

MIHAIL DRAGOMIRESCU

CRITICA ȘTIINȚIFICĂ

ȘI

EMINESCU

(ÎN CONTRA METODEI ISTORICE ÎN LITERATURĂ)

EDIȚIA III
REVĂZUTĂ ȘI ADNOTATĂ



718

BUCUREȘTI ♦ 1925

5 IV ~~77115~~
77115
goc
MIHAIL DRAGOMIRESCU

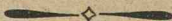


CRITICA ȘTIINȚIFICĂ
ȘI
EMINESCU

(ÎN CONTRA METODEI ISTORICE ÎN LITERATURĂ)

~~447988~~
—◆—

EDIȚIA III
REVĂZUTA ȘI ADNOTATĂ



BUCUREȘTI 1925

Biblioteca Centrală Universitară
BUCUREȘTI
Cota 77.115
Inventar . 147.988

1956

R72

B.C.U. Bucuresti

C147988

LĂMURIRE LA EDIȚIA II

„Critica științifică și Eminescu“ a apărut întâiași dată în „Convorbiri literare“ (1894) și apoi, cu oarecare adaosuri, în broșură aparte, acum unsprezece ani. Sub forma de atunci avea două defecte: avea un caracter prea polemic și un stil prea schematic. În această edițiune, am căutat să înlătur aceste două lipsuri fără să ating însă compoziția generală, și cu atât mai puțin fondul ideilor, de care — precum se va vedea din adaosurile ce am făcut — sînt pătruns astăzi și mai mult decît atunci. Fără să neg meritele criticei „științifice“ din punct de vedere istoric, psihologic și social, fac rezerve esențiale în ce privește pretenția ei de „știință“ și mai cu seamă în ce privește meritele ei din punct de vedere estetic. Acest din urmă punct de vedere, în cinstită procedură științifică, trebuie să fie, în materie de artă și poezie, conducătorul principal al criticului și literatorului. A deosebi operele de adevărată artă de cele care numai o simulează; a fixa definiția lor fizionomie prin lucrări filologice și isto-

rice conduse de punctul de vedere estetic ; a justifica adevărurile sufletești ce coprind ; a le caracteriza după norme precise, întemeiate pe cercetări psihologice care să permită deosebirea esențialului de accidental ; și, în fine, a le clasifica pe temeiul acestor caracterizări—iată operațiunile, pe care literatura le poate încerca cu convingerea deplină că face o lucrare științifică, fără să se rătăcească prea mult în ipoteze prezumțioase. Pentru înlesnirea acestui fel de a înțelege literatura este scris acest studiu — și-l republic sub o nouă formă, cu speranța de a fi numai începutul unei serii de studii, care să dea o incorporare definitivă acestei concepții a literaturii științifice.

LA EDIȚIA III

Această ediție, necesară de multă vreme, ca **introducere în Literatura științifică**, ce predau la Universitate, nu cuprinde decât câteva modificări și adaosuri în note, făcute necesare de desvoltările pe care le-a luat metoda mea literară în ultimii ani. Firește fondul a rămas acelaș, dar am căutat să-l precizez mai mult. Neștirbit, dar luminat.

MIHAIL DRAGOMIRESCU

Ianuarie 1925.

CRITICA „ȘTIINȚIFICĂ“ ȘI EMINESCU

Sînt două categorii de scriitori, care, ocupîndu-se cu *Eminescu*, i-au întunecat, cu voe sau fără voe, personalitatea lui artistică. Sînt, mai întîi, aceia, care, contestîndu-i valoarea poetică și morală, acuză pe amicii lui literari, că l-au ridicat pe un piedestal nemeritat, pentruca astfel să se ridice ei înșiși. Sînt apoi admiratorii lui *post mortem*, care, recunoscîndu-i marele talent poetic, susțin că el ar fi putut fi un poet și mai însemnat, dacă aceiași amici nu i-ar fi sfărîmat iluziile și nu i-ar fi istovit puterile, prin indiferența lor. Astfel, și de o parte, și de alta, *Eminescu* a putut fi întrebuițat ca armă de atac în contra acelor care, timp de mai bine de două decenii, l-au prețuit și l-au cultivat cu stăruință, pe cînd postumii lui prieteni n'au găsit cu cale să se intereseze de dînsul.

Negreșit, cu o astfel de procedere pătimașă, cel ce eră să sufere mai mult, eră poetul însuși,—și ceeace e mai instructiv—nu atît din partea adversarilor, cît din partea acestor din urmă admiratori. Căci, pe cînd adversarii, osîndind tot ce a scris *Eminescu*, au ajuns să nu fie crezuți nici chiar acolo,

unde ei poate ar fi avut dreptate; pretenșii lui amici, osîndind cu prudență și zicînd că lucrează în numele științei, au fost ascultați chiar cînd învinovățirile lor erau cu desăvîrșire nedrepte.

Eminescu a fost un „tîmpit“ și un „șarlatan“, ori a fost un „isteric“ și un „nebun“ toată viața lui, zic adversarii; și citează autori, dintre care nu lipsește, firește, *Lombroso*. Dar iluzia, pe care ei ar putea-o face vorbind în numele teoriilor moderne, se risipește îndată ce punem afirmările lor față de operele poetice, care au pătruns în inima tuturor celor ce le-au citit. Căci, în adevăr e cu neputință, după ce am luat cunoștință de poemele celui mai adînc poet al nostru, să dăm crezare unor critici, care, vorbind în numele științei, ne spun că „Lu-ceafărul“ lui *Eminescu* este „o bîguală, nu se poate mai isterică¹⁾“, că în „Mortua est“ „iubirea sexuală rabiată și pesimismul cel sălbatic fac grimaze ca niște marionete, compuse din schelete ome-nești“²⁾; că în poeziile lui de dragoste e „trivial și obscen“³⁾; că într'însele e vorba despre „niște monștri ca moral și căzături ca frumusețe“⁴⁾; că „Impărat și Proletar“ este un clișeu din ziarele so-cialiste puse în versuri“; iar „Satira III“, alt clișeu „în care nu vorbește pesimismul, ci necazul scrii-torului față cu favoriții guvernului de atunci“⁵⁾;

1) *Ar. Densușianu*. „*Rev. critică literară*“, No. 5, 6, p. 201.

2) „*Biblioteca Unirii, Mihail Eminescu*“, Blaj, 1891, p. 29.

3) *Ibid.*, p. 26.

4) *Ar. Densușianu*. *Ibid.* p. 209.

5) *Ibid.*, p. 215.

că „bietul *Eminescu*“ se încearcă și el a contempla „poetice (sic) natura. Nu o poate duce însă decît „pînă la niște fraze confuze, fără spirit și fără „gust“ ?¹⁾ E cu neputință să credem că *Eminescu* e lipsit de originalitate, cînd ni se afirmă că, bunăoară versurile :

Pe bolta aburie, o stea nu se arată,
 Departe doară luna cea galbenă – o pată.

(„De cite ori iubită“)

și

Soarele, ce azi e mindru, el vede trist și roș,
 Cum se 'nchide ca o rană printre norii 'ntunecoși—
 („Scrisoarea I“)

nu ar fi altceva decît versurile lui *Heine* :

Auf den Wolken ruht der Mond
 Eine riesen Pomerantze²⁾

[Pe nori luna se-odihnește,
 Uriașă portocală],

iar versurile :

Adormi-vom, troeni-va
 Teiul floarea peste noi,

(„Povestea Codrului“)

n'ar fi decît simple plagiate după :

Blamier nicht nicht mein schönes Kind
 Und grüsse nicht nicht unter den Linden³⁾—

[Nu mă defăima frumoasa mea copilă,
 Și nu mai îmi da bună ziua „pe sub tei“].

1) „*Biblioteca Unirii*“, p. 57.

2) *Ar. Densus*. Ibid., p. 228.

3) Ibid. p. 226—227.

și anume pe cel puțin ciudatul motiv că la noi nu se află atâtea alee de tei, ca în Germania?

