cași acum zece ani, pentru că le uitasem. E fericit cine are acest dar a uitării... Cărțile cu adevărat frumoase sînt atît de rare! Și dacă n'ar fi uitarea... Ce bine e să știi că ai intr'un colț de bibliotecă un izvor permanent de fericire, — de „orgie intelectuală“, — în cele 50—60 de volume alese, de „autori favoriți“, cum se zicea odinioară...

*

Transcriu aici cîteva observații fugare. S'ospun drept: o fac pentru a găsi prilej să vorbesc de Turghenev, pentru a îndemna și pe alții să-l cetească :

Lorsque je vois le beau,
Je voudrais  tre deux...

Știu, Turghenev e vechiu, — și 'n Europa apar în fiecare zi câteva romane. Dar în literatură, „noutatea“ nu însemnă nimic. Fizica lui Aristotel n'are decît o valoare istorică; dar Sofocle e pururea nou. Ș'apoi, splendoarea romanului pare că s'a întunecat odată cu dispariția mării generații din veacul al XIX-lea. Un singur nume mai strălucește încă, al lui Anatole France, ale cărui romane însă, farmecă mai ales prin nobila atitudine a unei superioare inteligenți în fața vieții, în fața acelei vieți, pe care înaintașii săi își făceau o glorie s'o zugrăvească cît mai real în desfășurarea ei naturală.

*

Rusia ne-a dat multe lucruri rele, mai ales nouă, vecinilor ei care, fiind un popor mic, putem rezista atît de greu colosalei ei presiuni. Deschideți un atlas geografic... și priviți cum ne apasă să ne strivească, această țară, cu imensa jumătate a hărții Europei!... Să ne despăgubim cu ceia ce ne-a dat și bun, cu Tolstoi și cu Turghenev.

Tolstoi e mai „mare“, un mai colosal creator și evocator de viață. Turghenev e mai poet și, totuși, mai „om“, și un mai fin observator al nuanțelor sufletului omenesc. Pe Tolstoi îl admiri; la Turghenev o parte din admirație se schimbă în iubire. Tolstoi e vârful de granit și de gheață, inaccesibil și inospitalier. Turghenev e valea roman-

tică, cu poeticele-i umbre și luminișuri... Nu există un scriitor, pe care să-l iubești ca pe acest rus cu inima de aur.

*

Turghenev este cel mai occidental dintre scriitorii ruși. E poate singurul scriitor rus cu adevărat european. Toți ceilalți, dela Tolstoi până la Gorki, sînt mai mult sau mai puțin moscoviți.

Peregrinațiile lui îndelungate prin întreaga Europă, exilarăa lui benevolă în străinătate, contactul de aproape cu cei mai de samă reprezentanți ai gândirii franceze, cultura sa multilaterală — sînt mai curînd efectul decît cauza spiritului său „european.“

Ca *artist*, Turghenev este poate romancierul cel mai mare din veacul al 19-lea, prin urmare din toate timpurile.

Niciun scriitor n'a fost înzestrat ca dînsul cu toate calitățile romancierului. Iar aceste calități, la Turghenev, nu sînt niciodată însoțite de excese lor, adică de defectele lor.

El este realist, fără balast. Nimic de prisos, pentru că nimic voit. Nicăeri nu se simte procedeul, maniera, „școala“ literară, ca la Zola și chiar la Flaubert. Indicațiile sale despre oameni sînt condensate și pregnante; descripțiile sînt în legătură cu necesitatea creării: încadrează viața și scot în relief sensibilitatea eroilor.

Turghenev este un analist lucid și ascuțit, dar în același timp unul din cei mai mari poeți lirici. El învăluie totul, scene și personaje, într'o pătrunzătoare atmosferă de sentimente, răspîndind astfel un puternic suflu de viață și de poezie în paginile romanelor și nuvelilor sale. În *Asia*, *Faust*, *Anciar*, *Ape de primăvară*, *Cuib de gentilomi*, intensitatea regretului și a melancoliei ajunge până la durere.

Turghenev este un intelectual, un gînditor preocupat de ideile generale ale vremii, și totuși arta sa literară nu are nimic din maniera discursivă, doctorală, adesea pedagogică a unui Paul Bourget. Intelectualismul său nu se vedește decît în preocupările sale, în conflictele morale din opera lui și în atitudinea față cu realitatea zugrăvită.

Literatura acestui campion al liberalismului are mai întotdeauna un caracter social, dar e lipsită cu totul de teză — de aranjarea și forțarea faptelor în vederea unui scop. Tendința romancierului rezultă din chipul în care privește viața din opera sa și din lumina pe care o aruncă asupra acestei vieți.

Extrem de impresionabil, dar stăpîn pe senzațiile sale, el știe să facă selecție între dinsele, și stilul său este astfel lipsit de trepidația unui Daudet sau de suprasaturarea de culoare și de nuanțe a unui Goncourt. Calitatea unică a acestui stil stă în ascuțita fineță a senzației pusă în sluj-

ba unui sentiment adînc (combinație atît de rară!) și totul dominat de *rațiunea* clasicilor. Prin întîlnirea aceasta neobicinuită de calități, Turghenev e clasicul romanului realist și pesimist din veacul trecut.

Aceiași măsură, același echilibru în toate privințele.

Sentimental și bun, dar fără naivitate, melancolic pînă la înduioșare, dar fără moliciuni de sentiment—din opera lui Turghenev se răspîndește un pesimism și o ironie subtilă, temperate de o largă și nobilă îngăduință.

„Innaintat“ în idei, el este lipsit de orice groșieritate democratică; aristocrat în sensibilitate, el este lipsit de apetitul de singularizare al unui Villiers de l'Isle Adam; sensibil în grad suprem la „eternul feminin“, el este lipsit de efeminare cași de sensualism.

Toate aceste calități, dar mai cu samă poezia naturii și—cealaltă poezie a naturii, mai profundă—iubirea, întotdeauna pasionată și dureroasă, fac din *Fum*, din *Assia*, din *Ape de Primăvară*, din *Faust*, din *Anciar* opere nemuritoare, cărți de căpătăiu pentru toate generațiile umane,—ca *Manon Lescaut*, ca *Werther*, ca *Adolphe*...

*

Dar să revemim la *Ape de primăvară*.

La 1870, cînd scria acest roman, Turghenev a-

vea 52. de ani, vîrsta lui Sanin, a eroului. Și cei care au cunoscut pe Turghenev știu de la dînsul, că în *Ape de primăvară*, cași în minunata năvelă *Assia*, marele scriitor s'a zugrăvit pe sine însuși. De altmîntrelea, accentele de tristeță din primul și ultimul capitol, — din introducere și epilog, — nu pot lăsa nici o urmă de îndoială asupra subiectivității acestui roman. Bine înțeles, nu e vorba de fabulă, ci de starea sufletească a eroului. Poate că sentimentul inspirat de Gemma să nu fi fost în realitate decît un capriciu; poate că unele personaje sînt inventate; poate că teribila tragedie din carte n'a fost în realitate decît un incident: mult mai puțin important, — dar toate acestea n'au însemnătate. Esențialul e că, zugrăvind starea sufletească a quinquagenarului Sanin, Turghenev și-a zugrăvit propria-i tristeță, propria-i nostalgie după trecut, — propriu-i *taedium vitae*...

Turghenev, acest om înalt și cu ochii albaștri, a fost un sentimental care, spre declinul vieții, chinuit și de boli adevărate sau imaginare, a simțit un adînc regret după anii tinereții duse. Un mare scriitor a spus că cine nu regretă tinereța, a fost sau un imbecil sau un ușuratic. Turghenev n'a fost deloc, nici una nici alta! Și nicăiri poate nu a exprimat cineva mai bine părerea de

râu după tinerețea dusă, decît doar tot autorul nostru în paginile dela sfîrșitul marelui său roman, *Un cuib de gentilomi*.

*

Ceia ce e extraordinar în acest roman, e puterea și siguranța cu care un om de 52 de ani zugrăvește fiorul iubirii dela 20, și farmecul atît de gingaș al unei fete de 19 ani! Cine poate cita o pagină mai adevărată și mai delicată, decît aceia în care vedem cum Gemma alege pe-o bancă din grădină cireșe pentru dulcețe? La vîrsta de 52 de ani,—și încă îmbătrînit la trup fără vreme,—Turghenev trăește din nou sentimentele dela 20 de ani, cu o putere parcă și mai mare, potențată de regretul lucrurilor ce nu mai sînt! E un caz rar de ceia ce numesc psihologii „memorie afectivă“.

*

În acest roman predomină atît de mult lirismul, sentimentul vremelniceii lucrurilor omenești, încît îl cetești ca pe o poemă. Pare că Turghenev a fost preocupat mai ales să cînte un imn tinereții duse, decît să „zugrăvească o realitate“. Să se noteze că acesta e singurul roman, în care marele scriitor n'a atins nici o problemă socială. Nu mai vorbesc de *Părinți și fii*, *În ajun*, *Genera-*

fia nouă... Dar chiar și în romanele sale psihologice ca *Un cuib de gentilomi* ori *Fum* și chiar *Dimitri Rudin*, Turghenev pune astfel de probleme. În celelalte romane, Turghenev făcea „studii“ asupra realității și, preocupat veșnic de soarta țării sale, nu putea să nu atingă problemele care agitau pe contemporanii săi. Aici însă, în această poemă, avînd să exprime un profund sentiment personal, n'a zugrăvit din realitatea obiectivă decît ceia ce-i era strict necesar.

Și acest strict necesar se alcătuește din cîteva personaje atît de vii și de distincte ! Nu mai puțin distincte și vii decît în cele mai „obiective“ romane ale sale ! În afară de eroi (Sanin, Gemma și d-na Polosov) atîția oameni : Leonora Roselli, mama Gemmei, femeia naivă, practică, fantastică și ridicolă în același timp ; zvăpăiatul ștregar Emilio, băiatul cu sufletul curat, fratele Gemmei ; gravul, comicul, credinciosul și „meridionalul“ Pantaleone Cippatola, fostul bariton și acum omul de casă al familiei Roselli ; Herr Karl Kluber, prozaicul și crahmolitul logodnic al Gemmei, atît de plin de demnitate teutonică și atît de țagș ; imbecilul butoiu de grăsime Polosov ; și chiar simpaticul cățel Tartaglia, de meserie acrobat inteligent, care ia parte, cu fapta și cu sufletul, la toate bucuriile și necazurile familiei și care aduce aminte de faimosul Riquet al lui Anatole France, — Tartaglia tratat conform manierei lui Turghenev

ca persoană activă și afectivă, Riquet, după maniera lui Anatole France, „ca ființă care-și pune întrebări... relative la marile probleme ale vieții!”

*

Ca tot ce a scris Ivan Turghenev, *Ape de primăvară* e o operă pesimistă. Aici nu e numai istoria unei iubiri și a unei vieți distruse. E ceva mai mult: e ilustrarea imposibilității fericirii. O clipă, o clipă numai, lucrurile erau să fie *altfel*... Dar nu, totul se distruge, și Gemma, după multă durere, se mărită cu un brav comerciant, căruia îi dă o sumă convenabilă de copii, iar Sanin plînge la 52 ani o viață lipsită de noroc. Gîndirea desvoltată aici e că omul cere vieții ceiace ea nu poate da; este ceiace spune poetul în versurile:

Și poate că nici este loc
Pe-o lume de mizerii
Pentr'un atît de sfînt noroc
Străbătător durerii...

De altmîntrelea, acest roman trebuie pus în cadrul său, între toate romanele și nuvelele lui Turghenev, care inspiră întotdeauna acel fel de tristețea numit pesimism.

Turghenev a fost un pesimist idealist. Idealist, pentru că are respectul ființei omenești, pentru că

nu vede în ea o gorilă, nu o urăște, nici nu ride de ea. Pesimist, pentru că nu poate concepe fericirea. Pesimistul mizantrop zice oamenilor: „Gorile, cit sînteți de stupide!” Pesimistul idealist le spune: „Fraților, cit sîntem de nenorociți!”...

Nici un scriitor n'a dat atîta preț sentimentului iubirii, și nimene n'a arătat mai cu stăruință că iubirea duce întotdeauna la nefericire. În Turghenev, cei ce se iubesc sînt despărțiți întotdeauna de fatalitățile soartei, de moarte, de piedicile sociale, etc. Iar dacă însfirșit s'au întîlnit, acel *fatum* care-i urmărește, îi smulge numaidecît pe unul din brațele altuia.

...Un sentimental și un analist ca Turghenev nu putea să nu fie pesimist, date fiind și condițiile în care a trăit... A avut dreptate? Întrebare naivă! Pesimismul și optimismul sînt adevăruri relative. Viața nu e nici bună, nici rea în sine. E cum o simți, — și nimic alta.

*

Foarte puțini scriitori au zugrăvit femeia atît de adevărat și cu atîta delicateță ca Turghenev, și au priceput-o ca acest mare observator al nuanțelor de sentiment. În această privință el nu are rivali decît pe un Goethe, sau pe un Tolstoi... În literatura franceză, fetele sînt rareori zugrăvite. Pentru cei mai mulți dintre scriitorii franceji, fetele, care încă nu știu realită-

țile iubirii și care nu pot servi ca eroine în intri-
gile ascunse, nu există! Autorul francez le aș-
teaptă să se mărite, pentru ca apoi, începînd ele
romanul vieții, să scrie și el romanul — acestui ro-
man... Turghenev are atîtea fete! Atîtea fete i-
deale! Nu există societate mai delicată decît
mulțimea fetelor din Turghenev. Fete cu inima
simplă, gata de sacrificiu, viitoare neveste și ma-
me ideale, ca Tatiana din *Fum*, ca Lisa din *Un
cuib de gentilomi*, ca Vera din *Doi prieteni*; — ori
fetele cu sufletul complicat, enigmatic, capricios
și poetic, acele care, căsătorite, vor forma armata
feminină din romanele lui Turghenev, Asia, Irena,
Zenaida și atîtea altele.

Italianca Gemma, — personaj simpatic, deși de
origine nerusească, lucru rar în Turghenev, — Gem-
ma, una din cele mai fermecătoare creațiuni ale
marelui romancier, reprezintă un alt tip de fată,
un tip mai rar în Turghenev, un amestec de sim-
plicitate și candoare și de ceva greu de definit,
un fel de luciditate — o combinație de simpatic
prozaism indispensabil vieții și de pasiune conți-
nută, — una din acele fete care vor fi, pentru băr-
batul lor, neveste și amante în același timp.

Dar în acest roman este un tip de femeie „stri-
cată“, tipul cel mai pervers din Turghenev și care,
într'un studiu critic, ar merita o analiză mai a-
mănunțită. E d-na Polosov, femeia care răpește
pe Sanin Gemmei, care face din „cucerirea“ băr-



baților un sport, care face din bărbatul său un paravan și un contabil al „succeselor“ sale, care trăște după ea, — armată ridicolă! — pe cei cuce-riți, însemnați toți cu pecetea infamiei lor și a triumfului ei: un inel de fier, pe care-l poartă cu toții în deget. M-me Bovary, pe lângă dinsa, e o ma-donă imaculată. Nu există nicăiri în literatură un tip mai pervers, mai sensual, mai imoral, mai crud. Și totuși, pentru a ne arăta acest lucru, Turghenev nu are nevoie de nimic obscen. Mai mult: El o zugrăvește cu obișnuita lui decentă, chiar delicateță, pentru că chiar față de ea, el nu uită că are înaintea sa o *femeie*, o ființă de care el s'a apropiat întotdeauna cu respect și sfială, ca de un sanctuar; pentru că, chiar în asemenea caz, el nu uită că se adresează cetitorului, căruia îi datorește bună cuviință; pentru că, și în ase-menea caz, el știe bine că ceiace captivează e temperamentul, nu formele fizice; pentru că, el știe bine că ceiace merită să fie relevat de ar-tist, nu este ceiace e animălic în om, lucru prin care toți oamenii se asemănă, dar ceiace e o-menesc, lucru prin care oamenii se deosebesc așa de mult...

Și 'n d-na Polosov, Turghenev vede omul, fe-meia, ființa misterioasă și indefinisabilă. Și poate nicăiri romancierul nostru nu a desfășurat o artă mai subtilă decât în a doua parte a romanului, unde arată cum această femeie a putut prinde în

mrejele ei pe Sanin, înamorat nebun de Gemma. Turghenev, și aici, procedează psihologicește și nu fiziologicește, căci d-na Pólosov aprinde imaginația lui Sanin și-i ametește conștiința tot prin armele acelea de care uzează și cea mai curată femeie, — numai cit, aici, aceste arme sînt puse în slujba unui instinct pervers și a unui scop infam...

*

Și cum se isprăvește acest roman! După 30 de ani, Sanin se duce la Francfort, acolo unde a părăsit pe Gemma pentru totdeauna. Nu mai rămăsese nimic! Nici casa, nici strada, nici grădina publică, unde-și spusese răsunătoarele vorbe de dragoste, nici amintirea măcar despre oamenii de-atunci!... Cineva îl îndreaptă la biblioteca orașului, — acolo doar ar mai putea afla ceva, acolo unde se depozitează, în file galbene, amintirile care au pierit din mintea oamenilor...

Ca să ai toată impresia pe care această poemă-roman e în stare să o dea cuiva, trebuie să fi trecut de amiaza vieții. Un tînăr, va pricepe perfect iubirea dela începutul romanului. Tristețea dela sfîrșit n'o va pricepe bine decît acela care se uită înapoi și de departe, spre anii tinereții...

MANON LESCAUT

De obicei numele unui autor e mai cunoscut decit numele operelor sale. Numele unui Balzac, Dickens, Tolstoi, Eminescu, e mai ilustru decit al oricărei din operele lor. Alteori însă numele operei e mult mai cunoscut decit al autorului: Don Quijote și Cervantes, Paul et Virginie și Bernardin de Saint-Pierre, etc... Manon Lescaut face parte din această categorie. Abatele Prévost e un nume aproape obscur, Manon Lescaut e un nume celebru.

*

Cine n'a cetit această banală, dar dureroasă tragedie a doi tineri care se iubesc, dar care nu sînt fericiți?

Această veche carte e pururea tînără. Ea pare că trăește cu toată puterea celor o sută de romane ori nuvele ale abatelui Prévost, pe care nu le mai cetesc decit cercetătorii.

Nimic în ea din acele lucruri care îmbătrinesc o operă literară. Nimic trecător. Subiectul: sen-

țimentul cel mai universal omenesc, iubirea; și cel mai interesant, iubirea nefericită. Tratarea: fără nici un procedeu literar trecător. Fapte și sentimente. Nici analiză psihologică discursivă, nici zugrăvirea „mediului“, nimic decît *purul adevăr*, — și în cel mai limpede stil clasic.

*

Iubirea dintre Manon și Des Grieux e așa de puternic redată ca un „égoïsme à deux“, încît nu ne interesează decît cei doi amanți. Personajele secundare, care în romanul modern, „touffu“, devin și ele principale, — aici sînt în adevăr „secundare“.

Nimic de spus asupra lor.

Și puțin — și asupra lui Des Grieux, care e așa de ușor de priceput și de definit. El e un pasionat și un tenace. Orice capitol dintr'un bun manual de psihologie a pasiunilor ne poate explica perfect sufletul și faptele eroului.

Mai greu de înțeles, e sufletul frumoasei Manon.

Cînd cetim romanul abatelui Prévost la vîrsta cavalerului Des Grieux, sîntem, firește, cu totul de partea tînărului erou și, revoltați de ușurința cu care Manon îl face să sufere, strigăm și noi cu amantul ei: „Perfide Manon!“...

Dar cînd cetim pe Manon la ceiace se numește „o anumită vîrstă“, cînd nu trecem fără

atenție peste desvinovățirile ei — mai bine zis : peste explicațiile ei scurte și întimplătoare, căci ea e așa de departe de a se crede vinovată! — cînd, așa dar, cetim și ca psihologi, nu numai ca tineri înflăcărați, atunci începem s'o pricepem.

Această „perfide Manon“ e de o candoare, care merge până la amoralitate. Ea pricepe așa de puțin onoarea sexuală, amorul propriu ș. c. l., încît amestecă în urzirea curselor ce întinde unor bogătași, chiar și pe amantul ei, pe care îl iubește. Ea face o așa de mare deosebire între iubire și între acea „epilepsie“ de care vorbește Chamfort, încît, ca să consoleze pe Des Grieux de furioasa și, pentru ea, neinteligibila lui manie, — cum privește ea gelozia lui, — îi trimite, în una din escapele ei pentru afaceri, o fată galantă de pe străzile Parisului... Acest din urmă fapt ne aruncă încă o lumină asupra sufletului ei : Ea are, *la extrem*, acea psihologie feminină, greu de înțeles pentru un bărbat, care le face pe femei să nu priceapă de loc acele bine definite torturi ale geloziei masculine, de care vorbește Spinoza. Cînd Manon, care nu poate suporta sărăcia, caută să îmbunătățească starea materială a liberei lor căsnicii prin *orice* mijloc, ea nu poate înțelege suferințele cavalerului ei, odată ce ea știe bine că n'a încetat de loc să-l iubească.

Această din urmă trăsătură a sufletului lui Manon aruncă o lumină puternică în enigmaticul su-

flet femeesc. Ceiace e normal in altele, in Manon e excesiv și mai ușor de prins. Sufletul ei e ca acei monștri, in care natura exagerează unele însușiri, făcindu-le astfel vizibile pentru toată lumea.

ANA KARENIN

Fără îndoială că nici un roman din literatura universală nu întrunește atât de multe și variate însușiri ca Ana Karenin. Observația profundă și amănunțită, delicatețea analizei, colosala putere de evocare a vieții, adâncimea concepției asupra lumii, atitudinea înalt omenească față cu subiectul, interesul captivant datorit complicațiilor sufletești și nu „intrigei“, naturalul și spontaneitatea expunerii, măreția construcției, — iată atâtea calități care fac din romanul lui Tolstoi capodopera genului.

Acest roman e o lume așa de interesantă, și o lume care-ți devine atât de familiară și necesară, încît odată ce ai cunoscut-o, cu greu te poți opri să n'o mai cercetezi. Cunosco oameni care au citit de mai multe ori aceste 700 de pagini și care au însemnat anume pasajii, pe care le recetesc, cum recetesc alții bucăți din poeziile lor favorite.

Știu, a ceti la infinit aceleași cărți, este a rămînea în urmă, a nu fi „în curent“ cu „ultimalele producții“ străine și naționale. Dar lucrul poate că are și un avantaj: Decît să pîndești pe la vitrine să afli „ce mai e nou“, ca să fii în curent, nu

știu, zău, dacă nu e mai cuminte să cetești lucruri vechi și bune. Vitrina este o lotărie unde, ca la orice lotărie, sînt foarte puține bilete cîștigătoare.

Și apoi, o carte recetită, niciodată nu e *aceiași*. O operă literară e ceiace vedem, sau mai bine, ceiace punem noi în ea. De aceia, pentru fiecare din noi aceleași pagini conțin altă ceva.

Și cum nici noi nu sîntem neconținut *aceiași*, și cartea recetită după o bucată de vreme e alta. Incidente, observații, pasagii, pe care nu le-am băgat în samă altădată, fiindcă erau în sfera unor probleme ce nu ni le pusesem, acum le observăm și le găsim extrem de interesante.

La douăzeci de ani ne interesau mai mult „nebuniile” amorului lui Levin; la patruzeci, mai mult dureroasa neînțelegere dintre Ana și Wronski. La douăzeci de ani apucăturile ușurate ale lui Oblonski ni se păreau ridicole pentru vîrsta lui *innaintată*; la patruzeci, ele ni se par naturale, căci Stiva n'are *decît* treizeci și cinci de ani!

La douăzeci de ani, gata de toate jertfele pentru *aceia* pe care o așteptam, ne indignam împotriva lui Wronski că nu se jertfește pentru Ana lui pînă la anihilarea proprie-i personalități. La patruzeci, pricepem că Wronski a făcut pentru ea tot ce poate face omenește cel mai ideal bărbat din lumea reală.

La douăzeci de ani credeam că familia Levin e,

prin excepție, o familie prozaică și ne miram cum de amorul nebun al lui Levin s'a schimbat într-o așa plată căsnicie... Noi eram convingși c'am fi adorat pe Kity în genunchi, o întreagă eternitate!... La patruzeci, înțelegem că viața reală nu e un roman... Și altele. Și altele.

Dar pe lângă această schimbare a punctului de vedere, mai e ceva pentru care o carte recetită e alta : capacitatea de a „percepe“, cum zic psihologii, avînd o margine, la fiecare lectură descoperi lucruri nouă, rămase în umbră, învinse de altele, care la citirea anterioară nu încăpuseră în acel strimt cerc al conștiinții.

*

Și mai întăiu, ce tip admirabil de femeie e Ana !

Cine nu s'a înamorat de ea, cînd, — și ori de cite ori — a ajuns la acea pagină, în care autorul ne arată pentru întăia oară pe frumoasa și nefericita sa eroină, în gara din Moscova !

V'ați întrebat vreodată ce face pe această femeie să se deosebească atît de mult de celelalte, încit nu le mai samănă

la umblet și la port ?

E frumoasă, desigur ; dar sînt, chiar în acest roman, atîtea altele tot atît de frumoase, dacă nu și mai mult ! Inteligentă, distinsă ? Desigur. Dar

distincția, inteligența și frumuseța nu sînt deajuns pentru a să creeze o Ana.

Ceiace o face unică, e faptul că ea respiră numai viață, palpitarea vieții, candoarea vieții, căldura vieții, spontaneitatea vieții — „Insuflețirea“, ar zice Byron.

În gară, cînd o vedem în tîiași dată, în gesturile ei, în ochii ei, pe buzele ei, palpită această viață.

Și Tolstoi, care a iubit-o fără îndoială, care a simțit până'n fundul sufletului parfumul vieții și sufletului acestei femei, a știut să ne inspire și nouă sentimentul său pentru ideala sa Ana și să ne pasioneze pentru tot ceea ce atinge fericirea ei.

*

Dar la acea primă întîlnire din gară, Wronski simte ceva mai mult decît cetitorul. Wronski este fermecat. El nu mai este al Kity-i, nu mai este nici al lui. E al Anei.

Dar și în sufletul Anei a vibrat ceva, cum nu mai vibrase până atunci, căci, deși măritată fără iubire după un bărbat mult mai în vîrstă, rezistase, senină, nenumăraților adoratori din Petersburg.

Itubirea dintre Ana și Wronski e o lovitură de trăsnet — ca toate iubirile mari, ar zice un Schopenhauerian, — ca'n Romeo și Julieta, care con-

firmă teoria maestrului pesimist. Wronski îi fusese predestinat. El realizează acel prototip ideal de bărbat, pe care, zice-se, îl poartă în suflet, fără să știe, orice femeie.

Peste câteva zile, în acel neuitat bal, Ana apare triumfătoare, iar Wronski umilit.

Ce observație admirabilă !

Umilirea aceasta e caracteristică stăpînului care se dă învins, bărbatului care cerșește iubirea și care, pe lingă toate acestea, simte inconștient că, în declarația lui de iubire, el propune femeii s'o facă mamă, adică îi propune un șir lung de chinuri și un eventual asasinat.

*

Dar iubirea lor „vinovată“ nu a putut fi fericită. Ea se isprăvește cu sinuciderea Anei. Desigur, aruncarea ei sub tren este o întâmplare. A fascinat-o trenul. N'a putut rezista în acel moment acelui fel de tentație, care sămănă cu tentația abisului. Dar întâmplarea asta *trebuia* să se întimple. Moartea prin sinucidere e tot atît de „determinată“ cași orice moarte, cași moartea de cancer. Moartea cauzată de o boală fizică e termenul fatal al unor procese fiziologice. Sinuciderea — al unor procese sufletești.

Complicațiile vieții o aduseseră pe Ana la acea stare morală, cînd a trăi devine imposibil.

Și în ce constă marea nefericire a Anei ?

Nu o mai iubește Wronski? Așa crede ea, dar fără să aibă dreptate. Fără îndoială, Wronski s'a schimbat, e cam enervat, fiindcă ea îl hărțuește, îl spionează, îl *persecută* și, fără să vrea și fără să-și dea samă, face toate chipurile să-i devină o povară. Și, ceiace e și mai rău, nu-i face scene pe față, ea nu provoacă explicații: Asupra lui Wronski apasă o atmosferă încărcată, saturată de toate reproșurile tăcute ale Anei.

Din cauza acestei atmosfere, din cauza obișnuinței, din cauză că iubirea nu poate rămânea etern la acel înalt diapazon al începuturilor, pasiunea lui Wronski e puțin mai liniștită decît înaintea. Amantul începe să ia ceva din aspectul soțului. Dar tocmai acest lucru nu-l iartă ea.

Ana Karenin e veșnic la pîndă și surprinde cu exasperare cele mai mici oboseli ale pasiunii amantului ei, căci ea nu trăește decît prin această pasiune, căreia i-a sacrificat totul și care este singura ei răsplată și consolare pentru *greșala* făcută și, în același timp, narcoticul amețitor care o face să nu-și aducă aminte de vina ei.

Iubirea extraconjugală are acest lucru teribil că leagă pe bărbat și pe femei numai prin pasiune, în deosebire de viața conjugală, care-i leagă prin atîtea alte interese, — interesele micii comunități, care e familia, — interese care rămîn și compensează scăderile pasiunii, ori chiar o înlocuesc cînd ea dispăre.

În iubirea extraconjugală, femeia voește ca amantul să-i sacrifice totul. De aceea orice fapt al lui Wronski, care nu o are pe ea de cauză sau de scop, care e independent de ea, este pentru Ana un semn că el n'o mai iubește, — așa de teribil este acest egoism al amorului, cel mai teribil egoism omenesc și pe care bărbatul îl are în grad și mai mare și într'o formă și mai brutală. Bărbatul, când e gelos, preferă să se schilodească femeia iubită, să moară chiar, să moară în torturi, dacă nu se poate altfel, decît să iubească pe altul sau, chiar, decît să devină indiferentă sau, și mai puțin, decît să-i scadă patima.

Și iată, deci, cum doi oameni ireproșabili, făcuți unul pentru altul și care se iubesc, ajung totuși nefericiți.

Și dacă n'ar fi așa, dacă Wronski n'ar mai iubi-o în adevăr, romanul lui Tolstoi n'ar avea acel profund înțeles pe care autorul a voit, fără îndoială, să i-l dea.

Dacă Wronski ar fi „vinovat“, atunci noi am cugeta cu tristeță la soarta fericită, pe care Ana ar fi avut-o, dacă ar fi întâlnit în viața ei un amant perfect. Și romanul n'ar conținea acea teribilă, dar sănătoasă morală: că iubirea pentru iubire, că iubirea în afară de căsătorie nu poate avea decît un sfîrșit nenorocit și, adeseori, tragic.

*

Și iubirea aceasta, ca orice iubire de acest fel, trece ca un uragan, care lasă pretutindene tristeță și ruine. Iată, cei doi copii ai Anei, copilul ei cu Karenin, și celălalt, cu Wronski.

Cel dintăiu, un copil părăsit de mamă, pe care ea îl iubește (vă amintiți dureroasa vizită pe ascuns a Anei?) și cel de-al doilea, care e lângă dinsa, dar pe care ea nu-l iubește — și care în urma distrugerii părinților lui, rămîne orfan, cași cel dintăiu — orfan de mamă!...

Pe cel dintăiu îl iubește, pentrucă a apucat să-l iubească și-l iubește încă și cu toată puterea remușcării că l-a părăsit, dar suferă și el și ea, că-s despărțiți. Pe cel de-al doilea, de care nu e despărțită, nu-l iubește, pentrucă, preocupată veșnic de Wronski, n'a apucat să-l iubească și pentrucă acest copil simbolizează viața ei zbuciumată și chinuită, al căreia fruct e.

O altă tristeță e și însuși acel Karenin, sterilizat de sentimente din natură și prin îndeletnicirile lui de biurocrat, dar care îți face milă prin suferința lui și prin silința ce o face de a eși din propria-i piele și a fi comprehensiv și bun. (La douăzeci de ani îl detestăm din toată inima pe acest personaj lipsit de poezie.)

Și o altă tristeță e și Kity, aproape logodnică a lui Wronski și care asistă cu durere la capitularea pasionată a acestuia în fața splendidei și triumfătoarei Ana, la balul din Moscova!

*

Dar dacă Tolstoi o „pedepsește“ pe Ana, făcînd-o să-și expieze „crima“ prin expulzarea ei din viață, după ce o expulzase din societate, — el, totuși, nu e un burghez moralist, care să se extazieze în fața vieții de familie; el nu găsește că în această viață și grație acestei vieți, femeia este o ființă fericită; el nu cîntă familia ca o idilă.

Există în acest roman un pasagiu plin de înteles, acela în care e vorba de vizita Doly-i la Ana, la moșia lui Wronski.

În Doly, Tolstoi personifică „gospodina“, pe femeia casnică, cinstită, care trăește numai pentru familia ei, care-și jertfește sănătatea și frumusețta și toate ceasurile vieții ei copiilor și bărbatului, cu toate că acest bărbat nu e altul decît aceea simpatică secătură care se numește Stiva Oblonski și care o înșală fără nici un scrupul.

Și Doly, pe drum, în trăsura care o duce la Ana, simte nostalgie, — ea, soția și mama model, — după o viață ca aceea a Anei, a femeii hulită de toată lumea, după o viață fără grijile familiare, după o viață plină de pasiuni și lipsită de datorii.

Prin această simplă observație, Tolstoi a făcut toată critica „familiei“ și a arătat în chip admirabil tristețta soartei femeii: ori pasiunea care

duce la catastrofă, ori funcțiunea de mamă și soție, care-i mohorăște viața și-i răpește tot ce este mare în această viață.

Și iată și o familie fericită, familia Levin. Luați din dragoste, amîndoi oameni foarte cumsecade, ei se iubesc, trăindu-și viața sub forma celui mai strict *égoisme à deux*, și, totuși, își petrec anii în chipul cel mai prozaic, cu aceleași zile pline de aceleași nimicuri, din care se alcătuește lungul șir de fapte fără nici o strălucire, ce se numește viața normală.

Morala: Nu doriți steele de pe cer, dacă nu voiți să eșiți din ordine și să fiți nefericiți. Mulțumiți-vă cu proza banală a vieții, dacă voiți să dormitați în liniște cele cîteva zeci de ani, până ce veți pune minile pe piept.

*

Nimic romantic în acest roman! Nici iubirea Anei, nici „realizarea visurilor“ lui Levin, nimic!

Ba în amorul lui Levin e ceva foarte lamentabil. Cînd el se îndrăgostește de Kity, ea îl desprețuește – căci iubește pe Wronski – și aceasta pe față, cu acea cruzime, oarecum enfuziastă, a femeilor cînd iubesc. Mai tîrziu, părăsită, aproape trădată de Wronski, ea *consimte* să-l ia pe Levin și să-l iubească rezonabil. Iar acesta se mulțumește, și e fericit. Că e fericit, îl privește; dar

situația e cam melancolică : în iubirea asta oarecum postumă e ceva așa de trist!... Farmecul nu mai este întreg. Rămîne veșnic ceva amar în sufletul... cetitorului. Dacă nu-i vine în minte lui Levin, — căci el, ca om pozitiv și lipsit de imaginație, n'are gelozia retrospectivă, — apoi ne vine nouă în min-te o considerație foarte legitimă : „Dacă atunci ar fi vrut Wronski, Kity s'ar fi aruncat cu ferire în brațele lui. El, Levin, n'a fost ales“.

Și e interesant de observat că această situație e frecventă în scriitorii ruși.

Ei parcă vreau să ne calmeze avînturile romantice și să ne strige că „viața nu e un roman“ și că... romanele lor sînt realiste. (Și'n adevăr, realitatea nu rînduește faptele conform idealului nostru poetic).

Așa, într' „Un om de prisos“, Turghenev ne revoltă chiar, cînd ne povestește cum o frumoasă fată, care avea prietinie amoroasă pentru A, cade în brațele unui seducător de meserie, cu care are un copil, și apoi, respingînd pe A, care voia s'o ia de nevastă, se căsătorește cu C, pentru care n'avea decît sentimente de stimă. Bietul C, care asistase la începutul de amor al fetei pentru A, și la pasiunea vinovată a ei pentru frumosul seducător ! Dar C e fericit !!

Iar Dostoewski, în „Umiliți și Ofensați“, merge mai departe decît toți. Eroul său așteaptă cu ferire ca fata, pe care o iubește dar care nu-l

îubește, să fie fericită cu rivalul său! De sigur e foarte uman și înalt acest sentiment, dar e prea uman și prea înalt—și prea lipsit de poezie. Într'o asemenea lume, Shakespeare n'ar fi apărut... Și, de altmintrelea, dacă faptul dat de Dostoewski e adevărat, este el și normal?

Dar este timpul să mă opresc cu transcrierea „notelor de pe marginea“ acestui roman.

LES FLEURS DU MAL

În istoria luptelor noastre literare, Baudelaire are același rol, pe care-l au afacerile veroase în luptele partidelor politice. Când vrei să țintuești pe cineva la stîlpul infamiei și să-l faci obiectul oprobiului și al vindictei publice, îl denunți că cetește și gustă pe Baudelaire. Căci a gusta pe acest poet, este a nu mai avea nimica sfînt, a da cu barda 'n Dumnezeu, a te complace în ignominie și cinism.

Pe de altă parte, rafinații, care au înscris pe steagul lor chipul enigmatic al poetului „diabolic”, — nu-și pot imagina brute mai refractare la frumusețile nepieritoare ale artei, decît acei nă-tingi care admiră cu răgete țărănismele unui Coșbuc sau Goga.

*

Că Baudelaire e cam anormal, e sigur. Că nu e un poet de primul rang în literatura universală, iarăși e sigur. Că proclamarea lui de șef, mai ales la noi, e cam ridicolă — nu 'ncepe îndoială. A fost ridicol eminescianismul *voit*, dar-mi-te baudelairia-

nismul... Un tinăr, care se înscrie, el dela sine, într'o „școală“, se hotărăște singur să renunțe la ceiace formează esența poeziei și ambiția poetului: originalitatea de fond și de formă... Și tot atât de adevărat mai este, că imitarea îl face ridicol și pe scriitorul imitat. Parodia aceasta ofensatoare a caracterizat-o bine Tolstoi, într'un roman al său: Un aristocrat își cheltuește banii în Italia și face pictură, ca să-și ucidă vremea. În fața tablourilor lui, un pictor adevărat, cu care legase cunoștință, are un sentiment curios — ceva, zice Tolstoi, ca sentimentul unui om îndrăgostit, care ar ținea pe iubita lui în brațe în aceiași oadae, în care altul ar strînge la piept o păpușă mare de porțelan. Cînd ucenicii lui Baudelaire dela noi fac pe diabolicii incurabili, nu string și ei în brațe păpuși de porțelan?

Dar tot atât de ridicolă este și pudibonderia acestora, care își dovedesc sănătatea lor debordantă, punîndu-și minile la ochi în fața „perversului“ Baudelaire.

*

E anormal în adevăr Baudelaire, sau numai afectează.

Dar mai înainte de a răspunde la această întrebare, să ne oprim un moment la o altă considerație. Baudelaire a murit nebun. S'a zis, deci, că poezia sa ar manifesta stigmatetele nebuniei... A „dovedit'o“ Max Nordau.

Dar un om, înainte de a innebuni, încă... n'ă innebunit! Nietzsche, Maupassant, Gr. Alexandrescu, Eminescu, nu exprimă ei stări sufletești de ale contemporanilor lor, generale? Operele lor sînt expresia demenții?

Așa dar, încă odată, e anormal (în nici un caz nebun) ori afectează?

Deși oarecare incidente biografice ar dovedi că omul simțea plăcere să epateze, — ca, de pildă, cînd își vopsea părul în verde, ori cînd spunea tare prin cafenele, ca să sperie pe burghezi, că a asasinat pe tatăl său, — totuși nu cred în afectarea lui, pentru că nu cred în teoria *afectării* scriitorilor. Chiar cînd ar afecta, ar rămînea întrebarea: pentru ce afectează în cutare direcție și nu în alta? E drept, Sainte-Beuve a spus că Baudelaire, venit tîrziu după marii lirici și ne mai găsind alte sentimente de exploatat, și-a ales ce-a mai găsit. Dar însuși marele critic spune în același loc, că poezia lui Baudelaire este expresia aceleiași „boli a veacului“, de care au suferit și înaintașii lui.