Asemenea aprecieri, dispar prin ușurința propriei lor exagerări, și împreună cu ele, negreșit, și puterea lor ca armă de atac, fie în contra poetului, fie în contra aceloră ce i-au consacrat, din capul locului, talentul. Pretinșii prieteni par însă cu mult mai fini decât adversarii poetului. *Eminescu* în poeziile sale este pesimist, zic dînșii; dar pesimismul, este „din punct de vedere științific“, inartistic și imoral: „el amortăște forțele vii ale tinerimii“¹⁾. Prin pesimismul său, *Eminescu* pierde un titlu esențial la admirația noastră. Nu e însă el de vină. Dacă studiem talentul acestui poet la luminile critice moderne—critice științifice—descoperim că el a fost prin temperament *optimist*, dar ceeace l-a prefăcut în pesimist, e faptul că a trăit într'un mediu conservator, „fără ideal“, Societatea „Junimea“, și a fost fatal influențat de el. Dacă *Eminescu*, ar fi trăit în alt mediu, dacă ar fi cunoscut el „cel mai mare poet-artist în literatură, pe *C. Rosetti*, cel mai mare poet-artist în politică“²⁾, el ar fi rămas de sigur optimist și deci ar fi fost un poet cu mult mai mare decât este. Concluzia: vina acestei inferiorități *calitative*, sînt amicii lui literari, sub influența cărora s'a desvoltat, din „Junimea“.

Aceiași admiratori merg însă mai departe, și precizează și mai de aproape cauzele pesimismului său.

Publicînd scrisori autografe, ori citindu-le în con-

1) *C. Dobrogeanu-Gherea* „Studii critice“, vol. I, p. 138.

2) *Ibid.* p. 133.

ferințe publice ¹⁾ (scrisori din vremea cînd *Eminescu* nu mai era *Eminescu*), ei au căutat să probeze, că pesimismul lui provine din lipsa de bani, de care ar fi suferit în mijlocul amicilor săi literari, care erau bogați, dar „fără inimă“, și că nebunia lui n'ar fi decît o consecință a muncii silite, la care aceiași amici îl supuneau, pentru a-l face să-și cîștige hrana. Cît de mult n'ar fi scris, și cîte alte capod'opere n'ar fi compus *Eminescu*, exclamă ei, dacă n'ar fi fost nevoit să-și risipească forțele, în lupta cu existența zilnică! Că nu le-a scris, vinovații acestei inferiorități *cantitative*, sînt iarăși amicii lui din aceeași Societate.

Astfel n'a trecut multă vreme dela înmormîntarea lui ²⁾, și s'au și împlinit profeticele-i versuri privitoare la recunoștința posterității :

Ei vor aplauda de sigur biografia subțire
Care s'o 'ncerca s'arate, că n'ai fost un lucru mare,
C'ai fost om cum sînt și dinșii...

Din omul cu voința puternică, ce toată viața a lucrat fără șovăire și cu o îndărătnică pasiune în aceeași direcție, condus de acelaș chip statornic de a vedea și simți lucrurile, preinșii lui prieteni au făcut un om, ca toți oamenii — interesat și influențabil — un om cîrmuit de împrejurări, nu de puternica lui individualitate. Din acea înaltă figură, a cărei înțelegere senină se ridică d'asupra existenței omenești și a cărui compătimitoare melancolie se resfrînge deopotrivă asupra soartei ce apasă cu

1) *Al. Vlahuță*, „Curentul emineștian“.

2) Scrise 1894, cinci ani după moartea poetului.

aceeași neîndurare și pe sărac și pe bogat, și pe împărat și pe proletar, ei au plâsmuit un fel de pitic invidios, ars de sentimentul neputinței, care „se oțerea, dureros, își blestema și plîngea mizeria acestei vieți“, pentru că era sărac și bogații lui amici literari nu-l ajutau. Astfel a fost înjosit acest poet care totdeauna a vorbit cu cel mai mare dispreț despre cei ce „numai banul îl vinează și ciștigul fără muncă“, și a fost înjosit de pōstumii lui prieteni, cu scopul, între altele, de a izbi în cercul „*Convorbirilor literare*“, în care *Eminescu* a trăit și s'a desvoltat.

Pus sub această formă sentimentală și adăpostindu-se sub numele științei, negreșit, atacul a avut oarecare efect, mai cu seamă pentru că cei țintiți n'au simțit trebuința să discute pe larg asemenea cestiuni, în care n'ar fi putut să intre prea mult, fără să părăsească mai întîiu cele mai elementare sentimente de delicatețe. Căci, de altminteri cercetătorul dezinteresat nu simte nici o greutate să înlătore faptele, ce dovedesc lipsa de influență efectivă a conservatismului „Junimii“ asupra lui *Eminescu*. Faptele există, — și o simplă enunțare a lor poate stabili adevărul.

În adevăr, așa numitul său pesimism se ivise cu toată puternicia, înainte de a intra în atingere cu această societate¹⁾. „*Venere și Madona*“, „*Mortua*

1) Acest adevăr reese cu evidență din studiile istorice asupra lui *Eminescu*. Cf. *I. Scurtu*. „*Mihail Eminescu's Leben und Prosaschriften*“, Leipzig, 1903, p. 24. Acelaș „*Mihail Eminescu, Scrieri politice și literare*“, București, 1905, Introducere, passim.

est" și „Epigonii“ în care se cuprind [idei și simțiri, pe care *Eminescu* va continua să le aibă în toată cariera sa literară, sînt scrise la Viena, pe cînd nimeni din cercul propriu al Societății „Junimea“ nu-l cunoscuse. Ceva mai mult. Acest cerc conservator „fără ideal“ și-a luat îndrăsneala, eu cred neîntemeiată, de a combate sau cel puțin de-a îndulci pesimismul poetului, făcîndu-i bunioară între altele, observații asupra exagerărilor cuprinse în „Epigonii“ ¹⁾. Zicem: neîntemeiată, pentru că nici cu vorba, nici cu fapta nu se poate nimici adevărul simțirii unei personalități așa de puternice, ca aceea a lui *Eminescu*. De fapt, poetul nostru a rămas neconvins și a continuat să privească și să simță lucrurile, precum le vedea și le simțea el, și astfel au răsărit, rînd pe rînd și la intervale scurte, bogatele poeme ce poartă numele „Egiptul“, „Inger și Demon“, „Împărat și Proletar“, etc. Toată esența. personalității sale artistice, în aceste bucăți se cuprinde, iar perfecția formală a bucăților de mai tîrziu nu adaogă, în or'ce caz nu știrbește nimic, din complexul de simțiri cuprinse în cele dintîi; așa că, dacă ar fi vorba de acuzări, Societatea „Junimea“, ar trebui învinovățită, pentru că a îndulcit, iar nu pentru că a creiat pesimismul lui *Eminescu*.

Eminescu a produs atît cît complexul organizației sale sufletești și trupești i-au permis: proporțional cu timpul cît a lucrat (13—14 ani), a produs tot atît, dacă nu și mai mult, decît mulți autori mari ai lumii, iar în ce privește *calitatea*, rar sînt

1) *T. Maiorescu* „Critice“.

poetii care, într'un număr egal de bucăți, să fi ajuns perfectiunea de mai multe ori. În această și în alte multe privințe *Eminescu* e superior, cred, unui *Lenau* sau *Heine*, care ocupă locuri de onoare într'o mare literatură, cum e cea germană. Amicii lui literari, în această activitate relativ fecundă, l-au ajutat ordeciteori ajutorul lor nu izbea direct în sentimentele lui de independență morală. Cîteodată au trecut poate măsura convenabilă, dar ordeciteori se întîmpla aceasta, *Eminescu* opunea o negație, pe care ar fi fost cu greu să n'o respecti¹⁾. Acesta e omul; aceștia, oamenii.

Dar, orcum ar fi, nici apărarea nici defăimarea Societății, în care s'a desvoltat *Eminescu*, nu ne interesează în această lucrare; ci adevărul principiilor și observațiunilor, în virtutea căroră s'au formulat acuzațiuni și critice, fie în contra lui *Eminescu*, fie în contra prietenilor săi.

În adevăr, cece sîntem datori acum, ca cercetători imparțiali, să observăm în atacul, fie al adversarilor, fie al preținșilor prieteni ai lui *Eminescu* — este faptul că, și unii, și alții, căutînd printr'un spirit străin de știință, să stabilească cu or'ce preț răspunderi în privința presupuselor lui scăderi, au ajuns vrînd-nevrînd, nu numai să înjosească personalitatea *omenească* a acestui mare poet, dar să și întunece, în mare parte, înalta și senina lui personalitate *artistică*. Și, fiindcă în această lucrare de micșorare a lui *Eminescu*, acești critici s'au condus, precum ei înșiși afirmă, de o metodă nouă,

1) Ibidem.

modernă, „științifică“, de critică, așa încît afirma-
rile lor au, pînă la proba contrarie, toată aparența
temeinicieii, — eu, care am o părere profivnică, atît
în privința acestor afirmații, cît și în privința te-
meiurilor lor „științifice“, îmi propun în cele ce
urmează să arăt că cerințele unei adevărate critice
stă în contrazicere cu aceste afirmațiuni și temeuri,
că, prin urmare, cele mai multe din principiile așa
numitei critice științifice, sînt departe de a avea
caracterul ce și-l atribue și că, deci, cele mai multe
din interpretările și explicările care întunecă opera
lui *Eminescu* trebuiesc înlăturate.

Astfel, lucrarea de față, pedeoparte, va căuta să
dovedească că critica ce se dă drept științifică nu me-
rită acest nume și că prin urmare altele trebuie să
fie normele unei critice adevărate; pedealtă parte,
va încerca, dacă nu să stabilească în întregimea ei
personalitatea artistică a marelui nostru poet, cel
puțin să depărteze unele din falsele opinii ce s'au
emis asupra ei. Cu alte cuvinte, făcînd critica „cri-
ticei științifice“, voi stabili unele principii metodolo-
gice de critică; iar, curățînd personalitatea artistică
a lui *Eminescu*, voi face aplicațiunea lor literară
la unul din cei mai însemnați reprezentanți ai lite-
raturii.

I.

Dacă prin *personalitatea omenească* a unui in-
divid înțelegem modul său de a simți, cugeta și
lucra în viața sa *practică*, împreună cu influențele
exterioare, organic-ereditare, naturale și sociale, în
care se desfășură acest mod de a fi; și, dacă prin

personalitatea lui artistică înțelegem felul simțirii, cugetării și activității așa cum se străvede în operele sale de artă, — atunci principiul fundamental, pe care se întemeiază „critica științifică“, constă din conceperea unui raport hotărît dintre aceste două personalități. *Sainte-Beuve*, care e privit ca întemeietorul acestei metode critice, l-a formulat sub o formă literară, ce e drept, dar cu atât mai isbitoare și mai limpede. Cităm: „Oare nu e necesar să părăsim „sucita judecată domnitoare, după care se cere să „prețuim pe un autor după aceea ce el *voeste* să „fie, iar nu după ceea ce el *este* în realitate? Sînt „oare legat eu să văd în *Fontanes* numai pe ma- „rele, nobilul, elegantul maestru, și nicidecum pe „micul, pasionatul, sensualul cavaler, *ceeace într' „adevăr eră*? Oare autorii..., sînt doar *actori*, pe „care noi se cade să-i studiem numai în rolurile „lor? Oare printr'aceasta își va pierde literatura, „cumva strălucirea sa? *Se poate*, dar știința spi- „ritului va cîștiga? ¹⁾

Ce se susține în acest citat, în care, *Sainte-Beuve*, împreună cu strigătul revoluționar, formulează noile vederi?

Se susține că personalitatea artistică, adică omul așa cum ni se revelă din opera sa artistică, *nu este adevăratul* om, nu este omul așa precum e în *realitate*, ci așa cum ar dori el să fie. Geniile poe-

1) *Sainte-Beuve*, apud Brandes: „*Hauptströmungen in der Literatur des XIX-en Jarhundert's*“, V. p. 288. Greșala lui *Sainte-Beuve* constă în faptul că aplică și *poetilor*—geniilor creatoare—ceea ce se potrivește numai pentru „ideologi“ și „scriitori propriu ziși“.

tice în creațiunile lor sînt numai niște actori care joacă anumite roluri, — niște oameni care „pozează“ — și a te mărgini, studiindu-i, numai la operele lor de artă e tot una cu a studia bunioară, pe *Manolescu* sau *Irving*, dintr'un rol cum ar fi de ex., Hamlet, pentru a afla ce fel de oameni au fost. Cu alte cuvinte, *Sainte-Beuve* susține că operele de artă cuprind numai partea superficială, accidentală a omului, iar nu partea adîncă și durabilă. Astfel arta dă expresie acelor cugetări, simțiri și fapte pe care le determină întîmplătoarele împrejurări ale vieții poetului; ea nu dă expresie acelor convingeri adînci, acelor aspirațiuni și idealuri de neînfrînt, ce constituie partea esențială a omului în virtutea căroră el înfruntă condițiile mediului și le supune.

Prin urmare, dacă e vorba să înțelegem cu adevărat un poet, nu trebuie atît să-i studiem operele lui, în ele însele, spre a descoperi caracteristica lor dominantă, care ne încîntă prin strălucirea ei specifică, ci trebuie să studiem istoricește și cit mai exact împrejurările externe în care poetul s'a născut, a crescut, s'a dezvoltat ca om; stările sufletești, pe care le-a încercat în viața lui privată; felul lui de a fi ca copil, ca tînăr, ca părinte, ca om politic, ca om practic, etc.

Aceste stări sufletești și aceste împrejurări întîmplătoare care le determină, ar fi cheia întregii personalități artistice — adică a întregii opere — a poetului ce studiem. Omul ar explica astfel artistul.

Această afirmare, care se găsește la temelie tuturor procederilor așa numitei „critice științifice“, noi nu credem să fie atît de întemeiată, precum pare la prima vedere. Operele de artă nu pot constitui

partea superficială și transitorie, din sufletul unui artist, ele revelă din contră partea lui reală¹⁾ partea lui adîncă și esențială. Personalitatea artistică, care e constituită din reunirea unui fel clar și precis de a simți, înțelege și reacționa, și a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresia, — și care se cristalizează, ca ceva permanent și fără nici o constrîngere din afară, — ea e partea care există²⁾ cu adevărat, ca ceva durabil în sufletul omenească. Și în adevăr, activitatea omenească a unui artist, tot ceea ce constituie personalitatea lui ca om, se pierde cu vremea, și numai personalitatea artistică, încheșată în operele lui de artă, numai ea singură poate străbate șirul veacurilor și se impune fără greutate, inteligențelor senine ale generațiilor viitoare. Și e un bine că se șterge amintirea omului, și nu rămîne decît aceea a operelor lui. Admirabila strălucire, curată și senină a operelor de artă antice, desigur că provine în mare parte tocmai din pricină că nu știm mai nimic sau prea puțin amănunte despre viața autorilor lor.

1) Cercetările mele ulterioare m'au dus la concluziunea, că numai operele *geniale* ale unui poet, pot servi de bază pentru determinarea personalității lui artistice; că această determinare este o lucrare de reflecție și abstracție pe care o facem asupra acelor opere geniale; că, operele geniale sînt *ființe de sine stătătoare*, desprinse din conștiința poetului, și avînd caractere deosebite, atît între ele cit și mai cu seamă — între fiecare din ele și conștiința omenească, personală a poetului.

2) Operele geniale, din analiza cărora extragem noțiunile despre personalitatea artistică ale poetului, sînt opere prin definiție, cu o *durabilitate infinită*.

Dar aceasta este deocamdată numai o afirmare. Analiza psihologică a elementelor din care isvorăște opera de artă ne va da dovezile trăinicieii sale.

Prima dovadă se poate scoate din *felul special al activității sufletești ce condiționează opera de artă*. Activitatea sufletească se manifestă cu două modalități, mai mult sau mai puțin răspicate, mai mult sau mai puțin îmbinate, la deosebiții indivizi. E mai întâi *activitatea reflexă* din care conștiința lipsește aproape cu desăvârșire și care se manifestă la toți oamenii mai în acelaș fel. Ea e constituită din totalitatea mișcărilor, pe care organele și mădulele trebuie să le facă, pentru că individul să-și păstreze vieța. Făuritoarele acestei activități sînt *instinctul și habitudinea*, care, atît în timpul vieții definite a individului, cît și în timpul vieții indefinite a speciei, fac oarecum să se înregistreze în organism anume relațiuni fixe, între excitațiile mediului și reacțiunea nervoasă. În virtutea acestor relațiuni, un individ în decursul vieții lui, sau individele ale aceleași specii, tind să se manifesteze și să lucreze în acelaș fel, în aceleași împrejurări. Această activitate banală și fără semnificație, n'are fizionomie proprie, dar are însemnătatea că e comună la toate ființele de aceeași specie și înlesnește traiul lor în societate. Ea, fiind caracterizată prin faptul că se exercită aproape fără conștiință, scapă de sub controlul atențiunii, ce unifică elementele disparate ale vieții noastre sufletești; ea are oarecum o existență obiectivă, ștearsă, din care *personalitatea* individului lipsește. Manifestările unei asemenea activități, pot fi prin urmare,



886747

~~886747~~

puse în legi generale, valabile pentru toți oamenii, așa că, studiind felul excitațiilor xterne, la un individ, avem puțință să determinăm, în virtutea acelei legi, și direcția, și calitatea acelor manifestări, putem adică să explicăm faptele omului. Vieța unui individ, care s'ar desfășura numai pe temeiul acestei activități, s'ar putea citi în mediul înconjurător, căci acest mediu i-ar fi stăpînul și dela acest mediu ar porni felul și direcția activității sale. Personalitatea unui astfel de om s'ar reduce numai la acel fel comun tuturor celorlalte ființe organizate ca și dînsul, și s'ar formula într'un număr de legi psihofizice care ar explica-o, împreună cu faptele ce o compun.