Sinceritatea, — însușire greu de definit și de dovedit pentru critic, greu de simulat pentru poet, ca să poată mistifica pe cîțitor, — sinceritatea din *Florile răului* nu poate lăsa nici o îndoială. Ea e așa de vădită, încît, prin contrast, simți imediat cînd poetul afectează, căci afectează uneori. Dar dacă e vorba de afectare, apoi se poate vorbi despre o alta: exagerarea sentimentelor. Acest

lucru însă e firesc: e în natura artei de a exagera. Artă se poate defini și ca o exagerare a realității, fie a realității obiective, în română, fie a celei subiective, în poezia lirică.

*

În ce constă atunci „anormalitatea“ lui Baudelaire?

Pe poetul, „*autrefois amoureux de la lutte*“, l'ași defini, dacă mi-ar fi îngăduiți termeni prea proprii, un spirit contemplativ, lipsit de puterea de a reacționa suficient și normal.

L'homme ivre d'une ombre qui passe
 Porte toujours le châtiment
 D'avoir voulu changer de place.

(*Les Hiboux*)

În această *maximă* lapidară, se cuprinde tot Baudelaire. În aceste trei versuri se cuprinde și tot ce a spus Eminescu în *Glossa*. (Și dacă Eminescu ar fi mers până la ultimele concluzii sentimentale ale *Glossei*, n'ar fi fost poetul idealist pe care-l cunoaștem, căci niciodată nu „ar fi tins dreapta în deșert“, după vre-o umbră trecătoare).

Ce este această „*ombre qui passe*“?

Este *iluzia*, este ceiace face că

Un rege împinzește globu 'n planuri pe un veac...

Unul caută 'n oglindă de-și buclează al său păr,
 Altul caută în lume și în vreme adevăr,
 Iară altu 'mparte lumea de pe scîndura tărăbii...

Pentru rațiunea pură, pentru „privirea scrutătoare“ (ca să sugerăm din nou filozofia eminesciană), desigur totul este vanitate, totul e „umbră care trece“.

Dar fermentarea neconținută a vieții organice este un izvor neîntrerupt de energie, care cere să fie cheltuită: *impulsia la acțiune*. Acțiunea trebuie să aibă un obiectiv, care s'o justifice și s'o coordoneze: *scopurile vieții*. Această impulsie și aceste scopuri sint iluzia. Iluzia este vâlul albastru pe care energia vieții îl aruncă asupra micii și goalei realități, pentru a înșela rațiunea rece și a o sili să se pună în slujba sa:

Notre âme est un trois-mâts cherchant son *Icarie* :
 Une voix retentit sur le pont : „Ouvre l'oeil!“
 Une voix de la hune, *ardente et folle*, crie :
 „*Amour... gloire... bonheur !*“ Enfer ! c'est un écueil,

Chaque îlot signalé par l'homme de vigie
 Est un *Eldorado* promis par le Destin ;
L'imagination qui dresse son *orgie*
 Ne trouve qu'un récif aux clartés du matin.

(*Le Voyage*).

Fără iluzie, viața ar fi imposibilă, sau, ceiace este același lucru, s'ar reduce la vegetare, căci

concluzia fatală a lipsei de iluzionare este *inacțiunea*. Dacă totul e vanitate, atunci nimic nu merită efort. La ce să te miști („avoir voulu changer de place“), adică să te sforțezi și deci să suferi („porter toujours le châtiment“) pentru o nălucă („une ombre qui passe“),—ca să parafrăzăm în același timp pe Baudelaire și pe Schopenhauer?

*

Viața încunjurătoare, — omenească sau cosmică, — cu cât e mai puternică, mai izbucnitoare, cu atât e mai puțin suportată de un obosit. E un contrast, atunci, prea mare între forțele noastre și cele care ne înconjoară.

Am cunoscut un om, care, în tinereța sa, era un fervent admirator al aspectelor sălbatice și grandioase ale naturii, al munților inospitalieri și al mării deslănțuite. Neurastenic după zece ani, aceleași peisagii nu-i mai produceau decît frica și dorința de a se îndepărta de ele. Patologia făcuse o prețioasă analiză de laborator psihic: Sentimentul fricii din aliajul sublimului, rămăsese singur; cellalt element, interesant aci, sentimentul siguranței, dispăruse din cauza sărăcirii sistemului nervos al cunoscutului meu. Numai naturile tari sînt în elementul lor, în natura forte.

Coșbuc, poetul viguros de altădată al țărânimii, care, în amor, era în stare să „facă moarte pentru ea,“ a cîntat lupta eroică a codrului cu vijelia.

Eminescu, pesimistul, „deceționatul“, autorul *Glossei*, acela care nu „făcea moarte pentru ea,“ ci o întreba: „că te-am iubit atîta, putea-vei tu să erți?“ a cîntat natura blindă, și nu codrul în vijelie. Iar Vlahuță, alt reprezentant al aceluiași suflet, în fața triumfului vieții în primăvară, a simțit că „inima-i se 'ntunecă și moare.“ În adevăr, natura cu care se împacă obosiții, e cea liniștită, scăzută, cînd viața e în descreștere.

Anotimpul obosiților e toamna. Din cele 24 de ceasuri ale zilei, timpul care se potrivește mai bine cu sufletul lor e amurgul și noaptea.

Și Baudelaire iubește, — și deci zugrăvește, — mai ales toamna și ceasurile crepusculare, cînd încetează „*la vie impudente et criarde*“ și vine noaptea care, molcomind totul, îngăduie poetului să-și odihnească și „spiritul și trupul“ (*La fin de la journée ; Brumes et pluies, etc.*).

Dar antipatia pentru viață merge la Baudelaire mai departe. Uneori și viața împuținată a toamnei și a nopții, încă e prea „*impudente et criarde*.“ Iată o natură și mai conformă cu sufletul său :

J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier...

Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau.

*Non d'arbres mais de colonnades
Les etangs dormants s'entouraient...*

(Rêve parisien)

Vegetația, pe care Baudelaire o alungă din peisajul său, este *viața!* (Ați observat ce rol joacă metalele la „discipolii“ săi, — de aiurea și chiar dela noi?)

Cunoașteți, desigur, pe Monsieur Bergeret al lui Anatole France. Cînd e deprimat de condiția umilă a existenței lui, de plăcerile conjugale, el *e sigur* că celelalte planete și stelele sînt lipsite de viață, de acest „mucigaiu,“ care dezonoarează planeta noastră „bolnavă“. Dar cînd e înaintat profesor la Sorbona, *e sigur* că viața (care nu mai e un „mucigaiu,“ o boală specifică planetei noastre) trebuie să se desvolte și aiurea, pe punctele luminoase din infinit. În adevăr, pentru cine desprețuește viața, ea nu e numai rea, ci și urîță, — și desgustătoare. De aci considerarea lucrurilor normale ale vieții ca triviale. Un scriitor îmi spunea că, trimițînd o schiță la o revistă „modernistă“, — i s'a scos un cuvînt, care denumește o funcțiune onorabilă, indispensabilă la nașterea copiilor, cuvînt întru nimic obscen. Schița a pierdut înțelesul — dar estetismul modernist a fost salvat!

* *

Această simpatie pentru tot ce e viață împuștinată, e un sentiment atît de natural la Baude-

taire, încît, în orice domeniu al realității, pe din-
sul îl atrage ceiace manifestează mai puțin acea
„vie impudente et criarde.“ Este faimos acest
poet prin iubirea și preocuparea lui de pi-
sici, cărora le-a consacrat poezii întregi, încît nu
pot să nu spun un cuvînt despre această încli-
nare a lui. Numai cîteva versuri vor fi deajuns
ca să justifice teza noastră :

Les amoureux fervents et les savants austères
Aiment également, dans leur *mûre saison*,
Les chats puissants et *doux*, orgueil de la maison,
Qui comme eux sont *frileux* et comme eux
sédentaires.

Ils cherchent *le silence* et *l'horreur des ténèbres...*
L'Érèbe les eût prit pour ses coursiers funèbres...
(*Les chats*)

Comparați viața debordantă, zgomotoasă, ple-
biană și sociabilă a cinilor, cu tăcerea, rezerva
și aerul de oboseală al pisicii, caracteristic urma-
șilor vechilor aristocrații.

*

Cînd omul nu se mai poate iluziona, cînd nu
mai urmărește nimic, cînd i-i frică de acțiune,
pentru că nu poate reacționa, atunci realitatea nu-l
mai interesează. Atunci vine incuriozitatea (obo-
seala nervoasă, neurastenia, a fost definită și ca

o rarefiare a stărilor sufletești). Incuriozitatea este vestitul „urît“ (*ennui*) al lui Baudelaire :

L'ennui, fruit de la morne *incuriosité*
(LXXVIII, *Spleen*)

Mais parmi...

Les monstres glapissants, hurlants, grognants,
lrampants

Dans la ménagerie infâme de nos vices,

Il en est un plus laide, plus méchant, plus
immonde

C'est l'ennui...

(*Préface*)

Acest „urît“ sau „plictis“, această altă manifestare a aceleiași sleiri nervoase, îl va face uneori pe poet să simtă nostalgia vieții primitive a omului sănătos, cași pe un alt obosit, pe Maupassant, care a scris, într'o operă de pe la sfârșitul carierei sale, *Sur l'eau*, acele admirabile pagini, în care visează să ducă traiul unui prinț oriental din Asia Minoră, călărind pină 'n fundul zărilor trandafirii, desmierdat de frumoasele adunate din lumea 'ntreagă în haremul palatului său... Și tot așa și obositul Nietzsche, când va idealiza „bestia blondă“. Baudelaire, care își așează și el adesea idealul aiurea în spațiu, uneori și-l așează și aiurea în timp :

J'aime le souvenir de ces époques nues,
 Dont Phoebus se plaisait à dorer les statues.
 Alors l'homme et la femme en leur agilité
 Jouissaient sans mensonges et sans anxiété,
 Et, le ciel amoureux leur caressant l'échine,
 Exerçaient la santé de leur noble machine.

(*Spleen et idéal, V*)

Și, cași Maupassant, care, în aceeași stare su-
 fletească și în aceeași carte, „plictisit“, de lumea
 aceasta, în care toate se repetă, strigă: Să se
 schimbe decorul universului! — tot așa și Baudelaire
 a dori lucruri în afară de natură, anormale.
 Nevoia de anormal a obosiților, o cunosc bine
 psihiatrui, care se ocupă cu psihopatia sexuală.
 (Ați cetit tratatul clasic al lui Krafft Ebing?). Și
 fiindcă amorul este un sentiment care, prin im-
 portanța și complexitatea lui, ne arată mai bine
 decât oricare altul, sufletul unui om, ne vom opri
 un moment și asupra erotismului lui Baudelaire.
 El n'a fost ceia ce se chiamă „înamorat“. Lipsit
 de puterea de iluzionare, el n'a putut avea a-
 ceastă supremă iluzie. Femeia nu i-a dat decât
 senzații. Și dacă sentimentul leagă de femeie, sen-
 zația „plictisește“ și cere variație. Și Baudelaire
 a fost un libertin. Dar dela o vreme nici variația
 în normal nu mai satisface. Cetiți, iarăși, pe Krafft
 Ebing: ca să mai poată avea senzații, libertinul
 are nevoie „să se schimbe decorul“, are nevoie de
 anormalitate. Și Baudelaire a fost și un „pervers“.

(Și, cum era foarte inteligent și auto-analist, el și-a analizat cu luciditate libertinajul și perversitatea).

Idealul de femei al lui Baudelaire (aici poate că e și afectare), este sau femeia de altă rasă, sau femeia uriașă, sau femeia slabă ca un schelet, sau femeia prea trăită ori trecută, sau femeia cu sufletul criminal, ori impur, ori diabolic, sau prostituata, înfirșit femeia „altfel“, — și rareori femeia normală, care ar putea să aibă aerul — *oribil și respingător!* — de mamă și de gospodină. Această din urmă femeie e din rasa lui Abel, care e „burghez“ — iar Baudelaire e din rasa răsvrătitului Cain.

Race d'Abel, aime et pullule!

Ton or fait aussi des petits.

(*Révolte. — Abel et Cain*)

*

Neputința de a reacționa, plictisul, inacțiunea explică și altă stare specific baudelairiană: Energiile psihice, necheltuite în afară, *stagnează, se corup* și dau naștere la stări sufletești caracteristice: tristeță, groază, — exprimate prin imagini lugubre, macabre, sepulcrale (așa cum cetitorul român poate constata la discipolii lui Baudelaire dela noi).

Cîteva versuri din acele admirabile și sugestive *Spleen*-uri:

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un
Icouvercle
 Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis...

Des cloches tout à coup sautent avec furie
 Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
 Ainsi que des esprits errants et sans patrie
 Qui se mettent à geindre opiniâtement.

Et de longs corbillards, sans tambours ni
Imusique,
 Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
 Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
 Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.

Dar sufletul obosit al poetului e cuprins de
 spaimă și în fața lucrurilor celor mai obișnuite și
 mai naturale. S'ar zice că uneori are momente
 de o luciditate pe care numai el o cunoaște și
 care-i îngăduie să vadă misterul înfricoșător al
 lucrurilor :

Horloge! *dieu sinistre, effrayant, impassible,*
Dont le doigt nous menace et nous dit :
I., "Souviens-toi!"

Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote: Souviens-toi!—Rapide avec sa voix
 D'insecte, Maintenant dit: Je suis Antrefois,
 Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!

(L'Horloge).

Uneori sufletul lui înspăimîntat se proiectează în afară, sub formă de halucinații, cum sînt cei *Șapte bătrîni*, care îi apar, unul după altul, și care nu sînt decît *același*:

Car je comptai sept fois, de minute en minute,
Ce sinistre vieillard qui se multipliait!

...malgré tant de décrépitude
Ces sept monstres hideux avaient *l'air éternel!*

Imi pare rău că trebuie să trunchez și bucățile, și strofele, și chiar versurile, — și să le stric frumuseța. Dar aci nu fac un studiu estetic asupra lui Baudelaire. Incerc numai cîteva considerații de psihologie literară.

*

Această neliniște în fața naturii i-a dat fiorul misterios al lucrurilor care *vor fi fiind* dincolo de aparențe și l'a făcut să exprime, poate întăia oară așa de clar, acea stare de suflet, care se numește simbolism:

La Nature est un temple où de *vivants piliers*
Laissernt parfois sortir de *confuses paroles* ;
L'homme y passe à travers des forêts de *symboles*
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs, et les sons se répondent.

‡

Il est des parfums frais comme *des chairs*
d'enfants,
 Doux comme *les hautsbois,* verts comme *les*
prairies...
 (*Correspondances*)

În această mult citată bucată, e tot simbolismul. Și cum arată și contextul, cele două însușiri caracteristice ale acestei școli literare, sentimentul misterului ce se ascunde în dosul fenomenelor, și transpoziția senzațiilor, sînt stări sufletești care se nasc odată, împreună — presupun aceeași psihologie.

Ați cetit *A rebours* al lui Huysmans („*A rebours*“, adică iarăși: „să se schimbe decorul!“), în care eroul, tot un sleit, duce o viață pidosnică, face din noapte zi, se desfătează cu simfonii *musicale* alcătuite din esențe *mirositoare*, etc. ?

*

Dar oboseala, deziluzionarea, inacțiunea, slăbind instinctul vieții, slăbește și instinctul moral. Și, la sufletele de elită, locul instinctului moral îl ia întotdeauna simțul estetic. Un „*pervers*“ rafinat se abține dela o faptă rea, numai dacă pe lîngă rea, e și inestetică.

Atunci chinurile semenilor nu-l afectează; bunătaatea lor îl lasă indiferent. Dar e foarte sensibil la uriciunea fizică, pe care o observă întot-

deauna și pe care o și exagerează. Cuvîntul care exprimă acest fel de a simți este *mizantropia*. În același *Sur l'eau*, și în același loc, unde strigă că s'a săturat de toate și unde visează „alteeva“, „aiurea“, Maupassant își exprimă și groaza, aproape spaima, de urîtenia fizică a oamenilor, pe care-i vede ca niște apariții grotești și respingătoare. — Același lucru și 'n Baudelaire:

- *ridicules troncs! torses dignes des masques!*
 ○ *pauvres corps tordus, maigres, ventrus ou flasques...*

Aceste versuri sînt din aceeași bucată, din care am citat mai sus, cînd vorbeam de idealizarea vieții primitive. E interesant că amîndoi oboșiții, și Maupassant și Baudelaire, își exprimă deodată, izvorînd din aceeași concepție, și nevoia de primitivitate, și nevoia de anormalitate, și mizantropia estetică și imorală.

Exagerarea concepției estetice a lumii, pe socoteala celei morale, Baudelaire o exprimă adesea:

...la beauté du corps est un sublime don
 Qui de toute infamie arrache le pardon...
 (Allégorie)

*

În amor l'am văzut lipsit de sentiment: Nu are decît senzații. În genere, sentimentele acestui oboșit sînt slabe. Chiar seîntimentele lui caracteristice, sînt mai degrabă mănunchiuri de senzații

stranii. (Cînd Faguet spune că Baudelaire n'are idei, în realitate constată că n'are sentimente, căci ideile, în poezie, sînt sentimentele... metafizice). — Senzațiile lui Baudelaire sînt însă puternice și precise, de aci forma sa impecabilă. Ele sînt și nouă, ne mai simțite de alt poet, de aci originalitatea sa.

*

Discipolii lui Baudelaire nu sînt numai decît oboșiți, neurastenici. În marea lor majoritate sînt sănătoși, dar sînt anormali din alt punct de vedere.

Intr'o societate omenească, la un moment dat, sînt mai multe forțe, mai multe curente în luptă, și oamenii *socialmente* normali se clasează dela sine într'un curent sau altul. Dar sînt și oameni în care sentimentul social este încă rudimentar ori slăbit. Ei n'au sentimentul solidarității, care să-i facă elemente sociale (chiar dacă, *de fapt*, sînt înregimentați în grupări politice, sociale, literare, etc.) Ei rămîn socialmente izolați. Ei sînt anormali din punct de vedere social. Izolarea, singurătatea aceasta morală, dă naștere, firește, la o psihologie specială, *alta*, care-și poate găsi și ea formula în baudelairianism. Biografia discipolilor cred că n'ar infirma această părere.

*

Dacă Heine este poetul iubirii tinere și referite; dacă Musset este poetul iubirii pătimașe în-

șelate; dacă Byron este poetul revoltei împotriva
îngustimii vieții; dacă Vigny este poetul mândriei
stoice față cu impasibilitatea naturii; dacă Emi-
nescu este poetul părerii de rău după cele ce au
fost și nu mai sînt; dacă acești poeți, mai mari,
răspund la sentimentele noastre normale, generale
și importante, — Baudelaire, poetul exasperării po-
somorite, răspunde și el la unele momente ale sen-
sibilității noastre... Cine nu-și simte uneori sufle-
tul atins de „boala veacului“? Cine, — hypocrite
lecteur, — mon semblable, — mon frère?

DIN TRECUTUL NOSTRU

Am un sentiment deosebit, de duiosie și de urfel de pietate, în acest moment, cînd încep să scriu despre Vlahuță...

Vlahuță, pentru cei din generația noastră, este cu totul *altcineva*, decît pentru cei mai bătrîni ori mai tîneri decît noi.

Între oamenii din aceeași generație este o comunitate de gîndire și de simțire, care o deosebește de generațiile mărginașe, așa încît, parafrazînd cuvintele unui mare scriitor, se poate spune că o generație este o patrie.

Și Vlahuță a fost poetul generației tinere de pe la anii 1890, al generației romantice de atunci!

Dacă, pecînd eram copii, am tremurat de nerăbdare împreună cu Ștefan cel Mare la poarta Cetății Neamțului, unde-l aștepta „tînăra domniță“; dacă, tot atunci, am urmărit cu emoție pe viteazul voevod, pe drumul ce duce pela Cornul Lunței spre chilia lui Daniil Sîhastru; — acum, cînd devenisem *mari*, cînd începusem să visăm iubirea și să ne infiorăm de tainele vieții, așa cum se

versează la optsprezece ani, acum începeam să uităm pe Alecsandri și pe Bolintineanu, și să ne aruncăm cu nesăț asupra lui Eminescu, a lui Delavrancea, a lui Vlahuță.

Eminescu era bolnav, și încurînd muri. Istoria vieții, a boalei și a morții lui, ajunsă până la noi sub formă aproape legendară, înconjurase, în inchipuirea noastră, pe marele poet cu o aureolă mistică și supranaturală. Și apoi el era atît de mare, atît de colosal! Așa încît aveam impresia că îndeplinim un *mister*, că *oficiem*, orîdeciteori îl ceteam pe Eminescu. Și-l ceteam fără sfîrșit!

Vlahuță, care exista undeva în carne și oase, care ne *trimetea* din cînd în cînd, prin reviste, pœeziile sale, care vorbea mai pe înțelesul nostru, era un ... pămîntean. El era mai aproape de noi decît Eminescu, care plana triumfător în adîncimile albastre ale cerului. Vlahuță era poetul *actual* al acelei generații...

Și cum îl ceteam! Și cum ni se împletea viața sufletească cu sentimentele poetului nostru! În vremea aceea, cînd ni se *formă* sufletul, cînd avea să se hotărască pentru totdeauna ceiace era să fim pe lumea aceasta, cit de mult a pus Vlahuță în sufletul nostru!... Oare știu poeții adevărați ce mare *răspundere* au față de generația tînără din vremea lor?

Oare știu Vlahuță cum răsuna în noi „Din du-

rerile lumii“, „Ce te uiți cu ochii galeși“, „Er-
tare“... ?

Noi eram toți înamorați de Margareta, — și to-
tuși nu eram geloși de Radu, căruia îi doream
fericirea din suflet!... Noi toți ne gîndeam, cași
Radu, „ce frumoși erau ochii Margaretei în acea
sară!“.

...Și toți visam o Margaretă, pe care o aștep-
tam mereu, — unii, vai, în zadar!

Și toți suspinam cu melancolie după niște in-
chippuite amoruri defuncte, și toți spuneam iubitei
noastre imagine, — poate iubitei care avea să
vină și să ne părăsească? — :

Acum, cînd nu ne mai iubim,
Vino cu mine 'n țintirim...

Și cum ne plingeam toți visurile risipite, care
nu se risipiseră, — dar care aveau să se risipeas-
că odată! — cînd ceteam și recetam :-

A mele visuri risipite
Ce-mi umplu inima de jale,
Le văd în frunzele pălite
Și 'n pustiirea de pe vale !

Și toate acestea s'au țesut atît de mult cu su-
fletul nostru, încît nu se mai pot desface. Cînd
ne gîndim la anii tineri, nu se poate să nu ne
răsară în minte un vers al lui Vlahuță, — și cînd

recetim, ori ne vine în minte un vers al lui Vlahuță, nu se poate să nu ne răsară în minte viața de altădată...

Căci aducerile-amine cele mai duioase nu sînt legate numai de locurile și de casa unde am petrecut anii copilăriei și ai adolescenței noastre, ci și de paginile care dădeau un înțeles lucrurilor depe atunci și răspundeau nevoii noastre de idealizare... Cine poate ceti fără emoție baladele lui Bolintineanu, care i-au *încîntat* anii copilăriei? E slabă balada Cetății Neamțului, dar ea are ceva deosebit pentru noi: e ca un glas care vine din adîncimea vremii copilăriei noastre, și care ne aduce tot *ce-a fost* atunci, foarte demult, și azi nu mai există... Cînd o cetim acum, simțim suspinul după *toți aceia* din noi care s'au dus pentru totdeauna!...

Dar acum nu mai eram „copii“, și Vlahuță nu era un Bolintineanu.

Adîncă melancolie a celor optsprezece ani, — niciodată cineva nu are melancolii așa de adînci ca la optsprezece ani, — își găsea expresia fericită în acea tînguire, care sînt versurile din primul volum al lui Vlahuță.

Iar pentru acei care, cași poetul nostru, ne petreceam adolescența în acel vechiu oraș al Moldovei, din „țara de jos“, Vlahuță avea un farmec mai mult, — el ne era *mai aproape*.

Și el își petrecuse aceiași ani în Birlad, și el

învățase pe băncile aceluiași liceu, la aceeași profesori venerabili, din care azi abia dacă mai trăesc doi!

Și ce... fudui eram noi că și Vlahuță a învățat la aceeași școală și la aceeași profesori! — Mi-aduc aminte că doi colegi ai mei stăteau la gazda unde stătuse Vlahuță... Ce prestigiu aveau în ochii noștri acei colegi, care erau conștienți de norocul lor! Cît îi invidiam noi, — și cum ne uitam prin toate colțurile odăiței, la uși, la ferestre, la *masa* pe care, *poate*, o fi scris Vlahuță, la cleampa porții pe care pusese mîna de atîtea ori acel care văzuse „ochii Margaretei din acea sață!...” Și ce respect aveam și pentru micul funcționar, care avusese inexplicabila fericire de a fi gazda lui Vlahuță!...

Mai tîrziu, cînd eram studenți, fiicăi dragă doamnă, și cînd *știam* și noi ceva din ale vieții, — cît de potrivit, și la vreme, ne dădu Vlahuță acel minunat imn al tinerei iubiri triumfătoare, dar atît de delicată la acea yristă, cînd puterea de iluzionare e fără sfîrșit...

Iată, am acuma înaintea mea această minunată poezie, *Iubire*, în care se zugrăvește atît de minunat eterna *copilărie* a simțirii celui care iubește și se poate iluziona... și abia pot rezista dorinții, de a o transcrie toată, — ca să mă bucur cu cetitorul de frumuseța ei.

Dar cine nu cunoaște această poezie!...

Judecați, ce impresie ne puteau face la vîrstă de 20 de ani, aceste versuri ale aceluia care, în liceu, *ne învățase* cum să simțim... Căci poezii ne învață cum să iubim, după cum a spus atît de bine cineva. Și Vlahuță a fost unul dintre dascălii noștri... Repet : sufletul generației noastre se datorește și lui Vlahuță.

Și dacă am trăit, poate, mai *poetic*, mai *romantic*, simțirile vîrstei tinere,—decît alte generații (prezumție de *laudator temporis acti*), apoi meritul e și al lui Vlahuță.

... Și, dacă, poate, ne-am torturat mai mult, în momentele cînd eram în dureroasa situație de a chema pe iubita în țintirimul iubirii, ca să nu mă răm

Ce de-a mai cruci sint pe cărare,—

răspunderea, pentru excesul de durere, cade și asupra lui Vlahuță...

*

Și iată-ne ajunși în amiaza vieții, cînd acele afaceri de sentiment, de care am vorbit pînă aci, încep să se conjuge la mai-mult-ca-perfect, cum zice așa de frumos Kotzebue ...

Poetul nostru, al generației noastre, a mers în pas cu noi, s'ar zice că *pentru* noi...

Cînd începusem a nu mai avea ce căuta,—și

găsi,— în noi așa de deosebit ca altădată, căci poezia se dusesse,— cînd lumea reală începea să aibă o realitate pentru noi, poetul nostru

Que je l'ai toujours reconnu
A tous les instants de ma vie,—

era aci, ca să răspundă aspirațiilor noastre.

Poetul își puse talentul lui în preamărirea țării: a întinderilor în spațiu și a întinderilor în timp; a locurilor și a vremurilor.

În acea admirabilă *Romînie Pitorească*, el ne-a făcut să vedem și să iubim și mai mult țara, frumusețile ei, *locul* unde s'a desfășurat istoria acestui neam...

În această carte nouă, *Din trecutul nostru*, poetul tinereții noastre scrie, în imagini și pe înțelesul tuturor, istoria tragică a acestui popor, istoria celui mai nefericit popor din Europa și poate din lume.

....Poate din lume, căci dacă va fi suferit tot atîta vre-un trib,— aproape zoologic,— din cine știe ce meleaguri sălbatice, suferința aceia nu poate fi pusă în cumpănă cu suferința unui popor nobil,— care, cași eroii de tragedie,— e cu atîta mai de plîns, cu cît starea lui de mai înainte a fost mai fericită față cu „adversitatea“ în care a căzut.

Istoria, intrucit *exp'lică*, este o știință. Intrucit *evocă* oamenii și întâmplările trecutului, ține de poezie. Și cum cartea lui Vlahuță n'are decit această din urmă pretenție, cine putea fi desemnat să scrie o istorie „pitorească“ a poporului român, decit acest staroste al breslei cîntăreșilor noștri, a cărui cea mai înaltă însușire artistică este tocmai acea plasticitate a stilului, care e menită să ne facă să *vedem* oamenii și întâmplările...

Și în adevăr, cetind aceste pagini „din trecutul nostru“, istoria veche capătă viață, căci scriitorul nu ne *face cunoscute* faptele, ci ni le *arată*.

La aceasta mai contribuie și *scurtimea*, faptele urmînd răpede unele după altele, ca într'un roman, — nedistanțate prin considerații și explicații care, în istoriile științifice, capătă rolul principal, rămînînd ca faptele să exemplifice oarecum considerațiile teoretice...

Dar însușirea principală, pentru care o operă de felul acesteia e plină de viață și de concret, este tot tratarea poetică a istoriei, adică zugrăvirea personajelor prin caracterele lor individuale (adevărate ori verosimile) și zugrăvirea evenimentelor în chip plastic....

V'ați gîndit vre-odată, pe cînd studiați istoria Romînilor, că femeile dace aveau, *ca toate femeile*, acel „etern feminin“, care face din femeie „prototipul îngerilor din senin“? Eu nu m'am gîndit. Daci, femei dace, Geți, etc. — pentru mine erau

niște noțiuni, care făceau parte din niște propoziții, — propoziții care mă făceau să cunosc și să pricep, — și atîta tot!... Cetiți în cartea lui Vlahuță cele două-trei pagini despre femeile dace, și dacă ați fost cași mine, veți *vedea* pentru întăia dată că femeile dace erau *femei*...

V'ați gîndit vreodată, cînd erați pe băncile școlii, că Marele Ștefan, pe lîngă acel războinic înfricoșător, pe lîngă omul care a învins și a fost învins, care a fost în legături cu șahul Persiei și cu senatul Veneției, etc., — v'ați gîndit că a fost cîndva „un tinerel frumos cu ochii albaștri și cu „minți, a căror dulce privire e pururea dusă, pierdută în cine știe ce adîncime de gînduri mari“?

Cînd ați studiat creștinarea Romînilor, ați văzut pe apostolul credinții și felul cum se infiltra această credință? — Vlahuță mă face să văd pentru întăia oară acest lucru: „Unul din ei [din „pribegii de peste Dunăre ajunși în Carpați], — „un preot, un apostol desculț, scoate din sin un „tartaj latinesc și prinde a citi. Fața i se înviorază, glasul se ridică din ce în ce mai cald și „mai sonor. Cu multă luare-aminte ascultă pas-torii vorbele lui Isus, pline de adîncă și limpede „înțelepciune, minunile pe care le-a făcut, și cit „de mult a iubit el pe oameni, și cum a pătimit „și s'a jertfit pentru mîntuirea lor... În liniștea „măreață a munților, pe înălțimile acestea lumi-noase, departe de pămînt, aproape de cer, —

„sufletele celor care au trecut prin atâtea dureri,
 „sorb însetate credința cea dătătoare de putere.
 „O cruce de lemn, înfiptă la gura unei peșteri,
 „înseamnă pragul unei biserici“.

Pe aceeași pagină, mai jos, văd aceste rinduri:
 „Aici, în tainețele Carpaților, pe sub poalele co-
 „drilor ocrotitori, frunțașii cneji îmbrăcați în zeghe
 „și încălțați cu opinci, părinții voivozilor de mine...“
 Iată cneji!...

Totul capătă viață, totul devine dramatic și pictural?...

Și nu mai continuu cu exemplele, căci ar trebui să citez la nesfârșit.

Dar în cartea aceasta nu găsim numai un pic-
 tor și un povestitor artist. Simțim și o inimă care
 bate neconținut. „Din trecutul nostru“ nu este po-
 vestirea unui om care scrie un tratat de istorie a
 unui popor, ci opera unui om care scrie, aci duios,
 aci mîndru, aci îndurerat, istoria *patriei*, istoria
 zilelor bune și rele, mai mult rele, ale neamului
 său... „Nesfîrșitele frămîntări din lăuntru, și de-
 „se schimbări de domn sleiseră puterile Mol-
 „dovei. Ungurii și Polonii se uitau lacomi *la țara*
 „*asta frumoasă și fără noroc*“... — Desigur,
 Vlahuța are aceeași iubire pentru tot neamul, dar,
 — ori poate mi se pare? — are un colț ascuns, în
 fundul inimii sale, pentru Moldova... Toți scrii-
 torii moldoveni au o duiosie deosebită pentru „țara
 „astă frumoasă“ și „fără noroc“.

lar în țara aceasta nenorocită, cei mai fără noroc, pentru Vlahuță, sînt acei care alcătuesc „prostimea tăcută care muncește și rabdă și duce'n „spinare nevoile țării“, „mulțimea aceia tăcută și „supusă a muncii fără de răsplată și fără de sfirșit, țăranul acela harnic și răbdător care, și-a-tunci și'ntotdeauna, a știut păstra întreagă, sub „paza jertfei lui, făptura cea de-atîteaori primejduită a neamului nostru; mulțimea aceia tăcută „care plătește toată risipa de bani și de singe, „cași toate păcatele boerilor și Domnilor, de-a-tunci și *din alte vremi*“ (am subliniat două cuvinte. care ne arată pe autorul lui „1907“ adine preocupat de durerile prezentului, cînd scrie istoria trecutului); înșfîrșit „prostimea“ care-și spune în divanul ad-hoc durerile adunate de veacuri... „Pentru întia oară, zice Vlahuță, le spunea „lumii cel ce nu se jăluise decît codrului“...

*

Vlahuță este un naționalist și un țărănist. Și știți că astăzi între naționaliști și țărăniști e la modă oroarea de ideile Franței revoluționare și de acea repercutare la noi a acestor idei, care s'a numit liberalism patruzecioptist. Evlavia pentru trecut se confundă, sau aduce după sine, ura împotriva ideilor venite de aiurea, pe care unii le socotesc regenerătoare, și pe care unii naționaliști și țărăniști le socotesc disolvante.

Vlahuță, naționalist și țărănist luminat și comprehensiv, n'a căzut în acest păcat. Acest răzeș din „țara de jos“ a înțeles că numai în lumina și cu sprijinul ideilor acelei Franțe revoluționare a fost cu putință să scuturăm jugul robiei și să împrăștiem întunerecul:

„Un strigăt izbucnise din inima Franței, și re-
„gii pământului se cutremurară în vechile lor tro-
„nuri. Era marele strigăt al Dreptății omenești,
„pe care așa de mult o uitase lumea, încît gla-
„sul și înfățișarea ei, care'n adevăr căpătase ceva
„din sălbăticia fiarelor, o umplu de groază“ (Ve-
deți, Vlahuță explică, justificînd, chiar și ex-
cese Revoluției).

*

Să mai vorbesc de partea pur artistică a ope-
rei, de stilul ei? Dar cine nu știe că acest poet,
care e unul din făuritorii limbii literare *artistice*
romîne, *știe* să scrie mai bine decît oricare altul,
poate? Vlahuță nu are numai imagina clară
și deci cuvîntul propriu, — vreau să spun că nu
are numai însușirea înăscută a stilistului, — ci are
și știința scrisului, conștiința artistică, spiritul de
autocritică, care îl fac să alege și să combine
conștient cuvintele în vederea imaginii și a rit-
mului frazelor sale:

„Urcînd greu (e vorba de asaltul Romanilor din
vale asupra cetății dace) *scuturile despică pîrtie
prin desimea săgeților*“.

„Din trupul sărmanei Moldove se mai răslui o parte: Prutul — „riu blestemat“ de-atunci — se făcu „paloș în mîna Muscalului, și spintecă 'n două „mîndra moșie a lui Ștefan cel Mare“ ...

„Soarele Romei apune. Vechii locuitori ai peninsulei Balcanice se urcă tot mai sus pe culmile munților, cași cum ar căuta să se mai încălzească la cele din urmă raze ale acestui asfințit dureros, — dar umbra amurgului crește și noaptea îi învălue...“ (N'ar fi desprețuit nici un Victor Hugo această imagină).

*

O singură observație: Vlahuță pare a atribui victoria Romanilor vitejiei lor, mai mare decît a Dacilor. Nu știu, poate are dreptate. Dar cunosc o admirabilă nuvelă istorică a lui Anatole France, *Kom Atrebalul*, în care e vorba de luptele Galilor cu Cezar. Romanii înving pe vitejii Galii prin știința și tehnica lor, prin geniul lor. Mi-ar fi plăcut să conceapă și Vlahuță în același chip lupta dintre Romani și Daci, ori, mai bine zis, să accentueze mai puternic acest lucru: amîndouă popoarele tot atît de viteze dar Romanii avînd în avantajul lor știința și civilizația, — și calitățile morale ce urmează de aci: răbdarea și tenacitatea... Și cu atît mai mult, cu cît și din povestirea lui Vlahuță, deși tradițională, reese acest lucru.

POEZIA POPULARĂ

În țările de veche cultură, literatura populară e inferioară celei culte și în cantitate și în calitate.

La noi, lucrurile stau altfel. Poezia cultă e inferioară celei populare în cantitate și, afară de câteva excepții, și în calitate. Dacă ne gândim la „Miorița“, de pildă, putem spune că nici un poet cult n'a putut încă întrece pe poetul popular anonim.

De aici se poate vedea ce interes mare estetic trebuie să aibă pentru noi literatura populară. Și e de mirare că, lucrurile stînd astfel, literatura aceasta a preocupat până acum atît de pușin pe esteticienii și criticii noștri literari.

Noi imităm și în privința aceasta pe străini, fără să băgăm în seamă că la dînșii literatura populară fiind așa de neînsemnată față de cea cultă, dezinteresarea se explică, este naturală.

Disproporția dintre literatura noastră cultă și cea populară, în favoarea celei din urmă, se explică nu numai prin sărăcia literaturii culte ci și prin bogăția și frumuseța excepțională a celei po-

pulare. Noi avem una din cele mai bogate și mai frumoase poezii populare din Europa.

Cauza în primul rînd, este spiritul poetic al poporului, datorit rasei ori raselor contopite, împrejurărilor naturale și condițiilor istorice. Cauza, în al doilea rînd, este persistența până de curînd, până chiar azi pe alocuri, a împrejurărilor *primitive* favorabile producerii literare la un popor.

În istoria sa, poporul român a rămas în bună parte un popor de păstori, sau în orice caz, trăind departe de orice „civilizație“, a rămas în comuniune cu natura.

Dar frumuseța literaturii populare se mai datorește și altor cauze, generale, comune oricărei literaturi populare, unor cauze pe care le-am putea numi literare, ori de compoziție.

O poezie populară, la originea ei, e datorită, desigur, unui individ. „Miorița“ a răsărit cîndva, demult, — în supremul moment de creație poetică al rasei daco-romane, — în capul unui păstor genial din Carpați. Dar afară de „Miorița“, de „Toma Alîmoș“ și de celelalte balade care au rămas, cîte sute, cîte mii de poezii or mai fi răsărit în alte capete, și poate chiar în capul genial al autorului „Mioriței“, — care însă au murit, învinse în lupta pentru traiu! „Miorița“ a rămas, a trăit înfruntînd veacurile, până ce-a auzit-o Alecu Russo la Soveja, — pentru că ea a vorbit inimii omenești sute de ani în șir, pentru că a fost *selectată*, cum

e selectat de public un scriitor, care învinge pe alții.

Celelalte sute și mii de poezii, dintre care unele poate ale autorului „Mioriței“, au murit, pentru că n'au impresionat profund sute de ani în șir, până în zilele noastre.