Dar omul nu e redus numai la activitatea ce poate fi prinsă în formule. Imbinată cu ea, se află un al doilea fel de activitate mai prețioasă. Este *activitatea sufletească spontană*, care își are originea în elementele vii ale conștiinței noastre și care poate da altă direcție actului, ce ar izvorî din activitatea sufletească *reflexă*.

Ea reprezintă energia *specifică* a fiecărui om, și are caracteristica de a se exercita și manifesta fiind însoțită de cea mai intensă conștiință. Și cum, cel mai puternic act de conștiință este actul *atențiunei unificatoare*, se înțelege dela sine că această activitate spontană, această energie proprie, trebuie să sintetizeze în manifestările sale, toate elementele sufletești care constituiesc fizionomia proprie a unui om, personalitatea lui. Din adîncimile ființei lui se trezesc la viață conștientă și se încorporează în deosebitele ei acte succesive de atențiune, toate ele-

mentele ce fac dintr'însul un anume om, cu desăvârşire altul decît ceilalţi oameni. Fiind astfel constituită, activitatea spontană, cu bogăţia ei de simţiri, gândiri şi tendinţe, unificate de atenţiune, reprezintă cu adevărat sufletul unui individ; în virtutea ei, individul poate modifica relaţiunile mai mult sau mai puţin fixe dintre excitaţiunile din afară şi reacţiunea internă, ce condiţionează activitatea reflexă, şi poate apărea ca *unic în felul tău*, deşi e la fel cu toţi indivizii de aceeaşi specie. Astfel, spre a lua un exemplu, după legile generale ale activităţii reflexe, nişte împrejurări mizerabile de viaţă, ar trebui să lucreze în mod deprimant asupra tuturor oamenilor. Efectul sufletească al excitaţiilor, ce vin dela dînsese, ar trebui să fie pentru toţi, întristarea, jalea, des-nădăjduirea, etc. Cu toate acestea, sînt anume oameni, cum eră bunioară *Creangă*, care, în asemenea împrejurări, în loc să fie trişti, pot fi veseli sau senini. Conştiinţa lor, cu elementele lei specifice, descărcîndu-se în actul unificator al atenţiuni — conştiinţa culminantă — dă un alt colorit, reacţiunilor reflexe: personalitatea lor e mai presus de efectul împrejurărilor externe şi nu o putem citi într'însese. Ea nu poate fi explicată prin legile generale psihofizice, pentrucă constituie tocmai o excepţie la ele.

Cel ce se deosibeşte printr'o asemenea activitate sufletească, nu se nevoeşte la fiecare moment să se gîndească la relaţiunile dintre împrejurările externe şi existenţa sa personală pentru ca, conform legilor generale de activitate, să-şi schimbe activitatea după conţinutul acelor împrejurări; ori, dacă în clipe de

slăbiciune sufletească se gîndește și lucrează în sensul lor, el, în momentele supreme ale vieții sale, își revine totdeauna în propria simțire și se regăsește pe sine însuși. Atunci, firește, modul său particular de a fi se manifestă atît de pûternic, încît orice motive de activitate, ce poartă pecetea accidentului, pier. De n'ar exista această activitate în oameni, nimic n'ar fi mai ușor decît conducerea lor. Dar tocmai de aceea conducerea oamenilor e arta cea mai grea, pentrucă există într'înșii acea parte incalculabilă a individualității lor, care cu progresul civilizațiunii s'a diferențiat și s'a dezvoltat foarte mult în paguba activității reflexe.

Astfel, cei ce posedă un plus de activitate spontană devin, din ce în ce mai mult, stăpîinii împrejurărilor externe, și formula activității lor nu se poate descifra din studiul acestor împrejurări: ea este conținută în adîncurile nepătrunse ale substrucțiunii lor sufletești. Și acum să ne întrebăm: care dintre aceste două activități este întrebuițată cu deosebire în creațiunea unei opere de artă? Activitatea reflexă, banală, comună la toți indivizii speciei, sau fie și numai rasei, — sau activitatea spontană, originală, proprie numai individului? Prin ce se impune opera de artă? Nu este nici o controversă în această privință. Toți esteticianii, mari și mici, de la *Kant* și pînă la *Fechner*, dela *Hegel* și pînă la *Taine*, — și pe lîngă dînșii toți criticii, dela *Lessing* pînă la *Brunetièrè* și dela *Laharpe* pînă la *Brandes*, fără să mai vorbim de ai noștri, toți sînt de aceeași părere: *originalitatea* este semnul distinctiv al adevăratului artist sau poet. Iar originalitatea nu poate

izvorî din cecece e comun tuturor oamenilor, din activitatea reflexă explicabilă prin mediul încunjurător, ci din cecece îi dă fizionomia lor proprie, din activitatea spontană, individuală, care înfringe legile activității reflexe și nu se poate explica prin ele.

Astfel, operele de artă, fiind produsul spontaneiității individului, întrupează în acelaș timp și partea esențială, adevărată, durabilă, a personalității lui. Nu mai încape dar îndoială, că, dintre cele două personalități ce coexistă într'un geniu artistic sau poetic, personalitatea adevărată, cea primordială și preeminentă, nu este personalitatea omenească, cum susține *Sainte-Beuve* și discipulii săi, ci personalitatea artistică, întrupată în adevăratele lui opere de artă.

Acest adevăr se mai poate arăta, demonstrînd că cea mai *adîncă* și cea mai *sinceră* dintre aceste două personalități este tot personalitatea artistică. Artistul poate fi, cum zice *Sainte Beuve*, actor, nu-mai în faptele ce sînt în legătură cu personalitatea lui omenească, niciodată însă în faptele prin care se evidențiază personalitatea lui artistică. Căci faptele, prin care se dă pe față această din urmă personalitate, sînt operele de artă; iar adevăratele opere de artă nu pot exista fără sinceritate și fără adîncime. E cu puțință în adevăr, cum se pare că stă lucrul cu citatul *Fontanes*, ca un *literat* (cecece nu e tot una cu *poet*) să fie mai important prin personalitatea lui omenească. In acest caz, operele sale nu reprezintă adîncul ființei sale, sînt lucrări de imitație, de meșteșug, nu de inspirație sinceră. Ele apar atunci ca niște portrete în care autorul „pozează“

în fața oamenilor; sînt un mijloc mai mult de înălțare în societate, și nimic altceva. Dar, din punct de vedere artistic, aceste producțiuni afectate sînt fără valoare, și nu merită ca cineva să-și piardă vremea ca să le explice, decît dacă vrea să facă psihologie sau istorie, iar nu critică estetică și literatură. Ceeace trebuie să intereseze critica, ce vrea să fie știință, nu sunt operele pseudoartistice, ci adevăratele opere de artă. *Sainte Beuve* însă, care avea să dea seamă în „Lunile“¹⁾ sale, de toate producțiunile, ce apăreau atunci în Franța, era nevoit să se ocupe cu deosebire de lucrări fără valoare; și a fost firesc, ca, studiind unele producții tot atît de fără valoare ale secolului XVIII, să ajungă la convingerea că ceace e mai interesant în cele mai multe din aceste opere, nu e personalitatea artistică, ce întrupează (căci ele nu dau expresiune unui suflet adevărat, ci numai unei atitudini sufletești artificiale), ci personalitatea omenească, istorică, a autorilor ce-și făcuse din poezie un meșteșug de petrecere, de succes și chiar de îmbogățire. A fost firesc acest lucru și legitim. Dar ceace constituie, credem, o procedere antiștiințifică, este faptul că această constatare, *adevărată în ce privește pe pseudopoeți și pseudoartiști*, a fost generalizată și la adevărații poeți și artiști, la geniile creatoare în artă și poezie. Dacă la meșteșugarii versului sau prozei s'a dovedit că producțiunile lor literare sînt simple simulări iar nu „bucăți din inimă rupte“, de sigur, s'a zis că și la poeții adevărați,

1) *Causeries de Lundi.*

lucrurile stau tot astfel. Și ceea ce e mai curios, e că unul din cei ce au căutat să aplice mai consecvent teoria mediului, *Taine*, în „*Histoire de la littérature anglaise*“, n'a șovăit să continue mai departe să creadă în adevărul acestei teorii, chiar când a trebuit însuși să constate că celui mai genial poet al Englierei, *Shakespeare*, nu i se poate aplica procederea sa de studiu. E curios, cum un spirit în aparență așa de riguros științific, după ce a constatat faptul că personalitatea celui mai poet dintre toți poeții covârșește cu desăvârșire personalitatea lui omenească și nu poate fi cîtuși de puțin explicabilă prin ea, n'a analizat mai de aproape acest fapt și nu i-a cercetat rostul. Dacă ar fi făcut acest lucru, el ar fi trebuit să recunoască că metoda sa încetează de a mai fi utilă, tocmai unde ar fi mai mult trebuință de ea, și că dacă ea poate să dea un interes istoric producțiilor literare, ce nu merită să trăiască, e cu desăvârșire neputincioasă față de adevăratele creațiuni menite să aibă o viață eternă. Iar această recunoaștere ar fi trebuit să-l ducă la stabilirea teoretică a unei noi metode pentru studiul marilor artiști și poeți, aceea prin care s'ar fi recunoscut din capul locului că partea adevărată, esențială, adîncă și permanentă dintr'înșii, nu e personalitatea omenească, ci cea artistică, și că, spre a înțelege personalitatea artistică trebuie cercetată ea în ea însăși, independent de personalitatea omenească, care mai totdeauna o poate întuneca și înjosi, și foarte rar numai o poate lumina.

Acest adevăr la care un istoric literar neprevenit,

nesedus de teorii sau de mărunțișuri de erudiție — ar fi trebuit neapărat să ajungă dacă ar fi comparat personalitatea omenească a marilor artiști cu cea artistică întrupată în operele lor, — se poate dovedi analizînd natura materialului propriu întrebuițat în opera de artă. Prin această analiză se poate arăta că adîncimea și sinceritatea necesară materialului din care se alcătuește opera de artă, întărește pe deplin afirmarea că la marii artiști, întrucît sînt artiști, partea adîncă și permanentă este personalitatea lor artistică iar nu cea omenească, care este superficială și trecătoare.

În ce constă materialul propriu al operei de artă? Răspundem: în niște elemente de cunoștință proprie, care revelă partea cea mai profundă a personalității noastre.

În adevăr cunoștința noastră despre lume se prezintă cu două fețe deosebite și totuși implicîndu-se una pe alta.

În primul rînd, putem avea despre un obiect o *cunoștință analitică*. Printr'însa noi ne dăm seama de el, subsumîndu-l mai întîiu sub o noțiune, a cărei sferă cuprinde toate obiectele de acelaș fel, apoi descompunîndu-l într'o serie de judecăți prin care luăm cunoștință de deosebitele lui calități, pe care le înțelegem, reducîndu-le la alte noțiuni cunoscute. Acest act de cunoștință este *percepția analitică simplă*, iar rezultatele lui se numesc *percepții simple* sau *propriu zise*.

În al doilea rînd, avem *cunoștința intuitivă* sau *sintetică*, prin care ne dăm seamă de un obiect numai

prin simpla lui prezentare, prin percepția lui directă, și în acest caz el ne apare ca un tot sintetic, ca un conglomerat de senzații de văz, de pipăit, de consistență, miros, gust, etc. Acest act de cunoștință e un act de *percepție sintetică simplă*, iar rezultatele lui, *intuiții simple*.

Fiecare dintre aceste acte, în cunoștința noastră *desvoltată*, iau înfățișări deosebite. Astfel percepția simplă poate fi, prin procesul de cunoaștere analitică fărâmițată în judecăți, și în măsura, în care facem mai multe judecăți despre obiectul perceput, în aceeași măsură el își pierde înfățișarea individuală, pe care o are în percepția simplă. Așa, de pildă, dacă vrem să cunoaștem mai de aproape, în mod analitic, o rază de soare, care ni se prezintă, mai întâi, sub formă de *intuiție simplă*, ca o dîră subțire și dreaptă de lumină și căldură ce ne produce plăcere,—noi trebuie să mergem mai departe cu analiza care ne-a făcut, prin *percepția simplă*, s'o recunoaștem că e „rază de soare“, și s'o subsumăm, ca un caz particular în noțiunea luminii și a legilor ei. Mergînd mai departe constatăm printr'o serie de judecăți că ea nu e altceva decît o mișcare eterică imperceptibilă, cu anumite unde vibratorii și cu un anumit număr de vibrații. Și, pe măsură ce înaintăm în cunoștința ei analitică, înfățișarea ei, ca intuiție simplă, se întunecă. Astfel că, la urma urmelor raza de soare, sintetic existentă, analitic dispare. Acest act de cunoștință constituie *percepția analitică științifică*, iar rezultatele ei, *percepțiile științifice*, (cunoștința științifică).

Tot așa intuițiile simple prin încordarea particu-

Iară a atențiunii artistului, — prin actul de *contemplare* — se transformă într'un nou fel de intuiție, tot atît de important într'un sens, precum percepția analitică științifică, la care se ajunge prin analiza adîncă a percepțiunii analitice, e într'altul. Dacă pironim mai mult atenția asupra obiectului de cunoscut, dacă adică îl *contemplăm*, acel simțimînt particular dobîndit prin intuiție simplă se poate *armoniza* cu fondul sufletesc, se poate *identifica* cu el, formînd ca și o parte integrantă dintr'însul. Actul de cunoștință sub această formă îl numim *contemplațiune* sau *percepțiune sintetică completă* iar rezultatele ei, *intuiții complete*. Sentimentul clar pe care-l avem în acel moment despre obiectul dat, este simțimîntul *definitiv* pe care acest obiect ni-l poate provoca.

În aceste două feluri de cunoștință, *atenția* joacă un rol covîrșitor. Astfel, pe cînd în cunoștința analitică, prin descompunere și subsumare sub noțiuni vechi, sîntem nevoiți să trecem cu atenția de la tot la parte, de la parte la alte părți ale totului, și apoi dela acest tot și aceste părți la noțiunile sub care se subsumă; în cunoștința sintetică, atenția se revărsă de o potrivă asupra tuturilor impresiilor, ce compun întregul. De aci rezultă, că, pe cînd, în percepția analitică, sentimentul ce însoțește or'ce percepție a obiectului sau a părților de obiect se nimiceste la fiecîe moment, pentru a fi înlocuit cu sentimentul tot atît de trecător al percepției sau reprezentării următoare, așa încît într'însa nu putem ajunge la o *unitate omogenă de sentiment*, — în percepția sintetică, atenția, revărsîndu-se de o potrivă asupra întregului obiect, simțimîntul particular,

ce ne provoacă, răsare pe fondul nostru sufletească și neturburat, dar totuși deosebit de starea noastră sufletească.

De aci rezultă că noi putem cunoaște un lucru în patru feluri ajungînd printr'însele la patru feluri de cunoștință ; 1) prin *percepția analitică simplă*, prin care ajunge la *percepțiile simple* sau *propriu zise* ; 2) prin *percepția analitică științifică*, prin care ajungem la *percepțiile științifice* ; 3) prin *percepția sintetică simplă*, prin care ajungem la *intuițiile simple* și 4) prin *percepția sintetică completă*, contemplațiune prin care ajungem la *intuițiuni complete*. Dintre aceste forme de cunoaștere cea care ne interesează în deosebi, este percepțiunea sintetică completă. Printr'însa artistul, fie artist propriu zis, fie poet, dobîndește comori de *intuiții* care nu sînt altceva decît materialul propriu al operelor de artă. Intuițiile sînt păstrate în memorie, dar, sub influența deosebitelor sentimente, ele se deformează și devin imagini. Aceste imagini la rîndul lor sînt modificate de sentimentul fundamental la care se fixează definitiv reflexiunea artistică și atunci ele devin elemente componente ale unei *concepțiuni* — *fondul operei de artă*. Astfel fundamentul oricărei adevărate opere de artă sînt intuițiile, ce rezultă din contemplația adîncă a manifestărilor naturii. Ele reprezintă *relațiile juste și permanente* dintre sufletul artistului și dintre lumea, ce observă. Fiind produse ale contemplațiunii, intuițiile sînt rezultatul celor mai puternice acte de atențiune, care unifică într'un act unitar toată energia proprie a lucrurilor, cu propria energie a organismului psihic. Ele dar reprezintă partea cea

mai adîncă a sufletului omenesc—și în acelaș timp cea mai sinceră. Așă fiind, firește că personalitatea artistică, întrupată în opera de artă, este mult mai importantă decît personalitatea omenească ce a prezidat la zămislirea ei, pentrucă la temelie ei sînt intuițiile, care sînt cele mai adînci și mai sincere elemente sufletești.