Acest lung și neîndurat proces de selecție, exercitată de atîția oameni, de atîtea generații, cu gusturi atît de diverse, este o garanție *a priori* de frumuseța poeziei populare. Poezia populară nu se păstrează în cărți, ci în mintea oamenilor, iar oamenii nu sînt pasivi ca hirtia. Ei nu țin minte decît numai ceia ce-i impresionează profund. Și cînd o poezie impresionează sute de ani în șir, însemnă că are aprobarea unui număr nesfîrșit de oameni înșirați de-alungul vremii. Și mai însemnă că o poezie astfel selectată are în chip eminent acea calitate care se numește caracter general omenesc, — dacă a putut corespunde sufletului atîtor oameni, atîtor feluri de oameni din atîtea vremuri deosebite. Cîtă variată *critică* s'a exercitat, așa dar, în toate veacurile asupra „Mioriței“!

Dar acești infiniți critici au fost uneori ei înșiși artiști. Și „Miorița“, trecînd din gură'n gură, a fost neconținut *variata* de cei care aveau sufletul artist, — a fost adăogată, ori scurtată, a fost corectată. (În sensul acesta „Miorița“ a devenit

populară pentru a doua oară, după ce devenise populară mai întâiu prin adoptarea ei de către popor). Câtă poezie s'a condensat așa dar în „Miorița“ !

Dar această selecționare și această colaborare înșamnă în realitate exercitarea neconținută a unei incomparabile autocritice. O poezie cultă e rezultatul autocriticii vremelnice a unui singur om. O poezie populară e rezultatul autocriticii seculare a sute și mii de oameni. E rezultatul autocriticii unui întreg popor.

Să mergem mai departe cu analiza invenției și compoziției poeziei populare, în comparație cu poezia cultă.

Poetul cult nu scrie numai cînd gîndirile și simțirile lui cer „vestmintele vorbirii“. El scrie și pentruca să scrie, pentruca să-și facă obiceiul, pentruca să-și împlinească volumul ori seria, pentruca să încerce o formă nouă, pentruca să întrecă pe altul, pentrucă i-se cere, etc., etc. Poetul popular, păstorul de pe „un picior de plaiu“, nu are nici unul din motivele acestea. El cîntă numai cînd simțirea lui a ajuns la acel diapazon, care cere în adevăr „vestmintele vorbirii“. Așa dar, independent de alte însușiri, poezia lui va avea în grad absolut pe cea mai însemnată: spontaneitatea, sinceritatea.

Mai departe : Poetul cult are de realizat forme fixe și rigide : o anumită măsură exactă a ver-

sului, un anumit ritm exact, o anumită rimă exactă, dacă nu chiar și forme fixe și rigide, ca sonetul, etc. De aici urmează calculul, metoda și apoi ceiace se numește umplutură. El trebuie să-și pună tot talentul său ca să mascheze umplutura, s'o facă să treacă cât mai bine drept senzație, sentiment și imagine spontană, sinceră. Dar umplutura rămîne tot umplutură.

Poetul popular însă nu e constrîns de regularitatea ritmului, de exactitatea rimei și nici de forme fixe. E liber uneori și în privința măsurii. El n'are nevoie de umplutură. Sinceritatea lui, garantată prin condițiile invenției, e garantată pentru a doua oară prin condițiile compoziției.

Așa dar, toate cauzele concură ca poezia populară să fie produsul unui maximum de inspirație:

Să recapitulăm : O poezie populară e concepută de un om care simte și niciodată de unul care vrea să fie poet. E concepută într'un moment de inspirație, și niciodată în unul de voință. E realizată fără calculele impuse de anumite forme fixe. Rămîne, numai dacă place. Infruntă vremea, numai dacă place îndelung generațiilor următoare. *E analizată, criticată* la infinit și neconținut corectată, purtînd cu vremea tot mai mult pecetea sensibilității unui întreg popor. — Iată de ce poezia populară e atît de profundă, atît de frumoasă, atît de universal omenească.

Dar lipsa de exactitate în ritm și în rimă, și uneori în măsură, nu e un deficit și o greșală?

Un deficit e, *pentru noi*, pentru că noi ne-am deprins cu exactitatea versului, și pentru că noi nu luăm cunoștință de poezia populară, nu o percepem cum trebuie. Poezia populară se cîntă, nu se recitează.

Noi însă, comportîndu-ne cu dînsa cași cu o poezie cultă, o cetim și atunci simțim deficitul — care, în cîntec nu există.

Dar, în sfîrșit, acest deficit, care nu are importanță pentru că poezia populară e cîntată, este o greșală?

Nu este o greșală.

Măsura, ritmul și rima (dar nu, bineînțeles, și formele fixe), sînt lucruri naturale, spontane. Cînd emoția ajunge la acea intensitate care dă naștere poeziei, ea poate da vorbirii o sacadare, care samănă cu ritmul. Guyau spune că în declarațiile de iubire pasionată ale unui bărbat s'ar putea observa începuturi de stanțe. Un orator, în culmea pasiunii, începe să aibă un ritm apreciabil în debitul său. Nu e locul aici de a desvolta pe larg teoriile psihologice și fiziologice ale fenomenului.

Ne vom mărgeni să spunem că sacadarea cauzată de emoție împarte debitul în fragmente, numite în poetică „picioare“, și în fragmente și mai mari numite în poetică „versuri“.

Hotarul dintre un picior și altul e marcat printr'un accent. Hotarul dintre două versuri, trebuind să fie marcat printr'un semn mai puternic, e marcat tot printr'un accent, care cade pe niște sunete asemănătoare. Acest accent care cade pe niște sunete asemănătoare constituie rima.

Dar acest produs al emoției, fiind unul natural, nu poate avea perfecția geometrică. Măsura, ritmul și rima din poezia populară sînt măsura, ritmul și rima naturale. Măsura e rar neregulată. Ritmul foarte adesea. Rima de cele mai multe ori e o simplă asonanță. Măsura, ritmul și rima din poezia cultă sînt *voite*, sînt perfecționarea conștientă a măsurii, a ritmului și a asonanței populare, adică naturale. E ca sfera perfectă, care e idealizarea sferelor imperfecte din natură. E ca pasul soldatului, care e perfecționarea mersului natural. A spune că *forma* poeziei populare e *greșită*, e cum ai spune că mersul dimitale e greșit, pentru că nu samănă cu al sergentului reangajat, care defilează înaintea generalului.

Vom merge noi în entuziasmul nostru pentru poezia populară până acolo încît să spunem că e superioară oricărei poezii culte ori că macar se ridică până la înălțimea oricărei poezii culte? Desigur că nu.

Dar pentru lămurirea acestei probleme, trebuie să ținem samă de două lucruri, — de vechimea unei

poezii populare și de genul literar din care face ea parte.

Poezia populară veche cum e „Miorița“, cum sînt mai ales baladele, conține sufletul poporului așa cum s'a încheșat el în două mii de ani, din ceiace a moștenit din trecutul insondabil, din toate nenorocirile istoriei lui, din tot traiul lui în cîmpurile, în munții, în pădurile, între apele țării acesteia, dealungul atîtor ani, atîtor toamne și primăveri. Această poezie beneficiază de toate însușirile, pe care le-am arătat mai sus. Dar poezii populare se produc și azi. Acestea sînt produse în împrejurări cu totul nefavorabile. Poporul azi începe să se „civilizeze“, adică, deocamdată, să se mahalagizeze. Apoi, poezia produsă azi e lipsită de acele sute de ani de selecție, de auto-critică, de colaborare, etc., suferite de „Miorița“. Aceasta în privința vechimii.

În privința genurilor, vom avea de observat că poezia populară nu poate ținea piept decît cînd e vorba de genul simplu liric și mai ales de baladă, — de altminterlea aproape singurele genuri importante din literatura populară.

Coșbuc, desigur, se ridică uneori pînă la poezia populară. Eminescu, *poate*, chiar pînă la „Miorița“.

Dar vom observa că în meritele poeziei culte, partea celei populare e imensă, pentru că poezia cultă nu e altceva decît evoluția poeziei populare.

Am văzut că *forma* poeziei culte e perfecționarea celei populare. Dar aceasta nu însemnă altceva, decît că însăși poezia cultă este o evoluție a celei populare.

Poezia elenă, cași alte poezii, procede din cea populară, și la rîndul ei a fost îndreptarul poeziei europene ulterioare. Pe de altă parte, în toate vremurile poezia cultă, în momentele ei de anemie, s'a îndreptat, pentru a se înviora, la poezia populară, ca la un rezervoriu de viață. Și era firesc, căci acolo este origina ei. Sau, lăsîndu-ne pe altă pantă a asociațiilor de idei: Cînd se aduc elogii unui Heine, unui Verlaine, supremul elogiu e acela că versurile lor amintesc muza populară, că au ceva din natura poeziei populare...

Acum, bineînțeles, se pune întrebarea, unde trebuie căutată adevărata poezie populară, așa cum ne-a fost transmisă de vremurile vechi. E clar, că în gura acelor țărani, care mai trăesc și mai simt viața de altădată, și nu în gura țăranilor mahalagizați ori a lăutarilor de mahala.

Mai există astfel de țărani patriarhali, cum erau încă pe vremea lui Alecu Russo și Alecsandri ?...

Dar aceasta ar fi altă problemă.

POVESTIRILE LUI CREANGĂ

Creangă n'are metafore.

Un însemnat critic și filolog francez, Rémy de Gourmont, observînd că Homer n'are metafore, explică această particularitate stilistică prin *primitivitatea* ilustrei epeei elenice (*Problèmes du style*).

Primul stadiu al inteligenței „figurative“ este comparația. Metafora vine după aceea.

Lipsa de metafore în Creangă, — unicul prozator român al cărui stil are particularitatea asta —, este caracteristică acestui scriitor prin excelență *popular* și prin excelență *epic*.

Opera lui Creangă este epeea poporului român. Creangă este Homer al nostru.

*

În Creangă trăesc credințele, eresurile, datinile, obiceiurile, limba, poezia, morala, filozofia poporului, cum s'au format în mii de ani de adaptare la împrejurările pămîntului dacic, dedesubtul fluctuațiilor dela suprafața vieții naționale.

*

Creangă este un reprezentant perfect al sufletului românesc între popoare ; al sufletului moldovenesc între Români ; al sufletului țărănesc între Moldoveni ; al sufletului omului de munte între țărani moldoveni.

*

Creangă *explicită* ceiace zugrăvește prin proverbe. De aici frecvența proverbelor în scrierile sale.

Pentru un scriitor *cult*, care-și pune gloria în originalitatea filosofică (unii chiar în singularizare), această utilizare a proverbelor ar fi un defect. Pentru Creangă, al cărui merit e că în el vorbește poporul român, *această* lipsă de individualism este și ea o calitate — și un factor constitutiv al admirabilei sale arte. Expresie fidelă a ideilor populare, opera lui Creangă e originală prin sensibilitate, prin ton, prin turnura stilului, care sînt ale sale.

*

Creangă are pe deantregul concepția de viață a poporului. Ațutudinea lui sceptică față cu religia, luătoare în rîs față cu slujitorii ei, de condescendentă superioritate față de femei, considerată ca *sexus sequior* și meritorie prin calitățile de gospodină și muncitoare supusă, înainte de toate, etc.,

etc., sînt aspecte tipice ale psihologiei țărănești — cași chipul în care vede și simte natura : un cadru frumos, dar atît de familiar, că nu mai merită multă vorbă. (Cele cîteva note cu caracter mai romantic se explică prin nostalgia desrădăcinatului și prin influența cărturărească. Într'una, sfîrșitul tiradei din dealul Pașcanilor, se vede chiar institutorul!).

*

S'a zis că Creangă este un colecător — talentat de basme.

Basmele, poveștile lui Creangă!

Ce însemnează „colecător“ de basme?

Dar este basmul o formă literară *cristalizată*, ca poezia populară?

Basmul, povestea, valorează cît valorează talentul celui care povestește. Și Creangă a avut un așa de mare talent, încît în toate poveștile sale oamenii trăesc cu o individualitate și cu o putere de viață extraordinară.

Să nu ne înșelăm : „Poveștile“ lui Creangă sînt bucăți rupte din viața poporului moldovenesc. Soacra și nurorile ei, Stan pășitul, Bădea Ipate, etc., sînt oameni vii, țărani din Humulești, țărani din plasa Muntelui din județul Neamț. Și vestiții năzdrăvani : Ochilă, Flămînzilă și Păsări-lăți-lungilă, și Gerilă și Setilă, sînt flăcăi șugubeți și „ai dracului“, cași dascălii Mogorogea, Trăsnea și ceilalți, din „Amintiri“, — numai cît tratați *epic*.

Și chiar capra și ezii ei nu-s decît megieși ai feciorului lui Ștefan al Petrei, o biată văduvă necăjită cu trei copii. Puneți în loc de capră — un nume femeesc, în loc de ezi — copii, și în loc de lup — un țaran hain, și veți avea o nuvelă din viața țărănească.

După cum Lafontaine a zugrăvit în dobitoacele sale pe contemporani, stările sociale și până și pe Ludovic XIV, tot așa și marele nostru scriitor, în poveștile sale, a zugrăvit lumea reală pe care a cunoscut-o. „Miraculosul“ e secundar, afară de unele cazuri cînd îi servește să exagereze *humoristic*.

*

Creangă este atît de realist, încît unele din poveștile lui sînt aproape lipsite de miraculos, iar altele au numai acea specie de miraculos, care îngăduie povestitorului să înzestreze pe eroii săi cu însușiri sufletești și trupești peste măsura omenească. Iar creațiilor pur-fantastice, ca smei și c. l., Creangă le împrumută o viață curat omenească, și anume țărănească; îi amestecă cu desăvîrșire în mediul vieții de toate zilele din Humulești și-i tratează pe un picior de perfectă egalitate.

*

S'a zis că Creangă samănă cu Gogol. Desigur. Țăranul moldovan samănă așa de bine cu cel rușean. Dar cred că Creangă are și mai multe asemănări cu Lafontaine. Aceiași nepăsare față de cele sfinte, aceiași ireverențiozitate față de autorități, de „măririi“, de erarhii,— același scepticism, același epicureism liniștit.

*

Creangă este — și va rămânea — unic, pēntrucă împrejurările care l-au produs, care *i-au permis* să fie ceiace a fost, s'au dus, s'au dus pēntru totdeauna!

*
‡

Creangă e mai mult citat și lăudat decit cetit și gustat: E țăran — și apoi e și prea fin!

„Țărăniile“, cum își numea el operele sale, repugnă cetitorilor delicați, deprinși cu analizele lui Paul Bourget. Iar fineța sa, căci are o infinită finețe, îl face greu accesibil majorității cetitorilor.

*

Numai intelectualii adevărați l-au priceput cum trebuie pe Creangă. Și cel care l-a priceput mai bine, până la îndrăgostire, a fost Eminescu. În Creangă, Eminescu găsea țăranul, „limba veche și înțeleaptă“, *natura*. În opera, cași în societatea

lui Creangă, Eminescu găsea un refugiu, o consolare de prezent, de civilizație, de intelectualism. Se poate spune că *romanticul* Eminescu se refugia în primitivul Creangă, [lată explicația prietiniei Eminescu-Creangă. A prietiniei dintre filozoful budist și schopenhauerian și Nică a lui Ștefan a Petrii. Fără îndoială că prietinia a plecat dela Eminescu. În prietinia lui Creangă pentru Eminescu trebuie să fi fost sentimentul aceluia, care a găsit înfirșit pe cineva sigur, căruia să-i destăinuiească fără frică comoara — comoara sufletului său.

*

Cînd Creangă iese din „țărâniile“ lui, nu mai este acel scriitor de-o incomparabilă fineță. În *Popa Duhu*, autorul are o nuanță de mahalagism și în tratarea subiectului și în admirația sa pentru acel *bel esprit* de suburbie, care e părintele *Isaia*. Ce bine pentru gloria lui, că *Dragoste chioară și Amor ghebos*, din care a rămas o pagină, s'a pierdut! Și ce bine ar fi să nu fie el autorul trivialelor versuri *Oltenii în Iași!*

*

Creangă, născut la 1837, absolvent a patru clase de seminar și al școalei de învățători, preot și institutor, orator politic la întrunirile de suburbie, trăitor în Țicău, acum 40 de ani,—era, tre-

buia să fie un mahalagiu. (Și e de admirat, poate cel mai de admirat lucru din literatura noastră, cum oratorul acesta de mahala a putut fi atât de *artist*, atât de aristocratic de *artist*. Nu este nici un scriitor care să-l întrecă în fineță, în gust, în măsură, în scurtime. Și poate că în aceste privințe nu-l ajunge nimene, chiar dintre scriitorii noștri cei mai cultivați și mai *lettrés*.)

Pe lângă bucățile deja amintite, mahalagismul lui apare și în stilul plin de neologisme din articolele sale cu privire la învățămîntul primar, în două-trei locuri din *Amintiri* și — în politica lui.

*

În Creangă erau doi oameni! Personalitate puternică, țăranul nu murise în el. Rămăsese intact în fundul sufletului lui. Nostalgia după copilărie și după Humulești scotea pe țăran la iveală din sanctuarul sufletului său. Și aceasta nu numai cînd scria *Amintirile*, ci și poveștile. El povestea tot din nostalgie după Humuleștii trecutului său. Apoi cînd se 'ntorcea în tîrg, apărea mahalagiul și scria „Oltenii în Iași“.

Popa Duhu e o operă de tranziție, are un caracter dublu. La ea a colaborat și țăranul și mahalagiul din Creangă, pentru că părintele Isaia Duhu pe deoparte e o amintire din copilărie, de pe malurile Ozanei, unde trăia acest preot pe

vremea copilăriei lui Creangă, iar pe de alta o cunoștință a lui Creangă din Iași, unde se strămutase și preotul. De aceia acolo unde vorbește de părintele Isaia delă Neamț, scrie ca în *Amintiri*, pe cînd acolo unde îl zugrăvește ca filozof eșan de suburbie, Creangă are o nuanță de mahalagism.

*

Creangă a fost editat de mai multe ori. O chestie foarte importantă în editarea lui Creangă este respectarea cuvintelor și a formelor moldovenești. Ediția din Iași respectă pe moldovanul Creangă. Cele din București nu. În ediția Il Minerva, care a voit să lase pe Creangă moldovan, tot se mai găsesc forme muntenezate, datorite desigur îndărătniciei zețarilor, căci d. Kirileanu, unul din editori, e un neaș Moldovan din Holda depe Bistrița. Ediția „Bibliotecii pentru toți“ e oribilă. Sînt cuvinte schimbate, pentru că editorul n'a priceput cuvintele lui Creangă. Sînt forme literarizate, ori chiar muntenești dialectale, pentru că editorul a fost un bucureștean, care credea că romînismul începe în Covaci și se isprăvește la Băneasa.

Ce lucru admirabil ar fi fost o ediție a lui Creangă ilustrată de Grigorescu!... Va trebui numaidecît ca un pictor de foarte mare talent să illustreze odată pe marele scriitor.

*

Sănătatea, simplitatea, limpezimea, „realismul“ psihologic din opera lui, fac din Creangă un scriitor clasic, în înțelesul literar al cuvîntului. Aristocratul Alecsandri, după emanciparea de influența romantismului cu care natura sa nu se împăca, aristocratul C. Negruzzi, țăranul Coșbuc din „Balade și Idile“ și, în parte, aristocratul Brătescu-Voinești, și aristocraticul Duiliu Zamfirescu, sint, dacă nu ne înșelăm, împreună cu Creangă, în care a rămas toată viața țăranul dela Humulești, — singurii scriitori clasici din întreaga noastră literatură modernă. Viața normală și așezată, viața claselor „pozitive“ e un teren favorabil pentru sănătoasa producție literară clasică; pe cînd viața zbuciumată a celor declassați e un mediu priincios pentru literatura „dezechilibrată“ romantică. — Cele cîteva note römantice din Creangă, care însă nu ajung niciodată până la pesimism, datorite transplanțării și „proletarizării“ sale, confirmă regula — ca orice excepție.

CÎNTECE FĂRĂ ȚARĂ

D. Octavian Goga s'a făcut cunoscut în 1906 printr'un volum de *Poesii*, în care aducea o lume nouă, un sentiment nou și o formă nouă. După Alecsandri, care cîntase pe țăranul pitoresc și patriarhal, cînd nu cîntase pe țăranul-decor, sau chiar pe țăranul-bibelou, veni Coșbuc care cîntă viața idilică, idealizată a unei țărănimi fericite, iar după Coșbuc veni d. Goga, care introduse în poezia noastră pe țăranul oprimat, așa cum se încercase altădată să ni-l zugrăvească, în treacăt și fără succes, Cezar Boliac, sau, în timpurile mai nouă, cu un succes discutabil, N. Beldiceanu.

Dar d. Goga, în deosebire de acești înaintași, nu se mărginea numai la zugrăvirea vieții țărănești, într'un sens sau în altul. La dreptul vorbind, nici nu era în intenția lui să dea scene, idilice sau tragice, din viața țărănească.

Natură personală, subiectivă și revoluționară, d. Goga reda numai atât din aspectele vieții dela țară, cit îi era necesar spre a exprima mila pentru desmoșteniți, ura pentru asupritori și speranța într'un viitor de răzbunare și de reparație.

În acel admirabil prolog al *Poesiilor* sale intitulat *Rugăciune*, d. Goga își definea însuși natura temperamentului său poetic.

Sădește 'n brațul meu stăpîne,
Tăria urii și-a iubirii.

Nu rostul meu, de-apururi pradă
Ursitei maștere și rele,
Ci jalea unei lumi părinte,
Să plingă 'n lacrimile mele.
Dă-mi tot amarul, toată truda
Atîtor patimi fără leacuri,
Dă-mi viforul în care urlă
Și gem robiile de veacuri;
— Dă-mi plîng umiliții 'n umbră
Cu umeri girbovi de povară...
Durerea lor înfricoșată
În inimă tu mi-o coboară.

În suflet samănă-mi furtună
Să-l simt în matca-i cum se zbate
Cum tot amarul se revarsă
Pe strunele înfiorate
Și cum subț bolta lui aprinsă
În smalt de fulgere albastre,
Închiagă-și glasul de aramă
Cîntarea pătimirii noastre.

(Să nu trecem peste prilejul de a spune că din toate „rugăciunile“ poeților noștri, aceasta e cea mai frumoasă, cu mult cea mai frumoasă, prin fond și, mai ales, prin formă).

Deși prin natura și mărirea subiectului, cași prin rolul ce-și luase, d. Goga era încă un poet epic sau cel puțin un poet de mare suflu epic, d-sa totuși era mai liric decât predecesorii săi. D. Goga blestema trecutul și prezentul, apărea ca justițiar al poporului său, sunind din trîmbiți marșul redeșteptării și chemînd la luptă pentru sfăr-marea străvechilor lanțuri. Acesta era sentimentul nou ce d. Goga aducea în poezia romînă. Iar acest sentiment și această concepție poetică aveau cauze multiple și complicate. La d. Goga sentimentele unui fiu de țaran, rămas, cum se întîmplă de obicei în Ardeal, aproape de sufletul clasei sale, erau fecundate și intelectualizate de preocupările unei minți care se împărtășise de problemele veacului. Problema revendicărilor sociale și naționale, care agită spiritul european, altoită pe sufletul de luptător al unui țaran ardeléan, a dat fondul nou, unic, al *Poesiilor* d-lui Goga. Nou și unic chiar și față de *Noi vrem pămînt*, căci în această minunată poezie, Coșbuc redă, realist și obiectiv, însuși glasul „pătîmirii“ celei mai dure-roase a țărănimii, și nu propria și subiectiva lui „cîntare a pătîmirii“.

Această poezie nouă era înveșmîntată, firește, într'o formă tot nouă. Fondul acela, în care erau contopite simțirea populară și preocuparea unui intelectual, apăru îmbrăcat într'o limbă populară *intelectualizată*. În adevăr, limba din *Poe-*

sii (afară bine-înțeles de „Cîntece“) n'are nimic din acele „idiotisme“, din acele „zicale“, din acele „popularisme“, care fac savoarea lui Creangă și care ar suna rău în poezia aceasta plină de preocupări și de intenții peste nivelul poporului. Dar limba d-lui Goga avea și o nuanță bisericească. Acest *profet* care sămăna blestemul și propovăduia răzbușnarea, vorbea o limbă biblică. D. Goga, apostol al războiului celor mulți, amintea pe acei „preoți cu crucea 'n frunte, căci oastea e creștină“, și vorbea în limba cărților bisericești. Iar uneori d. Goga aducea în poezia sa mai mult decît limba, aducea ceva din spiritul și din viziunea biblică :

Rătăcitor, cu ochii tulburi,
 Cu trupul istovit de cale,
 Eu cad neputincios, stăpine,
 În fața strălucirii tale.
 În drum mi se desfac prăpăstii.
 Și 'n negură se 'mbracă zarea,
 Eu în genunchi spre tine caut:
 Stăpine-orîndue-mi cărarea!

versuri cu care-și începe volumul și care au ceva din *Genesis*.

Dar la perfecta concordanță a formei cu fondul, contribuia și o altă particularitate a limbii d-lui Goga. Limba din *Poesii* era parcă ferecată, în sonoritățile ei se auzea parcă zîngănitul lanțu-

rilor și sfărîmarea lor, vestită de poet. Iar ritmul, uneori fatal parcă, în precipitarea lui, ca în *Clăcașii*, alte ori sobru și solemn ca în *Rugăciune*, desăvîrșea prestigiul acelor poezii.

Prin aceste variate mijloace a izbutit d. Goga în acest gen ingrat, al cărui material, — sentimentele naționale și sociale, — are atîtea contingente cu utilul, în specie cu preocupările politice de toate zilele.

*

Volumul de *Poesii* al d-lui Goga avu un succes răsunător, datorit și frumuseții artistice și atmosferei de sentimente de pe atunci. Dar d. Goga în urma publicării aceluia volum, făcu o evoluție. Cauzele sînt variate. Mai întăiu, poate, ar fi aceea că, prin chiar natura ei, lira revoluționară are puține coarde. Apoi însuși duhul biblic al acestui apostol, trebui să sufere o scădere. D. Goga, cucerind celebritatea, începu să vină în contact cu cercuri mai largi de oameni, începu să frecven-teze „țara“, să vină prin București, să cunoască „domni“. Pe de altă parte începu să devină un „factor“ important în luptele din Ardeal, să pășească pe arena politicii practice, — lucruri care, toate, contribuîră să laicizeze pe profetul din *Rugăciune*. Și, dacă vom mai adăuga fatala obo-seală a inspirației în preajma vrîstei de treizeci de ani a poezilor romîni, atunci poate vom fi a-tins cauzele mai însemnate pentru care d. Goga

și-a spinzurat în cuiu liră sa revoluționară sau, ca să fim mai preciși, pentru care d-sa a început să instruneze tot mai rar *această* liră.

Omul politic, care se tot degaja din profetul de altădată, s'a dovedit însă un ziarist de mare talent. *Insemnările unui trecător*, „crimpee din sbuciumările de peste munți“, un mănunchiu de articole publicate acum cîțiva ani, sint scrise, în felul lor, tot așa de bine poate ca și *Poesiile*.

Dar d. Goga nu rămase numai un ziarist. În d-sa mai stăruia un *reziduu* poetic, și d. Goga deveni un poet curat subiectiv, un liric-filozof, cu reminiscențe naționale și sociale. În adevăr, în *Ne chiamă pămîntul* și mai ales *Din umbra zidurilor*, poeziile cu subiect de altădată se tot imputinează (și nu mai au suflul de odinioară). D. Goga își cîntă acuma tot mai mult propriile-i suferinți (și nu „durerea altor inimi“), cazurile de conștiință, indoelile teoretice, etc. Și acuma, sau își imbracă fondul acesta tot în vechiul stil, în vechea limbă a poeziei eroice, cîntînd, cum s'ar zice, sonate din instrumente de alamă — și efectul e pejorativ straniu — sau, simțînd nevoia unui instrument potrivit pentru noul său cîntec, d-sa instrunează vioară — dar instrumentul e străin d-lui Goga, naturii d-lui Goga, și efectul e mediocru. Acum, avînd să exprime acele destăinuiri pe care omul și le face sie însuși și care cer altă limbă, alt stil, altă versificație, alt ton, d. Goga scrie totuși popular și

bisericește, cu „glie“, cu „mașteră“, cu „isop“ și cu „patrafir“, atît de fericite odinioară, atît de *shocking* acum!

O singură dată *maniera* aceasta i-a slujit d-lui Goga să scoată efecte admirabile lirice, și anume acolo unde ea se potrivea, era chiar cerută, — în acele din poeziile sale de dragoste, care sînt *imnuri* ale iubirii.

În vremea aceasta ni se părea, unora, că d. Goga e într'un penibil proces de transformare, în tranziție cătră ceva, care va avea iarăși puterea și strălucirea de altădată. Dar d. Goga nu trecea spre altceva... D. Goga avea să se întoarcă înapoi.

Părăsind Ardealul, venind în țară, d-sa își continuă activitatea de ziarist. D-sa ne dădu *Strigăte în pustiu*, „cuvinte din Ardeal într'o țară neutră“, care sînt scrise admirabil, căci d. Goga e unul dintre foarte pușinii noștri zariști de talent, și nu cedează pasul nici unuia — ba în unele privinți e cel dintăiu dintre ei. Dar primul ipostas al d-lui Goga, poetul luptător, acum nu rămase mut nici el. D. Goga ne dădu *Cîntece fără țară*, care au dat prilej acestor rînduri.

Cu acest volum d. Goga a pus iarăși trîmbița la gură, spre a întona cîntece de luptă. Instrumentul firește nu mai e nou, are poate chiar cîteva crăpături și e puțin ruginit, iar cîntărețul nu mai are plămînușul așa de puternic, se simt oare-

care sfortări. Dar oricum, e instrumentul lui și e genul lui, și d. Goga reușește să ne dea cîteva bucăți frumoase.

În comparație cu *Poesiile*, *Cîntecele fără țară* au mai multe scăderi.

Voiu începe cu una, care s'ar părea de minimă importanță. D. Goga abuzează de neologisme într'un gen poetic, în care nici n'ar trebui să uzeze de ele. E efectul laicizării d-sale. În *Cîntece fără țară* d. Goga s'a reîntors la genul său de odinioară, din *Poesii*. Și totuși, chiar cele mai frumoase din bucățile sale sînt pătate de cuvinte de acestea, care evocă altă lume, alt suflet, alte preocupări, decît acele ale unui profet al neamului său. Cînd d. Goga scrie „pacea *solitară*“, „*plîngere 'n surdină*“, etc. în parțea introductivă a admirabilului *Portret*, unde farmecul stă tocmai în atmosfera de simplă și umilă rusticitate, frumuseța poate fi numai umbrită. Cînd însă, în *Tara mea de suflet*, d-sa scrie :

Te-am slăvit de veacuri, ne rugăm azi ție
Ne rugăm zădarnic, țară *neutrală*.

atunci efectul este deadreptul supărător, căci aici avem de a face nu cu un simplu neologism, ci cu unul care evocă atîtea alte... neologisme ! Ideia că țara nu-și face datoria în momentele acestea supreme și unice, d. Goga putea s'o exprime prin alt cuvînt,

printr'un termen generic, care să cuprindă și *specia* „neutral“. „Neutral“, încă odată, nu e numai un neologism, deci un termen nepotrivit în poezia aceasta de sentimente profunde și elementare, el e ceva mai mult și mai rău, el evocă cu putere preocupări de politică practică, luptă de partide, polemici de gazetă, formule ale zilei, lucruri curente și foarte prozaice. Paza d-lui Goga de a nu cădea în politica curentă, când tratează sentimente naționale și sociale, care era unul din marile merite din *Poesii*, e mult mai puțin vigilentă în *Cîntece fără țară*.

Poeziile care nu-s de dreptul politice conțin aproape toate o idee poetică, dar nu toate aceste idei sînt și realizate. În unele rămîne numai intenția. Regretul de pildă, că Romîni nu vor lua parte la strivirea pajurei austriace, flămîndă de lacrimi și de singe romînesc, e transcris în icoane palide (*Pajurci cu două capete*). Apariția, într'o trăsură întirziată, a vedeniei însingerate a Ardealului în mijlocul frivolității bucureștene, e o idee care dacă nu e realizată cu mijloace mari, impresionante, fantastice, rămîne ceva baroc (*Bal la palat*). Și nu mai dau alte exemple.

Uneori, foarte rar, ideia însăși e factice, d. Goga vroidînd să scoată efect din combinațiuni căutate și dîndu-ne, deci, impresia lipsei de sinceritate, ca de pildă în poezia *Trecea convoiul mortuar*, pe care a scris-o ca să spună că n'a putut simți

milă nici de moartea unei femei nici de suferința bărbatului, căci se gîdea la... morții din tranșee! Cineva ar putea întreba pe d. Goga la ce-a mai scris atunci poezia...

În unele poezii ideea este numai în parte realizată. În adevăr, în poezii pe care, luate ca un tot, le-am putea eticheta, cu un cuvînt, „slabe“, d. Goga a presărat versuri sau chiar strofe minunate.

În Fără țară:

Eu sînt o lacrimă tîrzie
Din plînsul unei mii de ani.

În Atunci:

Un gînd rîzleț îmi spune mie
Că 'n umbră mai așteapt' un val,
O mare volbură tîrzie,
Cu chiote de vijelie
Să-și ducă clocotu 'n Ardeal.

În Boboteaza:

Busuioc cucernic, busuioc de-acasă,
Frate cu mușcata prinsă 'ntre ferești,
Floare dela țară, floare cuvioasă,
Cum să-ți spun eu ție cît de dragă 'mi ești?...

În Aducerile aminte:

Aducerile-aminte sînt harfe spînzurate
Pe ramura dintîie ce-atinge casa noastră.
Amurgul cînd adîie tîresar înfiorate
Și pînă 'n zorii zilei ne cîntă la fereastră.

În *Noapte*:

Ca o broboadă de mătăasă
 Simt svonul tău adormitor
 Ce blind pe frunte mi se lasă...

Și ași cita și din *Pribeag* imagina aceasta fericită:

(Pe drumul meu de pribegie
 Nu licăresc în noapte stele
 Și singura tovărășie
 Port numai gândurile mele)
 Cum s'au legat de mine 'n largul
 Viltorilor să mă petreacă
 Par corbi *cari* țipă pe catargul
 Unei corăbii ce se 'neacă,—

dacă acest *cari*, inexistent în limba română, n'ar face ca versul să fie imposibil de rostit. D. Goga are adesea această monosilabă *cari* în loc de românescul *care*, de două silabe (fie el scris *care* sau, necorect, *cari*). În specia, în versul de mai sus, avînd înaintea cuvîntul monosilabic *corbi*, care mai și începe încă tot cu *c*, pronunțarea e grea și face un efect comic.

În prefață, d. Goga spune că „s'or fi strecurat poate greșeli de ritm și prozodie“. S'au strecurat:

Sub soarele de toamnă *carè* murea pe creste

Parè c'aud cum geme cumplit povestea noastră,
 etc. etc.

De ce nu a corectat d. Goga? Licențe poetice nu există.

Și, ca să isprăvesc cu scăderile acestui volum, voi observa că atunci cînd are de zugrăvit fapte, cînd vrea să evoce scene din grozăviile din Ardeal, d. Goga ne dă adesea impresia că inspirația lui este anemică. Acest lucru se vede chiar în cea mai bună bucată a sa de acest fel, în *Trenurile*. Dacă d. Goga era la fața locului, inspirația sa ar fi fost nutrită de imaginile vii ale realității, d-sa n'ar fi scris din închipuire, care nu poate înlocui senzația, observația directă. Grigorescu a zugrăvit pînzele sale de războiu cu imagini culese la fața locului și tot așa Vereșciaghin.

Dar cîteva poezii din volum sînt vrednice de talentul de odinioară al d-lui Goga. Iată de pildă, *Sîngele*. Această bucată, împreună cu *Rugăciunea*, care totuși îi e superioară, ar trebui să stea în fruntea tuturor poeziilor d-lui Goga, ca un rezumat introductiv al sentimentalității sale poetice. Aci d. Goga a concretizat cu putere ura de rasă, adunată în sufletul ardelean zi cu zi, în cei o mie de ani de chinuri și umilire:

Tu răzvrătit potop de sînge,
Ce-mi fulgeri tulbure prin vine,
Și 'n flacăra-ți ce nu se stînge
Ești pururea stăpîn pe mine

.

Ce vifore infricoșate,
 Ce patimi fără de măsură,
 Și din vechime ce păcate
 Inchizi în orice picătură?
 Din care strigăt de chemare,
 Din ce fior aprins de luptă,
 Din ce adîncuri îmi tresare
 Svicnirea ta neîntrepută?

Pe semne veacuri își topiră
 Al urii uragan de lavă
 Și 'n stropii tăi îmi plămădiră
 O veche trainică otravă...

Sau, iată o altă bucată, *Pribeag străin*, inferioară *Singelui* ca idee, dar superioară ca realizare poetică. D. Goga își compară situația sa de pribeag neînțeleș aici la noi, cu aceea a unui țăran rătăcit cu carul său pe străzile Bucureștilor, năucit de larmă, speriat de strigătul sergenților de oraș... Unele versuri din *Pribeag străin* sînt poate cele mai frumoase din volum:

În strălucirea razelor de-amiază,
 Ce luminau sfiala ta stîngace,
 Prin strigătul agenților de pază,
 Tu strecurîndu-ți teama și amarul
 Cu cele două blinde dobitoace
 Neștiutor înaintai în cale...
 În drumul greu părea că plînge carul
 Din bieteale încheeturi uscate,

Părea că boii prinși de-aceiași jale,
 În ochii umezi, dătători de pace,
 Subt arcuirea frunților plecate
 Răsfrîng icoana sărăciei tale.

Poezia aceasta are aceeași tonalitate sentimentală cași *Un om*, scris în 1907. Aceste două poezii sînt singurele în care s'a redat cu o duiosie infinită umilita sărăcie a țaranului nostru.

Dar într'un grad mai înalt, frumoasă prin idee, prin sentiment, prin ecoul poetic, dacă mă pot exprima astfel, cași prin tratare, e *In mormînt la Argeș*, — întîlnirea umbrei lui Neagoe Basarab cu a lui Carol I, care nu se pot înțelege, căci îi despart atîtea lucruri, — toate lucrurile, vrea să sugereze d. Goga.

În mormînt la Argeș pătrunsese dorul
 Care plînge-acuma sus la Făgăraș,
 Fremătînd din valuri Oltul călătorul
 L'a trezit din somnu-i greu pe Domnitorul
 Adormit în vechiul creștinesc lăcaș...

În bucata aceasta se simte parcă toată legătura profund misterioasă dintre sufletul celor morți și a celor de azi, și dintre sufletele tuturor, ale celor morți și ale celor vii, și întregul pămînt românesc...

Voiu isprăvi cu cea mai frumoasă poezie din volum, cu cel mai duios și mai uman „cîntec fără țară”, în care ideia, sentimentul și factura sînt în-

tr'o perfectă armonie (păcat de câteva neologisme nelalocul lor!). E *Portretul*, — portretul „popei dela țară“, tatăl poetului, care în clipa cînd fiul său se pregătește să părăsească Ardealul, *casa*, cere să fie luat și el și dus în țara liberă, dar, întristat și îmbătrînit de cele ce vede aici, — portretul îmbătrînește, de durere, — se cere înapoi acasă. Poezia aceasta e scrisă în ritmul *Clăcașilor*, în ritmul acela care evocă parcă îngropăciunea, o înmormîntare tristă de tot, grăbită, ca să se isprăvească odată. Frumuseța acestei poezii, ca orice adevărată frumuseță lirică, nu stă în cuvinte, în imagini care se pot detașa, care pot face impresie și cînd sint izolate, ci rezultă din totalitatea bucății.

Cu aceste câteva poezii, vreau să zic din cauza lor, d. Goga rămîne încă primul poet al generației sale, poate unicul poet adevărat, prin seriozitatea concepției, prin puterea avîntului și prin originalitatea formei.

Și ce păcat că d. Goga a făcut în acest volum greșala de a voi să aibă numai decît un volum. Deși cartea d-sale are mai multe pagini albe decît tipărite, d-sa ar fi fost totuși în cîștig, dacă numărul paginilor imaculate ar fi fost și mai rare.