Contemplațiunea care ne dă intuițiile ce, prelucrate, devin opera de artă, revelă în adevăr nu partea accidentală, ci cea esențială din om. Lucrul se înțelege dela sine. Ca să ne dăm seama într'un mod adînc, adevărat, de ceea ce însemnează un obiect *pentru noi*, nu e destul simpla impresie trecătoare, pe care ne-o lasă percepțiile sintetice simple; nici cu atît mai puțin judecățile analitice învățate dela alții, și care încep prin a ne dizolva obiectul, despre care vream să luăm cunoștință. Atît unele cît și celelalte, formațiuni superficiale ale conștiinței, le pot avea și alți oameni; și cu toate acestea noi nu sîntem ceilalți, și ceilalți nu sînt noi. Pentru ca să ne dăm seama de un obiect într'un mod propriu nouă, original, trebuie să-l putem *percepe sintetic și complet*. Numai astfel se armonizează cu noi, se identifică cu noi, și ni se clarifică sentimentul prezentativ, cunoștința sintetică adevărată, pe care el o produce asupra *totalității* ființei noastre¹⁾.

Despre cîte lucruri nu zicem că sînt antipatice ori nu ne interesează, și cu toate acestea, printr'o cunoștință mai de aproape a lor, ajungem să ne

1) Această cunoștință sintetică are o valoare simbolică.

interesăm de ele în gradul cel mai înalt, și păstrăm pentru totdeauna această atitudine. Pricina e că înțiași dată am dat verdictul nostru de osîndă numai pe temeiul percepțiilor simple, care sînt superficiale și nu revelează decît starea particulară, trecătoare de spirit în care ne aflăm; pe cînd a doua, a treia oară, percepția simplă, prin repetare, am putut ajunge la gradul de percepție completă, prin care ni se revelă adevărata relație esențială și permanentă dintre noi și acele lucruri. Nu percepțiile simple alcătuiesc modul nostru fundamental de a fi, ci percepțiile complete, contemplarea lucrurilor și meditățile adînci asupra lor. Ființa omenească e ca și marea: are un fund la care nu cu or'ce fel de sondă poți ajunge.

Dar dacă percepția completă, revelă, precum arătarăm, cu adevărat esența unui individ, și dacă arta precum s'a văzut mai sus, nu-și ia materialul decît din intuițiile produse de percepția completă a lucrurilor, urmează cu necesitate, că și arta nu revelează partea întîmplătoare a artistului, ci, tocmai din contra, partea lui esențială și durabilă.

* * *

Din cele de pînă aci se vede eroarea fundamentală pe care *Sainte-Beuve* o pune drept temelie noii critice. Personalitatea artistică și operele de artă, ce o conțin, sînt ceva mai mult decît jocul de actor al unor oameni, care în realitate ar fi altceva, decît ceea ce se dau că sînt. Arta are o semnificație cu mult mai adîncă și mai serioasă. Ea nu reprezintă partea superficială și trecătoare a sufletului omenesc,

ci partea lui esențială și durabilă, — stinca eternă, pe care se zidesc formele particulare ale existenței trecătoare. În această privință, între operele de artă ce întrupează în mod sintetic simțirea noastră față de lume, și între știința, care, prin legile ce stabilește în mod analitic, întrupează înțelegerea lumii, nu e nicio deosebire: și unele și altele sînt deopotrivă de eterne, și unele și altele cristalizează sub două modalități distincte esența universului, așa cum se resfrînge în conștiința noastră. Operele de artă ale unui *Shakspeare*, *Fidias*, *Michel Angelo*, *Rembrandt* sînt, în ordinea cunoștinței sintetice, tot atîtea reprezentări esențiale ale existenței, precum legile mecanice și astronomiei, în ordinea cunoștinței analitice, sînt formulările unei părți din relațiunile esențiale ce constituie aceeași existență: nici unele nici altele *nu mai evoluiază*¹⁾; și unele și altele participă din acea *imutabilitate*, caracteristică lucrărilor esențiale și permanente.

II.

Dar nu e numai atît. Explicarea personalității artistice, și deci și a operelor de artă, prin personalitatea omenească, poate fi înțeleasă în două feluri deosebite. Ar fi mai întîi *explicarea artistică* sau *estetică*. Prin această explicare criticul „științific“ trebuie să caute cu ajutorul cunoștințelor despre personalitatea omenească a poetului să-și dea seama de toate elementele fondului și ale formei operei lui, pentruca să înțeleagă *unitatea organică*.

1) Le propre du génie c'est d'être individuel, comme le propre de son oeuvre est d'être *irrecommençable*. Brunetière. („Histoire et littérature“, 359).

Această explicare presupune că o poezie lirică, o operă dramatică, o epopee, nu poate fi înțeleasă cu adevărat decît de cel care cunoaște viața poetului din toate punctele de vedere. Poeziile și poemele populare, pe ai căror autori individuali sau colectivi nu-i cunoaștem, ar fi cele mai puțin înțelese; iar cei care ar înțelege mai bine poeziile unui poet — toate celelalte condițiuni de altminteri fiind egale — ar fi tovarășii de viață intimă ai poetului. Din acest punct de vedere, farmecul epopeelor homerice al baladelor noastre, cum sînt „Miorița“ ori „Mihul Copilul“ ar fi pierdut pentru noi, care nu cunoaștem pe autorii lor; iar farmecul poeziilor unui *Eminescu*, bunioară, ar fi trebuit să fie înțelese mai bine de contemporanii săi decît de posteritate.

În al doilea rînd, ar fi *explicarea științifică*. Prin această explicare criticul „științific“ trebuie să caute cu ajutorul cercetărilor asupra personalității omenești a poetului, să-și dea seama de *originea* operelor lui poetice, de legătura cauzală, exterioară, dintre deosebitele ei particularități considerate drept efecte și dintre împrejurările, în care s'a născut și a trăit poetul, considerate drept cauze. Se înțelege însă că, dacă explicarea acestei legături exterioare dintre opera de artă și forțele, care au produs-o, n'ar avea niciun interes *literar*, dacă printr'însa nu s'ar ajunge la explicarea estetică a operei poetice, atunci ea n'ar mai avea nicio utilitate. Cu alte cuvinte, explicarea științifică este subordonată ea însăși explicării estetice.

Mărginindu-ne acum numai la explicarea științifică, observăm că ea se prezintă în noua critică cu

trei înțelesuri, cu patru forme, care deși uneori se exclud una pe alta, ele totuși formează în lucrările ei unul și același *mixtum compositum*.

Astfel, sub denumirea de explicare științifică, critica nouă înțelege mai întâiu un fel de explicare, pe care am putea-o numi *sintetic-artistică*. Criticul cercetează viața poetului din toate punctele de vedere și reconstituind-o cu o adevărată artă, caută să ne facă să simțim că între ea și între operele lui poetice este o legătură *necesară*, întocmai precum, bunioară, într'o operă dramatică simțim necesitatea legăturii dintre caracterul și împrejurările, în care este pus un personaj, și între acțiunile lui. În această lucrare, criticul dar — și această comparație s'a făcut dese ori, — este un fel de romancier, în care însă personagiile principale nu sînt oameni or'cum, ci niște exemplare alese ale umanității. Unde mai punem, că, pe cînd romancierul lucrează asupra unor materialuri mai mult imaginare, criticul întrebuițează numai fapte adevărate. Lucrarea criticului afirmă noua critică este dar, în multe privințe superioară operei de artă. „Așa, de pildă, *Flaubert* a creat tipuri admirabile, ca artă: pe *Madame Bovary*, pe *Charles Bovary* (spițerul), pe *Leon*, etc. Istoricul veacului nostru nu va putea să nu cunoască tipurile lui *Flaubert*, căci ele îl vor lumina în privința vieții oamenilor din Franța în veacul nostru. Dar cu cît mai instructiv va fi pentru istoricul veacului XIX-lea, tipul complex al lui *Flaubert* însuși“ ¹⁾?