Vorbînd mai deadreptul, d-sa ar fi trebuit să renunțe la două treimi din bucățile sale, iar restul să-l tipărească într'o simplă și sobră plachetă.

Oricum, *Sîngele*, *Pribeag străin*, *In mormînt*

la Argeș și Portretul se vor așeza dela sine alături de unele bucăți din *Ne chiamă pământul și Din umbra zidurilor* și de toate bucățile din *Poesii*, spre a mări bagajul cu care d. Goga se va înfățișa înaintea posterității.

PATIMA ROȘIE

Tofana, studentă săracă, natură voluntară, rece, pasionată, inteligentă, trăește în concubinaj cu studentul bogătaș Castriș. Pe lângă ea, trăește ca parazit vărul ei Sbilț (după bunicul lor comun hingherul Haralambie Sbilț), student veteran, natură vițioasă, stearpă. În viața lor apare, printr'o pură întâmplare, un fost coleg de liceu al lui Castriș, Rudy, pierde-vară, dezarticulat sufletește, *homme à femmes*, pe care-l cuceresc femeile; după ce le cucerește el prin frumuseța lui de *belâtre*. Tofana îl iubește din prima clipă cu ceiace se numește amorul-fulger (e a optusprezecea „cucerire“ care îl cucerește) și i se dă cam cu deasila peste citeva minute. Dar Rudy venise din străinătate să se „reabiliteze“, el vrea o resurecțiune și aceia care va face miracolul, crede el că poate fi Crina, o tânără studentă. Dar și Sbilț vrea să se resurecționeze tot prin Crina și cu Crina. Crina iubește pe Rudy. Sbilț, Tofana, Castriș, Crina geloși. Sbilț se resemnează înjurând universul. Castriș iartă. Crina cedează pe Rudy, care însă nu vrea pe Tofana. Tofana îl a-

trage într'o cursă, în casa Crinei, printr'o scrisoare a Crinei. Ea îl împușcă și se sinucide. *La commedia e finita.*

Acțiunea se petrece la București, în zilele noastre. Sint aceste lucruri și acești oameni din București? Nu știu, nu sint în situație să știu, sint aproape în aceeași situație cași față de piesele de teatru străine, a căror acțiune se petrece în Paris, Berlin sau Cristiania. Dar *Patima roșie* nu e o piesă de moravuri. Verosimilitatea externă nu are o importanță hotăritoare. Un lucru trebuie să fie aceste personaje: să fie oameni, să nu se abată dela normele psihologiei omenești. Să fie logici cu ei înșiși, să fie consecvenți cu natura lor și cu intenția autorului. Să fie, cu alte cuvinte, vii. Și pe urmă încă ceva: *oricine or fi fiind ei*, să vedem dacă ciocnirea dintre ei dă acea scintee de adevăruri sufletești, care, singură, interesează aici... *Scrisoarea pierdută* trebuie să ne dea tipuri specific românești, altfel nu-și ajunge scopul. *Manasse* trebuie să ne dea cele trei generații evreești dela noi, altfel nu-și ajunge *întreg* scopul. *Patima roșie* trebuie să ne dea *niște* astfel de oameni în *niște* astfel de împrejurări, încit să ni se explice *patima roșie* de *oriunde*.

Desigur, lipsa verosimilității externe va produce un mijn în aprecierea ei de către cei ce cunosc mediul bucareștean indicat în piesă. Dar aceasta e altceva. E lipsă de culoare *istorică*.

Mai important e să vedem dacă personagiile d-lui Sorbul trăesc, și cum trăesc. Să vedem dacă sînt consecvente pe de o parte cu ele însele și pe de alta cu concepția autorului despre dînsule.

Tofana nu iubește pe Castriș. I se dă pentru bani. I păstrează însă credința patru ani, de cînd i s'a dat.

Dar inversînd termenii, *chaque Jeannette trouve son Jeannot*. Și cum se face că vrem de patru ani, de cînd cunoaște „amorul“, dar nu cunoaște amorul, cum se face că această natură pătimașă până la demență, în care clocotește toată furoarea hingherului Sbilț — n'a găsit pe Jeannot al ei? Cum de a dormitat sexul în ea? Nu i se potrivea decît Rudy, pe care organismul ei îl aștepta? Cam neverosimil psihologicește, ori, fiindcă e vorba de Tofana, psiho-fiziologicește, psiho-patologicește! Dar să zicem...

Vine Rudy și Tofana se inamorează fulgerător. Așadar, ca în *Metafizica amorului* lui Schopenhauer. Dar Tofana e natură forte, voluntară, iar Rudy temperament de cîrpă. E natural oare ca o asemenea femeie să nu-și caute un *om forte*, stăpînul! Parcă nu! Dar se va zice: contrastul schopenhauerian. Să zicem, fie !..

Tofana provoacă pe Rudy, i se dă cu deasila înaintea de a fi trecut jumătate de ceas de cînd îl cunoaște. E verosimil? O femeie care a păstrat

credință absolută concubinului, o femeie de cultură, de gust, se dă oare cu deasila după câteva minute primului venit? Dar se va zice: Are în sine moștenirea teribilă a hingherului Haralambie Sbilț. Tofana aruncă sbilțul în gîtul primului bărbat care-i convine sexualicește, fără multe formalități. S'admitem și asta! Dar vedeți cîte trebuie să admitem. Trebuie să pășim pe virfurile cele mai prăpăstioase ale psihologiei omenești, trebuie să cădem în psihopatie. Cu cît justificăm pe d. Sorbul, cu atita dovedim micimea semnificației piesei sale.

10 Dacă primim această *introducere* a d-lui Sorbul, apoi tot ce urmează e firesc. Exasperarea furoarei pasionale a Tofanei, cînd e trădată de Rudy, apetitul ei de amor, totul este pregătit și redat cu cea mai perfectă observare a logicei sentimentelor.

Așadar, dacă admitem gestul ei dela 'nceput, Tofana este bine redată ca ființă *pasională*. Și tot așa și Sbilț, dacă admitem posibilitatea amoru ui lui pentru Crina, căci, cum vom vedea, Crina cea realizată în piesă e alta decît cea din intenția autorului, care singură ar fi fost poate în stare să moaie sufletul acestui cinic.

Dar tipurile acestea, pe lîngă latura pasională, desigur cea mai importantă într'o operă ca această, mai au și o latură intelectuală și una este-

tică, pentrucă ele nu numai simt, dar și gîndesc, vorbesc, au un chip de a se purta.

Să vedem *stilul* Tofanei, adică purtarea, atitudinea, vorbele ei. Tofana e o femeie inteligentă și cultă în intenția autorului. Iar pentru înțelesul piesei așa trebuie să fie. D. Sorbul o face în adevăr intelectuală: „curs“, „universitate“, „sugestie“, „auto-sugestie“, „noi intelectualii“, „femeia și știința“, etc. În realitate Tofana nu reprezintă cultura, ci *similicultura*. Ea e un *basbleu* pretențios.

Pe Tofana eu o cunosc demult, o cunosc din d. Vasile Pop. D. Vasile Pop a zugrăvit și d-lui studente, licențiate și chiar doctoroae. D. Vasile Pop era speriat și d-lui de „universitate“, de „știință“, de „intelectuale“. Așa și d. Sorbul. D-sa nu uită un moment că personagiile sale sînt „învățate“, — piesa d-sale e plină de universitate și de știință — și ele devin caricatura intelectualismului.

Pe de altă parte, fetele d-lui V. Pop dădeau la om, adică la masculi. Așa și Tofana. Alura și vorbele cu care se dă lui Rudy o pune în galeeria fetelor d-lui Pop.

O femeie inteligentă și cultă, dee-se pe stradă primului venit, se dă în alt *stil*. Tofana, încă odată, nu e consecventă cu intenția autorului, iar cînd autorul reușește uneori s'o facă să apară în adevăr cultă, atunci ea nu mai e consecventă nici cu ea

însăși. Scriitorii noștri, nu știu din ce pricină, cei mai mulți, cei populari ori prea *bohèmes*, își fac o idee curioasă de femeile „culte”. Vă aduceți aminte de d-na Rămurea din *Frații de cruce* ai d-lui Sandu-Aldea? Cum dădea și ea la om, în stilul d-lui Pop?...

Sbilț e diabolic de inteligent în intenția autorului. Tofana, cu asentimentul d-lui Sorbul, zice că Sbilț e genial. El trebuie să aibă o vervă strălucită. Ratațul acesta genial are însărcinarea să se răzbune în lumea asta, interpretînd-o ironic. Așa e conceput Sbilț și așa cere economia piesei. Și d. Sorbul s'a pus să-i șoptească la ureche, să-i dicteze spiritul acesta. D. Sorbul a făcut mare cheltuială de vervă și de spirit, dar n'a reușit decît de cîteva ori. Incolo, d. Sorbul n'a putut să-i împrumute, ca bagaj de strălucitoare vervă și de nimicitoare ironie, decît vorbe de spirit uzate, aproape de mintea omului și genialități care aduc aminte tipul zugrăvit de Caragiale sub numele de Mitică.

Și contradicția dintre rolul pe care îl dă autorul personajilor sale și ce face ele sînt în realitate, aduce o mare scădere operei, pentru că strică impresia de realitate. Așa, Sbilț de pildă, fiind în intenția autorului un genial detractor al vieții, contradicția dintre intenție și realizare o simt, eu cetitor, ca o durere intelectuală, căci autorul îmi solicită o imagine, iar tipul realizat altă imagine—

și impresia vieții se duce. Și se duce cu atât mai mult, cu cât autorul crezînd pe Sbilț mefistofelic, îi dă în comedia sa rolul fatalității „tragice“, iar eu văd îndeplinind acest rol pe un alcoolic criminal și cinic, care se exprimă adesea ca un Mitică. D. Sorbul n'are vibrația nervoasă suficientă pentru a pune genialitate revoltată într'un refractar, sau intelectualism lucid într'o pasionată criminală.

În privința Crinei, totul e fals, așa de fals că Crina se evaporează. Autorul e lipsit de sentimentul just al conveniențelor morale, cînd își închipue că în Crina zugrăvește un Lys, un suflet liliac (cum vrea să o arate și numele). Tinăra studentă care n'are douăzeci de ani, care, într'un loc din piesă, declară că are oroare de situațiile dubioase, - frecventează totuși tricotidian casa în care știe bine că Tofana trăește cu Castrîș în concubinaj pentru parale. Protestează că nu se simte jenată cînd Castrîș o întrebă dacă poate să-și îmbrățișeze concubina în fața ei. Dă întîlnire amoroasă lui Rudy în casa concubinei Tofana despre care, în plus, știe că e și amanta lui Rudy. Se extaziază în fața înălțimii morale a Tofanei. Cedează Tofanei pe Rudy, care o iubește pe ea și nu pe Tofana. Scrie lui Rudy o scrisoare minciunoasă, că-l așteaptă ea, acasă la ea, ca să înlesnească Tofanei o întîlnire cu Rudy, pe care acesta n'o vrea. Ajută prin asta ca Tofana

să înșele pe Castrîș, dela care ea, Crina, primise daruri.

Crina nu realizează nici într'un chip intenția autorului. Și încă ceva: Crina fiind liliacă numai în intenția autorului, dar de loc în realitate, ea nu poate forma contrastul cu ceilalți, contrast așa de esențial piesei.

Rudy e arătat ca o prea mare secătură. E prost. E mișel. Dar mai ales vorbește ca un notar. Așa a vrut să-l dea d. Sorbul? Tofana îl iubește cu temperamentul, — bine! Dar celelalte șaptesprezece femei de ce l'au iubit? Dar Crina de ce-l iubește? Prostia nu strică pe lângă femei, a zis Schopenhauer. Dar notarismul?

Castrîș e bine redat. E un bonom sentimental, puțin desvoltat moralicește, puțin desvoltat intelectualicește, puțin desvoltat esteticește. E „soțul“ din mai toate piesele de teatru.

Dar piesa d-lui Sorbul are și multe calități. Mai întâiu o calitate de fond. E atmosfera ce se respiră în cele trei acte ale *Patimei roșii* și care se datorește faptului că aprigile sale personaje sînt mîinate inexorabil de motivele cele mai serioase și mai profunde, de cele două apetituri la care se reduce viața în ultima instanță: de foame și de amor. Tofana e mînată mai întâiu de foame și mai pe urmă de amor. Sbilț e mînat și el de foame, iar în actul al treilea, cel mai frumos după ce cere înfrigurat Tofanei banii cu care a-

ceasta nu mai are ce face de-acuma 'nainte (probabil că un motiv pentru care o ajută, ba chiar o îndeamnă să se sinucidă, e ca să pună mina pe banii ei), amețit o clipă de căldura ei, o vrea și el, pipăind-o libidinos. În actul întâiu, Tofana se dă cu frenezie lui Rudy. În actul al treilea ea cere, nebună, amantului ei, iubirea ori măcar o noapte de iubire. Tot foamea și iubirea îi mină și pe ceilalți.

Cu sentimente idealiste, se poate face poezie eterată, niciodată tragedie profundă. Sensualismul aprig din *Patima roșie* e poezia acestei piese de teatru. Orgia de sensualism și apetitul de ucidere și de moarte din actul III, sînt de o rară putere de impresionare. Iar fantoma hingherului Haralambie Sbilț (ce nume!), cea mai fericită invenție a autorului, e fericit utilizată în această piesă, nu numai ca argumentare pentru ereditatea lui Sbilț și a Tofanei, ci și ca adaos evocator de patimă, de cruzime, de bestialitate, de tot ceace impresionează în această „comedie tragică”. Plăcerea dezinteresată a lui Haralambie Sbilț de a vedea cîinii torturîndu-se, s'a convertit în sadismul intelectual al lui Sbilț și în sadismul pasional al Tofanei.

Această atmosferă a piesei trebuia să placă publicului bucureștean celui mai divers. A plăcut celor sătui de convenționalism, căci au găsit în „Patima roșie” *natura*, adică explozia instinctelor

primitive. A plăcut celor blazați, căci le-a biciuit curiozitatea. A plăcut celor care juisează de viață nebunește, căci au găsit în izbucnirea fără nici un friu moral a sensualității, o scuză, o confirmare, o sancționare a propriei lor vieți dezorganizate...

Dar *Patima roșie* a trebuit să placă și din alte cauze.

D. Sorbul are o calitate, care lipsește de obicei scriitorului român, — dramatismul. Romancierii, nuveliștii și dramaturgii noștri cei mai însemnați știu să pună probleme, să creeze tipuri, să zugrăvească natura, să evoce sentimente, dar știu mult mai puțin să inventeze acțiuni dramatice. Românul nu este dramatic, ori încă n'a ajuns să fie dramatic. Și dacă în roman și nuvelă această lipsă se simte mai puțin, în dramă, — acțiune prin definiție, — lipsa este dezastruoasă.

Acțiunea din *Patima roșie* e repede, e condusă cu putere, e condensată. D. Sorbul are virtutea eminentă de a vrea să fie cât mai scurt. Și totuși, încă, el ar mai fi avut poate ceva de făcut în privința asta — cel puțin în actul al treilea, unde câteva momente de adevărat dramatism sînt înecate, diluate în scene aproape inutile.

Evident, *Patima roșie* nu e lipsită de unele trucuri. Dacă ușa biuroului-salon al Tofanei s'ar deschide mai greu sau mai cu sgomot, ori dacă înaintea de ușa aceia ar fi alta, în coridor, care

s'ar auzi cînd se deschide, *Patima roșie* n'ar exista. Sau dacă Tofana n'ar fi avut inexplicabila fantazie de a pune pe Sbilț să-i aducă revolverul, ci și l'ar fi adus ea singură, actul al treilea și-ar fi pierdut mai toată frumuseța lui. Dar odată ce „teatrul” și chiar orice gen de artă admite convenționalul, de ce am șicana pe autor pentru forțarea lucrurilor? Totul e ca scriitorul să reușească să ne dea impresia pe care vrea s'o producă.

Un alt defect al pieselor de teatru romînești decît acela al compoziției, e ceiace s'ar putea numi *literaturism*, un fel de subiectivism care face pe scriitor să pună în gura personagiilor din piesă ideile sale și stilul său, și încă stilul său cel de zile mari, stilul literar. D. Sorbul însă e obiectiv, el lasă personagiile aproape întotdeauna să vorbească ele, în limba lor.

O altă calitate, înșfîrșit, a *Patimii roșii* e lipsa ei de „sociologie”. D. Sorbul nu se încurcă în zăgrăvirea „mediului”. *Patima roșie* nu are acel caracter amfibiu al multor piese romînești, care nu-ș nici „de caracter”, nici de „moravuri”. D. Sorbul e sobru și nu întrebunțează decît numai acele lucruri care-i servesc să ne explice *patima roșie*.

Dacă d. Sorbul are concepția vieții cam naivă și cam obtuză, în schimb posedă remarcabile însușiri de dramaturg și nu e lipsit de poezie. *Patima roșie* e teatru și, la noi, aceasta nu e puțin lucru.

FOILETOANELE LUI CARAGIALE *

„Filozofia noastră, cînd nu e de împrumut, nu e decît expresia personalității noastre“, zice un filozof pozitivist... „Orice filozofie este expresia temperamentului nostru“, zice un critic jumătate pozitivist, jumătate sceptic... „Mintea e *advocatus diaboli*“, zice un poet schopenhauerian... Cu alte cuvînte, ideile noastre despre lume și despre viață nu sînt decît expresia tendinților, instinctelor, sentimentelor și pasiunilor noastre. Cum e suma acestor instincte și pasiuni, așa e personalitatea noastră, așa sînt și ideile noastre... Și cînd suma acestor instincte și pasiuni e considerată ca un rău,—de Schopenhaueriani,—pentru că ea este acea *voință de a trăi*, care e izvorul tuturor nenorocirilor, atunci suma aceasta devine un *diabolus*, iar ideile ce se dezvoltă din aceste instincte și pasiuni, idei care justifică aceste instincte și pasiuni, devin *advocatus* aceluia *diabolus*.

* Publicate în anul 1900 în „Universul“, și tipărite, mai pe urmă, în volumul intitulat *Momente*. Cîteva, printre care și unele la care se face aluzie în aceste pagini, n'au fost tipărite pînă azi în nici un volum al lui Caragiale.

Și dacă e adevărat că ideile noastre despre lume și viață sînt expresia temperamentului nostru și că ele variază de la om la om, cum variază și temperamentele, — atunci cum putem cunoaște adevărul, atunci *cine* cunoaște adevărul? Căci, sau toți oamenii au dreptate și deci sînt tot atîtea păreri juste asupra aceluiași lucru cîți oameni — cîte temperamentele — sînt; sau nimene n'are dreptate; sau, din mulțimea infinită de păreri una e bună, dacă adevărul e unul, și acea părere e justă, pentru că, *din întîmplare*, „temperamentul“ acelu om, singur, a fost așa încît „advocatul“ acestui temperament — judecata acelu om — a coincis cu cea ce obiectiv va fi fiind adevărat. A admite cazul întăiu, înșamnă că e imposibil a ajunge la adevăr, căci adevărul e unul: e tot una cași în cazul al doilea, cînd admitem că nimeni n'are dreptate; a admite cazul al treilea, înșamnă tot același lucru, căci dacă un om, *din întîmplare*, a ajuns la adevăr, noi ceștialalți, avînd alte temperamentele, vom ajunge la alte păreri, vom combate părerea acelu om care a ajuns din întîmplare la adevăr, — și adevărul va rămînea necunoscut...

• Cu alte cuvinte, nimene, nici un om, nu e *conștiință*, oglindă în care să se reflecteze realitatea așa cum va fi fiind ea, ci fiecare e actor, e o sumă de instincte, tendinți, pasiuni, etc., produse de jocul liber al forțelor și legilor naturii, fiecare

adică e un *fenomen*. Fenomenul se întâmplă orb, fatal; conștiința oglindește fenomenul, îl pricepe. Și dacă și conștiința omului e fenomen, cine rămîne să *oglindească*?

Să nu se confunde acest scepticism cu acela care ar izvorî din concluziile „teoriei cunoștinții“. Din faptul că noi nu putem avea pretenția de a cunoaște lumea decît cum ne-o dau simțurile și inteligența noastră, mulți cred că au dreptul să concludă că *nu putem cunoaște adevărul*.

Dar e o copilărie a vorbi de un adevăr în sine, în afară de om; adevărul ca concept, n'are rațiune să existe decît în raport cu facultatea noastră de cugetare; a discuta despre un adevăr în afară de facultățile noastre de cugetare, este a nu fi în chestie. Și dacă conștiința omului ar fi altfel de cum pretind scriitorii citați la început, adică dacă ar fi liberă, dacă n'ar fi expresia temperamentului, atunci ea ar oglindi, *în felul ei*, lumea externă, și acea oglindire ar fi *adevărul nostru omenesc*; și toate conștiințele tuturor oamenilor fiind oglinzi de același fel, opinia cea mai justă (oglundirea cea mai clară) ar fi primită de toți,—indiferent dacă această oglindire e o copie sau nu a *lucrului în sine*, care pentru noi nu există și n'are nici o importanță.

Și în adevăr, aforismele dela început nu sînt valabile pentru toate cugetările omenești.

Este aici locul a deosebi cele două cugetări :

cugetarea minată de dorința de a cunoaște și cugetarea întrebuintată ca armă pentru un scop al vieții. Cînd îmi pun întrebarea: pentru ce pămîntul face o elipsă în jurul soarelui?, sînt minat de dorința de a cunoaște. Cînd îmi pun întrebarea: ce organizare socială e mai bună?, atunci sînt minat de un scop practic, de „sentimente și tendinți”, de „temperament”, atunci sînt luptător. Și aforismele citate la început („filozofia noastră este expresia unui temperament”, etc.) sînt valabile numai pentru cugetarea minată de un scop al vieții. Și de aceia deosebirea dintre *cugetarea spontană* (naturală) și *cugetarea reflexivă* (critică) e de o importanță capitală, cînd e vorba de cugetarea al cărei scop e cunoștința pură; pe cînd deosebirea aceasta n'are nici o importanță cînd e vorba de cugetarea minată de un scop al vieții...

Cugetarea este *spontană*, „cînd ideile, judecățile, raționamentele se formează fără ca spiritul nostru să asiste la formarea lor și să aibă conștiință de această formare. După cum un pianist lovește clapele și, fără să aibă nevoie să cunoască mecanismul interior al instrumentului, fără să știe cum se fac notele, le combină și se folosește de ele, tot așa omul, cugetînd, determină într'insul producerea ideii, fără a băga de seamă intima lucrare a inteligenței... dar el poate, cași pianistul, să privească în mașină, s'o des-

„compue bucată cu bucată spre a studia natura
 „fenomenelor ce el produce acolo înlăuntru. De
 „acî încolo cugetarea nu mai este spontană; în-
 „tru cit observă actele sale și-și dă samă de ele,
 „cugetarea este reflexivă... Trebuie să ne mulțu-
 „mim aici de a constata cele două aplicații deo-
 „sebite ale cugetării: *spontaneitatea, reflexiunea,*
 „după cum spiritul se îndreaptă către obiectul
 „său exterior fără reîntoarcere asupra propriilor
 „sale operații sau, din contra, după cum se ob-
 „servă în lucrarea sa de a percepe. *A reflecta*
 „asupra unui obiect este deci a-l percepe cu con-
 „știința că-l percepi, este prin urmare *a critica*
 „*mijloacele* de a-l cunoaște“. Și Sully Prudhomme,
 din care am făcut această citație (pentru că în
 el am găsit cea mai clară și cuprinzătoare ex-
 primare a acestei deosebiri) stăruiește mult a nu
 confunda *reflexia* aceasta cu ceiace se înțelege
 de obicei prin acest cuvînt, adică atenția asupra
 unui subiect.

Așa dar, pe lângă atitudinea de *fenomen* (cu-
 getarea spontană), mintea mai poate avea și a-
 titudinea de *conștiință* (cugetare reflexivă).

Repet din nou, că atunci cînd mintea se in-
 dreaptă asupra lumii externe și cînd cugetarea
 are de scop cunoștința pentru cunoștință,—cugeta-
 reea poate deveni reflexivă. Desigur, analizînd
 actul cugetării și diriguindu-l după toate regulile
 logice, vom putea ajunge să cunoaștem perfect

o chestie de chimie. Este drept că putem greși, dar greșim pentru că nu facem deducții riguroase, din cauza silogismelor nelegitime. Cînd însă scopul nu e cunoștință pentru cunoștință ci un lucru legat cu fericirea noastră, cînd cunoștința e o *armă* pentru un scop al vieții, *atunci scopul acesta practic determină toată logica noastră*, atunci logica, cugetarea noastră, este expresia unui temperament.

Ca să înțelegem mai bine deosebirea dintre cugetarea în scopul cunoștinței pure și cugetarea ca armă pentru un scop al vieții, să luăm cîteva exemple.

Spencer observînd, de pildă, că un dolmen, care era pentru Druizi un instrument de guvernare, este azi o țintă pentru excursii arheologice și că preoții atașați acelor dolmeni figurează azi la operă; observînd că sculpturile grece, care azi ornează galeriile noastre, au fost pentru Greci niște zei care porunceau ascultare etc., ajunge la concluzia că celace a fost altădată util e azi frumos. Aceasta e o *cunoștință pură*, dar poate fi greșită, dacă faptele n'au fost bine observate și *dacă concluzia n'a fost scoasă după regulele normale ale logicii*. În adevăr, distinsul cugetător rus Mihailovschi găsește următoarele defecte în cugetarea lui Spencer: 1) templele și statuile vechi au servit și ele ca ornamente, ca lucruri frumoase; 2) excursiile arheologice sînt rău clasate

în categoria frumosului; 3) statuile grece, frumoase și pentru ei, n'au pentru noi și o valoare utilă, pentru studiile istorice? — Se poate demonstra că exemplele lui Spencer dovedesc inversul concluziunii sale. Arta elenă, care pentru Greci era mai frumoasă decît pentru noi (care avem arta noastră), e pentru noi foarte utilă în studierea acelei epoci, etc. Iată deci cum cugetarea în scopul cunoașterii pure poate fi greșită, dacă nu se observă regulile logicii, și cum poate fi îndreptată supuind-o acelor reguli, evitînd silogismele nelegitime.

Prin urmare cugetarea reflexivă (analiza mijloacelor de percepere) e fructuoasă în cugetarea cu scop de a cunoaște.

Dar să luăm un exemplu, unde se amestecă sentimente puternice, dar unde, fiind vorba tot de cunoștința pură, reflexiunea deasemenea va fi fructuoasă. Un bărbat își iubește femeia; aceasta însă iubește pe altul. În urma acestei tragedii, bărbatul va începe să urască pe femeia sa care-l face să sufere, pentru că, cum zice Bourget, în amor „orice sămîntă de durere, este sămîntă de ură“. Iar ura împotriva femeii pe care ai iubit-o, se transformă ușor în ură și dispreț pentru toate femeile. Mai întăiu, pentru că această generalizare micșorează suferința, căci suferi mult mai ușor cînd izbutești să te convingi că „așa-s femeile“; și al doilea, pentru că generalizarea e

o tendință neînvingătoare a spiritului omenesc, o tendință care dă pe față, dacă voii, slăbiciunea acestui spirit, dar o tendință reală, nediscutabilă, fără care omul s'ar pierde în noianul cazurilor individuale. Să analizăm puțin procesul de generalizare în cazul care ne interesează. Să vedem ce se petrece în capul unui om când, din pricina experienței sale nenorocite cu o femeie, ajunge să lege calitatea de rău, de întreaga noțiune *femeie*. Am văzut că sămînța de durere devine sămînță de ură. Și sentimentul de ură pentru cineva, te face numaidecît să descoperi în el defecte și lipsuri. De aceea bărbatul va descoperi în femeia, de care e vorba, o mulțime de defecte: ușurință, prostie, minciună, imoralitate, etc. — Pe de altă parte se știe că mintea omenească nu e în stare să suporte o noțiune pură, cu toată puritatea ei abstractă, se știe că fatalmente mintea însuflește, colorează noțiunea cu caractere individuale. De pildă, mintea omenească nu poate suporta noțiunea *masă* în toată puterea ei de abstracție, adică o *masă* care să n'aibă nici o însușire a unei mese *oarecare*, — ci fiecare om, cînd gîndește la noțiunea aceasta, o colorează fatalmente cu însușirile unei mese *oarecare*, sau anumită sau închipuită, însă închipuită din elemente anumite și anume din elementele mai obișnuite, dela mesele care i-au lovit mai des simțurile. Pentru un conțopist, „*masă*“ va fi mai a-

les mesele pe care se scrie în cancelaria sa ; pentru un stîlp de cafenele, „masă“ va fi mai mult mesele din cafenele, etc.... Ei bine, așa se întîmplă cu noțiunea *femei*. Fiecare bărbat, cînd gîndește la noțiunea aceasta și cînd deci o colorează individualizînd-o, dă peste acele elemente cu care e mai obișnuit și care l-au *frapat* mai mult. Și pentru bărbatul nenorocit în amor, pentru care *femeia* se rezumă în femeia iubită și care e (am văzut că durerea produce ură și ura ponegrire) *rea, minciunoasă, proastă, imorală*, noțiunea de femeie va cuprinde în sine ca note componente : *răutate, minciună, prostie*, etc.. Bărbatul acesta va fi misoghin.

Am analizat așa de pe larg acest lucru atît de ușor de înțeles, pentru că făcînd această analiză, n'am făcut decît *istoria* unei cugetări spontane. În adevăr, ura a provenit în mod spontan din durere ; ponegrirea a provenit în mod spontan, inconștient, din ură ; generalizarea răutății femeiești s'a făcut în mod spontan, ca o mișcare dictată de tendința conservării individuale : suferi mai ușor dacă toate femeile-s așa ; procesul psihic de a lega însușirea de *rău* de noțiunea *femei* s'a făcut tot spontan. Durerea, ura și instinctul de conservare și-au găsit expresia într'o concepție : misoghinismul. Misoghinismul a devenit o filozofie care nu e decît expresia unor sentimente. Și toate acestea, pentru că mintea *n'a a-*

sistat la acest proces psihic. Dacă mintea ar fi asistat, — dacă cugetarea ar fi fost reflexivă, — atunci ea, mintea, ar fi văzut că *ura* e nedreaptă, că *ponegrirea* e nedreaptă, că *generalizarea* e greșită și nejustificată, — și misoghinismul nu s'ar fi produs. Și cu cât un om va avea sentimente mai puternice, va avea un temperament mai afectiv, cu atita filozofia sa va fi mai sclavă acelor sentimente și mai îndepărtată de reflexie. De aceea, în cazul acesta special, un artist misoghin sau un filozof de „temperament“ vor ajunge culmea misoghinismului: Strindberg și Schopenhauer.

*

Am ales anume acest exemplu, pentruca să arătăm că, chiar atunci cind se amestecă sentimente în cugetare, cugetarea tot poate deveni reflexivă, dacă scopul e cunoașterea pentru cunoaștere. Și în adevăr, în exemplul adus, nu e vorba de ideal: *cum ar trebui să fie femeile?*, ci o chestie de cunoștință pură: *cum sînt femeile?* Și fiindcă problema e de cunoștință pură, criticînd mijloacele de percepere, — dîndu-ne samă cum am ajuns misoghini, — putem să renegăm misoghinismul. În asemenea cazuri au poate înțeles vorbele lui Hegel, că un lucru definit nu mai are rațiune de a exista. Dacă însă misoghinismul spontan, de care am vorbit, s'ar alipi de instinctul de

dominare și de putere al unui bărbat, căruia i s'ar pune întrebarea: *merită femeile egalitatea cu bărbații?*, atunci, ne mai fiind vorba de o cunoștință pură, ci de scop, de practică, de ideal al vieții, — bărbatul va *filozofa* conform cu tendințele și sentimentele sale, filozofia fiecăruia va fi un *advocatus* al sentimentelor sale, *cugetarea va deveni arma idealului*.

Dar nu putem introduce și în chestiile de *ideal* *cugetarea reflexivă*? O putem introduce, dar fără folos, pentrucă a *asista* la propria-ți *cugetare*, în acest caz, este a te *dedubla*, este a nu avea acel „consensus de tendinți”, care formează unitatea psihică. Când e vorba de tendinți, de ideal, a *asista* la propria-ți *cugetare*, este a avea doi oameni în un singur om: $X+Y$; X fiind suma unor tendinți, Y suma altor tendinți contrare. X asistă, supraveghează pe Y , adică *cugetarea* X asistă la formarea *cugetării* Y . Dar după cum *cugetarea* Y este un *product* al instinctelor și sentimentelor, tot așa și *cugetarea* asistentă X este și ea un *product* al altor instincte și sentimente... Dacă ar fi „consensus de tendinți”, ar fi numai o *cugetare* (nu uitați: în chestie de ideal); când nu-i „consensus”, când tendințele se grupează în jurul a doi poli, avem două *cugetări*, și deci la o *cugetare* spontană asistă o altă *cugetare* tot spontană și am ajuns tot de unde am plecat, și

oricit ne-am învîrti, am ajunge tot la același rezultat.

Această lipsă de „consensus de tendinți“ a chinuit atîta pe un Amiel. Ea a dat naștere frumoasei exclamații a lui Goethe : Doi oameni, ah doi oameni sînt în mine...

Reflexiunea în chestiile de cunoștință pură nu e această dedublare : În exemplele cu teoria frumosului lui Spencer și cu misoghinismul, am văzut cum în urmărirea cunoștinței pentru cunoștință reflexiunea are rost.

Să dăm un exemplu de cugetare pusă în slujba unui ideal și să vedem cum această cugetare, în adevăr, este expresia „instinctelor și sentimentelor“, cu toate silințele, ce le-am face de a *reflecta* ca la cunoștința pură. Exemplul pe care-l vom aduce, va avea și avantajul de a face legătura cu ceia ce a sugerat aceste considerații, cu foiletoanele lui Caragiale.

Istoria cugetării romînești din veacul al XIX-lea este dominată de trei mari fapte : lupta generației dela 1848 împotriva regimului vechiu, lupta *Junimii* împotriva ideologiei patruzecioptiste și lupta lui Gherea împotriva *Junimii*. Patruzeci-optismul a fost o cugetare spontană în slujba unui ideal, a fost expresia reacției împotriva înjosirii-trisekulare a țărilor romîne și expresia tendinții de a ridica aceste țări la cea mai înaltă treaptă de viață politică și culturală. Expresia a-

cestor tendinți, — filozofia izvorită din ele, — a fost un raționalism extrem. Generația aceea a voit să *schimbe* limba, organizarea politică și socială, chiar și religia (Barnuțiu) după un plan stabilit de *rațiune*. Petru Maior, un înaintaș al acestei generații, ne arată ce au fost strămoșii, ca să luăm pildă și să-i imităm, Brătianu și Rosetti ne arată mirajul civilizației apusene ca s'o imităm, Bolintineanū și Alecsandri ne arată gloria strămoșilor ca să-i imităm, filologii latiniști ne îndeamnă să scriem ca strămoșii, Barnuțiu să credem ca strămoșii!

Nu în toate au avut dreptate. Acolo unde tendințele lor au coincis cu necesitățile reale, au avut dreptate. Acolo unde tendințele lor n'au coincis cu necesitățile reale, cu fatalitățile sociale, n'au avut dreptate. Față cu această filozofie raționalistă, product spontan al unor tendinți, a apărut o reacție, care s'a dat drept cugetare reflexivă: *Junimea*. Băgați de samă că ea a avut ca reprezentant conștient pe d. Maiorescu, care a avut în țara noastră un rol absolut negativ: — cel întâiu pas al reflexiunii este negațiunea. *Junimea*, prin cel mai reflexiv și negativ dintre membrii săi, d. Maiorescu, a avut pretenția că *asistă* la cugetarea spontană a generației dela 1848, și a criticat-o. *Junimea* a considerat societatea românească ca un *fenomen*, un organism, a cărui anatomie și fiziologie avea s'o studieze; a considerat generația dela 1848 tot ca un feno-

men de studiat. E întrebarea însă, fost-a Junimea, și în special d. Maiorescu, o conștiință-oglină, sau fost-a și ea la rîndul ei o cugetare în slujba unui ideal, un produs, o expresie a unor instincte, tendinți, sentimente, etc.? Răspunsul va fi mai ușor de dat, dacă vom lua în considerație rolul politic al Junimii. Și vom considera acest rol, pentru că politica Junimii e, în alt domeniu, exact aceeași atitudine și concepție a vieții cași Junimea literară, și pentru că în politică poți surprinde mai bine instinctele și tendințele, — *diabolus*... Junimea a reprezentat în politică, cum se știe, groaza de invazia „populației” în viața politică și socială. Poporului să *i se dea* o bună stare materială, chiar oarecare mulțumiri intelectuale, dar să *i se dea*, să nu și le ia singur, să nu vină să împartă cu noi bunurile materiale și morale ale vieții. Și, cel mai talentat dintre dînșii, marele Eminescu, a fost acela care a exprimat lucrul în chipul cel mai lămurit. El ura cu înverșunare „xenocrația”, în definitiv introducerea formelor apusenē, iar idealul său politic era vechea societate românească compusă din boeri și țărani, — singurele clase reale, *legitime*. Ne mărginim la atîta, fiindcă nu e locul aici să facem un studiu politic-social asupra Junimii. În literatură propriu zisă Junimea e romantică. Eminescu e expresia celui mai pur romantism, și „1400” al său, pus alătura de xenofobia sa și de suspinul după vechea organi-

zare a țărilor române, ne dă explicația romantismului său, căci se știe că în țara de baștină a romantismului, în Germania, romantismul nu e altăceva (întrucât avem în vedere numai cauzele sociale) decît reacția împotriva spiritului revoluției franceze.

Atitudinea Junimii e expresia tendinților reacționare față cu tendințele revoluției franceze, reprezentate de generația dela 1848, atitudine manifestată în politică prin conservatism, în artă prin romantism, în filozofie prin schopenhauerianism, în critica literară prin teoria *artei pentru artă*, etc... *Junimea n'a fost o conștiință-oglindă, ci un fenomen. Filozofia sa a fost și ea un „advocatus“ al unor tendinți, al unui diabolus. Cugetarea ei n'a fost reflexivă, a fost tot spontană, tot în slujba unui ideal.*

A venit d. Gherea. El a definit, la rîndul său, Junimea. Cele trei volume de critici ale d-lui Gherea nu sînt, într'un sens sau în altul, decît definirea distructivă a Junimii.

El s'a prezentat, s'a dat drept cugetare reflexivă față de cugetarea spontană a Junimii. Cugetarea spontană a celor dela 1848 a fost reflectată de cugetarea Junimii, a cărei cugetare, la rîndul ei, a fost reflectată de cugetarea d-lui Gherea.

Și filozofia Junimii și filozofia d-lui Gherea s'au dat drept rezultate ale cugetării reflexive, și Ju-

nimea și d. Gherea au apărut ca conștiințe-oglină. În realitate n'a fost așa, căci și Junimea și d. Gherea au exprimat în filozofia lor idealuri ale vieții, idealuri absolut contrare exprimate prin filozofii absolut contrare. Și dacă am căuta substratul afectiv al cugetării d-lui Gherea, tendințele și sentimentele a căror expresie e filozofia sa, am găsi că și filozofia sa e expresia unor tendinți și sentimente. Să luăm mult discutata chestie a *artei tendenționiste* și a *artei pentru artă*. Mie unuia mi se pare că tendenționismul artei e lucrul cel mai sigur și mai ușor de înțeles din lume. Primele elemente de psihologie îl justifică: Dacă nu poate exista o simplă senzație fără o parte afectivă, e natural că orice cunoștință va fi însoțită de un sentiment. Un lucru va plăcea, nu va plăcea, ori, extrem de rar, va fi indiferent. (Noțiunea „indiferent“ este corelativă cu noțiunile de plăcere, ori neplăcere). Și un scriitor va simți ori plăcere, ori neplăcere, ori indiferență față cu tipurile și întâmplările pe care le va descrie: — atitudinea aceasta față cu opera sa proprie e tendința scriitorului. Pentruce, însă, un lucru atât de simplu a dat naștere la o așa neînțelegere? Pentrucă erau la mijloc tendinți și sentimente. D. Maiorescu, reprezentant al curentului de care am vorbit, nu putea profesa tendenționismul, pentrucă atunci arta poate fi declarată bună sau rea și din punct de vedere al tendinți-

lor, nu numai din punct de vedere al puterii artistice ; și tendințele unei opere de artă numai atunci vor putea fi declarate bune—căci, oricum, există acest idealism în omenire *)—cînd vor fi umanitare, cînd vor manifesta simpatie pentru cît mai mulți, și este evident că interesele reacționare ale unei clase nu pot da naștere la tendinți umanitare, larg simpatetice, și deci e împotriva interesului reprezentanților acestui curent a se vorbi de tendințele operei de artă.