1) C. Dobrogeanu-Gherea, „Critice“, I, 35.

Un al doilea fel de a înțelege explicarea științifică, cum o întâlnim în critica nouă, este *explicarea prin derivație*. Această explicare constă în a pune în legătură însușirile, ce se găsesc în unele manifestări sufletești ale unui artist, cu însușirile *asemănătoare* ce se întâlnesc în operele lui, și de a considera că unele *derivă* în mod necesar din altele, cele d'întîi fiind considerate drept cauze, iar celelalte, drept efecte. Această legătură, criticii o fac invers, *inducînd* dela stări sufletești predominante în lucrarea poetică, la stările sufletești, pe care le-ar fi avut poetul în viața lui omenească. „Romancierul, zice *Brandes*, observînd un caracter, scoate concluzii în privința faptelor lui probabile; criticul trage concluzii cu privire la caracterul artistului, din calitățile ce prezintă opera analizată“¹⁾. Dar, deși în concluziile lor pleacă dela stările sufletești concretizate în opera de artă, totuși nu acestea sînt privite ca principiul din care derivă, ci stările sufletești ale personalității omenești. Dacă melancolia se găsește întrupată în poeziile unui poet, aceasta dovedește că el era melancolic. Melancolia lui ar fi cauza melancoliei, ce se găsește în operele lui poetice.

În fine, explicarea științifică mai e înțeleasă de critica nouă într'un al treilea fel, și anume ca explicare prin *nex causal*, prin care se stabilesc relațiuni între manifestări deosebite, iar nu asemănătoare, ca la explicarea prin derivație. Criticul, prin această explicație, caută să găsească relațiuni cau-

Brandes, op. cit., V. 290.

zale între calitățile personalității artistice, unde e vorba numai de stări sufletești, și între împrejurările fizice și sociale în care s'a zămislit, s'a născut, a crescut și s'a educat. A lega, bunioară, cum face *Dobrogeanu-Gherea*, pesimismul lui *Eminescu*, de faptul că el a stat în atingere cu un mediu intelectual conservator, care totuși nu era pesimist, însemnează a stabili o legătură prin nex causal, între un fapt social, care putea să influențeze personalitatea omenească a lui *Eminescu* și între personalitatea lui artistică.

Între aceste trei feluri de a explica științificește personalitatea artistică a unui poet, există diferențe foarte mari, fie din punctul de vedere al metodei, fie din punctul de vedere al gradului de certitudine științifică, către care tind. Criticii „științifici“ nu fac nicio diferență între ele¹⁾, și de aci rezultă, precum vom vedea, o confuziune care nu poate fi numită de loc „științifică“. În cercetarea ce urmează, — și spre a fi cât mai precis în concluziunile, la care voi ajunge, voi căuta să desfac propoziția de căpetenie a criticei „științifice“, *că personalitatea omenească explică personalitatea artistică*, în atâtea propoziții câte feluri de explicații am arătat că se pot da operei de artă, și apoi le vom examina temeiul lor științific, rînd pe rînd, spre a vedea cît adevăr conțin] și întrucît pot corespunde țintei finale pentru care se studiază o operă de artă. Aceste patru propoziții, restrîngîndu-le la poezie, ca cea mai însemnată și cea mai completă manifestare literară, sînt următoarele patru :

1) Cf. *Brandes*, op. cit., 286 sqq.; *Gherea*, op. cit., I, 35.

1. Prin studiul personalității omenești unui poet, critica „științifică” isbutește să ne dea *explicarea sintetic-artistică* a operelor lui ;

2. Prin studiul personalității omenești, critica „științifică” ajunge să ne dea *explicația prin derivație* a personalității artistice a poetului și deci și a operelor lui poetice ;

3. Prin studiul personalității omenești, critica „științifică” *poate explica în mod cauzal* personalitatea artistică a poetilor și deci și a operelor lor ; și, în fine :

4. Prin studiul personalității omenești, critica „științifică” este în stare să ne dea prin aceste explicări o *explicare estetică* a operelor poetice.

Vom studia aceste propozițiuni în chiar această ordine — și, firește, în legătură cu *Eminescu*.

III.

Prima propozițiune a Criticei „științifice” este :

1. *Prin studiul personalității omenești a unui poet, critica „științifică” isbutește să ne dea o explicare sintetic-artistică a personalității artistice lui și, deci, și a operelor lui poetice.*

Acest fel de explicare, care în realitate nu e o *explicare*, ci o *înfățișare poetică* a unui fapt, implică din partea unor critici literari, despre care presupunem că-și dau seama în mod adânc ce este poezia, o pretențiune foarte ciudată. Criticii ar fi — precum s'a spus — un fel de romancieri, deci un fel de poeți, care prin studiul lor amănunțit asupra vieții intime și publice a unui adevărat poet, sînt în stare să ne facă nu numai să înțelegem,

dar să și simțim legătura necesară dintre viața și opera lui, întocmai precum el a fost în stare să ne facă să înțelegem și să simțim relațiunea dintre caracterul unuia din personagiile sale și faptele, pe care-l pune să le facă în decursul acțiunii din vr'una dintre dramele sau romanele sale. Criticii dar ar fi ei înșiși niște *creatori* înzestrați cu imaginație plastică, ca și adevărații poeți, numai că ei își pun în minte să respecte relațiunile reale istorice ce au existat între deosebitele fapte, și să nu-și exerciteze imaginațiunea decît în stabilirea adîncă a temeiurilor sufletești, ce-a determinat acel șir de relațiuni. În această operă, criticii noștri pretind să meargă mult mai adînc decît istoricul, care se mărginește la explicarea analitică a factorilor ce determină faptele sociale; ei au a face cu viața unui singur individ și-și propun să-l urmărească în dezvoltarea lui sufletească, așa încît, la fiecare moment, să ne facă nu numai să înțelegem—ca într'o lucrare istorică—*posibilitatea* relațiunilor dintre deosebitele fapte, ci *necesitatea* lor stringentă, întocmai ca într'o creațiune dramatică sau epică.

Precum poeții pot preface un *fapt divers* în novelă, tot așa criticii „științifici“ își propun să facă acelaș lucru cu *faptul divers al creării unei opere poetice* și să considere această lucrare ca o explicare critică a operei. Precum se vede, cu cît analizăm mai mult pretențiunea, ce se cuprinde în pozițiunea, ce examinăm, cu atît ne sare mai mult în ochi—să zicem blînd—zădărnicia ei. Este vreun critic literar, care-și face în adevăr iluziunea că poate avea o asemenea imaginație plastică? Crede

un asemenea *critic*, că rămîne critic, din momentul ce face operă de *poet*? Aceasta însemnează din două, una: ori criticul crede că sutele și miile de romane ce apar pretutindeni sînt toate creațiuni cu adevărat poetice și-și închipue că asemenea mediocrități literare sînt posibile chiar cînd iei ca material persoanele și viața poeților; ori, din contră, el crede că e în stare, în deosebire de acești romancieri, să se ridice la o adevărată creațiune ca *Shakespeare* în dramele lui istorice, sau ca *Goethe* în „*Torquato Tasso*“ sau ca *Schiller* în trilogia lui „*Wallenstein*“, și poate, ca și aceștia, să întrupeze vieța unui poet într'o adevărată operă poetică. În prima din aceste alternative, criticul are o pretențiune posibilă, dar de o rară modestie, care contrastează cu cea incluză în propozițiunea metodică, ce-i servă de temelie; căci, în adevăr, o lucrare cu pretențiuni poetice, care însă nu este izvorită dintr'o imaginațiune creatoare, *niciodată* nu ne poate da sentimentul *necesității* dintre deosebitele relațiuni ce caută să stabilească, între faptele în prezență — și nu ni-l poate da, pentru cuvîntul că ele vor părea totdeauna artificiale și fără vieță. În a doua alternativă, criticul întreprinde o lucrare în *contradicție* cu propriile sale puteri, care sînt de *analiză*, ca la orice om de știință, nu de *sinteză*, ca la poet. A urmări, ca critic, o *explicare sintetică* și în acelaș timp *artistică* a unei relațiuni (cum e aceea dintre personalitatea omenească și cea artistică a unui poet) este o *contradicție in adjecto*, pe care dealtminteri niciunul dintre noii critici nu a dat dovadă că o poate înlătura. Procedura criticului este