Pentru d. Gherea însă, tendințele umanitare, larg simpatetice, erau chiar tendințele și sentimentele sale, și susținerea artei tendenționiste, căutarea tendinței în opera de artă îi convenea. Ii dădea ocazia să aplaude pe cele înaintate, făcînd astfel propagandă pentru idealurile sale. Ii dădea apoi ocazia să condamne tendințele reacționare din opera de artă, combătînd astfel idealurile protivnice idealului său.

În afară de Alecsandri, care a fost un patruzeoptist raliat la Junimea și care a avut o poziție nehotărîtă, încolo toți artiștii Junimii au manifestat într'un chip sau în altul tendinți anti-liberale. Eminescu blăstămînd patruzeoptismul, Caragiale satirizîndu-l.

*) Căci este în afară de orice îndoială că cel mai reacționar critic literar nu va îndrăzni să laude tendințele reacționare ale unei opere de artă și să combată tendințele umanitare ale altei opere de artă... Este o ipocrizie, dacă voieți, un „omagiu pe care viștiul îl aduce virtuții”, dar „ipocrizia” aceasta e înconștientă, e izvorită dintr'un idealism inerent ființei sociale om.

Orice scriitor, — și mai ales satiric, — își ia atitudinea de conștiință față de fenomenele numite întâmplări și oameni, pe care le descrie. Dacă un „critic“ e un critic al scriitorului, apoi un scriitor e și el un critic, al vieții — și nu un copiator, cum vreau realiștii.

În operele sale satirice, Caragiale a criticat aproape toate produsele curentului dela 1848. Ideile politice ale Junimii: cum că constituționalismul a fost nepotrivit și dăunător pentru România; atitudinea d-lor Maiorescu și Negruzzi față cu înnoirile raționaliste în limbă, etc., toate ideile acestea formează tendințele operelor lui Caragiale. *Liberalul* — aceasta a fost ținta în care s'au îndreptat toate săgețile Junimii. D. Maiorescu l-a atacat în chestii de politică și de limbă, pentru că liberalul era utopist și latinist; Eminescu l'a atacat, în scrierile sale în proză, în ziare, în Satira I, pentru că liberalul însemna xenocrația, adică invazia civilizației apusene; Caragiale l-a atacat în Noaptea Furtunoasă, în Conu Leonida, în Scrisoarea pierdută, etc., pentru că liberalul acesta a îndrăznit să aducă o constituție în țara lui Mihai și Ștefan. Și nu e nevoie să mai adaog că temperamentul nostru, al... ideologilor de azi, se exprimă prin o filozofie care se opune filozofiei Junimii. Noi înțelegem, că constituționalismul n'a adus fericirea toată, că a dat naștere și la ridicul, dar mai înțelegem încă ceva: că acest

ridicul a fost de neînălăturat într'o perioadă de tranziție și că nu înlocuirea acestui constituționalism ar fi remediul, ci, dimpotrivă, realizarea celui mai desăvârșit constituționalism, — oricît de paradoxal s'ar părea cuiva aceasta.

Tendențele inconștiente ale Junimii au oprit-o să vadă toate acestea și mult a pierdut țara romînească din pricina aceasta, și mai mult încă a pierdut Junimea care, neînțelegînd încotro trebuia să meargă fatal țara, s'a pus în calea curentelor reale, căzînd astfel în cel mai antipatic utopism, în utopismul retrograd.

În foiletoanele sale, Caragiale *critică* o mulțime de tipuri, pe ațeu, pe antimilitarist, pe politician, etc... Tot vechiul cîntec. Ținta e tot aceiași, tot reprezentanții *noutăților*, tot produsele utopiei. Ateul e o noutate, antimilitaristul e o noutate, politicianul liberal și conservator tot o noutate, produsă de constituționalismul introdus de utopiștii dela 1848.

Să analizăm atitudinea lui Caragiale față cu aceste noutăți. La pretenția atitudinii lui de conștiință-oglină, să răspundem arătînd cum cugetarea sa nu e reflexivă și cum nici nu poate fi, deoarece cugetarea sa e minată de un ideal, de o sumă de tendinți, tendințele Junimii întregi.

Ateul, *asistînd* la formarea cugetării religioase, pretinde că o poate defini, pretinde că el e *con-*

știință față cu fenomenul numit cugetare religioasă, și o definește : produs al fricii și al neștiinții. Iată însă că vine Caragiale și, pretinzând la rîndul său că e conștiință, zice ateului : „Eu asist și la formarea cugetării tale, eu pot defini și pretinsa ta cugetare reflexivă, cu care tu ai definit cugetarea religioasă ; cugetarea ta pretinsă reflexivă, adică ateismul tău, e produsul nesimțirii, al mărginirii intelectuale, mai ales al suficienței ; tu, adică cugetarea ta, ești *fenomen*, eu, adică cugetarea mea, sînt *conștiință*, care te oglindește,—care oglindește și ateismul de care, poate, am suferit și eu odată. Cugetarea mea e reflexivă“.

Antimilitaristul își ia și el atitudinea de conștiință față cu spiritul militarist și-l definește : rămașiți de barbarie, inerție, instincte sanguinare, etc. Caragiale la rîndu-i, în ipostasul de *conștiință*, oglindește pe antimilitaristul-fenomen, definindu-l : lipsă de înțelegere a fatalităților sociale, idealism eștin, slăbire, poate, a instinctelor virile, etc. Cugetarea spontană a militaristului, oglindită de cugetarea pretinsă reflexivă a antimilitaristului, aceasta din urmă, la rîndul ei, tratată ca o cugetare spontană de către cugetarea reflexivă,—vom vedea că-i pretinsă reflexivă,—a lui Caragiale.

Se întîmplă un fenomen social : liberalii și con-

servatorii, — fenomene, — se luptă... El, Caragiale, conștiința, definește și aceste fenomene.

Așa dar, filozofia maiorului și a antimilitaristului, a credinciosului și a ateului; a conservatorului și a liberalului, — e produsul „temperamentului“ lor; filozofia lui Caragiale nu. Filozofia sa nu mai e fenomen ca a celorlalți, e conștiință-oglină.

Așa să fie? Aforismele, cu care am început articolul, aforisme care, cum am văzut, sînt valabile pentru cugetarea pusă în serviciul unui ideal, aforismele acestea să nu fie valabile decît pentru cugetarea maiorului, antimilitaristului, poezii și ateului? Să fie oare posibilă cugetarea veritabil reflexivă în chestii de ideal al vieții?

Din considerațiile de mai sus, am văzut că asemenea cugetare veritabil reflexivă, cu rost reflexivă, nu poate exista decît atunci cînd e vorba de cunoștință pentru cunoștință.... Oricum ar fi însă, ceiace este sigur, — și aceasta ne interesează aici, — e că filozofia lui Caragiale cade și ea în domeniul „fenomenului“, poate fi considerată ca rezultat, ca produs, ca „advocatus“ al „temperamentului“ său. Și se poate zice că, dacă credinciosul exprimă în filozofia sa frica, etc.; dacă ateul exprimă în filozofia sa lipsa de simțire, de sentiment al infinitului, de venerație pentru viața sufletească a strămoșilor, plăcerea de a brava opinia masei, etc.; dacă militaristul și antimilita-

ristul exprimă etc... apoi Caragiale, în filozofia ce se degajează din unele din „foiletoanele“ sale, exprimă mai întâiu, în general, sentimentele sale împotriva „noutăților“, sentimente pe care le exprimase deja în operele sale anterioare; și apoi, în special, exprimă plăcerea de a brava pe cei care bravează; exprimă frica de „spanachidism“, chiar cu prețul de a fi, de pildă, crud cu suferințele soldaților; exprimă plăcerea de a forma minoritate în minoritate, plăcerea mandarină de a fi, el, rarul produs intelectual, de aceeași părere cu mulțimea, dar nu din prejudecată; exprimă plăcerea de a fi... *conștiință* față de fenomenele: ateu, antimilitarist, etc., — o sumă de instincte și dorinți, un temperament: *un fenomen*.

Și toate aceste instincte și dorinți, toate aceste capriții de sentiment au la bază tot acea groază de „noutate“, de „utopie“, care a caracterizat întotdeauna Junimea.

... Și dacă cetitorul va fi găsit substratul afectiv al acestor citorva cugetări de mai sus, voi fi devenit și eu, la rindu-mi, fenomen față cu conștiința sa... și dacă cetitorul cetitorului meu....

1901.

PROFILURI

T. MAIORESCU

Calitatea principală a spiritului lui Maiorescu a fost gustul și mai ales acea formă a gustului care se numește simțul ridicolului. Iar din multe fețe ale ridicolului, Maiorescu era sensibil mai cu samă la ceiace se numește lipsa de măsură.

Această calitate, condiționată bine-înțeles și de firea sa aristocratică și conservatoare, explică atitudinea lui Maiorescu față de perioada de tranziție pe care a străbătut-o și față de literatura acelei vremi, reflex al perioadei de tranziție.

Maiorescu a avut gustul rafinat și sigur. Să nu ne tulbure gândul că a vorbit bine de un Bodnărescu și de alții. Era om, și orice om greșește. Apoi Titu Maiorescu avea și un prea dezvoltat spirit de partid ori de grupare, ca să nu zicem de coterie—defect, dar defect inerent unei firi atât de personale și unui luptător ca dînsul. Căci natura acestui om, olimpiantă numai prin voință, a fost una din cele mai pasionate.

Judecățile lui literare greșite, de altminterlea de loc numeroase, se explică, dacă băgăm bine

de sarnă, aproape toate, prin simpatii izvorite din confrăție literară ori mai ales politică. Cînd însă motivele sentimentale, de cenaclu ori de partid, nu-l împiedecau, cînd judecata sa rămînea liberă, cînd opera convenea temperamentului său, atunci gustul lui Maiorescu era infailibil. D. Brătescu-Voinești, judecător competent, ne spune în prefața volumului său de „Nuvele și schițe“, că n'a cunoscut un om mai iubitor și mai înțelegător de literatură ca Maiorescu.

Dar personalismul lui datorit naturii pasionate de luptător, a rîpit acestui om de gust a doua însușire esențială a criticului, comprehensiunea largă, facultatea de a se transpune în alții, în cit mai mulți, în cit mai diverși, și a judeca opera lor din punctul lor de vedere.

Fără îndoială, esteticianul olimpian Maiorescu era o natură de luptător, cu toate calitățile unei astfel de naturi, dar și cu toate defectele ei. Pretenția de conștiință-oglină, în care realitatea se reflectează exact, pretenție pe care o are orice critic, dar pe care n'o justifică nici un critic, Maiorescu putea s'o aibă mai puțin decît oricare altul.

Lipsa de comprehensiune largă se observă și în atitudinea sa față de scriitori singuratici. Așa de pildă, acest spirit aristocratic, dar și acest conservator-junimist, a fost puțin sensibil la arta, desigur cam zgomotoasă și cam „populară“, dar

atît de puternică, atît de nouă, atît de fecundă din punct de vedere al dezvoltării literaturii noastre, a lui Delavrancea. Mai tîrziu numai, cînd Delavrancea nu mai este tribunuî ideilor liberale, cînd el face politica lui Maiorescu, acesta începe să-l aprecieze, dar ca orator, ca propovăduitor al doctrinei politice conservator-junimiste.

Lipsa lui de comprehensiune apare și în atîtudinea lui față de literaturile străine. Cînd a avut ocazia să vorbească de romanul modern, el n'a amintit cu un cuvînt romanul rus, romanul cel mai puternic al veacului trecut, care pentru Maiorescu însă avea, desigur, defectul de a fi atît de social, atît de umanitar, atît de evanghelic, atît de politic și revoluționar uneori!

Pasiunea politică ajunge uneori atît de vădită în scrisul său, încît îi slăbește chiar și arhitectura logică, de obicei în beton armat, a criticei sale ca de pildă, în articolul despre „Oratori, retori și limbuți“, paginile consacrate lui Alexandru Djuvara, scrise într'un moment cînd acest corifeu liberal luase o poziție dușmănoasă față de partidul lui Maiorescu.

Lipsa de largă comprehensiune însă, a fost una din forțele lui Maiorescu sau, mai bine, o condiție a forței lui.

În luptă, comprehensiunea poate fi o stare de suflet inoportună. Și cu atît mai mult atunci, cînd lupta este urgentă și are obiectivul formi-

dabil, cum a fost lupta lui Maiorescu, în împrejurările cunoscute.

Venit în urma criticei moldovene a lui Negruzzi, Russo, Alecsandri și Kogălniceanu, care scosese aproape din luptă pe creatorii de limbi literare artificiale; care curățiseră în parte terenul de imitatorii servili ai literaturilor străine și care puseseră limba și scrisul pe calea cea bună prin dezgroparea literaturii populare și ridicarea ei la onoarea unui îndreptar al limbii și literaturii culte, — îi mai rămăsese totuși lui Maiorescu o sarcină grea, aceea de a scoate literatura din slujba politicei și de a ajuta la crearea conștiinței artistice a scriitorilor și a bunului gust al cetătorilor.

Pasionat, natură de luptător, Maiorescu nu s'a pus pe terenul interpretării, al explicării care aproape absolve, ci pe terenul negației.

Pasiunea l-a dus la exagerarea teoretică, declarând că sentimentele patriotice nu au ce căuta în artă. După aceasta, ca încoronare, a trecut la o altă exagerare: a întronat teoria artei pentru artă, a absenței morale a scriitorului în propria-i operă. Și, ca să înțelegem mai bine atitudinea lui Maiorescu față de literatura pe care a combătut-o, trebuie să adăogăm și faptul că el nu privea literatura din punct de vedere istoric-literar, din punct de vedere al desvoltării ei, adică al posibilităților, ci numai din punct de ve-

dere critic-literar, adică din punct de vedere al absolutului estetic, „dela înălțimea veacului al 19-lea“, cum a caracterizat Eminescu această atitudine a lui Maiorescu.

Dar ostracizarea sentimentului patriotic și social, teoria artei pentru artă și lipsa punctului de vedere istoric-literar, toată exagerarea și îngustimea asta, au fost utile atunci. Literatura vremii era pusă așa de mult în slujba politicei și așa de puțin artistică, încît și remediul trebuia exagerat. Trebuia, momentan, repudiat în totalitate ceiace pînă atunci ripise literaturii caracterul ei autonom de artă. Și trebuia exagerată importanța formei, a „artei“, într'o vreme în care forma era socotită ca lucru secundar, ori chiar cu totul nesocotită.

Un comprehensiv ar fi admis *felul* acelei literaturi, ar fi combătut moale pe scriitorii vremii, căci i-ar fi înțeles și, înțelegîndu-le intențiile laudabile, i-ar fi simpatizat, — explicîndu-și rătăcirile și defectele lor ca lucruri fatale. Și efectul luptei ar fi fost indoelnic.

Atacînd însă pe scriitorii vremii cu toată cruzimea neertătoare a luptătorului care nu vede motivele celuilalt, Maiorescu a făcut un serviciu imens literaturii. Scriitorii noi ai generației sale, a căror conștiință a fost el, s'au ferit atît de mult de caracterele literaturii pröpagandiste; cettorii la rîndul lor, cultivați în același sens, au

format un așa public neprielnic acelei literaturi, încît boala a putut să dispară. Bine-înțeles, și scriitorii noi, și publicul mergeau dela sine în direcția cea bună. Criticul a purtat numai făclia, care luminează drumul.

Mai tîrziu, drepturile imprescriptibile ale idealului patriotic și social și-au luat revanșa cu Sadoveanu, cu Goga, dar de data asta în marginile legitime ale artei. Și chiar Maiorescu, cu vremea, a fost silit să recunoască legitimitatea sentimentelor patriotice în artă, cînd a făcut elogiul lui Alecsandri și critica academică a lui Goga.

Aceiași poziție o ia Maiorescu și în fața științei. El luptă împotriva amestecului idealurilor politice și patriotice în știință — în istorie și gramatică — și împotriva formei în care se făcea știința atunci. În chiar fondul științelor nu se amestecă, decît doar în filologie, unde avea oarecare competență. E drept însă că, om al vremii sale de spirite universale și îndrăznețe, el a dat verdicte uneori și în domeniul unor științi străine lui cu totul, condus adesea și aici de sentimente de confrăție politică ori literară.

Acest om, care la un moment dat s'a ridicat împotriva întregii „direcții vechi” politice, sociale, literare și științifice, acest om care a lucrat la răsturnarea tuturor „valorilor” din vremea sa, a avut un spirit minunat de potrivit sarcinei sale,

a avut spiritul eminentemente negativ. De forma pur negativă a atitudinii sale își dă samă și el, dar o explică prin cauze curat obiective, prin lipsa unei adevărate literaturi, ca obiect al criticii sale și prin metoda criticii estetice, pe care o aplică el literaturii.

Formidabil în negațiune, el nu a creat decît foarte puțin, și anume în a doua fază a activității sale, căci în cariera lui se observă perfect două faze deosebite.

Prima, care se isprăvește în 1881 cu articolul despre „Neologisme“, Maiorescu și-a definit-o singur: „sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos“. În această fază, critica lui Maiorescu e pur „judecătorească“, cum s'a exprimat d. Gherea, sau, mai exact, apreciativă.

Bun-rău, frumos-urît, sînt noțiunile utilizate în critica sa. Nici vorbă nu poate fi de interpretare, de critică psihologică.

În faza a doua, „sinteza generală în atac“ este ștearsă dela ordinea zilei, cum mărturisește însuși Maiorescu. Acuma, din critic al curentelor, el devine critic literar, are pagini consacrate oarecum analizei operei unor scriitori.

Dar, observînd bine, nici acum critica lui nu este interpretativă și psihologică. Critica din această fază este mai mult enunțare de principii, de teorii, și „judecarea“, examinarea operelor literare conform cu aceste teorii. De aici caracte-

rul didactic al operei lui Maiorescu—care a fost mai înainte de toate un profesor.

Critica lui Maiorescu din ambele faze a adus foloase mari literaturii, este interesantă din punct de vedere istoric pentru cercetătorul de azi, dar și-a pierdut actualitatea. Critica literară nu poate trăi, nu poate infrunta vremea, decît numai cînd este psihologică, cînd conține adevăruri asupra sufletului omenesc, cași romanul sau poezia; sau cînd aduce teorii originale estetice, care rămîn în discuția urmașilor, ca unele pagini din critica lui Lessing.

Și, dacă rămîne și pînă azi ceva de actualitate în „Criticele“ lui Maiorescu, apoi sînt cele cîteva observații psihologice asupra lui Eminescu și observațiile asupra sufletului omenesc din „Progresul adevărului“ și „Din experiență“.

Dar această creațiune este puțină. Făcînd bilanțul întregii sale activități, Maiorescu ne apare ca un spirit puțin creator, și în idei și în imagini de artă. Ne apare ca un spirit pur negativ. Și, încă odată, rolul destinat lui de soartă cerea tocmai un astfel de spirit.

Atitudinea aceasta pur negativă a spiritului său a fost însoțită de tonul obișnuit al acestei atitudini, de ironie. O ironie acoperită, reținută, dar virulentă în concentrarea ei. Humor, n'a avut Maiorescu; humorul e sentimentalitate, și e și creație. Și n'a avut nici ceiace se numește spirit. Pen-

tru acest joc ușor de idei și de imagini, Maiorescu era prea metodic, prea didactic, prea grav, prea hoplit.

Maiorescu și-a definit minunat turnura spiritului în unul din puținele sale aforisme: „Arta vieții? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în genere negațiune și în rezumat abnegațiune“. Autoanaliza e perfectă. Spiritul său negativ, lipsa de spontaneitate și de abandonare, oroarea sa de ridicolul sentimentalismului, hrănită și de orgia de sentimentalism adesea contrafăcut, la care asista, — toate sînt cuprinse în aforismul său. Și mai este cuprins încă ceva, acea mare calitate a lui Maiorescu, stăpînirea de sine, care-i dă putința să-și administreze cu dibăcie, cu economie, ideile, sentimentele, pasiunile, persoana sa, în vederea scopului urmărit, stăpînire care mergea uneori până la poză. S'a zis că-și pregătea discursurile la oglindă. E, desigur, o legendă, dar legendele conțin adevărul în chip simbolic. Stăpînirea de sine cași celelalte însușiri inhibitive, de care vorbește în aforism, o datorește Maiorescu unei minunate erarhii sufletești. El avea sufletul organizat monarhic-absolut. Toate facultățile lui erau sub stăpînirea rațiunii, a voinței conștiente, chiar și pasiunea sa.

Și nicăeri poate nu se observă mai bine stăpînirea de sine, decît în strategia sa literară, vădită mai ales în polemică. Maiorescu răspundea

rar, numai cînd, numai la ce, numai cui, numai cît trebuia. Altul e ispitit de succes, se lăcomește la triumfuri ușoare. Maiorescu însă avea „rezervă“, „cumpătare“, mai ales „abnegațiune“. Și astfel, în treizeci de ani de luptă, hărțuit din toate părțile, adesea răstălmăcit și calomniat, polemica lui propriu-zisă nu cuprinde nici un volum, chiar dacă socotim și puținul cît n'a trecut din „Convorbiri literare“ în operele sale complete.

Cînd compari ce s'a scris împotriva lui cu ceia ce a răspuns, cînd vezi la ce triumfuri a renunțat, rămîi uimit de admirație în fața stăpînirii de sine, în fața „cumpătării“ și „abnegațiunii“ lui.

Dar trebuie să adăugăm, ca simplă asociație de idei, că aproape întreaga lui operă are caracterul polemic, în sensul că mai fiecare articol al său este un atac îndreptat împotriva unei direcții, sintetic, în bloc.

Așa dar, cele două mari calități ale lui Maiorescu sînt fineța gustului său estetic în limitele lui și arta strategiei literare. La acestea, trebuie să mai adăugăm și stilul. Stilul acestui logician, stilul acestui aristocrat al gîndirii, stilul acestui om echilibrat este limpede, rece, casant, avar în cuvinte și de o eleganță sobră și oarecum căutată în virtușenia lui. Maiorescu este creator în stil. El este inițiatorul unui gen de stil în literatura noastră. El a creat la noi stilul ideilor. Și,

poate, a rămas și până astăzi cel mai bun scriitor de idei al Românilor. O singură observație am avea totuși de făcut. Maiorescu, de origine ardeleană și țărănească în a treia generație, a avut, dacă ne gândim bine, temperamentul și turnura intelectuală a unui țaran ardelean. Recitiți aforismul citat. Cu toate acestea, Maiorescu se ferește în chip absolut de expresii și de întorsături populare. El este unul dintre acei care au contribuit la aristocratizarea excesivă a limbii noastre literare, la *salonizarea* ei, datorită în primul rând influenței limbii franceze literare, cea atât de sterilizată de seva populară grație chipului cum s'a format în saloane vreme de două sute de ani.

Cauza, la Maiorescu, o găsim noi în situația lui de mandarin, în anii lui de învățătură petrecuți din copilărie în străinătate, în mediul aristocratic în care a trăit în țară, în ideile conservatoare ale Junimii. Afară de asta, — sau din toate astea, — Maiorescu nu era familiarizat cu literatura populară, deși îi cunoștea însemnătatea și deși a lăudat-o și recomandat-o ca îndreptar. Când alege din colecția lui Alecsandri ca să arate frumusețile literaturii populare, el nemerește tocmai versuri în care Alecsandri introdusese cele mai vândute orășenisme și ca concepție și chiar ca expresii, fără ca Maiorescu să le simtă.

Dar însfîrșit, acum cînd încheem această schiță

de istorie literară, nu putem să nu ne exprimăm sentimentul de mândrie că, aproape încă în zorile culturii noastre moderne, a apărut printre noi acest european desăvârșit, care a întrupat în el unele din cele mai prețioase însușiri ale rasei române.

C. DOBROGEANU-GHEREA

Gherea ne-a venit de aiurea, de peste Prut, de unde ne-au venit, tot pe atunci, și D-rul Russel, misionarul revoluției în Moldova, de unde ne-a venit și sufletul de mucenic al lui Zubcu Codreanu.

Inutil să facem acum și în acest loc, biografia lui. Până ce s'a putut adapta la noi, a avut de suferit mult adolescentul căzut aici, în țară străină, fără nici un sprijin de nicăeri.

După cîțiva ani dela venirea lui în România, Gherea s'a alipit la mișcarea dela „Contemporanul“, care avea să continue, cu mai puțină repercusiune în timp și în spațiu și dîndu-i o altă direcție, critica junimistă pe cale de a-și isprăvi menirea ei specială.

Critica lui Gherea este și ea un moment al criticei moldovenesti. După mișcarea critică dela 1840, a venit Junimea, care a făcut critica formelor burgheze din punctul de vedere al clasei boeresti. În urma Junimii au venit socialiștii, care au făcut critica aceluiași forme burgheze,

însă din punctul de vedere al claselor de jos—mai ales al țărănimii. Gherea a fost sufletul și teoreticianul acestei mișcări. Catehismul și manifestul acestui curent, studiul-program intitulat „Ce vor socialiștii romini“, este opera lui Gherea. Iar atacurilor iscate pe vremuri, tot el le-a ținut piept, cu viguroase articole de polemică, care erau în același timp pagini de doctrină și de propagandă și dintre care cel mai remarcabil este cel intitulat „Karl Marx și economiștii noștri“.

Am arătat aiurea că vechiul socialism, formulat în „Ce vor socialiștii romini“, nu este, dacă facem abstracție de aparatul doctrinar, decât o specie de democratism radical, cumpănit și cu un caracter aproape pur țărănist, un democratism cultural, generos și cu aspirații de înfrățire cu omenirea întreagă și mai ales cu acele clase din Apus, care luptau împotriva organizației nedrepte a societății. Acest caracter al socialismului de altădată se datorește faptului că, socialiștii nu puteau face altceva, decât să se adapteze la împrejurări. Și singura clasă de muncitori apreciabilă în România, și mai ales în Moldova, erau pe atunci țărani. Mai târziu, când proletariatul a început să crească în unele centre, socialismul lui Gherea a putut deveni mai industrial, mai „occidental“.

Gherea însă, deși teoretician și luptător politic mai înainte de toate, era totuși un atît de fer-

vent iubitor de literatură, încît nu a putut rezista ispitei de a-și rupe din timpul muncii pentru traiul zilnic și pentru propagarea ideilor sale, multe ceasuri pe care le-a consacrat literaturii, urmărind însă și pe arena literară tot propaga-rea idealurilor sale sociale.

În critica literară, el vine după Maiorescu. Gherea este unul din reprezentanții epocii celei nouă de atunci, pe care am datat-o 1880—1900, și pe care am numit-o epoca Eminescu.

Gherea este atît de mult omul acestei epoci, el corespunde atît de bine aspirațiilor vremii și nevoilor literare ale momentului, încît ajunge glorios în cîtiva ani. Începînd din 1889, Vlahuță, un alt reprezentant—in poezie—al acelei vremi, îl preamărește și-l recomandă cu entuziasm generației nouă. Nici un scriitor al nostru nu a fost selectat mai cu putere de epoca sa decît Gherea. Iar atitudinea „decepționistului“ Vlahuță față cu revoluționarul Gherea se explică perfect, dacă avem în vedere că atît „decepționismul“ cît și socialismul de atunci, reprezentat și unul și altul cam prin aceeași categorie de oameni, erau produsul aceleași nemulțumiri, provocată de aceeași stare de lucruri, cum m'am încercat să dovedesc altădată.

Gherea venind după Maiorescu, a venit firește împotriva lui Maiorescu. E legea progresului. Dacă din punct de vedere negativ, critica socială a lui

Gherea aproape coincidea cu a lui Maiorescu, — din punctul de vedere al idealului și al soluțiilor, acești doi oameni au fost diametral opuși : unul conservator, celălalt novator extrem. De aici, marele și ireductibilul antagonism dintre ei. Divergența în concepția criticei literare venea tot de aici. Critica „metafizică“ era reflexul conservatismului unuia, după cum critica „științifică“ era reflexul revoluționarismului celuilalt. Gherea credea însă că el e o conștiință-ogindă față de Maiorescu, că în Maiorescu vorbesc instinctele de clasă, pe cînd în el rațiunea rece și obiectivă — cum se socotise și Maiorescu altădată față cu ideologia patruzeoptistă. În realitate, fiecare își teoretiza, sociologicește în primul etaj, literaricește în al doilea, propria lui atitudine sentimentală față cu realitatea socială a vremii.

Gherea a adus la noi critica științifică, întemeiată pe concepția că literatura e un produs ca orice altul, un fenomen al vieții, care trebuie studiat în constituția, în cauzele și în efectele lui. Privită astfel, critica nu are a se ocupa de literatura neizbutită, ci numai de cea bună, adică de literatura propriu-zisă, — pentru că știința nu se ocupă decît de realități.

Din diversele preocupări ale criticei științifice, el a dat un accent mai puternic cercetării cauzelor, — de altmintrelea cea mai „științifică“ dintre indeletnicirile acestei critice.

Din această pricină, fie zis în treacăt, Gherea nu putea să facă și n'a făcut o școală *literară*. El nu putea crea decît numai o școală *critică*, — și a creat-o.

Ca să înțelegem mai bine întreaga activitate intelectuală a lui Gherea, să definim puțin natura inteligenței sale.

Din punctul de vedere al percepției realității, oamenii se pot împărți în două categorii. Unii percep mai ales raporturile dintre lucruri, cauzalitatea. Pe alții îi interesează în primul rînd lucrurile, ceiace este individual. Dintre aceștia din urmă se recrutează mai ales artiștii; dintre ceilalți, mai ales cugetătorii. Sînt rari acei care, ca Taine, au îmbinate în ei amîndouă însușirile — de obicei una în dauna celeilalte.

Gherea a făcut parte din prima categorie. Il interesau mai mult raporturile, pentru că pe ele le percepea mai ales.

Așadar el trebuia să vadă mai întăiu în opera literară legătura dintre ea și cauzele ei. Și avînd un temperament politic, fiind un sociolog, și încă un sociolog marxist venit din Rusia, el nu putea să nu caute cauza principală a operei în împrejurările sociale.

Gherea a colorat concepția deterministă a lui Taine cu o doză de sociologie atît de puternică, încît marele critic francez cu greu și-ar fi recunoscut elevul. Sociolog socialist, prin urmare pro-

gresist și optimist, Gherea nu se putea entuziasma de mediul cosmic, care e imuabil, și nici de cealaltă cauză din teoria lui Taine—rasa, care e „conservare“ și „stabilitate“. Iată deci Gherea, admitînd în teorie factorul eredității, a ținut atît de puțin samă de el în practică, adică în explicarea scriitorilor. Optimiștii, reformatorii sociali entuziaști sînt din instinct protivnici concepției de ereditate.

Importanța dată de Gherea mediului social, a făcut pe unele spirite neatente să creadă că criticul nostru explică talentul prin mediu... Lucrul acesta nu există în Gherea. El explică prin mediu numai tendințele, idealul scriitorului, optimismul sau pesimismul, caracterul moral sau imoral. Fără îndoială însă, Gherea a dat o importanță excesivă mediului social. El n'a ținut samă îndejajuns de predispozițiile înăscute, predispoziții la pesimism sau optimism, la reacționarism sau revoluționarism, la egoism sau la altruism generos, etc. Raportul dintre operă și mediu, Gherea l-a conceput prea mult ca un raport de cauzalitate—conținutul operei ca efect al mediului—in loc să vadă în acest raport mai mult un paralelism, așa cum rezultă din teoria selecțiunii literare: un anumit mediu (mai bine zis o anumită categorie socială ori temperamentală) își însușește anumite temperamente care-i convin.

Gherea, teoretician al socialismului internațio-

nal, a aplicat în analiza literaturii române teoria mediului burghez european. Cînd arată de pildă cauzele pesimismului, Gherea se gîndește la relațiile de clasă și la aspectele sociale din occident —cași atunci cînd face teoria socialismului român. Acum, că teoria pesimismului european chiar a lui Gherea, e justă sau nu, e altă vorbă.

Din această cauză, scriitorii studiați de Gherea nu sînt întotdeauna văzuți în mediul lor particular. La această lipsă de precizare a împrejurărilor concrete în care ei s'au dezvoltat, mai contribuie și o altă cauză. Gherea face abstracție de punctul de vedere istoric-literar în judecarea scriitorilor. (În aceasta el se asemănă cu Maiorescu, care, privind opera literară din punct de vedere pur estetic, n'a ținut, firește, nici el samă de contingentele istorice.) Gherea nu numai că judecă literatura contemporană fără să o pună în legătură cu cea din trecut, dar în critica sa nu ține samă nici de biografia scriitorilor, de cronologia operei lor, de scrierile lor în alte domenii, etc.

Dar Gherea a introdus la noi nu numai critica științifică, adică a cauzelor, ci și critica psihologică. Maiorescu o făcuse numai în treacăt, și cel mai însemnat articol al său în această direcție, articolul despre Eminescu, este posterior apariției lui Gherea.

Gherea însă, nu a făcut atît psihologia scriitorilor, cît a personagiilor din opera lor și a ra-

pōrturilor dintre personagii, — psihologia lui Dragomir, a lui jupin Dumitrache, a lui Tipătescu, mai mult decît a lui Caragiale.

Personagiile pe care le analizează mai bine Gherea, sînt cele din operele cu caracter social. Iată pentru ce el va fi un mai bun critic al literaturii sociale decît al celei psihologice și al poeziei. Iată pentru ce el va analiza mai cu pătrundere opera lui Caragiale decît pe a lui Eminescu.

Gherea a reușit mai bine în critica psihologică propriu-zisă, adică a scriitorilor, atunci cînd a vorbit de grupe de scriitori, cînd așadar i-a putut reduce la categorii, ca depildă în „Artiștii proletari culti” (psihologia categoriei Eminescu, Caragiale, Vlahuța, O. Carp, etc.). Și în această analiză pur-psihologică se vede tot sociologul, mai la largul lui în caracterizarea grupelor decît a indivizilor: psihologia grupei o vezi mai bine ca efect social, decît pe a individului.

Ca critic estetic, Gherea nu duce critica noastră mai departe de unde o începuse Maiorescu la 1867, în „Poezia romînă”, și pe care de altminteri nici Maiorescu n'a dus-o mai departe.

În Gherea sînt puține pagini de critică estetică, și nu cele mai interesante din opera lui. El ne spune mai degrabă ce cîntă Coșbuc din natură, decît cum cîntă; el arată mai bucuros evoluția sentimentului în dragostea rustică, așa cum apare în poezia lui Coșbuc, decît cum cîntă

poetul dragostea flăcăilor și fetelor din munții săi. Analiza estetică este pe ultimul plan în critica lui Gherea.

Dela această îndeletnicire îl oprea natura inteligenții sale așa cum am definit-o: Solicitat mai ales de raporturile dintre lucruri decît de lucruri, percepiînd mai mult legăturile cauzale decît aspectele individuale, el nu putea da o însemnătate prea mare formei sensibile. Comparat cu Maiorescu, Gherea nu e atît de ascuțit în gust ca rivalul său. În schimb e mai comprehensiv și mai variat, pentru că fiind mai puțin estetic, e mai puțin personal.

O singură preferință avea Gherea, care însă nu-și avea originea în natura lui estetică, ci îi venea de aiurea, din idealurile lui sociale. Dintre două opere cu calități deopotrivă, el o prefera pe cea cu idealuri sociale mai „înalte“...

Meritul cel mare însă al lui Gherea nu stă atît în contribuția sa la construirea doctrinei criticei romîne, prin introducerea atîtor genuri de critică, cît în rolul său de îndrumător, de învățător, de apostol.

Gherea este unul din marii noștri sămănători de idealuri. El a fost expresia idealismului unei întregi generații. Cînd formele apusene și-au dat roadele lor, cînd mizeria claselor de jos a început să ia proporții îngrijitoare, cînd pe de altă-

parte au început să se ridice tot mai multe spirite cultivate din sinul acestor clase, cînd a apărut nemulțumirea puternică de prezent și aspirația către un viitor mai bun, în anii de după 1880, cel care a zugrăvit mai cu pricepere această stare și a exprimat mai cu avînt acele aspirații, a fost Gherea.

Dar un rol poate și mai însemnat l'a avut Gherea ca propagator de cultură.

În articolele sale el pune neconținut probleme, desbate idei și astfel opera sa are calitatea eminentă de a da continuu de gîndit. El se lasă adesea în voia asociațiilor de idei, părăsind oarecum subiectul. Articolele lui sînt pline de digresii. Pe de altăparte, el face citații din tot felul de scriitori, poate în afară de necesitatea strictă a demonstrației. Prin aceste digresii și prin aceste citații, care sînt fără îndoială un defect de compoziție, Gherea a răspîndit acum 30 de ani, în cercul larg al cetitorilor săi, gustul ideilor generale și al literaturilor străine.

Temperament de propagandist, avînd așadar neconținut înaintea ochilor imaginea mulțimii, înzestrat cu o bogată verbozitate și cu facultatea de a se antrena de propriile-i expuneri, Gherea a reușit să dilueze pentru folosința marelui public esența concentrată a unui Taine, făcîndu-l astfel accesibil încă de pe cînd eram pe băncile școlii. S'ar putea spune că opera lui Ghe-

rea a fost o mare și fecundă școală de adulți. Din acest punct de vedere, rolul său se poate compara cu al începătorilor culturii noastre moderne, de pildă cu al unui Eliade. Și să se noteze că Gherea a fost la urma urmei un autodidact, cași Eliade, și că, în condițiile speciale ale rolului său, autodidacticismul, pe lângă neajunsuri, i-a adus și avantaje, cași lui Eliade. În adevăr, un autodidact inteligent și curios cetește mult, cetește variat, cetește numai ceiace îl atrage și, cînd este publicist, simte irezistibila plăcere de a comunica și cetitorilor săi capitalul variat de cunoștinți, agonisit în peregrinațiile lui diverse prin operele întregii literaturi. Și nimic nu e mai binevenit într'o țară pe o treaptă inferioară de cultură, unde orice cunoștință nouă e o binefacere și unde toate cunoștințele sînt nouă.

Și, cum forma nu e decit o altă față a fondului, Gherea a avut stilul adecvat naturii sale, rolului său de propagandist cultural. Stilul lui Gherea se poate defini *a contrario* cu stilul lui Maiorescu. Maiorescu, natură aristocratică și spirit negativ, are stilul rece, concentrat, soliloc, lipsit de orice familiaritate cu cetitorul. Gherea, natură mai populară, propagandist și spirit fecund, are stilul prolix, oratoric sau poetic la nevoie, și adesea familiar. Aceste însușiri dau stilului lui Gherea o expresie comunicativă care ne explică, în mare parte, succesul fără asemănare al articole-

lor sale. Dar ceiace se chiamă *stil* n'a avut Gherea. El își îngrijea manuscrisul mai mult cu privire la idei, la orînduirea paragrafelor, decît la formă și limbă. El ținea pînă la un punct de școala „Contemporanului“, pentru care totul era „fondul“, forma fiind considerată aproape ca o prejudecată burgheză, cași jobenul și mînușile. Am spus „numai pînă la un punct“, pentru că Gherea nu împărtășea și teoretic această părere. Genul stilului său, încă odată, se datora naturii sale, așa cum am încercat s'o definim mai sus.

În privința limbii din ale sale „Studii critice“, ținem cu tot dinadinsul să arătăm că Gherea nu este răspunzător de unele scăderi estetice. Gherea acum treizeci de ani nu știa bine romînește. Limba articolelor lui era corectată de alții, de persoane care-și puneau toată ambiția să găsească cuvîntul cît mai popular, neevitînd la nevoie chiar și o expresie vulgară, numai ca limba să fie cît mai neaoșă, cît mai „romînească“. Și este evident că un cuvînt care poate fi un mărgăritar în Creangă, lovește neplăcut într'o discuție de estetică. Cuvinte ca „a interi“ (cum se zice în Moldova, cînd e vorba de a alunga o pasăre de ogradă) sau expresii ca „Madama Estetica și-a luat tîlpășița“, nu sînt ale lui Gherea. El nu le cunoștea. El trebuie să le fie învățat înțelesul, după ce s'a cetit pe el însuși.

Cu toate acestea, scrisul lui Gherea se cetea

cu plăcere. Gherea are în stil mișcare, avânt și căldură. Stilul său e persuaziv și sugestiv.

Unul din mijloacele cu care reușește el mai bine să capteze convingerea cetitorului este argumentarea prin exemple și comparații clarificatoare. Acest mijloc îl întrebuințează Gherea și în articolele sale de pură critică, dar mai cu samă în polemică, gen literar în care a excelat poate mai mult decît în oricare altul, căci împreună cu Panu și Maiorescu, Gherea a fost polemistul cel mai talentat din publicistica romînă.

Polemica din „Studiile“ sale „critice“ este plină de urbanitate și de politeță. Iar fericirea de a nu fi fost direct amestecat în vălmășagul publicisticii periodice, i-a îngăduit să-și păstreze întotdeauna o atitudine de distincție și de mîndrie. Iată pentru ce în paginile lui nu se găsesc decît puține ecouri ale numeroaselor atacuri îndreptate împotriva lui în cursul celor treizeci de ani de luptă. Prin aceasta el se asemănă iarăși cu Maiorescu, care avea însă o și mai mare putere de stăpînire.

Polemica lui Gherea este un model și de strategie și de bună-credință, — oricît aceste două noțiuni ar părea contradictorii. Gherea are întotdeauna comprehensiune pentru gîndirea adversarului. El recunoaște partea de adevăr din opinia celui cu care discută. Atacul său este însă tot pe atît de viguros, pe cît este și de loial. Procedul

său favorit în polemică este reducerea la absurd a adversarului. În acest caz Gherea are imaginația inventivă și adesea plină de humor, ceiace dă polemicii sale o savoare deosebită.

Un alt farmec al polemicii sale este spiritul. Dar săgețile spiritului său nu sînt niciodată muiate în venin, căci spiritul lui Gherea, chiar în ascuțimile lui, are întotdeauna o nuanță de humor. Aceste însușiri exclud ironia rece și casantă a lui Maiorescu. Podoaba aceasta lipsește lui Gherea. Maiorescu, spirit negativ și doctoral, n'are în schimb humor și spirit, apanajul naturilor creatoare și imaginative.

*

Cronologicește, Gherea nu este un scriitor egal sie însuși. În cariera sa literară se observă o evoluție progresivă. Gherea a învățat toată viața. Bagajul său științific este mult mai mare spre sfîrșitul activității sale literare decît la început, cînd era oarecum sumar. Așa de pildă, în ultima sa polemică cu Maiorescu, se vede clar că Gherea e mult mai familiarizat decît înainte cu problemele psihologiei moderne.

Un alt progres îl face Gherea în comprehensiune. Concepția sa devine mai largă. El admite neconținut și alte „cauze“ pe lîngă cea strict economică. Materialismul său istoric nu mai e așa

de rigid. Să se compare primul său studiu despre cauzele pesimismului cu cel de-al doilea.

Insfirșit, observăm și un progres în talent, ceiace de altmintrelea e în natura lucrurilor. Analiza devine mai pătrunzătoare, critica mai ascuțită și forma mai literară. Iar progresul în limbă e remarcabil. Articolul despre Coșbuc, de pildă, e superior celui despre Eminescu. Nu-i vorba, Gherea avea mai multă simpatie pentru „poetul țărânimii“ decât pentru poetul pesimist—și simpatia e un instrument de analiză, cu care criticul descopere mai ușor secretele unui suflet. Iar articolul său împotriva lui Panu, scris tot la sfirșitul carierei sale, e un model de polemică din toate punctele de vedere, stăpînire a subiectului, sâgacitate, strategie, compoziție și stil.

Comparația cu Maiorescu se impune necontenit, dela sine. Din punctul de vedere care ne preocupă în acest moment, vom observa o deosebire fundamentală între Gherea și predecesorul său. Maiorescu dela 1887 este același dela 1867. Tînrul de 27 de ani, care a scris „Poézia romînă“, este același scriitor logic, concis și elegant, cași criticul de mai tîrziu. Maiorescu a apărut deodată complet și matur. Aceasta se explică, credem, prin natura sa mai întăiu. Natură de artist, el a aspirat dela început la forma perfectă—cît stătea în firea și puterea lui. Natură pur negativă,

el nu putea varia. Numai afirmarea e diversă; negarea e una.

Dar nu numai temperamentul, ci și concepția estetică a lui Maiorescu explică identitatea sa continuu perfectă cu el însuși. Profesînd teoria „metafizică” a frumosului, Maiorescu nu avea cum evolua. Progresul științei contemporane nu avea ce schimba în concepția sa. Teoria frumosului lui Platon, formulată de Schopenhauer, pe care o profesa Maiorescu, nu se putea schimba ori amenda sub influența științei psihologice și estetice din vremea lui. Și, înfirșit, la deosebirea de care vorbim acum, dintre Gherea și Maiorescu, a mai contribuit, fără îndoială, și faptul că unul era autodidact și celălalt avea studii serioase făcute la cele mai bune școli din Europa. Maiorescu, cînd a început să scrie, era format. Gherea a trebuit să-și completeze studiile, dacă se poate spune astfel, după ce a început să scrie.

Numai într'o singură privință se observă un raport invers între cei doi critici. Gherea, critic interpretativ, a făcut toată viața același fel de critică. Maiorescu, critic îndrumător, a făcut în prima epocă a carierii sale critica curentelor, iar în a doua mai mult critica individualităților artistice. Dar aceasta nu e o evoluție în știință, în concepție, în ton, în stil. E numai o schimbare în obiectivul criticii, condiționată de împrejurările concrete din țară.

Vorbind aiurea de Maioreșcu, spuneam că ceiace poate fi încă de actualitate în opera lui sînt, pe lingă observațiile psihologice asupra lui Eminescu, mai ales generalizările teoretice de psihologie din „Progresul adevărului” și „Din experiență”.

Din opera lui Gherea, atît de îndrăgostit de teorii, nu poate rămînea aproape, nimic din ceiace e teorie. Teoriile nu sînt ale lui, sînt ale lui Marx și Taine. El nu are decît aplicații. Dar nu toate aplicațiile lui pot sta în picioare, și aproape nici una din ele nu e valabilă în totalitatea ei.

Ceiace va rămînea dela Gherea, sînt paginile de psihologie în care analizează pe artiști—reușite, cum am arătat, aproape numai cînd e vorba de categorii de scriitori—și capitolele în care analizează sufletul personagiilor din opere, care sînt în realitate analize de psihologie socială, aproape toate de un interes deja istoric. Ceiace va rămînea apoi dela Gherea, sînt creațiile de artă, unele pagini în care a pus sentiment și imaginație, scrise adesea cu o emoție contagioasă.

• Și va rămînea amintirea lui în inima celor care au vibrat de cuvîntul său, și va rămînea după aceea *legenda* lui, transmisă urmașilor de umilității și ofensații, pe care i-a mîngîiat cu nădejdea unei lumi mai bune.

IOAN AL. BRATESCU-VOINEȘTI

Cine cunoaște mai de aproape pe d. Brătescu-Voinești, știe că d-sa este un povestitor minunat. Talentul d-lui Brătescu-Voinești de a istorisi o întâmplare egalează talentul pe care-l avea Caragiale de a o reprezenta.

Farmecul deosebit al nuvelor și schițelor d-lui Brătescu-Voinești, al povestirilor sale *scrise*, se datorește în primul rînd faptului că *artistul* se silește și reușește să rămînă sau să devină *omul*, adică povestitorul prin viu graiu. D. Brătescu-Voinești nu oficiază cînd scrie, nu-și lasă omul din el în antecamera biuroului, nu-și pune anume hlamida de artist. Ori, dacă îndeplinește aceste rituale, știe să facă așa, ca să nu se mai cunoască nimic, cînd își iscălește opera.

Arta lui e puterea de a fi el. D. Brătescu reușește să dea impresia că opera sa e vorbită. Desigur, intonația personajilor aduse pe scenă, gesturile lor, ticurile lor, pe care în povestirea orală d-sa le *imită*, în scris le redă, le traduce prin anume cuvinte și fraze, printr'o anume știință a compoziției, printr'o anume pregătire,

— adică printr'un *echivalent* stilistic al intonației și gestului. Această putere a d-lui Brătescu-Voinești de a rămînea în opera scrisă povestitorul prin viu graiu, este o calitate artistică, este calitatea de a nu confunda genurile. Există un gen descriptiv, unul dramatic și unul narativ. Aceasta în teorie. În realitate, în opera de artă, genurile se amestecă de cele mai multe ori, și uneori amestecul lor e supărător. Așa de pildă, dramele lui Delavrancea sînt concepute epic și îngreuiate de un pronunțat element descriptiv. Povestirile lui Anghel sînt descriptive, etc.

Romancierii și nuveliștii uzează aproape întotdeauna, și uneori abuzează, de elementul descriptiv și de cel dramatic. Au pagini întregi de zugrăvire a naturii, natură pentru natură, și pagini întregi de dialog care epuizează întreaga convorbire posibilă dintre personaje. Este în deobște recunoscut că descripția formează un balast în cele mai bune romane și nuvele. Dar nu s'a accentuat îndeostul că și redarea întregului dialog posibil, într'o povestire, este un balast și mai greoiu, poate, pentrucă povestirea nu e dramă, nu e reprezentare.

D. Brătescu-Voinești nu are descripții de natură decît rar, sumar și strict necesar, în proporția în care un povestitor prin viu graiu zugrăvește natura și în chipul în care o intercalează în povestirea sa. Chiar mediul ambiant, acela

care explică sufletul și acțiunea personajilor, d. Brătescu-Voinești îl redă în legătură cu desfășurarea evenimentelor, sub forma unor incidente ale narațiunii. Infățișarea personajilor este și ea redată în opera d-lui Brătescu-Voinești cu sgriceanie, parcă întâmplător, ici și colo, și nu dintr'odată, — în legătură cu nevoia povestirii. Insfirșit, d. Brătescu-Voinești se servește de un minimum de dialog, minunat dozat, lăsând personajile să vorbească numai esențialul și numai atita cât e necesar ca să cunoaștem tonul lor, însărcinându-se apoi autorul să ne povestească ce au mai spus ele.

Așadar, d. Brătescu-Voinești nu face descripție și dramă, nu amalgamează genurile. Opera sa nu e hibridă. D-sa rămîne simplu povestitor.

Prin aceas'a opera d-șale cîștigă în vioiciune, în repeziciune, în comunicativitate și, deci, în naturalață. Descriptivul și dramaticul, străine și eterogene, sînt stagnante, au un efect static.

Caracterul pur narativ al talentului d-lui Brătescu-Voinești, cași viociunea spiritului și a emoției sale, fac ca prezența autorului să se simtă neconținut în opera sa. D. Brătescu-Voinești nu stă ascuns, trăgînd sforile, fără să-l simțim. Il simțim în fiecare moment. Dar el nu intervine în opera sa în chip inoportun, judecînd, dînd sentințe. Nu. Il simțim altfel. Il simțim emoționat de subiect. Il simțim vibrînd în fața vieții

ce zugrăvește. Îl simțim cuprins de milă, de indignare, de regret... Simțim o radiare sufletească dela autor spre personagiile sale. În chipul acestei viața din nuvelele sale, viața eroilor săi e potențată de viața sufletească a autorului. Povestirea se desfășură în intensă atmosferă emotivă a autorului. Impersonalitatea, impasibilitatea tonului descriptiv și reprezentativ, pe care partizanii artei pentru artă o ridică la înălțimea unei virtuți artistice, aduce un deficit de viață într'un roman.

Paul Bourget, care a judecat din acest punct de vedere pe naturaliști, are un cuvânt minunat, când zice că din cauza impasibilității lui Flaubert, *Madame Bovary* samănă cu un tablou de natură moartă.

Stilul d-lui Brătescu-Voinești este adecvat naturii sale creatoare, este un rezultat al acestei naturi, este forma externă a procesului de concepție. Dimitrie Anghel a învinuit cândva pe d. Brătescu-Voinești că nu are stil. Anghel vedea prin prisma propriului său stil. Anghel avea stilul colorat, încărcat de imagini, pentru că era un descriptiv. El descria chiar și când povestea. D. Brătescu-Voinești nu are, nu poate avea, nu trebuie să aibă *acest* stil. Acest stil rezultă din consemnarea amănuntelor vizibile, din detalierea lucrurilor simultane. Stilismul este haina descriptivismului. D. Brătescu-Voinești însă povestește.

Stilul său redă succesiunea evenimentelor externe ori sufletești. Stilul său, adecvat acestui fond, alcătuit din termeni proprii care redau fapte și emoții, este limpede, curgător. D. Brătescu-Voiinești are acel fel de stil, care lasă fondul în evidență, ca o sticlă perfect transparentă. De aceea cînd citești pe d. Brătescu-Voiinești, ai impresia că d-sa nu are nici un stil. O frază detașată dintr'o nuvelă a sa, e parcă un cîrîmpiu de convorbire, ori un pasagiu dintr'un articol de ziar. Numai după ce ai citit întreaga bucată, și în urma reflexiunii, descoperi că d. Brătescu-Voiinești are stil. D. Brătescu-Voiinești atinge perfecția stilului narativ. Are stilul din *Manon Lescaut*. Stilul povestitorului clasic.

Cineva, mi se pare Stuart Mill, a spus că poezia prin excelență fiind cea lirică, o operă literară valorează atîta cît element liric conține. Opera d-lui Brătescu-Voiinești, prin lipsa de balast descriptiv și dramatic, prin lipsa de poză, de *ecritură*, dar mai ales prin intensa ei atmosferă emoțională, are un puternic caracter liric. Intensitatea lirismului și calitatea lui rară desăvîrșesc farmecul acestei opere și explică impresia profundă ce face d. Brătescu-Voiinești asupra cititorilor săi.

VASILE ALECSANDRI

Aleksandri are soarta mai tuturor scriitorilor deveniți „clasici“. Numele lui este onorat, admirat, citat necontenit, dar opera sa este puțin cercetată. Și i se face o nedreptate, căci Aleksandri are pagini frumoase, care ar satisface și pe cetitorul modern, dacă ar ști unde să le caute.

Aceste pagini sînt mai ales în proza lui Aleksandri și mai cu samă în notele sale de „călătorie“, pe care nimeni nu le-a pus în văzul și la îndemîna publicului, editîndu-le separat, în ediții de popularizare, cum s'a făcut cu alte opere ale sale, cu cele care nu mai pot satisface exigențele cetitorului de azi. Cauza acestei greșite alegeri pentru uzul publicului, se datorește tenacei prejudecăți că Aleksandri este mai ales, și mai înainte de toate, un poet în versuri.

Aleksandri a fost un clasic, prin temperamentul său și prin psihologia clasei din care a făcut parte. Toți contemporanii săi din Moldova, Negruzzi, Kogălniceanu și până la un punct Russo, au fost clasici.

Acești boerinași, spirite critice, cumpenite, au

fost elasci prin conformația sufletească și prin împrejurări sociale.

Aleksandri a avut natura cea mai echilibrată din lume. Nici o însușire sufletească disproporționată, și cu atât mai puțin fantazia și sensibilitatea, cele două pîrghii ale romantismului. În schimb, el a avut multe și variate însușiri, de aici multifateralitatea preocupării și a operei sale, dar toate într'un perfect echilibru. Și s'a întîmplat că printre însușirile acestea variate, Aleksandri să aibă, destul de pronunțate, pe acele care formează pe scriitorul clasic: talentul de observație, privirea obiectivă asupra realității, spirit, concepția normală asupra lumii, stil limpede ș. c. l. Dar acestea sînt calitățile unui prozator și de loc ale unui poet epic și mai ales liric. Pentru aceste genuri poetice, lui Aleksandri i-a lipsit adîncimea sentimentului, puterea de iluzionare, fantazia creatoare, ispita lucrurilor de dincolo de orizont.

Trăind însă în vremea cînd Europa era dominată cu putere de curentul romantic, cînd toată atmosfera morală și literară era saturată de romantism, Aleksandri n'a putut rezista presiunii mediului și și-a pus lira sa clasică în slujba melodiei romantice.

La presiunea romantismului vremii, exercitată mai ales prin marii romantici francezi care i-au servit ca modele, s'au adăogat și cîteva impre-

jurări de altă natură, favorabile acestui curent. Trebuind să glorifice trecutul marelui ca să-l dea ca pildă prezentului înjosit, trebuind să desgroape poezia populară din motive politice și literare de propagandă, inspirându-se din poezia populară din plăcere și pentru a-și naționaliza și înviora muza, Alecsandri a făcut medievalism și a pus în opera sa sentimentalitatea și fanțasticul popular — a introdus așadar în opera sa elemente romantice.

Natură clasică însă, Alecsandri a reușit mai puțin în genul romantic.

Acolo unde, în opera sa, a fost el, a reușit să fie el, de pildă în teatrul de moravuri și în „proză“, Alecsandri este cu mult superior.

Acei care vorbesc de romantismul lui Alecsandri, uită întotdeauna teatrul și proza lui. În teatru, Alecsandri nu e deloc romantic. De altminterlea aceasta se vede clar, când ne gândim la scriitorii pe care i-a pastișat sau adaptat, printre care nu găsim romantici, dar găsim pe însuși Molière. Și tot lipsită de orice romantism este și cea mai mare parte din proza lui, aceia unde își consemnează observațiile, impresiile, unde face satiră și critică, etc.

Dar romantismul impus lui Alecsandri de modelele străine și de împrejurări, ține până pe la 1860, când Alecsandri, odată cu retragerea sa la Mircești, cum s'ar zice în viața privată, pără-

sește arena luptelor politice și literare. Acum presiunea mediului se micșorează și Alecsandri devine autonom. Acuma în sfârșit Alecsandri e mai bătrîn, iar romantismul e literatura tinereții. Și trebuie să adăogăm că acuma și romantismul european, cu alte cuvinte influența literară exercitată asupra lui, începe să apună.

După 1860, Alecsandri nu mai e romantic, ori e mai puțin sau mai rar romantic.

În „Pasteluri“ e clasic, iar pastelurile sînt socotite ca cele mai bune poezii ale sale. Și în adevăr, aici în sfârșit vorbește natura lui intimă. În „Legende“, încă romantic, e totuși mult mai obiectiv, cași modelul pe care îl imitează, „La Légende des Siècles“, care are asemănări cu poezia parnasiană. În proza cași în poeziile din aceeași vreme, Alecsandri nu mai are aproape de loc elemente romantice.

Acum, dacă am analiza în detaliu opera sa, am ajunge la concluzia că paginile superioare sînt acele unde a vorbit natura sa intimă, natura sa de clasic.

Dacă piesele romane sînt slabe, aceasta se datorește lipsei de aptitudini a lui Alecsandri în montarea unor asemenea mașini complicate. Cunoștințele și puterea creatoare a poetului erau inferioare sarcinei.

Poeziile lui de iubire sînt slabe, pentru că poezia erotică nu poate fi produsul unei naturi echi-

librate ca a lui Alecsandri. Poezia lirică, afară de rare excepții, este romantică. Ea nu înflorește decît în epocile romantice. Lirism și romantism sînt noțiuni aproape identice.

O altă cauză pentru care poezia lui Alecsandri nu poate plăcea, este Eminescu și Coșbuc.

Poezia intimă din opera lui Alecsandri a fost eclipsată de Eminescu. Cea cu caracter național și social, de Coșbuc. Afară de pasteluri, abia dacă mai pot pluti, la suprafață, ici și colo, cîteva bucăți, cîteva strofe, ajutate și încurajate de bunăvoința noastră respectuoasă și nostalgică.

Încă odată, ceiace e mai sigur viabil în Alecsandri este teatrul social și „proza“ lui variată. La acestea trebuie să adăogăm și Poeziile „Populare“ care, după noi, sînt cași o operă originală am putea zice *varianta Alecsandri* a poeziei populare romine.

Dar teatrul și proza lui Alecsandri, pastelurile sale, alte cîteva pagini reușite, cași partea sa de contribuție la poezia populară, încă n'ar putea să-i confere titlul de scriitor mare.

Atuîci prin ce este mare Alecsandri?

El este mare prin suprafața operei și prin contribuția la agitarea și rezolvarea tuturor problemelor culturale și literare ale vremii sale.

Alecsandri, cum am văzut, a reprezentat romantismul vremii, dar și clasicismul literar al provinciei și al clasei sale.

Aleksandri a colectat, a editat și a înfrumusețat poezia populară. A introdus genuri nouă în literatură și a cultivat toate genurile literare și aproape toate speciile acestor genuri, dela fabulă până la roman. Prin aceasta și prin lupta împotriva sistemelor lingvistice, a colaborat ca nimeni altul la formarea limbii literare.

Aleksandri a scris critică literară, biografie, tablouri istorice și de moravuri, gramatică și a dirijat reviste literare.

Aleksandri a reprezentat toate curentele: criticismul—lupta împotriva noutăților exagerate și a făuritorilor de sisteme lingvistice—curentul poporan, liberalismul, țărănismul, antisclavagismul.

Aleksandri a luptat în mișcarea dela 1848 și pentru Unire. A fost demnitar, ministru plenipotențiar ș. a. El a fost unul din creatorii României moderne.

Opera sa este, până la 1860 și uneori și după aceea, strâns legată de evenimentele importante ale țării. Ea nu se poate studia decît în legătură cu istoria contemporană.

Această multilateralitate, această universalitate a preocupării, a activității și a operei sale, este mărimea lui Aleksandri.

La orice răsăpintie a istoriei și a culturii române din o bună parte a veacului trecut, îl găsești pe Aleksandri. Din cei o sută de ani de cultură și literatură modernă română, Aleksandri do-

mină aproape cincizeci, dela 1840, cînd apare pe scenă, până la 1890 cînd moare.

Istoricul politic nu poate studia acel răstîmp de vreme, istoricul cultural și literar nu poate studia un curent de idei, o problemă literară, un gen poetic, fără să întilnească, aproape întotdeauna pe primul plan, pe Vasile Alecsandri.

Și tot astfel, pe primul plan, în capul batalionului sacru al idealurilor vremii, l-au văzut și contemporanii săi. De aici prestigiul enorm, fără exemplu, pe care l-a avut bardul dela Mircești față de ei.

Și cînd noi îi aducem prinosul nostru de admirație, nu ne înclinăm numai înaintea memoriei lui, ci și a memoriei părinților noștri, pe care poetul, poetul lor, i-a ajutat să iubească, să viseze și să nădăjduiască.

MIHAIL EMINESCU

S'au împlinit treizeci de ani dela moartea lui Eminescu.

Dar în vara anului 1889 a murit numai omul. Poetul murise mai de mult, în 1883, de cînd a încetat pentru totdeauna ceiace fusese „Eminescu“.

Opera lui Eminescu are o vechime destul de mare, mai ales într'o literatură a cărei vîrstă totală e de o sută de ani. Iar dacă ne gîndim că dela apariția primelor sale poezii bune, a celor care marchează trecerea dela poezia adolescenței la aceea a tinereții, la poezia „eminesciană“, au trecut aproape cincizeci de ani, atunci opera lui Eminescu ne apare în perspectiva unui trecut foarte îndepărtat.

Și cu toate acestea, Eminescu este tot așa de nou și de actual cași acum cincizeci de ani. Banu, este și mai actual, pentru că atunci abia era înțeles, și de cătră foarte puțini, de naturile cele mai sensibile și de spiritele cele mai cultivate ale vremii.

Toți scriitorii noștri, anteriori, contemporani și

posteriori lui Eminescu, au îmbătrînit ori încep să îmbătrînească. Numai el rămîne pururi tînăr, rămîne eternul confident al sufletelor sensibile și visătoare.

Dela apariția lui Eminescu și pînă azi, s'au perindat atîtea școli literare, atîtea curente și atîtea mode, care uneori păreau că-l întunecă, dar el rezista mereu și apărea din nou strălucitor cași luceafărul lui.

Și a fost o vreme cînd admirația pentru el avea caracterul unui fetișism exclusivist. Eră între 1880 și 1900, cînd apăreau în pragul tinereții acei care aveau zece-douăzeci de ani mai puțin decît Eminescu, cînd cu alte cuvinte, apăreau pe scenă acele generații din care se recrutează, în orice literatură, comprehensivii extremi, discipolii, cînd apăreau acei care puteau spune cu Vlahuța :

Tot mai citesc măiastra-ți carte
Deși o știu pe dinafară...

Generațiile de mai tîrziu n'au mai avut sufletul eminescian și n'au mai găsit în opera maestrului expresia *nuanței* sufletului lor, căci atmosfera morală din țară se schimbase. Acei care au venit mai pe urmă nu l-au mai admirat ca discipoli, ași zice ca partizani frenetici, ci ca simpli cetitori care gustă în opera scriitorului pe poetul sentimentelor general omenești.

Eminescu este nu numai cel mai mare scriitor român. El este o apariție aproape neexplicabilă în literatura noastră. El a căzut în sărmana noastră literatură dela 1870 ca un meteor din alte lumi.

Întimplarea a făcut ca unul din cei mai mari poeți lirici ai secolului al XIX-lea, secol atât de bogat, cel mai bogat în lirici,— să se nască la noi, într'un colț din fundul Moldovei.

Iar dacă ne gândim la calitatea pură și profundă a lirismului său, dacă ne gândim la faptul că Eminescu a apărut într'o literatură începătoare, fără tradiții, fără modele, fără limbă artistică, fără limbă literară fixată; dacă ne mai gândim că el a avut de luptat cu mizeria, cu boala, cu obtuzitatea mediului și răutatea oamenilor, dacă mai adăogăm că opera lui, creată în condiții așa de grele, a fost înfăptuită până la vârsta de treizeci și trei de ani, până la vârsta când un poet de o așa puternică gândire abia începe să devină ceia-ce e merit să fie,—atunci poate avem dreptul să spunem că în Eminescu natura crease pe cel mai mare liric modern și că, geloasă de propria-i operă, i-a plăcut să sfarme de timpuriu minunata oglindă în care s'a răsfrînt atât de încîntător.

Impresia, cu nimic comparabilă pe care o face Eminescu asupra cetitorului, se explică, credem noi, printr'un caracter special al, poeziei lui, pe

care ne vom încerca să-l definim în rindurile următoare.

Am observat altădată că poeziile lirice ale lui Eminescu sînt fără „subiect“ și că, ceiace e aproape același lucru, Eminescu n'are poezii ocazionale.

Eminescu nu cîntă incidentele unei iubiri, ci iubirea ; nu cîntă farmecele unei femei, ci femeia ; nu ne dă crîmpee separate din natură, colțuri de peisagii, ci ceiace este mai general în natură. Că pentru a reda generalul, utilizează culori ale particularului, aceasta se înțelege dela sine. Dar ceiace vrea să ne dea, e generalul, iubirea, femeia, natura.

Cercetarea manuscriselor sale, tipărite sub numele nedrept de „postume“, dovedește în chip experimental adevărul acestei observații. În manuscrisele sale găsim uneori poezii ocazionale, în care omul și-a notat sentimentele și din care poetul a extras, în urmă, poezia definitivă cu caracter general, curățită de tot accidentalul faptelor și de tot particularul sentimentelor. Chiar cînd Eminescu, ca să pornească, începe cu un fapt mai particular, *niciodată însă dela un incident*, avem de observat în primul rînd că faptul particular nu are caracterul curat personal și excepțional și, în al doilea rînd, că Eminescu se ridică imediat la general și universal. În legătură cu aceasta, vom aminti că, din toate preocupările pri-

vitoare la ideea națională și la politică, consemnate în multele sale articole de ziar, ceiace a străbătut în poezia sa este *Doina* și *Satira III-a*, quintesențierea voluminosului bagaj de fapte, de idei și de sentimente din proza sa politică și socială. Și aceeași lipsă de ocazional și în filozofia sa poetică pesimistă. Aproape nici o tînguire personală, nici o zugrăvire de mizerii particulare, ci din toate suferințele personale, din toate observațiile și experiențele particulare—sinteza, quintesența, generalizarea, așadar aruncarea schelelor pe care s'a ridicat și plutirea în sferile superioare ale contemplației pure.

Din toate aceste rezultă că sentimentul din opera lui Eminescu, față cu sentimentele trăite, zilnice ale *omului*, este ca ideea generală față cu imaginile sau ideile particulare din care este abstrasă.

Și totuși, aceste extracte de sentiment, nu sînt stări de suflet abstracte. Ele au o intensitate și o căldură mai mare decît toate sentimentele incidentale din care sînt extrase. Sînt sumă psihologică. Aceste sentimente sînt generale ca o idee și totuși concrete, vii și tulburătoare ca cea mai profundă emoție.

Sentimentul *acesta* al lui Eminescu nu mai este legat cu un incident din viață. Cu incidentele din viață erau legate sentimentele incidentale, ocazio-

nale din care a rezultat sentimentul general din opera sa.

Acest sentiment este acum o stare emoțională, un ton al sufletului. Din punctul de vedere al procesului de creațiune, sentimentul este *a priori*. Textul este consecutiv, este exteriorizarea, „justificarea“ sentimentului. Textul este libretul la muzica de sentimente din sufletul poetului.

Libreful acesta i-l dă imaginația sa bogată și complectă. Dar poetul nu cere imaginației decît strictul necesar pentru a-și exprima emotivitatea. De aceea Eminescu, așa de strălucit în imagini, este totuși așa de econom, — așa de concis și de scurt. De aceea în poezia lui nu găsim mai niciodată imaginație pentru imaginație, ca de pildă la Victor Hugo. (Același lucru și în privința „ideilor“ sale, care nu sînt decît un stimul ori o *abusare* a emotivității sale, ori mai de grabă o formă a acestei emotivități, emoția față cu viața și cu natura, spaima lui în fața realității tangibile și intangibile — *pesimismul* său). Imaginația este serva supusă a sentimentului. Ea nu are alt rol decît să exprime sentimentul. De aici caracterul de imaterialitate al poeziei sale lirice, idealitatea ei. De aici, în sfîrșit, lipsa de subiecte, de ocazional.

Indărătnic și superb disprețuitor al realității banale, Eminescu alege din imaginile realității elementele care convin sentimentului său și, idealiz-

zindu-le, le combină liber în vederea textului adevrat muzicii sale din suflet.

La minimum de „realism“, el își exprimă emoțivitatea printr'o combinație simbolică de imagini, și nu prin imagini din chiar domeniul faptelor legate, în experiența-i proprie, cu sentimentul dat. Așa, muzica funeabră din suflet, produsă de regretul după un amor defunct, mai just: după *amorul* defunct în genere, are ca libret zugrăvirea unui sinistru peisagiu boreal (*De câte ori iubit*). Alte ori, simbolul e mai apropiat (*Luceafărul*). Adesea, muzica din suflet încheagă o sumă de imagini culese dealungul vieții și înruđite prin sentimentul comun ce le-a provocat (*Melancolia*). De câteva ori, muzica se traduce printr'o înscenare romantică, care, sub forma aparentă a baladei, este expresia unui sentiment, de pildă a nostalgiei care îi cîntă în suflet (*Poveștea teiului*). De cele mai multe ori, sentimentul, de obicei regretul după trecut, rechemarea fericirii imposibile, îmbracă forma unei elegii de amor, într'o scenă mai trăită, mai realistă, deși totuși parcă dintr'o lume de vis (*S'a dus amorul*).

Mai înspre particularizare, mai înspre „realism“, ar începe poezia de confidență personală, cu subiect, ocazională, dar în zădar vom căuta în Eminescu exemple pentru asemenea gen.

Această poezie de sentimente generale, exprimată printr'un material de imagini strict necesar

prin textul cel mai scurt cu putință, are puterea suggestivă a muzicii.

Cași muzica, poezia lui Eminescu, prin sentimentul ei general, prin lipsa ei de subiect și de ocazional, îți transmite cu cea din urmă intensitate o stare emoțională generală, pe care o umpli cu propriile-ți sentimente, pe care o colorezi cu propriile-ți evenimente sufletești. De aici și sentimentul de colaborare al cetitorului, — „cetirea printre rînduri“, — iluzionarea lui, credința naivă în adevărul ficțiunii din operă, de aici *suggestivitatea* lui Eminescu.

Cași muzica, poezia lui Eminescu scoate din enormul inconștient stări nebănuite de suflet, pe care le lasă cu nelămuritul lor și, exprimînd inexprimabilul, ne face cunoscut, în clipe de fulger, profundul sufletului nostru. De aici senzația infinitului, a lucrului în sine, a „voinței“ lui Schopenhauer, pe care ne-o dă poezia lui Eminescu.

Ivan Turghenev, poate cel mai mare poet în proză al omenirii, ajungînd cu povestirea la momentul supremei melancolii a unui erou al său, se declară învins de greutatea analizei și, ca să arate printr'un cuvînt profunditatea sentimentului de care e cuprins personagiul său, zice că numai muzica ar putea s'o exprime. Eminescu a învins de multe ori această greutate, realizînd imposibilul.

Dar muzica aceasta profundă a lui Eminescu

a mai căpătat prestigiul unei alte muzici, aceea a versului său hipnotic, combinată din sonorități de silabe, de ritmuri și de rime.

Adormind de armonia
Codrului bătut de gânduri,
Flori de teiu deasupra noastră
Or să cadă rinduri-rinduri...

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins...

Acele dulci cuvinte
De care azi abia mi-aduc
Aminte...

Muzică prin fond ca și prin formă, poezia lui Eminescu nu mai are nevoie de nicio altă melodie, și cu atât mai puțin de cele care circulă...

*

Spuneam mai sus că poezia lui Eminescu ne dă senzația „voinței“ lui Schopenhauer.

Să lămurim această propoziție metafizică, să traducem acest termen schopenhauerian și, cu această ocazie, să mai adăogăm câteva cuvinte în privința psihologiei poetului.

Vorbind de arte, Schopenhauer arată că, în deosebire de toate celelalte, care ne dau copia „ideilor“ platoniciene prin imagini din lumea apa-

rențelor, muzica ne dă însăși imagina „voinței“ „Voința“, în metafizica lui Schopenhauer, este lucrul în sine, realitatea ultimă, aceia care nu cade sub simțuri, substratul aparențelor.

Acest „lucru în sine“ nu-l putem surprinde nici cãiri în unives, decit în noi și anume în ceiace s'ar putea numi impulsivitate, dorință, afectivitate, emotivitate. Acestea sint pentru Schopenhauer „voința“ revelată nouă și a cãrei imagină este muzica.

Ceiace a suggerat lui Schopenhauer ideia cã emotivitatea este „lucrul în sine“, este poziția ei față de stãrile de cunoștință, care „reprezintă“ lumea, fenomenele, aparențele.

În adevăr, emotivitatea nu numai cã nu are nimic comun cu cunoștința, dar s'ar putea spune cã e contrarul cunoștinței. Ea este rãspunsul nostru, reacțiunea noastră la impresiile lumii din afară. Emotivitatea noastră este în întregime *eu*, pe cînd senzațiile noastre venite prin simțuri sint lumea din afară plus *eu*. Această emotivitate, această reacțiune, este rãsunetul întregului nostru organism, al întregii noastre vieți organice.

Emotivitatea n'o percepi ca ceva care se poate defini prin datele simțurilor, pentrucã n'o percepi prin simțurile externe, cum percepi întreaga existență. O percepi printr'un simț intim, simțul intern.

Fiecare din noi este ceiace e această emotivi-

vitare, adică totalitatea senzațiilor organice produse de întreg organismul nostru. Ideile noastre, filozofia noastră sînt justificarea, avocatul acestei emotivități. Ea este deci, încă odată, faptul fundamental psihic, substratul vieții sufletești. De aici senzația de ceva mai profund și de ceva anterior.

Aceasta este cauza pentru care Schopenhauer crede că are dreptul să opună lumii aparențelor, lumea aceasta internă, profundă, obscură, nelămurită—și s'o socoată ca participînd din lucrul în sine, care se ascunde în dosul fenomenelor.

Dacă Schopenhauer nu are dreptul să gratifice emotivitatea noastră cu numele de lucru în sine, rămîne însă, din filozofia lui, adevărul că această emotivitate e faptul fundamental al sufletului nostru, *cul* nostru adevărat, diferențierea noastră de tot restul universului—și că muzica ne pune direct și mai cu putere în contact cu dînsa decît orice altă artă și fără să ne indice imagini, emotivitatea rămînînd generală, nedefinită, emotivitate pentru emotivitate, urmînd ca s'o colorăm noi în urmă.

Mișcîndu-ne sufletul cu putere fără să ne dea imagini ale lumii reale, punîndu-ne în contact cu lumea obscură din profundul sufletului nostru, muzica, în adevăr, ne dă impresia că ne pune în fața lucrului în sine, numit de Schopenhauer „voință“.

Și cînd am spus că poezia lui Eminescu ne

dă senzația „voinței” lui Schopenhauer, am voit să rezumez în termeni schopenhaueriani ideia pe care mă încerc s'o dovedesc, că farmecul acestei poezii se explică prin efectul ei asemănător cu al muzicii.

De aici și senzația de infinit pe care o dă poezia lui Eminescu. În adevăr, punindu-ne în contact cu emotivitatea noastră profundă, nedefinită, nelămurită, ea ne pune în contact cu un infinit, cu singurul infinit palpabil pentru noi, cu infinitul sufletului nostru — *că infinitul*.

Dar emotivitatea, de care am vorbit până acum și care este principiul explicativ al poeziei eminesciane, a avut nevoie de imagini sugestive, de puncte de vedere înalte și de sonorități de formă. Altmintrelea, ea ar fi rămas zădărnică, oarbă, mută, ca la cei mai mulți dintre noi. Și sufletul lui Eminescu a fost destul de bogat pentru toate. Eminescu a fost un organism complet. A avut totul, toată gama senzațiilor, imaginația completă, inteligența înaltă. El a concentrat în sine vârstele omenirii și vârstele omului. Emotiv și imaginativ ca un primitiv, naiv și curios ca un copil — *nou* în fața universului, el a fost în același timp înarmat de cunoștinți ca un învățat și abstractor de idei ca un metafizician.

Intilnirea unor însușiri atât de eminente este așa de rară, încît Caragiale a. putut spune cu drept cuvînt că vor trece secolii pînă ce se va mai naște un al doilea Eminescu.

JEAN BART

Jean Bart are o fizionomie specială în literatura romină. E unul din scriitorii noștri cei mai „occidentali“, prin problemele pe care le pune și prin felul cum privește și zugrăvește viața.

Jean Bart este un om subțire, el face parte dintr'o lume unde viața de familie este o realitate, e un om cultivat, cetit, umblat prin multe medii din țară și străinătate. Aceasta este prima cauză a caracterului special al operei sale.

A doua cauză, căreia îi datorește el diferențierea sa în literatura romină, este educația acelui mănunchiu din generația lui, care a format vechiul socialism romin.

Socialismul de acum douăzeci-treizeci de ani, și mai ales cel din Moldova, a fost foarte puțin o grupare politică, a fost mai ales o confrăție morală, un curent cultural. Socialismul însemna familiarizarea cu toate doctrinele nouă, îndrăznețe, izvorite din concepția pozitivistă a secolului. Socialismul era evoluționismul lui Spencer, transformismul lui Darwin, materialismul lui Moleschott, determinismul lui Taine, fatalismul istoric al lui

Marx, realismul literar francez și rusesc, fenomenalismul lingvistic al lui Lambrior și pesimismul lui Eminescu, așa de puțin „socialist“.

Pentru un tânăr socialist din vremea aceea, era un punct de onoare să cunoască cit mai mult din toate aceste doctrine. Un intelectual socialist trebuia să aibă lectura cit mai variată, ca să nu apară cumva incult „tovarășilor“ și lui însuși. Cine nu cunoștea Primele Principii, Capitalul, Istoria Literaturii Engleze ș. c. l. era un om pierdut.

Dar mai educative încă erau acele discuții interminabile, începute acasă, continuate pe drumuri, prin grădini publice până târziu după miezul nopții, până în ziua, la care aducea fiecare contribuția lui de știință și în care se perindau, în voia asociațiilor de idei, filozofi, economiști, poeți, critici literari și agitatori politici.

Mișcarea socialistă de atunci, ca plantă exotică, nu prea avea legături solide cu vre-o realitate din țară. Era cam în aer. Dar cu cit era mai în aer, mai nepractică și mai nepracticabilă, cu atît idealitatea ei era mai pură de orice contingente cu interesele pămîntesti. Nerealizînd aproape nimic în concret, totul se reducea la construirea unor edificii ideale.

Jean Bart n'a făcut politică socialistă militantă. Dar a făcut parte din confrăția intelectuală socialistă și a luat *pliul* pentru totdeauna. Din cauza acestei educații de tinereță, continuată și după ce

a dispărut „mișcarea“, el a rămas cu singurul rezultat pozitiv al acelei mișcări: cu gustul ideilor generale și cu obișnuința de a privi viața prin prisma lor.

Indeletniicirile sale profesionale de mai tirziu, punîndu-l în contact cu o viață complicată, cum puțini scriitori romîni au avut ocazia să cunoască, i-au pus la dispoziție un material bogat de observații pentru ilustrarea concepțiilor sale.

O bucată ca *Datorii uitate* este rară, dacă nu unică, în literatura noastră. Este un roman în rezumat sau, mai degrabă, un fragment dintr'un roman social, scris cu o maturitate de observație și de gîndire—mai ales în partea a doua—care aduce aminte de romancierii francezi de primul rang.

În schițele sale marine, atît de limpezi și de o perfecție cu adevărat clasică, în paginile serioase și duioase intitulate *Acasă și în războiu*, în ascuțita și emoționanta nuvelă *După douăzeci de ani*, în atitea alte bucăți, cititorul vede imediat că are a face cu un talent remarcabil, ajutat de tot ce poate da o îndelungată cultură sufletească.

În literatura romînă, unde atitea talente puternice fac dureroasa impresie a unui deficit de intelectualitate și de cultură, Jean Bart ne satisface cu echilibrul lui dintre forța innăscută și însușirile cîștigate prin contactul cu gîndirea vremii sale.

P. CERNA

Ediția a doua a poeziilor lui Cerna se deosebește de cea dintâiu prin câteva poezii adăugite de editor: unele publicate de poet după apariția primului volum, altele inedite. Aceste poezii nu sporesc valoarea colecției. S'ar putea spune că o micșorează.

Cerna avea treizeci și doi de ani cînd a murit, vîrstă la care de obicei talentul poezilor romîni începe să obosească. Slăbiciunea relativă a ultimelor poezii însumă oare că și Cerna era menit acestei soarte fatale a cîntăreților noștri, sau poate e vorba numai de o scădere trecătoare? Ținînd samă că Cerna era un intelectual, un om de studiu, un om care deci ar fi putut găsi neconținut puncte nouă din care să privească și lumea dinafară și propria-i lume sufletească, este cu puțință ca el să fi progresat. Intelectualul și studiosul Eminescu a progresat neconținut; cele din urmă poezii ale sale sînt și cele mai frumoase.

N'am avut ocazia să-l cunosc personal pe Cerna. Nu pot vorbi decît de omul care apare în opera

sa. Dacă acest om corespundea cu cel în carne și oase, aceasta este indiferent. Un scriitor alege și pune în opera sa ceiace este mai bun în el: idealul său despre sine. Această personalitate a scriitorului, cea literară, este așadar foarte adevărată și mai interesantă pentru noi decât cealaltă.

Iar omul care apare din poeziile lui Cerna a fost unul din cei mai distinși din literatura noastră.

Vorbind altădată de d. Brătescu-Voinești, spuneam că d-sa zugrăvește pe femei și sentimentele ce ea inspiră, alegând numai ceiace e curat omenesc și neglijând ceiace apropie pe om de celelalte viețuitoare. Așa și Cerna. Poeziile sale de dragoste parcă ar fi scrise de Andrei Rădulescu. În poezia lui erotică nu veți găsi „nevroze” și „impudicități”. Dragostea zugrăvită în *Noapte*, în *Chemare*, în *Torquato către Leonora*, în *Despărțire* e de o castitate serafică. Și, ca revers al acestei iubiri curat sentimentale, gelozia sa, din *Inseninare*, din *Logodnă*, nu va avea nimic din acea furoare de care vorbește Spinoza. Gelozia sa va fi un regret, o îndurerare a sufletului și — ceiace este minunat când este sincer — dorința ca iubita să fie fericită cu acel care i-a răpit-o.

Dacă vom mai adăuga că dragostea, la acest poet, ia aspectul de aspirație către infinit și de comuniune cu el, vom fi arătat în linii mari ceia-

ce este esențial în acest sentiment din opera lui Cerna.

Un loc tot atât de însemnat are în poezia lui Cerna sentimentul de solidaritate omenească. Și obiectul concret al acestui sentiment este neamul său și mai ales clasa celor desmoșteniți. În poezii ca *Poporul*, *Către Pace*, *Zile de durere*, Cerna este un naționalist. Naționalismul lui însă nu e șovinist și nici măcar tradiționalist. În aceleași poezii, Cerna este și un democrat sau, mai specificat, un „țărănist”. Iar Cerna nu este țărănist pentru că țăranul, fiind îmbrăcat ca acum cinci sute de ani, reprezintă vechimea, ci pentru că acest țăran este o ființă chinuită. Nu este în literatura românească un alt scriitor, care prin atitudinea sa față cu problemele vieții sociale, să fie mai „poporanist” decât acest poet.

Această atitudine îl pune pe Cerna alături de dd. Sadoveanu și Goga. Acești trei scriitori reprezintă generația literară, care apare în preajma anului 1900, în vremea crizei celei mari, când conștiința națională, trezită și alarmată, caută pricina răului și o găsește în slăbirea simțului de conservare națională și în mizeria plină de întuneric a poporului dela țară.

Poet reprezentativ al generației nouă, rezumând aspirațiile vremii sale, Cerna a fost un optimist, deși cu un plumb în aripă, ori ce-ar zice criticii săi. El avea încă, în natura sa, ceva din psiho-

logia generației trecute, s'o numim eminesciană (de aici influența formei lui Eminescu în versurile sale). Chemările lui la viață și la fericire, dacă sînt de un optimism extrem din punct de vedere teoretic, — ele sînt un semn de *détresse* și prin tonul lor și din punct de vedere temperamental. Pe un adevărat optimist nu-l preocupă atît de mult fericirea. E cazul lui Coșbuc din „Balade și Idile“.

O altă asemănare cu psihologia generației anterioare este umanitarismul său. Altruismul lui Cerna, în deosebire de al altor scriitori reprezentativi ai epocii actuale, nu se oprește la marginile neamului, ci se revarsă asupra întregii omeniri îndurerată, ca de pildă în poezia *Isus*.

Ridicîndu-se pînă la problema soartei omeneshi și avînd și o minte speculativă, Cerna devine un poet filozof, vreau să zic un poet plin de idei și considerații; fără însă ca din aceste idei să se închege o concepție filozofică, în specie a optimismului, așa cum Eminescu a realizat concepția pesimistă în *Impărat și proletar*, *Satira I, a IV-a* și *Glossa*. Dar această preocupare de idei formează un al treilea punct de asemănare al lui Cerna cu scriitorii generației precedente, dela 1880.

Preocuparea de idei, iubirea castă, jertfirea de sine față cu ființa iubită, delicateța de sentiment, — toate aceste ne fac să ne gîndim la Sully Prud-

homme, mai puțin avîntul lui Cerna și pesimismul discret dar torturant al lui Sully Prudhomme. Bineînțeles compar pe oameni și nu pe poeți. Căci altmintrelea ar fi o nedreptate să compar pe Cerna cu marele parnassian francez. Dar mi se pare interesantă această apropiere, căci nu cunoșc un alt scriitor cu care Cerna să samene atît de bine.

Acest om însă, n'a avut la îndămnă un poet la înălțimea lui.

Cerna a avut ceiace se poate numi fantazie abstractă. „Voluptosul joc cu icoane“, „straiul de purpură și aur“, cum definește Eminescu poezia, lipsește adesea la Cerna, tocmai acolo unde ar fi fost mai necesar și anume în poeziile sociale și filozofice, pentru că „materia“ acestui fel de poezie e mai prozaică decît a poeziilor de dragoste ori de natură. Ideile, ca să devină poetice, au nevoie de mai multe „icoane“, de mai multă „purpură“ și de mai mult „aur“. Poezia e cugetare spontană primitivă; poetul e un copil mare—geniul a fost definit de un filozof: persistența copilăriei, — un copil care crede măcar în parte în miturile pe care ni le povestește. Filozofia însă, cugetare eminentemente reflexivă, nu poate deveni poetică, decît atunci cînd e tradusă în imagini. Și Cerna în poezia socială și filozofică (afară doar de unele versuri

din *Zile de durere*) e reflexiv și deci rece. Cel mult dacă în *Isus*, așa de frumoasă ca concepție, mișcarea frazelor provoacă un început de emoție. Comparăm mai sus pe Cerna cu Sully Prudhomme. Ei bine, poeziile în care, condus de un fel de instinct al compensației, Sully Prudhomme a pus mai multe imagini, sînt cele filozofice (și mai ales cele care s'ar putea numi poezii științifice). Unde fondul este mai incolor și mai rece acolo trebuie mai multă culoare în stil. Așa procedează și Eminescu. Comparați versurile lui filozofice din *Satire* cu elegiile erotice din aceeași vreme.

Și în adevăr, în cîteva poezii de iubire, care sînt cele mai frumoase din volum, Cerna reușește să ajungă la rezultate fericite fără mult bagaj de imagini, mai mult prin o retorică plină de mișcare și căldură. Sau, numind cu un singur cuvînt însușirea stilului din aceste poezii, am spune că ceiace salvează aici lipsa de „aur și purpură“ este *verva*. Sentimentul de dragoste e așa de „poetic“ prin el însuși, încît poate fi exprimat destul de sugestiv și în stil direct.

Toate acestea nu însemnă că Cerna e lipsit cu totul de imaginație. Numai cît imaginația nu e una din însușirile eminente ale lui Cerna. Apoi imaginația sa e delicată și are defectul acestei calități : lipsa de vigoare.

Sărăcia aceasta de imagini, — de culoare, de pic-

tură — dovedește lipsa de impresionabilitate a acestui cugetător și sentimental.

Imaginile sînt produse de senzații. Numai cine are simțurile puternice, ascuțite, adică numai cine este impresionabil, are înmagazinate destule senzații, care să apară în momentul creațiunii, spre a traduce ideile și sentimentele prin imagini.

Dar lipsa de culoare a poeziei lui Cerna se datorește poate și faptului că poetul nu stăpînea complet limba romînă.

Am simțit, cred, cu toții, în volumul apărut în 1910, un fel de greutate în exprimare, oarecare sărăcie de vocabalar; am simțit cum uneori cuvîntul abia se ține ca printr'un fir de pînjen de ideia pe care vrea s'o exprime. Am constatat și improprietăți de limbă. Dar aceștea le atribuiam unui defect înăscut.

Mai apoi am aflat că Cerna n'a știut romînește pînă la vîrsta de șapte ani. Așadar în vremea cînd s'a început în capul lui acel proces de asociație indisolubilă dintre cuvînt și noțiune, el vorbea altă limbă (și este de minune că Cerna totuși a putut ajunge să scrie așa de bine romînește). Desigur că această necunoaștere a limbii în care avea să scrie cîndva, i-a fost fatală. Cuvintele n'au ajuns niciodată să fie legate, în mintea lui, cu *întreg* cortegiul lor de idei și de sentimente. Și chiar după șapte ani, cînd a început să învețe romînește, probabil în școala primară, acasă va fi vorbit tot limba lui străină. Așa încît limba romînă

n'a putut s'o aibă, cum se zice, în sînge. Și pentru un poet, și mai ales lyric, pentru care forma și deci limba este un lucru așa de capital, întimplarea a fost nefericită.

Și poate și prin acest lucru se explică faptul că Cerna, în care simțim și uneori constatăm un adevărat poet, n'a putut să aibă o formă absolut originală, să fie un *eu* unic și autonom, — n'a putut bate monede cu efigia sa pronunțat reliefată. Cîteva poezii, din cele mai reușite, ca de pildă *Chemare* (cea mai frumoasă a poetului) au și o formă originală, sînt „Cerna“. În multe însă găsim sonorități și chiar expresii din Eminescu, din Vlahuță, din Coșbuc, din Goga. (Influența scriitorilor din cele două epoci arată și ea, că Cerna a fost un scriitor de după 1900, dar cu reminiscențe din epoca anterioară).

Lipsa unei complete originalități de formă (deci și de fond : cînd fondul e perfect original și forma e perfect originală) această lipsă face ca Cerna să nu fie un poet de primul rang, cum sînt Coșbuc și Goga, care au venit cu o lume nouă de idei și de sentimente și cu o formă tranșant nouă. Nici nu merg cu comparația mai departe, spre Eminescu. Eminescu e mai mult decît un poet român de primul rang. El e înafară de dimensiunile literaturii romîne.

În generația lui Cerna numai doi scriitori sînt profund originali în fond și în formă : d. Sadoveanu și d. Goga în primul volum. Și ei, ca toți

scriitorii noștri absolut originali, au făcut școală, — o sumedenie de scriitori cu și mai ales fără talent. Iși imaginează cineva pe Cerna făcînd școală?

Voiu aminti aici tot în privința asta și pe d. Miulescu, care e un poet sonor, un „instrumentalist“. Acesta n'are multe lacrimi de spus. El vrea numai să cînte și să sugereze... Dar în cîntec este original. Și deci a făcut școală. Traviata sa o cîntă atîtea flașnete! Dacă ar fi avut ceva de spus... Sau ceva mai profund de sugerat...

Și acuma cînd stau să isprăvesc aceste note despre Cerna, îmi vine în minte un alt poet de idei, — O. Carp. Acest poet e un cugetător mai puternic decît Cerna și, ceiace e prețios, vibrează mai profund sentimentalicesște în fața marilor probleme ale vieții. Iar această vibrație o redă atît de muzical... *Rîndunel*, *Doina*, *Mare Tenebrarum* sînt încă în conștiința tuturor, dovedind că sînt din acele care trăesc. Oricum, alături de O. Carp l'am pune pe Cerna, dar nu alături de luminosul Coșbuc din *Balade și Idile*, ori alături de furtunosul Goga din *Poezii*.

Ceiace va rămînea din opera lui Cerna vor fi probabil două-trei poezii de iubire, prin care el a îmbogățit patrimoniul poeziei lirice romîne și în care a cîntat, cu un accent ce nu se poate uita, sentimentul de adorare castă a femeii.

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

— Ape Adînci —

Cînd ai isprăvit de cetit volumul D-nei Hortensia Papadat-Bengescu, din suma impresiilor care-ți rămîn, două se degajează mai întăiu: originalitatea operei și caracterul ei eminentemente feminin. Dar în ultima analiză, aceste două însușiri se condiționează ori se presupun una pe alta. În adevăr, numai cine are o personalitate puternică se poate sustrage dela influența modelelor, adică a literaturii curente. Și cum modelele sînt datorite bărbaților, creatori ai întregii literaturi, — numai o femeie cu o personalitate puternică se va putea sustrage influenței acestor modele, va rămînea originală și deci feminină. Altmintrelea, opera sa nu va fi decît contrafacerea imaginii pe care o produce realitatea trecută prin prizma senzibilității masculine.

Și poate, pe lîngă puternica personalitate a autoarei noastre, ceiace a contribuit încă la originalitatea tranșantă a operei sale, este și norocul D-nei Hortensia Papadat-Bengescu de a nu face parte, ori de a nu se socoti făcînd parte din nici o școală literară, care să-i impună, ori dela

care să i se pară că trebuie să adopte norme, formule și „idealuri“ literare.

Izolarea aceasta artistică și personalitatea sa refractară, sînt cauzele pentru care D-na Hortensia Papadat-Bengescu nu poate fi pusă în niciunul din compartimentele literaturii noastre.

Ceiace, caracterizează în primul rînd acest volum de „feminități“, este impresionabilitatea cu adevărat feminină, de care vibrează fiecare pagină din „Ape adinci“. Opera D-nei Hortensia Papadat-Bengescu este un repertoriu infinit de senzații fine, variate și nuanțate, greu de prins fără o mare putere și deprindere de introspecție și greu de redat fără o sigură și nesecată invenție verbală.

Ecoul său sufletesc este așa de enorm față cu cauza care îl produce, încît D-na Hortensia Papadat-Bengescu scoate bogății nebănuite din lucrurile cele mai neînsemnate, din evenimentele cele mai banale, adică din cele mai interesante, din acele care se pot întîmpla oricui.

Nu există un alt scriitor, care să epuizeze cu atîta neconținută noutate materia unui subiect. Bucăți ca „Marea“ sau ca „Femei între ele“ sînt lucrări de miniatură, executate pe dimensiuni de frescă. Este drept că uneori simți nevoia să te înarmezi cu o lupă, ca să poți distinge bine contururile, — atît de mult se îmbulzesc impresiile și nuanțele, căci D-na Hortensia Papadat-

Bengescu nu are senzații simple dela lucruri, are serii, are mănunchiuri de senzații. Ea nu ne dă melodii, ca să desineze evenimentele, ea ne dă armonii de senzații, care aduc ceva din intimitatea profundă a lucrurilor. De aici și stilul său cu fraze lungi, cu incidente, cu reveniri, cu ezități.

Iar toată această lume de senzații și de impresii, este haina bogată și strălucită, cu care d-sa își înveșmintează concepția dominantă a operei: apetitul de viață potențată, bucuria de a trăi intens și înalt, drepturile imprescriptibile ale naturii individuale — și protestarea împotriva prejudecăților care se opun acestei concepții, cași împotriva forțelor și fatalităților sociale care împiedică realizarea acestei concepții.

Toate bucățile d-nei Hortensia Papadat-Bengescu nu sînt, într'o formă sau alta, decît ilustrarea acestei concepții, care însă nu apare nicăiri mai cu putere decît în strigătele de o tragică pasiune ale acelei Didone moderne și analiste, care este Porporata, eroina din „Scrisori către Don Juan“, din nefericire absente din volum.

Această concepție păgînă, D-na Hortensia Papadat-Bengescu o dezvoltă cu toată îndrăzneala de observație și cu toată libertatea de exprimare a omului civilizat. Ca toți artiștii adevărați, ea nu cruță pe nimene și nu se cruță nici pe sine.

Ea se împrumută toată operei sale cu un e-

roism literar, care este unul din farmecele și unul din aspectele impunătoare ale „Apelor Adânci“.

Iar fineța cu care atinge aceste mari și palpitate probleme și care dă scrisului său un caracter de supremă distincție intelectuală și artistică, nu este egalată decît de căldura pasională cu care le tratează și care dă acestei opere un accent atît de dramatic.

Noi salutăm cu bucurie apariția acestei scriitoare, prin care „societatea“ așa zisă „bună“ își plătește tributul ei cătră literatura romînă.

G. TOPÎRCEANU

Originalitatea d-lui Topîrceanu stă într'o combinație fericită de sentiment și de spirit. Uneori aceste însușiri apar separat. Alteori sînt imbinete, în diferite doze, în aceeași bucată.

Spiritul d-lui Topîrceanu, în poeziile lirice, este de obicei precauția pe care o ia sentimentul ca să se mascheze pe sine însuși. Lirismul, jenat de sine însuși și de teama de a fi văzut în public, se persiflează administrîndu-și singur antidotul.

D. Topîrceanu e dintre acei care nu vreau să plîngă și mai ales să se plîngă. (D-sa a reușit să scrie un întreg volum despre Turtucaia, unde era să moară în diverse chipuri, fără un singur rînd de lamentație ori de „martiraj”. D-sa a mai scris un volum de amintiri din captivitatea în Bulgaria, în care a zugrăvit suferințele atroce văzute, dar nu și pe cele îndurate).

Iată pentru ce accentele de tristețe sînt atît de prețioase în opera d-lui Topîrceanu. Ele sînt prețioase prin contrast. În mijlocul persiflării, ele dau impresia imposibilității în care se găsește poetul

de a rezista sentimentului—și cu această impresia intensității acestui sentiment.

Dar tristețea din poeziile d-lui Topîrceanu nu are caracterul acelor mărturisiri, prin care unii poeți, indiscreți și față cu ei înșiși, își etalează în public mizeriile sufletului lor.

Există însă un singur fel de suferință careia și cei mai orgolioși îi dau acces în opera lor. E dragostea, suferință prin definiție. Un poet care s'ar hotărî să nu aibă nici un accent de lamentație în opera lui, ar trebui să renunțe la chemările muzei erotice. Așadar, în poeziile d-lui Topîrceanu surprindem și câteva mărturisiri intime mai dureroase. Poeziile de iubire însă formează o mică parte din bagajul literar al d-lui Topîrceanu. Afară de asta, poezia sa de dragoste este directă. De obicei, la poezii lirici, imaginea iubitei este solicitată aproape de toate impresiile pe care le primesc din lumea din afară, de cerul înstelat, de freamătul pădurii, etc. Acest fapt este desigur foarte firesc. Dar el poate produce zîmbetul unui cititor ironic și dezabuzat. Și la d. Topîrceanu sentimentul iubirii chiamă imagini din toată natura, dar în poezia sa nu se observă și inversul. Natura nu-i evocă necesarmente imaginea iubitei. Și unii cititori trebuie să-i fie recunoscători...

Această atitudine, așa cum rezultă din cele spuse până aici, se datorește, firește, unei structuri sufletești speciale. Iar dacă ar fi să căutăm și

cauza acestei structuri, am găsi-o poate în faptul că scriitorul acesta, care ne apare ca un „proletar intelectual“ din unele bucăți ca *Balada chirișului*, *Ploae*, *Catrene*, etc., a rămas încă un om al pământului, care continuă să păstreze legăturile cu natura, cum apare din *Balada popii din Rudeni*, *Balada Munților*, *Intr'o dimineață de primăvară*, *Taine*, etc.. (Imaginile și sentimentul din aceste bucăți nu sînt ale unui romantic care suspină de departe după natură, ci ale unui om al pământului, care însă are rafiunea unui orășan). Rezerva de forțe, stăpînirea de sine a omului sănătos crescut în mijlocul naturii, rezistă psihologiei „proletar-intelectuale“.

Și cum un intelectual și un liric, care să fie în același timp stăpîn pe sine și să nu se lamenteze, este, față cu obișnuințele noastre, o contradicție între termeni, temperamentul pe care îl analizăm acum este inclasificabil în categoriile inventate de critica noastră.

D-l Topîrceanu este mai întăiu un poet liric. Dar un poet liric de o natură specială. D-sa combină în multe din poeziile sale, și anume în cele mai reușite, impresionabilitatea și pasiunea celui mai subiectiv liric, cu observația pătrunzătoare a unui realist. Poate din această cauză, inspirația sa poetică ne dă o impresie neobișnuită de luciditate, dacă cumva luciditatea aceasta nu se datorește controlului pe care-l exercită inteligența

asupra inspirației. A releva rolul prea excesiv al inteligenței în creația lirică, nu credem că este un elogiu de invidiat, adus unui poet liric. De aceea ne vom permite să-i aducem d-lui Topîrceanu acest elogiu. Cu atât mai mult, că singur ne-a dat de multe ori a înțelege (de pildă, în prefața *Parodilor originale*) că facultatea lui dominantă, creatrice, este inteligența. Fără îndoială că d. Topîrceanu greșește. Ar fi banal să-i mai dovedim acum că nu există artă fără instinct artistic și să-i arătăm că d-sa are un instinct artistic sigur. Este drept însă că, în invenția și mai cu samă în realizarea poetică a d-lui Topîrceanu, inteligența joacă un rol neobișnuit. Aceasta este însă o forță și o slăbiciune în același timp. O forță, căci prin inteligență d. Topîrceanu este stăpîn pe toate mijloacele sale, — senzații, imagini, sentimente, — din care știe să scoată maximum de — rendement... O slăbiciune, căci intervenția prea pronunțată a inteligenței în procesul sufletesc de creațiune, este inoportună. Această intervenție stînjenește jocul forțelor inconștiente, care sînt rezervoriul poeziei lirice. Iată pentruce poezia d-lui Topîrceanu este lipsită de acele ecouri nelămurite și de acea brumozitate care îngăduie cetitorului să-și viseze liber visurile lui. Cu toate acestea, fiorul ce ni-l dau lucrurile, d. Topîrceanu l'a exprimat uneori impresionant, ca în *Balada Morții*, poate cea mai bună din poeziile sale.

D. Topîrceanu îmi pare că ține de acea categorie de poeți, care au principiul, că poezia are domeniul ei special și anume numai ceiace nu poate forma materialul prozei. Și cum ideile sociale se pare că ar fi mai ales apanajul prozei, în zadar veți căuta în opera poetului, de care ne ocupăm, ecoul frământărilor noastre. Din acest punct de vedere d. Topîrceanu este de un individualism desăvîrșit, ca să nu zicem de un egoism atroce. Această calitate—dacă este una, și este, poate, pentru artist,—are defectul ei. Poeții care o posedă, nu poartă mărturia vremii lor și opera lor este lipsită de un ideal.

D. Topîrceanu este și un prozator. Și un prozator de talent, care nu utilizează forma prozei pentru a-și vehiculiza și altfel fondul pe care îl pune aiurea în versuri. Lucru rar, dacă nu neobișnuit la poeții lirici, proza d-lui Topîrceanu este obiectivă. În schița *Pe vârful Pirinului*, în *Cantargieva*, etc., d. Topîrceanu a știut să se țină în umbră și să ne dea câteva scene din viață, câțiva oameni și câteva pasiuni cu realitatea și cu diversitatea lucrurilor din natură. Cu toată lipsa lui de forță primordială de creație, d. Topîrceanu, trebuie s'o accentuăm, este unul din prozatorii noștri cei mai talentați. Lucrul acesta ar fi mai clar, dacă în conștiința publicului d-sa nu ar fi clasat mai dinainte ca poet în versuri.

Dar d. Topîrceanu a făcut și critică. Și nu ne

gîndim de loc acum la recenziile sale, iscălite și neiscălite. Ne gîndim la minunatele sale *Parodii*, scrise acum cîțiva ani, după ce ne dăduse multe din cele mai frumoase poezii lirice, și în care a prins esența și fizionomia atîtor scriitori și le-a redat în chip surprinzător, prin acel gen de exagerare care constă în izolarea și reliefarea însușirilor caracteristice ale unui scriitor. Unele din aceste parodii scot în relief fizionomia scriitorului respectiv, mai bine decît orice critică propriu zisă.

Și fiindcă a venit vorba de simțul critic al d-lui Topîrceanu, trebuie să spunem că d-sa are toate comprehensiunile. Ii lipsește numai una, ori mai bine zis o are incompletă : comprehensiunea pentru un anumit fel de „modernism“. Realismului său lucid îi repugnă *absconsitatea*.

Căci d. Topîrceanu, într'o privință, este un realist. D-sa se ține în sfera sentimentelor normale, a acelor care formează fondul etern al vieții afective. Foarte rar, ca de pildă în capitolul „Nopti albe“ din *Turtucaia*, ori în *Broaștele*, surprindem un sentiment cu un caracter oarecum mai metafizic. Dar și metafizica sa este clară. Ea rezultă din sugestiile științelor naturii și nu din solicițările inconștientului.

Diversitatea aceasta a d-lui Topîrceanu se explică prin bogăția sa de resurse de fond și de formă. Dela elementul epic și popular, în concep-

ție cași în expresie, din *Balada Munților*, până la modernismul voit-deșanțat din *Romanța Automobilului*, observăm o întreagă gamă de stări sufletești—care formează fondul obișnuit al poeziei sale. Și dacă ar fi să-l clasificăm, d. Topîrceanu ne apare ca un poet mai aproape de Eminescu, Vlahuță, Anghel, Cerna, decît de Coșbuc, Iosif, Goga. Și anume mai mult de Vlahuță și Anghel.

Cași aceștia din urmă, d. Topîrceanu e un poet mai mult expresiv decît suggestiv și, cași ei, d. Topîrceanu e mai mult artist decît poet.

În știința de a scrie—căci este o știință a scriului—d. Topîrceanu este astăzi fără rival.

D-sa are o siguranță niciodată dezmințită în alegerea cuvîntului propriu și mai cu samă rezumativ. Virtutea care s'ar putea numi avarii artistică, o are în grad superlativ. O altă însușire a d-lui Topîrceanu este lapidaritatea: așezarea cuvîntului în frază la locul lui unic, predestinat. Fraza lui este construită din blocuri, fără pietricele intermediare,—însușire care caracterizează și fraza lui Caragiale. Și, în sfîrșit, o a treia calitate este bogăția invenției verbale.

Dar invenția verbală devine de cele mai multe ori la acest poet o exuberantă germinație de imagini, care ajunge diabolică, de pildă în *Romanța gramofonului* și în *Rapsodii de toamnă*.

În crearea imaginilor,—în care se vede întot-

de-auna o bună parte din personalitatea unui poet, — apar cele mai însemnate din însușirile d-lui Topîrceanu, relevate până aici. Lucid și realist, lipsit de nebulozități, imaginile sale sînt picturale și mai mult lămuritoare, deși uneori, ca de pildă în *Pastel Sentimental*, d. Topîrceanu a reușit să ne dea și imagini care evocă nuanța și inezisabilul.

Dar este un capitol al științei scrisului, în care d. Topîrceanu e mai meritoriu decît oriunde. E utilizarea vocabularului, — problemă de o importanță capitală la noi, unde limba literară, nefixată încă, are atîtea straturi. Poetul român trebuie să utilizeze, în legătură cu ceiace are de exprimat, cuvinte din regiuni atît de deosebite, regiuni sociale și regiuni intelectuale. Și chiar regiuni geografice, căci scriitorul român are latitudinea de a întrebunța cuvîntul regiunii sale, limba literară fiind încă în formațiune. Aci, în această selecție între elementele eterogene ale vocabularului, este piatra de încercare a gustului unui scriitor, în privința limbii. D. Topîrceanu are instinctul infailibil în alegerea cuvintelor. D. Topîrceanu are cuvîntul neaoș, atunci cînd zugrăvește sau cînd evocă viața primitivă, ca de pildă în *Balada Munților*; are vocabularul curent, cu strictul necesar de neologisme, în poezia personală, sentimentală sau ironică; are neologismul pretențios în paginile francamente umoristice și neologismul disperat în genul funambulesc.

Un alt merit al tehnicei d-lui Topîrceanu este adaptarea perfectă a ritmului la fond, adică la sentiment și la impresia produsă de lucruri.

Impresia de mișcare vertiginoasă:

In arie largă se 'nvîrte pămîntul,
Incepe să curgă întregul teren...
Pe netede șesuri ne ducem că vîntul,
Cantoanele albe se uită la tren.

(In tren)

Impresia de molcomeală a naturii, în miezul verii :

...Prin ierburile crude,
Sub cerul fără fund
S'aude

Un biziit profund

Și până la ameză,
Pămîntul încropit

Vibrează

Adînc și liniștit...

(Rapsodii de vară)

Cuvintele care rezumă senzația sînt scoase în relief prin izolarea lor în cele două versuri scurte din fiecare strofă.

Impresia de vioiciune și de nepăsare juvenilă :

Pe trotuar, alături saltă

Două fete vesele.

Zău că-mi vine să-mi las baltă

Toate interesele!

(Insemnări Literare)

Aceiași adaptare perfectă a formei la fond, și în privința rimei,—căci nu orice fel de rime corespunde la orice fond.

Rima d-lui Topîrceanu, întotdeauna originală, se mulțumește a fi suficientă, atunci cînd poetul are de exprimat un sentiment. Important fiind sentimentul,—haina trebuie să fie corectă și atîta tot. Rima nu trebuie să atragă atenția. Ea nu trebuie să fie o excrescență pe socoteala fondului. De aceea, în astfel de poezii, autorul evită rima prea bogată. Din contra, în genul funambulesc, unde totul trebuie să fie culoare, disproporție, unde forma trebuie să se ia la întrecere cu fondul în exagerare, rima d-lui Topîrceanu este excesivă în bogăție, în noutate și în împărechere surprinzătoare. Limba noastră nepermițîndu-i, de pildă, să utilizeze rime ante-antepenultime, care în romînește sînt foarte puține, d. Topîrceanu se mulțumește numai cu antepenultime, domeniu rămas pînă la d-sa aproape virgin...

Floarea-Soarelui, bătrînă,
De pe-acum se sperie
C'au să-i cadă în țărînă
Dinții, de mizerie...

...Jos, pe-un vîrf de campanulă
Pururea 'n vibrație,
Și-a oprit o libelulă
Sborul plin de grație.

Ca un mic plesiozaur
 Trupu-i fin se clatină,
 Juvaer de smalt și aur
 Cu sclipiri de platină..

(*Rapsodii de toamnă*)

Cetind cu atenție aceste *Rapsodii*, putem verifica cu exemple din aceeași bucată afirmația de mai sus că, atunci când primează sentimentul, rima e mai stinsă, trecind pe planul al doilea. Cu tot caracterul ei funambulesc, în această rapsodie autorul nu a putut să nu cedeze uneori impresiilor adevărate și directe din natură. Atunci rima nu mai e surprinzătoare, se reduce la o rimă obișnuită — dar trebuind să rămână totuși antepenultimă, autorul recurge, de pildă, la articularea cuvintelor :

A trecut întâiu o boare
 Pe de-asupra viilor,
 Și-a furat de prin ponoare
 Puful păpădiilor,

Cu acorduri lungi de liră
 I-au răspuns fețele.
 Toate florile șoptiră
 Intorcându-și fețele...

Dar limbă, ritm, rimă, imagini, etc. sint la urma urmei materialul poetic. Există o problemă și mai interesantă când analizăm o creație de artă.

Voin să vorbim de compoziție, de dozarea delicată a materialului, de gradație, de acel capitol al științei scrisului care constă în utilizarea și ȳrinduirea tuturor mijloacelor de fond și de formă, așa încit totul să convergeze cȳtră scopul unic și suprem : producerea impresiei anumite.

Știința compoziției, d. Topîrceanu o are în grad remarcabil. Ca exemplificare ași putea alege oricare din bucățile sale. Voiu alege una, care în fond mă entuziasmează poate mai puțin decit altele, dar care prin natura ei, prin dificultățile ce a trebuit să le învingă autorul, ne va rămurii mai bine decit oricare alta virtuozitatea d-lui Topîrceanu. E vorba de *Infernul*.

Infernul nu e o parodie. Este o șarjă satirică, cu caracter de actualitate, în care autorului i-a convenit să imite pe Dante.

D-l Topîrceanu a învins dificultăți extreme. Trebuia mai întâiu să dea impresia tonului dantesc. Trebuia însă să strecoare dela început și o nuanță de humor. Știind încotro merge, trebuia să exagereze această nuanță din ce în ce, însă gradat și cu atenția trează ca notele humoristice tot mai accentuate să nu distoneze cu tonul dantesc. Iar la un moment dat, trebuia să aibă curajul să se arunce în actualitatea polemică, moment în care avea nevoie de toată dibăcia de menajament, cu privire la fond și la formă. La sfîrșit avea de trecut o dificultate și mai mare. Pe

victimele sale literare le zugrăvise humoristic. Acuma venea altceva : avea de zugrăvit femeia care ispășește infidelitatea în infern. Aici nu mai era loc de invectivă și de humor. Și, în adevăr, aici d. Topîrceanu a scris câteva strofe lirice, din cele mai reușite ale sale. După aceste strofe venea încheierea întregului poem, care, firește, trebuia să fie iarăși spirituală și humoristică. Tranziția era dificilă. D-l Topîrceanu a reușit să o facă în chip minunat.

La toată greutatea asta de dozare și de gradare a stărilor sufletești, s'au mai adăugat și altele cu privire la limbă : nevoia pe alocurea, impusă de subiect, de termeni mai familiari și greutatea de a-i plasa în tonalitatea înaltă a stilului dantesc.

Și cînd ne gîndim că toată această arhitectură trebuia s'o realizeze în formele draconice ale terținei, atunci ne dăm samă de variata bogăție de mijloace de care dispune acest scriitor, de siguranța cu care le mănuește și... de nepăsarea cu care le risipește...

Natura a fost generoasă cu d. Topîrceanu. L'a înzestrat cu multe și variate însușiri de artist. Avem însă impresia că d. Topîrceanu nu are destulă stimă pentru rarele sale calități. D. Topîrceanu tratează arta prea în diletant.

Noi îi dorim mai multă aplicare — și o mai deosebită considerație pentru talentul său.

MAXIM GORKI

Acum douăzeci de ani se răspindi în lumea literară o veste cu totul senzațională : apariția, din prima zi glorioasă, a unui mare scriitor rus, eșit dintr'o clasă de oameni specifică Rusiei, din clasa vagabonzilor, a „desculților“, a declassaților, a drojdiei omenești, a celor fără meserie și totuși de toate meseriile servile, un fel de *out-law* suspecti, prizoniți, primejdioși ordinii sociale.

Maxim Gorki, care intra în literatură ca un meteor, cași Maupassant altădată, și care ajunsese celebru în Rusia dela o zi la alta, fu tălmăcit în toate limbile și deveni în scurtă vreme cunoscut și admirat în întreaga lume civilizată.

Gorki apăru ca o continuare a celei mai pure tradiții literare rusești, ca un reprezentant al laturii celei mai caracteristice a mării literaturi nordice, dar în același timp ca un scriitor de o desăvârșită originalitate.

Gorki are ca predecesori pe Dostoevski din „Crimă și Pedepsă“ și din „Casa Morților“ și pe

Tolstoi din „Puterea Intinericului“, din unele „Povestiri“ și din unele pagini din „Războiu și Pace“.

Cași marii săi înaintași, el descopere în sufletele obscure și obtuze, adesea decăzute, ale celor mici, acel „grăunte de aur“, de care a vorbit Dostoevski. Mai mult. Cași genialii săi înaintași, el găsește adesea omenescul adevărat în sufletele tulburi ale celor din fundul cel mai de jos al omenirii, pe care el, în deosebire de predecesorii săi, îi alege de obicei dintr'o clasă specială, a vagabonzilor.

Dar între dînsul și înaintașii săi este o deosebire esențială. Gorki este o evoluție și o corectare, Dostoevski și Tolstoi căutau și găseau, în sufletele mărginite ori vinovate, izvorul vieții morale, răspunsuri la marile probleme ale existenței. Plini de amintirea pescarilor de pe malurile Ghenizaretului și a umililor lor urmași, ei cereau conștiinței celor săraci și neștiutori punctul inițial ar regenerării morale a Europei cultivate. Atitudinea lui Dostoevski și a lui Tolstoi față cu umanitatea mizeră, ignorantă și rătăcită din drumul drept, s'ar putea numi romantism evangelic.

Gorki însă este un realist. El este realistul curentului evangelic literar rusesc. În deosebire de Tolstoi, care a văzut pe cei mici și neștiutori dela distanță, în deosebire de Dostoevski, care i-a văzut de aproape în „casa morților“, dar care

n'a fost din clasa lor, — Gorki a făcut parte dintre cei pe care i-a zugrăvit și i-a zugrăvit așa cum sînt, fără să-i idealizeze. Pentru înaintașii săi, obosiți și desgustați de falșitatea și perversitatea morală a civilizației, clasa obijduită și ignorantă era un refugiu. Și orice refugiare în altă lume este romantism. Pentru Gorki, clasa vagabonzilor era mediul lui normal, de aci realismul său. De aici și frecvența subiectelor sale din viața acestei clase.

Dar sufletul acestui realist avea același caracter profund moral cași al predecesorilor săi și de aici caracterul evanghelic al realismului său.

La Gorki oamenii mici, ignoranți, pierduți, nu mai sînt sfinți, nu mai sînt moraliști, nu mai sînt revelatori, dar sînt profund oameni. Viața de mizerie, situația de paria le dă o adîncime sulfetească neobișnuită. Ceiace omul de cultură descopere, și descopere palid, teoretic și necomplect, în urma lungii gîndiri și reflexiuni, vagabondul adesea cinic, întotdeauna nefericit al lui Gorki, descopere mai bine și cu un accent de veritate mai tragic.

Dar Gorki se deosebește de înaintașii săi și prin concepția artei. Mult mai puțin grandios și Demiurg, el are însă scurtîmea, claritatea, conciziunea, *stilul*. Iar în poezia naturii, este unul din cei mai mari artiști ai lumii.

În Gorki se intrunesc în chip rar și fericit cele două atitudini față de realitatea umană, atitudinea morală și atitudinea estetică.

Maxim Gorki este un mare artist și, împreună cu Romain Rolland, scriitorul cel mai profund uman dintre contemporani.

OCAZIONALE

CARAGIALE

— Când a împlinit șasezeci de ani —

L'am văzut acum doi ani. Era strălucitor de vervă, și mai tânăr decît oricînd. A vorbit șase ceasuri în șir, în picioare și jucînd scenele pe care le istorisea. Atunci am auzit din gura lui cele mai splendide „pagini“ de critică literară din cîte cunosc. Și tot atunci a povestit cîteva scene și a redat cîteva tipuri caracteristice, care ar face, singure, gloria unui scriitor. Omul acesta creă viață jucîndu-se. Se poate un mai mare semn de tinereță?... În realitate, un Caragiale nu îmbătrînește niciodată, căci un spirit pur, ca el, „nu cunoaște nici timp, nici spațiu“.

Caragiale este cel mai mare creator de viață din întreaga noastră literatură. Și, într'un sens, este singurul creator, pentru că numai el singur, în toată literatura romînă, „face concurență stării civile“.

Am văzut mulți comisari în urbile prin care m'am perîndat în viața mea. Pe d. Rustea dela Roman, pe d. Dancu dela Birlad și pe atîția alții. Dar cînd eram în clasa V-a liceală, am văzut *Noaptea furtunoasă* — și pentru mine, de-atunci

încoace, „comisar“ a rămas Nae Ipingescu. Nici dd. Rustea și Dancu, nici ceilalți, pe care i-am văzut înainte ori după Nae Ipingescu. Și Cucoana Ilenuța din ulița Sfinților Voevozi din Roman, și Cucoana Zoîța din mahalaua Sf. Ilie din Birlad, puneau și ele țara la cale, căci erau și ele mume din popor, — dar le-a bătut pentru totdeauna Coana Efimița din „*Conu Leonida față cu reacțiunea*“. Și iarăși, mulți președinți de cluburi și de întruniri, cam ramoliți și cam solemni, am văzut în viața mea, însă toți și-au pierdut conturul, dar pe Trahanache îl văd așa de clar... Căci Caragiale a prins și a turnat în Nae, în Coana Efimița și în Trahanache, tot ce aveau caracteristic Rustea și Dancu, Cucoana Ilenuța și Cucoana Zoîța și venerabilii președinți de cluburi, care prezidau întrunirile în copilăria și tinerețea mea și uneori și acum.

Trahanache, Cațavencu, Cetățeanul turmentat sînt personaje despre care vorbești ca despre oricare altele, înscrise la starea civilă. Și, cînd vrei să faci comparații lămuritoare, nu compari pe Cațavencu cu d. X, ci pe d. X cu Cațavencu, pentru că dom? Nae Cațavencu și pentru d-ta, și pentru interlocutorul d-tale, e un personaj mai viu și mai cunoscut, decît d. X, cu toate că d. X trăește în carne și oase, și-l întilnești pe stradă și în berării.

Ei bine, acest merit de a fi creat oameni și a

de îi dat drumul în lume, la noi îl are numai Caragiale. Numai el, pe pământul românesc, pe lângă sutele de milioane de oameni creați de Dumnezeu de-alungul vremii, a mai creat cițiva. Și aceasta este arta cea mare. În aceasta stă suprema forță a prozatorului. *Creația*, prin „suflare de viață”, cum scrie la Biblie.

Dar acest fel de creație nu ne satisface numai plăcerea estetică. Prin această putere de creație artistul merge în sensul omului de știință. Artă mare lămurește și ea, scoțind și separând esențialul din accidental, punând o ordine în ceiace e haotic și încilcit în realitatea lucrurilor și stabilind între aparențe o legătură cauzală. Din acest punct de vedere, Caragiale este cel mai mare istoric al epocii dintre 1870 — 1900. Un istoric complet, care arată, care critică și care explică. Sintetizând în cîteva personaje și în cîteva evenimente, caracteristice categoriile sociale, stările sufletești și întâmplările produse de introducerea civilizației apusene la noi, el a istorisit, a criticat și a explicat întreaga viață a epocii de care s'a ocupat.

Romanul, nuvela, drama, numai atunci își merită numele, căci numai atunci își îndeplinesc menirea, cînd ne deslușesc o parte din viață, pe care noi, mai obtuzi, n'o putem pricepe, în care nu putem vedea clar. Toți prozatorii mari aceasta au făcut — și n'au făcut altceva.

Știu, există o proză de sentimentalism subiectiv, în care-ți „transpui“ „senzațiile“ așa numite rare, ce ți le dă viața... E stearpă și e și facilă, pentrucă-ți alegi după voe lucrurile care-ți dau senzațiile acele rare, și apoi îți poți alege după voe și senzațiile, pe care ți le dă viața, iar dacă te'ncurci în exprimarea cutăror senzații, renunți la ele, *admiți* că ai altele, mai ușor de „transcris artistic“. Cu totul altfel e ceiace dă un Caragiale. Realitatea obiectivă e una, și trebuie să te supui ei. Dacă n'o poți pricepe și zugrăvi, așa cum este, nu-ți rămâne nimic de făcut, căci nu poți inventa o realitate, care să corespundă stilului d-tale, pentrucă dai un examen teribil înaintea noastră, care o cunoaștem cum e.

Conu Leonida nu poate răspunde la o întrebare a Cucoanei Efimitei decit într'un singur fel hotărît de situația dată, de temperamentul său și de atâtea alte lucruri, care se închee cu alcătuirea nebuloasei primitive. Pentru a găsi acest răspuns, trebuie să ți-l șoptească cineva, acel „demon“ care nu e altceva decit închegarea miilor de observații făcute asupra lumii, — observații și închegare, care presupun întâlnirea atîtor rare și variate însușiri sufletești.

Și admir pe acest om, care a aruncat asupra realității noastre sociale privirea cea mai sigură, cea mai scrutătoare și cea mai pătrunzătoare...

Ce ridicul de mititicuță este *écriture* artistă a

senzațiilor d-lui X, senzații care nici nu mă interesează pân'pe-acolo, căci nu-mi este nici rudă, nici amic (și pe care nu le pot gusta decît la locul lor : în versuri) — față cu bărbăteasca dominație și lămurire a vieții din opera lui Caragiale, viața care mă interesează, pentru că este lumea mare a lui Dumnezeu, în care trăesc.

Dar importanța lui Caragiale în literatura românească nu stă numai în faptul că e cel mai mare scriitor obiectiv și unicul creator de tipuri devenite populare (cași de expresii devenite curențe). Importanța lui e mare și hotărîtoare și din alte două puncte de vedere.

În transformarea literară, care urmează epocii Alecsandri, dacă Eminescu marchează un stadiu nou în poezie, Caragiale marchează unul în proză. Proza obiectivă, adevărata zugrăvire a vieții, începe cu el.

O altă însemnătate a operei lui Caragiale în dezvoltarea literaturii noastre, este conștiința lui artistică. În epoca precedentă, a lui Alecsandri, se scria fără îngrijire, fără conștiință de însemnătatea formei și fără cultul ei. Epoca ce urmează, a lui Eminescu, Caragiale și ceilalți, duce cultul formei pînă la exagerare — lucru natural oricărei reacțiuni, și foarte util atunci, cînd era salutar ca remediu să se dea în doze forțate. Și dintre toți scriitorii vremii sale, Caragiale e cel mai mare artist. (Eminescu e mai poet decît ar-

tist, oricît de mare artist e. Caragiale e mai artist decît poet, oricît de mare poet e).

Între bucățile sale veți putea găsi deosebiri. Dar forma sa e veșnic aceeași — perfectă, impecabilă. Inteligența, cu care a pătruns pînă'n fundul vieții noastre sociale, îndreptată asupra propriului său scris, i-a dat acea siguranță de autocritică, pe care n'ă avut-o nimeni altul la noi.

Acestor incomparabile însușiri de artist, schitate așa de necomplet aici, își datorește Caragiale regalitatea literară, pe care a exercitat-o împreună cu Eminescu, asupra conștiinței contemporanilor săi.

Iubite maestre, primește sentimentele de admirație și de recunoștință ale unui om din generația care te-a priceput și te-a iubit mai mult, pe care l-ai făcut de-atîtea ori fericit, din liceu, cînd te cetea pe furiș la spatele colegului Balaban, și pînă azi, cînd opera d-tale, pe lîngă acel ris al inteligenței, care e supremul bine, îi provoacă și un sentiment de melancolie pentru contemporanii săi — ai noștri — Rică, Nae, Chiriac și ceilalți. Au fost atît de vii pentru mine, că-mi închipui c'au îmbătrînit și ei.

N. GANE

Nicu Gane a fost o natură delicată, elegantă și fină, un om plin de cuviință și simpatică bonomie, un moștenitor direct al acelei splendide generații de *bonjuriști*, care a dat atîta strălucire societății moldovenești dela jumătatea veacului trecut. În preajma luptelor pentru Unire, cînd tinerimea care dădea tonul în Iași se numea Kogălniceanu, Alecsandri și Russo, în vremea care a cunoscut cele mai frumoase și mai distinse femei, cînd pe scaunul stăreției din Mănăstirea Neamțului era bonjuristul Dionisie Romano, traducătorul lui Lamennais, și cînd la Varatec și la Agapia se discuta cu aprindere Unirea și se ceteau romane franțuzești, — în vremea aceia de speranță, de ideal, de fast și de bun gust, Nicu Gane trecea dela adolescență la tinereță, era în acea epocă a vieții cînd omul se formează definitiv și ceea ce ne aducea el nouă a fost sufletul elegant de-atunci, nealterat încă de grosieritatea burgheziei din cîmpia dunăreană, care, de-atunci încoace, a invadat toate regiunile sufletului românesc.

Cași străluciții săi predecesori, Nicu Gane era născut și el dintr'un neam de vechi boeri de țară, din pătura socială cea mai distinsă a vechei Moldove, din clasa care dăduse aproape pe toți idealiștii dela jumătatea veacului trecut.

Această origine și aceste împrejurări, precum și natura sa generoasă și optimistă, ne explică toate manifestările sufletului lui Gane.

Deși membru al Junimii, al patrulea, ne spune Gh. Panu, ca erarhie și ca vechime în acea societate, deși junimist politic înfocat o bucată de vreme, Nicu Gane totuși, liberal în felul lui Kogălniceanu și Russo prin fondul naturii sale, n'a întârziat să se ralieze la acel partid, care pe atunci intrupa liberalismul la noi.

Și iarăși, deși junimist literar fervent, Nicu Gane n'a fost nici romantic subiectiv, nici pesimist, nici critic amar. Ceiace avea comun cu junimismul, erau numai acele tendinți pe care le avusese un Alecsandri ori un Russo: oroarea de pedantismul făuritorilor de sisteme lingvistice, iubirea de subiecte naționale, de simplitate și de natural. Boer de țară din Moldova, natură echilibrată și optimistă, Nicu Gane n'a fost romantic ca junimiștii, ci clasic ca Alecsandri. Nuvelele lui Nicu Gane n'au romantic decit uneori subiectul, tratarea fiind curat clasică, cași la predecesorii săi. Prin fondul și forma nuvelor sale, el face parte mai degrabă din curentul *Daciei literare*,

al *Propășirii* și al *României literare*, decît al *Convorbirilor*, în orice caz dintr'un curent intermediar, de tranziție.

Și clasic a fost Nicu Gane și în ipostasul lui de șef al „celor opt“ din *Junimea*, care aveau impertinența modestie de a declara că „nu înțeleg nimic“ din nebulozitățile indigeste ale romanticului fără talent Bodnărescu și chiar din înălțimele nebuloase ale romanticului genial Eminescu.

Cu Nicu Gane s'a stins cea din urmă vibrație, care mai răsuna pînă la noi, din sufletul nobilei Moldove de odinioară.

GHEORGHE PANU

Gheorghe Panu a murit. El avea încă multe de spus. Anunțase reapariția Săptămîinii. Adunase material pentru al doilea volum al lucrării sale istorice. Avea de susținut polemicile provocate de primul volum. Era hotărît să înceapă în Parlament o campanie împotriva unor curente obscurantiste. Strinsese notițe și cugetase asupra unui lung studiu despre literatura curentă. Făgăduise „Vieții Romînești“ o serie de articole asupra unei importante probleme economice privitoare la veacul al XVIII-lea...

S'a zis că politicește Panu își sfîrșise cariera și că nu se poate spune că a murit prea devreme.

Dar acest bărbat n'a fost numai un om politic și, poate, nici nu a fost tocmai un om politic. Pentru politica pozitivă, îi lipsea răbdarea, supunerea la obiect, cum se zice în literatură, simțul practic, adaptarea la împrejurări.

În schimb, ce admirabile însușiri de gînditor și de artist! Poate că nici unul din oamenii noștri mari n'a fost înzestrat cu așa de variate însușiri...

Dar epoca în care a trăit, împrejurările vieții

și temperamentul nu i-au îngăduit să-și desvolte toate acele însușiri prețioase.

Ar fi putut să fie un foarte mare istoric acela care, în nopțile de insomnie ale unei boli teribile, a scris, fără a fi specialist, o vastă lucrare istorică din care, chiar după spusele adversarilor, câteva capitole vor rămânea.

Ar fi putut să fie un foarte mare psiholog acela care a analizat atâtea stări sufletești și care, probabil fără să fi cetit măcar pe Romanes, a scris atâtea pagini pătrunzătoare asupra sufletului animalelor.

Ar fi putut să fie un foarte mare estetician acela care, ca diletant, a răspândit atâtea considerații sugestive asupra artei.

Ar fi putut să fie un foarte mare rōmancier acela care, în Tipuri Parlamentare, în schițele din Săptămîna, în Amintirile dela Junimea, în articolele și discursurile sale, a zugrăvit cu o așa vioiciune atâtea tipuri și atâtea situații — cum puține exemple se găsesc în paginile cele mai ferice ale literatorilor noștri de profesiune.

Un singur lucru poate i-a lipsit acestui spirit clar și logic, acestui volterian: sentimentul pentru poezia romantică, pentru ceiace este duios, pentru ceiace este nelămurit, pentru ceiace este dincolo de orizon. Acesta este singurul defect de fond al Amintirilor sale dela Junimea. Incolo — repetarea unor lucruri, datorită faptului că și-a publicat

fără să le mai revadă, articolele scrise în vreme de șapte ani, neologismele, moldovenismele, etc., care i s'au imputat — acestea pot fi evitate de orice scrib care-și lustruește pielea fotoliului, cizelînd și căutînd cuvîntul... rar!

Gheorghe Panu a fost un creator și un sămănător de idei. Nimene, la noi, n'a avut o minte atît de bogată în considerații asupra lumii. Pentru omul acesta vibrant, cu ochii neliniștiți, nimic nu era banal. El vedea în orice lucru aspectul nou și original.

Acei care l'au urmărit și l'au admirat, se vor deprinde greu cu lipsa lui. De cînd ținem minte, eram obișnuși să ne'ntrebăm: ce va zice Panu? ori de cite ori se punea o problemă.

Dar, mai presus de toate, Panu a fost un polemist.

După cum Eminescu a fost Poetul, Conta Filozoful, etc. — așa Panu a fost Polemistul.

Înarmat cu atîtea cunoștinți variate, cu o logică implacabilă, cu o ironie nimicitoare, cu un incomparabil spirit de observație, care, împreună cu darul de a zugrăvi oameni și situații, alcătuiă irezistibilul său humor, Panu a fost un polemist fără samăn.

Din acest punct de vedere, poate că scena a fost prea mică pentru el, cum s'a zis. Căci, dacă a avut admiratori fervenți, foarte puțini l'au în-

teles în adevăr, foarte puțini au gustat ceiace-spiritul său avea rar, fin și superior.

Panu a fost lăudat mai ales ca ziarist. Dar marele polemist era încă un și mai admirabil vorbitor. Bine-înțeles, demult, cînd era pasionat pentru un ideal.

Cu o mîndră stîngăcie, cu o admirabilă și bărbătească urîțenie de om robust, cu ochii aceia care se uitau cu un fel de ură dureroasă, cu glasul sacadat și răgușit de pasionat, Gheorghe Panu venea la tribună parcă din mijlocul celor obișduiți și întunecați, ca un răzbunător al lor.

Căci acest om a fost, în cei mai frumoși ani ai maturității sale, un democrat intransigent, un „dușman al societății“, unul din oamenii care au stirnit cele mai nobile pasiuni și cele mai îndrăznețe idei.

Și cine, din generația noastră, poate uita a-cele sări, cînd, „comme la meute au cor“, alergam la glasul lui, chiar și acei care îi eram adversari ireductibili.

Multă vreme a fost în lași obiceiul întrunirilor politice contradictorii, care, prin natura lor, nu îngăduiau înjuria, calomnia și neadevărul patent. (Poate și lucrul acesta a fost una din cauzele distincției intelectuale și morale a lașului — sau un efect al acelei distincții...).

Acum vre-o douăzeci de ani, cele două partide istorice din lași se uniseră într'o „ligă moldove-

mească", împotriva partidelor nouă, care pe-atunci erau în toată puterea lor: radicali, junimiști, socialiști, coalizați și ei la rîndul lor.

Și Gheorghe Panu era oratorul nostru al tuturoră, mîndria noastră, răzbunarea noastră, triumful nostru!

Pe-atunci erau mulți oameni de samă în cele două partide istorice din Iași. Dar Panu le ținea piept tuturoră. El nu era dintre acei oratori, care au nevoie de aerul călduț al unui public amic. Din contra. Dușmănia îl întărta.

Mi-aduc aminte de-o sară de-atunci. Vorbeau în sala Pastia oratorii „ligei moldovenești“. Noi ceream să i se dea cuvîntul lui Panu. După vre-o două ceasuri, Panu a fost lăsat la tribună și a vorbit. Nu! Sint lucruri care nu se uită niciodată!

Rupea omul acesta. Sfișia. Avea un așa talent de a reduce la absurd, de a ilustra prin comparații fulgurante și de a ridiculiza prin humorul său nesecat; dădea o așa impresie de sinceritate prin vorbirea lui pasionată și fără retorică; alcătuia un așa de colosal monument grotesc din ideile adversarilor — încît entuziasmul nostru atingea delirul!... Și pe omul acesta, care n'avea nimic demagogic în suflet, aplauzele și strigătele noastre îl impacientau.

În *Lupta* era același. Cu o singură deosebire poate. În ziar nu se vedea chinul de a găsi

cuvântul și imaginea sugesivă, chin care te făcea să asیști la sbucimul sufletului său tumultuos și care era unul din farmacele oratoriei sale...

Dar toate acestea *au fost!*

Și odată cu dînsul, am îngropat și noi o parte din tinereța noastră.

GEORGE DIAMANDY

Acela, căruia i s'a zis cu intenții de polemică și de persiflare, „cavalerul blond al socialismului roșu“, a murit, cum a și trăit, *căutînd* mereu altceva, întrebînd mereu orizonurile, visînd o altă lume mai bună, în locul celei reale. A murit în una din multele călătorii pe care le-a făcut în vremurile agitate ale apostolatului său național, a murit pe drumul spre Apus, pe mare, între cer și apă.

Boer prin naștere, intelectual prin conformație sufletească, cu o nuanță de boem în tinereță, socialist prin aspirații, prin cultură, prin generozitatea naturii sale și prin temperamentul său protestatar, George Diamandy a fost același dela început până la sfîrșit, ori unde l-au dus vicisitudinile politicii.

Scriitor neegal, *causeur* inimitabil, plin de strălucitoare vervă, om de cultură generală, preocupat mai ales de problemele sociale și, de cîteva ani, de cele estetice, — George Diamandy a fost mai înainte și mai presus de toate o inimă de aur. Prietin sigur și cordial, sufletul lui radia o căl-

dură binefăcătoare pentru toți cei din jurul lui. Soldat credincios în lupta socială, tovarăș minunat, George Diamandy aducea toată nobleța naturii sale de elită și tot entuziasmul sufletului său bogat.

Numai acest admirabil caracter, numai acest puternic idealism poate explica eroismul supra-omenesc de care a dat dovadă în ultimii ani ai vieții sale. Bolnav de o boală mortală, perfect conștient de vremelnicia existenței sale, înviat de câteva ori din morți în toată accepția cuvântului, seninătatea sa era imperturbabilă, verva sa nealterată. Boala sa era de așa natură, încît fiecare zi, pe care o mai trăia, era un paradox. Și el era cel dintăiu, care știa acest lucru și care glumea pe socoteala paradoxului. Dar omul acesta, asupra căruia stătea întinsă amenințător ghiara morții, lucra cu aceeași rivnă de altă dată la pregătirea unor vremuri mai bune, pe care știa sigur că el n'are să le apuce.

Toți acei care l'au cunoscut de aproape, își vor aduce aminte cu drag de dînsul și vor păstra o pioasă admirație pentru anii eroici, în care a luptat desprețuind atît de superb moartea.

V. G. MORTUN

A murit și acest om veșnic tânăr! Bărbatul politic, ministrul, președintele de Cameră, căruia i s'a făcut o înmormintare atît de politică, a apărut pe scena țării așa de altfel decît a părăsit'o!

Acum treizeci și cinci de ani s'a arătat pe ulițele Romanului un tânăr fiu de boer, înalt, subțire, palid, cu fața încadrată într'o barbă de mătăasă neagră.

Era Vasile Mortun, feciorul cel mai mare al lui Iordache Mortun, era un tânăr mîndru ca un Făt-Frumos, care se deosebea de toți feciorii de boer, care voia să schimbe lumea, care nu se ducea la petreceri, la „Grădina Publică“, care dădea mîna cu țărani, care nu credea în Dumnezeu. Insfirșit, obiectul de mirare, de spaimă, de scandal al tîrgului întreg.

Pe urmă, după o aventură romantică, care-i cîștigă simpatia și admirația tuturor tinerilor și fetelor din romantica urbe, fundînd o familie, Mortun se așează în Iași și luă direcția literară a celebrei reviste „Contemporanul“.

Dar „sediul“ lui „politic“ rămase la Roman.

Politica lui, o știe toată lumea. Ceiace poate nu știe toată lumea sînt imensele sacrificii materiale făcute de Morțun pentru politica lui.

Oricum ar fi privită activitatea sa de mai dincoace, să nu se uite că acest fecior de boer și-a dat anii cei mai frumoși și o bună parte din averea sa idealului! El este aproape singurul în țara noastră, din clasa lui, care a plătit țărănimii ceiace clasa sa a stors atîtea veacuri dela țără-nime. Morțun a făcut un stagiu de douăzeci de ani în idealism, și nu ca diletant al idealului, ci ca muncitor neadormit.

Dar rolul nostru este de a arăta cetitorului contribuția adusă de Morțun mișcării literare romîne.

A scris puțin. Cîteva poeme în proză, care nu au putut rămînea. Cîteva articole de critică teatrală generală, pline de idei nouă pentru vremea aceia și de juste observații asupra împrejurărilor de atunci, dar care astăzi nu mai prezintă nici un interes. Morțun a mai tradus și localizat cîteva piese de teatru, care nu pot avea mai multă însemnătate decît niște traduceri și localizări. Dar el a scris și două piese de teatru originale, care ar putea fi cetite și azi cu plăcere și care nu știm pentruce nu se mai joacă. În amîndouă, autorul lor a ridicat vălul de pe cîteva mici mizerii ale societății noastre și a știut să ni le facă evidente și să ne miște. Afară de asta, Morțun a dat prima ediție a prozei literare a lui Eminescu și

a poeziilor lui de adolescență din „Familia”, — și a pregătit întâia ediție a scrierilor lui Creangă, trecute, după moartea acestuia, pe sama unui comitet. Am dovezi că corectarea textului lui Creangă din „Convorbiri” a fost făcută de marele prozator împreună cu Morțun și uneori după îndemnul ori sugestia acestuia.

Dar însemnătatea rolului său o văd aiurea. O văd în faptul că, prin politica sa, prin literatura sa, prin dirijarea „Contemporanului”, prin personalitatea fascinantă (era așa de fascinant în vremurile lui bune!) el a contribuit la crearea unei atmosfere intelectuale și sentimentale, la crearea acelui suflet care s'a numit acum douăzeci-treizeci de ani „socialism”. Acea mișcare, acel curent, a adus o mentalitate, care a străbătut în întreaga cultură a țării—în opera literară a unora, în activitatea practică a altora.

Ce-a rămas în averea de azi a culturii romine din toată acea mișcare de idei, din acea concepție asupra lumii, e greu de dozat, dar că a rămas ceva e sigur, căci, și în lumea morală, nimic nu se pierde în natură.

Vasile Morțun a murit! Sînt oameni care parcă nu puteau să moară. Vasile Morțun era dintre aceștia. Era atîta viață în el, parcă o viață eternă, încît moartea lui pare neverosimilă.

P. P. CARP

Dela o vreme, moartea este nemiloasă cu noi. În câțiva ani numai, literatura a pierdut pe Caragiale, pe Iosif, pe Anghel, pe Cerna, pe Maiorescu, pe Coșbuc, pe Delavrancea și pe alții. Iar cirna țării pe Carol I, pe D. A. Sturdza, pe Haret, ș. c. l.

Și nici o compensație de nicaeri!

Acum s'a dus și Petre Carp.

Petre Carp a fost unul din întemeetorii și „stilpii” Junimii. Natură eminentemente practică și combativă, el a reprezentat concepția politică a curentului junimist, pe cînd Maiorescu pe cea literară. Cu toate acestea, om de cultură, spirit fin și artist, P. P. Carp n'a trecut prin această lume, și printr'un mediu atît de literar ca acela al Junimii, fără să lase o urmă și în literatură.

Activitatea sa pur literară este însă foarte săracă. Cîteva traduceri, cîteva articole de critică. „Literatura” sa o găsim mai degrabă în discursurile sale, minunate prin logica lor, prin conciziuni-

nea lor lapidară și prin atâtea cuvinte și formule înaripate.

Dar însemnătatea lui P. P. Carp pentru cultura și literatura română stă aiurea.

Societatea Junimea, prin alcătuirea ei, prin felul desbaterilor, a fost *mediul* în care s'a dezvoltat literatura noastră o bună bucată de vreme. Doctrina estetică și literară a Junimii nu s'a exercitat atît prin articolele lui Maiorescu și ale altora, cît prin atmosfera întrunirilor ei, la care participau aproape toate talentele vremii și care erau o adevărată școală de gust și de onestitate literară.

Unii din membrii acestei societăți nu au aproape nici o însemnătate în literatură prin *scrisurile* lor, ci numai prin rolul pe care l-au avut la întrunirile Junimii.

Așa Vasile Pogor, care a scris lucruri slabe, dar care prin gustul său fin, prin critica sa nemiloasă din adunările societății, a făcut atît de mult pentru literatura vremii.

Gustul sigur și spiritul metodic al lui Maiorescu, critica amară a lui Panu, bunul simț al lui Lambrior, observațiile tuturor, discuția liberă dintre toți, — acestea au alcătuit atmosfera Junimii, mediul în care s'au format, ori s'au dezvoltat, ori s'au corijat aproape toți scriitorii vremii.

Sinteza superioară a acestei intense activități intelectuale, sistematizată, teoretizată, exprimată.

în formule splendide, mai ales de Maiorescu, a răspîndit spiritul societății și în publicul mare, în lumea cetitorilor, ori a viitorilor scriitori. Dăr un Creangă, un Eminescu, un Caragiale, pe cît au fost influențați de Junimea, au fost influențați mai ales acolo, și mai puțin prin scrierile de propagandă ale Junimii.

După Vasile Alecsandri, care frecuenta întrunirile rar, prestigiul cel mai mare în societate îl aveau Maiorescu și Carp, al cărui spirit tăios și necruțător era atît de temut în Junimea.

Carp venea rar la adunările societății, dar cînd venea, cuvîntul lui era deciziv, atît cînd desființa cît și atunci cînd încuraja.

Din acest punct de vedere, rolul lui P. P. Carp în istoria literaturii noastre este cași al lui Pogor.

Cași acesta, el a fost unul dintre acei care au contribuit mai mult la crearea sensibilității critice în sînul Junimii, adică în acel mediu, unde s'a format literatura noastră vreme de vre-o douăzeci de ani, în cea mai decizivă epocă a dezvoltării ei.

Dar influența lui Petre Carp asupra literaturii s'a exercitat și pe o altă cale. Fiind capul teoretic al doctrinei junimiste politice, care a influențat atît de mult concepția de viață a scriitorilor junimiști, Petre Carp a avut o enormă influență indirectă asupra literaturii celor dela Junimea, li-

teratură care, aproape întreagă, poartă pecetea criticii sociale și a atitudinii sociale junimiste.

Și, dacă ne gândim că această atitudine socială a avut efecte și asupra concepției artistice, atunci partea lui Petre Carp în mișcarea literară a vremii ni se lămurește și mai limpede.

Petre Carp a supraviețuit Junimii cași Maiorescu. Ca dintr'un templu ruinat, mai rămăseseră câteva coloane, care atestau măreția din trecut. Dar dela o vreme cad la pământ și coloanele rămase. Cu P. P. Carp s'a năruit una dintre cele din urmă, una dintre cele mai impunătoare, una din cele care odinioară sprijineau bolta...

CEI MORȚI

De cind „Viața Rominească“ și-a încetat apariția și până azi, am avut durerea să pierdem pe mulți dintre colaboratorii noștri.

Intr'o dimineață din Maiu 1918, pe cind descifram cu spaimă paragrafele tratatului de pace impus de Centrali, gazetele din București ne aduceau vestea morții lui Coșbuc. Iar peste câteva ore ni se aducea la cunoștință moartea lui Delavrancea. Intristare și jale din toate părțile.

Nu mai aveam în acel moment Ceahlăul și nu mai aveam nici pe cel mai mare cîntăreț al lui. Acela dintre noi, în mintea căruia s'a oglindit mai strălucit strălucirea pămîntului rominesc, se dusese și el odată, cu ceiace aveam mai minunat în frumoasa noastră țară.

Coșbuc a fost adevăratul și poate singurul poet al pămîntului și al neamului rominesc cel etern, așa cum a rămas dedesubtul schimbărilor și al furtunilor aduse de vremuri. În poezia lui Coșbuc nu sint curente de idei trecătoare, atitudini de sistem filozofic și de școală literară. „Optimismul“ său nu este altceva decît sănătatea, decît

seninul și armonia sufletului său. Această sănătate și această armonie sufletească apar în chip splendid și în arta sa, în perfecția, liberă și nesilită, a versului său luminos.

Coșbuc a fost un scriitor rar, un scriitor unic în întreaga literatură a vremurilor de azi. Trebuia un concurs rar de împrejurări, ca să poată apărea un Coșbuc. Trebuia să se nască într'un sat de țărani sănătoși și bogați cu vechi așezări cinstite, un fecior genial cu sufletul — amestec rar! — contemplativ și viteaz. Și astfel, în acest secol tulbure și plin de contraste exagerate, a putut apărea un poet clasic în adevăratul înțeles al cuvintului.

Și dacă împrejurări protivnice, ca acele în care a trăit printre noi, nu i-ar fi mohorit sufletul, cine știe la ce culmi nebănuite nu s'ar fi ridicat, odată cu maturitatea, poezia mindrului fecior din Ardeal?

Celălalt, care a închis ochii ca să nu mai vadă parcă durerile noastre de atunci, a fost unul din idoli generației ajunsă astăzi pe pragul bătrâneții. În „Trubadurul“ și în „Sultânica“, minunate începuturi de proză artistică română, acei care eșeau din adolescență acum treizeci de ani își vedeau întrupate unele din aspirațiile lor, idealul lor artistic și democratic.

Delavrancea a adus în literatura românească viața celor mulți, interesul cald pentru această.

viață și, în scrisul românesc, limba vie a celor care trăesc în contact cu pământul, și un stil colorat în locul stilului curent și amorf de până atunci.

Delavrancea este unul din creatorii literaturii *artistice* române și unul din promotorii literaturii celei mai nouă, a aceleia care s'a inspirat mai mult din viața așa de originală și specifică a țărânimii noastre.

El ar putea fi socotit ca o tranziție—sau ca o combinație—între intelectualismul liric dela 1880 zugrăvit, poate c'un accent exagerat, în „Trubadurul“ și în „Liniște“, și între „țărănismul“ și „poporanismul“ dela 1900, întrupat, poate cam romantic, în „Sultănica“.

Dar Delavrancea a mai fost încă ceva : a fost un mare orator. Un orator în adevăratul înțeles al cuvîntului, prin stilul și prin „acțiunea“ oratoriei sale.

Nu știm dacă a fost la noi altcineva care să poată țîri după el mulțimea ca Delavrancea. Oratoria sa era pasionată și colorată. Talentului său nu-i convenea argumentarea înlănțuită și rece ci entuziasmul și invectiva.

Și a fost parcă anume să moară, în momentul acela, acești doi mari scriitori, ca să întunece și mai mult tragedia zilelor de atunci.

Pe la sfîrșitul verii anului 1917, cînd Muntenia,

Oltenia, Dobrogea și o parte din Moldova zăceau sub dușman, când cealaltă parte a Moldovei gemea de durere sub povara grea a războiului și sub călcăiul aliatului rus, — în Roman, venit acolo din Piatra sa, se stîngea strălucitul cîntăreț al frumoasei noastre Moldove, Calistrat Hogaș. Moldova lui avea să învie din nou, întreagă, din Carpați și Ceremuș la limanul Nistrului, ca'n vremea „zimbrului sombru și regal”, — dar acela care i-a zugrăvit splendorile ca nici unul altul, nu mai avea să afle vestea cea mare niciodată.

Dar cași el, pentru totdeauna s'a dus și Moldova de altădată, cu viața ei patriarhală și tihnită, cu cucoanele și cavalerii care au fost părinții noștri, cu arhondaricele primitoare, cu țărani blajini, cu nădișancele bătrinești, cu viața care curgea melodios și blînd — cu tot ce-a fost odată.

Calistrat Hogaș a pus în paginile lui numai lumină și viață, numai soare și bucurie, — a pus toată taina muntelui și tot albastrul cerului moldovenesc, murmurul izvoarelor, vorba cu tile a țaranului și gluma homerică a oamenilor întregi de odinioară.

El a iubit natura ca un amant — „eu am fost întotdeauna amantul nestrămutat al naturii” — în toate aspectele ei, s'ar putea spune în toate capriciile ei, noaptea misterioasă, apusul care pune umbre lungi pe șesurile tăcute, codrii sunători și nemărginiți, furtuna care zgudue „făptura” din

temelii și golul tainic ce se întinde dincolo de Pa-naghia Ceahlăului, de unde începe împărăția spiritului pur, unde veghează numai ochiul lui Dumnezeu.

Acum citeva luni a murit Alexandru Vlahuță, starostele nostru al tuturor, muncitorul cînstit și neobosit, moldovanul cu vorba cuminte și răs-picată, sfătuitorul bun și înțelept, prietinel fără a-sămănare.

Alexandru Vlahuță este și el o victimă a răz-boiului. În toamna etern memorabilă a refugiului din 1916, pe cînd alții își goneau modernele vehicule cu motor, pline cu diverse femei și că-ței de lux, acel care a scris „Din Trecutul nos-tru“ se îndrepta ca'n vremile vechi de cum-pănă și de bejense, într'un car cu boi, dealun-gul țării, dela răzășia lui din Rîmnicul-Sărat, spre Birladul copilăriei sale, acolo unde trăi-seră odată fița Smaranda și Similăchioaia, gaz-dele pe care le-a evocat cîndva cu atîta duiosie. Din frigul și suferința acelei bejării i s'a tras moartea.

Alexandru Vlahuță, răzăș din „țara de jos“, a adus în literatura romînă, mai înainte de toate, „limba veche și 'nțeleaptă“ și a dat romantismului vremii o formă clasică prin claritatea și perfecția ei. Exprimînd limpede și lapidar, și pe înțelesul tuturor, psihologia „eminesciană“ a vremii, el a

deschis maestrului său calea, ca un crainic, și a contribuit ca nimeni altul la formarea sufletului generației care l-a urmat. Alexandru Vlahuță are o parte covârșitoare în formarea intelectualismului visător de acum treizeci de ani. El ne-a învățat să ne alinăm durerea de a trăi, aruncînd un vâl de poezie peste suferințele noastre. El ne-a învățat alchimia subtilă de a ne transmuta tristetea în melancolie.

Și acum citeva zile a murit Alexandru Xenopol.

Omul acesta a fost lumină. A fost un spirit liber, în înțelesul clasic al cuvîntului, un gînditor multilateral, un om de un comerț plăcut în gradul cel mai înalt. Extrem de inteligent, spiritual și glumeț, cu riposta ascuțită, dar blajină, subtil și degajat, de o incintătoare simplitate, de un caracter egal, veșnic ferice, Xenopol era inofensiv ca un copil. El nu știa ce este rancuna, nici ura. El nu erta, căci nu avea ce erta. El uita cu desăvîrșire. Uita jignirile, atacurile, micile și marile infamii.

A. D. Xenopol făcea parte din generația cea mare de gînditori și creatori, întemeietori de științe, de acum patruzeci de ani. Hasdeu, cu vasta lui lectură, cu scăpărările lui geniale, cu temperamentul lui de artist, a creat vaste poeme istorice. Xenopol este întemeietorul istoriei științifice, așa cum ea se putea crea pe vremea aceia, la în-

începuturile fazei pozitivistice ale științei române. Xenopol, cel dintâiu, a început să facă istorie pentru istorie, în aceeași vreme cînd Eminescu făcea poezie pentru poezie. Eminescu, Xenopol, Conta, Lambrior, Cobilcescu, sînt dovada maturității la care ajunge gîndirea romînească în preajma anului 1880.

Dar a murit și bătrînul savant, profesorul nostru al tuturor. Marea, iubită, originala lui figură nu se va mai ivi niciodată pe străzile țîrgului nostru, pe catedrele și pe tribunele lașului nostru, de pe care a propovăduit o jumătate de veac știința, libertatea de gîndire, iubirea de patrie, bucuria de a înțelege și veșnic nevoia de mai multă, cît mai multă lumină.

TABLA DE MATERII

NOTE PE MARGINEA CĂRŢILOR :

	Pag.
Ape de primăvară	7
Manon Lescaut	20
Ana Karenin	24
Les Fleurs du Mal	36
Din Trecutul nostru	54
Poezia populară	67
Povestirile lui Creangă	76
Cîntece fără Țară	85
Patima roșie	101
Foiletoanele lui Caragiale	112

PROFILURI :

T. Maiorescu	137
C. Dobrogeanu-Gherea	149
Ioan Al. Brătescu-Voinești	166
Vasile Alecsandri	171
Mihail Eminescu	178
Jean Bart	190
P. Cerna	193
Hortensia Papadat-Bengescu	202
G. Topirceanu	206
Maxim Gorki	219

II
OCAZIONALE :

VERIFICAT
2007

	Pag.
Caragiale	225
N. Gane	231
Gheorghe Panu	234
George Diamandy	240
V. G. Morfun	242
P. P. Carp	245
Cei morți (G. Coșbuc, Delavrancea, C. Ho- gaș, Vlahuță, A. D. Xenopol)	249

3
4
La pag. 104, rîndul 16, să se cetească „apeti-
tul de omor“, în loc de „apetitul de amor“.

VERIFICAT
1937

VERIFICAT
2017

ANTICARIET NR 4
LEI 4

26.11.14 H.842 3 in 62

C.T.C. 2

46