în mod necesar—ca și a istoricului—analitică. Prin procedere analitică nu se poate ajunge niciodată la o creațiune sintetică. Niciodată nu vom ajunge să înțelegem sintetic legătura dintre, bunioară, frunza mesteacănului și dintre copacul pe care crește, or-cîte date analitice am da asupra particularităților ce prezintă trunchiul, rădăcina, modul de germina-țiune, pămîntul unde crește, fazele de dezvoltare, floare sau fructul lui. Aceasta nu e posibil decît sau, în natură, prin percepția completă a lor ; sau, în artă, prin prezentarea sintetică, prin reconstituirea *unei existențe, așa precum numai o operă crea-toare o poate da*. Armonia adîncă și imposibil de analizat, ce există între forma, culoarea, felul și locul de creștere al mesteacănului, și dintre forma, culoarea, felul de inserție și de creștere al frunzelor sale, nu ne-o poate da nici o procedere științifică analitică, ci numai *sinteza creatoare artistică*. Poate să ni se dea nu numai istoria cea mai amănunțită a vieții unui *Marcus Brutus* ori *Coriolan*, dar și des-cripția anatomică cea mai circumstanțiată a orga-nelor lor, explicația cea mai completă a funcțiunilor lor fizice și psihice ; cu toate acestea nu vom putea ajunge să pricepem viu, să înțelegem sintetic, ca un tot *necesar*, acțiunile unuia sau altuia. Ceeace nu pot face însă sute de volume de descriții analitice, o poate face *Shakespeare* în cîteva scene. Prezentarea sintetică (nu *explicarea*, fiindcă explicarea sintetică este precum am spus o contradicție) a unui lucru, nu se poate obține prin descriții și diviziuni, prin inducții și deducții, ci prin percepția directă, in-tuitivă, pe care numai operele de artă o pot pro-

voca. Și, de sigur, criticii cei noi, numescă-se ei chiar *Saint-Beuve* și *Taine*, când ar fi să judece ei înșiși propriile lor lucrări din punctul de vedere al cerințelor poeziei, singura în stare să ne facă să pricepem sintetic relația dintre om și operă, ei ar fi cei d'întîi ca să mărturisească *prozaismul* sau în cazul cel mai bun (cum e la *Taine*), *retorismul* lucrărilor lor.

Dar să presupunem că criticul ar isbuti să reconstitue, precum promite, personalitatea omenească a unui poet, așa încît să pricepem sintetic legătura dintre ea și personalitatea lui artistică. În acest caz, el ar trebui să înceapă prin a renunța la numele său; n'ar mai fi atunci nici critic, nici om de știință, — ar fi un artist, care în lucrările sale de artă întrebuințează un material particular — și nimic mai mult. Căci în asemenea lucrări el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, *nu cum în realitate sînt*, nu științific și obiectiv, ci *așa cum s'au răsfrînt ca intuiții* în mintea lui. În ele dar ar fi de căutat *adevărul asupra personalității proprii a criticului, iar nu adevărul asupra legăturii dintre persoana omenească și cea artistică a geniului, pe care vor să-l explice*. În drama „Torquato Tasso“ nu putem căuta adevărul științific, obiectiv, asupra caracterului și vieții poetului cu acelaș nume, ci tocmai *particularitatea înțelegerii lui Goethe* în privința acelu caracter și acelei vieți. O astfel de expunere nu poate avea o valoare obiectivă, științifică, ci numai una subiectivă, artistică. De aceea, pentru un singur lucru, pot exista tot atîtea feluri deose-

bite de *reprezentări sintetice*, ciți artiști, care-l reprodus în operele lor de artă, sînt.

Astfel criticul științific, pretinzînd că ne poate da explicarea vie a operelor de artă prin studiul analitic al personalității omenești a autorului lor, se află pus în următoarea dilemă: ori izbutește în lucrarea sa, dar atunci *el încetează de a mai fi critic și om de știință*, sub pedeapsa de a i se atribui opinia că *Goethe* e critic științific și *Shakespeare* istoric¹⁾; ori nu e în stare să ne-o dea, și în acest caz, făgăduind că o face, mărturisește că nu și-a prea dat seama nici despre ce însemnează știință, nici despre ceea ce însemnează artă. Ceeace tocmai voim să demonstrăm.

Dar această concluzie — trasă direct din arătarea contradicției ce există între înfățișarea vie a unei relațiuni (care implică procederile artei), și procederile esențial analitice ale noilor critici, — am mai fi putut-o scoate, și direct, din faptul că propoziția ce le servă de fundament e falsă. Evident, credința lor că personalitatea omenească este partea esențială din artist, poate conduce la ideia, că descripția ei ne va face să înțelegem sintetic personalitatea

1) Această afirmație, precum se vede și din citatul de mai sus, nu e departe de a o face *Brandes*. Pentru a se convinge cineva de aceasta, citească sfîrșitul capitolului asupra lui *Sainte Beuve* din opera citată (V, p. 290) din care o bună bucată intercalează și de *C. Dobrogeanu-Gherea* în articolul său asupra criticei (Studii critice, vol. I, p. 53—54). Pentru *Brandes*, ca și pentru *Emile Montégut* pe care-l citează, critica e nici mai mult nici mai puțin decît „a zecea muză“.

artistică, considerată ca accidentală ; (căci în adevăr *expunerea* unci părți esențiale dintr'un lucru ne poate face să percepem în mod viu legăturile dintre el și celelalte lucruri, cu care este în strînsă legătură). Această idee, deși firească, e superficială, pentrucă descripția *esenței* unui lucru este *imposibilă* în mod analitic: spre a o putea expune, trebuie o sinteză sufletească, ce nu se poate obține decît printr'o percepție completă, care, precum am văzut, presupun procederile sintetice ale artei.

*

Să vedem acum la ce rezultate a putut sau ar fi putut conduce critica aceasta, pe cei care, inspirați de noua metodă de cercetare, au căutat să ne infățișeze icoana vie a lui *Eminescu*, în legătură cu operele sale ¹⁾. Patru critici s'au deosebit prin năzuința lor de a satisface mai mult sau mai puțin cerințele acestei critice studiind pe acest poet: *Aron Densușianu* ²⁾, *Dobrogeanu-Gherea* ³⁾, *d. N. Pătrașcu* ⁴⁾ și *Gramă*, care și-a publicat studiul mai întîi în mod anonim în „*Biblioteca Unirii*“ din Blaj ⁵⁾. Negreșit niciunul din aceștia nu-și propune în mod expres

1) În cercetarea ce urmează ne mărginim numai la acei critici „științifici“ care au studiat pe *Eminescu* înainte de 1895. Am lăsat la o parte de astădată pe cei ulteriori, fiindcă cercetarea lor n'ar fi adăogat nimic la ideea fundamentală ce se desfășură aci.

2) Revista critică literară, II No. 5 și 6, Iași.

3) Studii critice, I, 85—187, București 1890.

4) „*Mihail Eminescu*“, studiu critic, București, 1892.

5) Biblioteca Unirii, studiu critic, Mihail Eminescu, Blaj, 1897.

să ne facă să înțelegem pe deplin *necesitatea* dintre felul de a fi al personalității omenești a lui *Eminescu* și între operele lui poetice, — deși cei doi din urmă¹⁾ nu sînt departe nici de aceasta, — dar din ceea ce ei scriu și gîndesc despre *Eminescu* în concordanță cu noile vederi, se poate vedea foarte bine *subiectivismul*²⁾ sintezei, la care ar fi ajuns fiecare, căutînd să stabilească acea ciudată legătură „științifică“ între om și opere.

Aron Densușianu, vede în opera lui *Eminescu*

1) *Dobrogeanu-Gherea* și-a scris studiul pe cînd *Eminescu* era încă în viață și arată că una din greutățile, pe care le întîmpină spre a arăta legătura „între poet și plămuirea lui“, este faptul că „poetul încă *n'a murit*“. De cînd a murit poetul însă a trecut zeci de ani, dar *Gherea* n'a mai revenit.

2) Acest subiectivism într'un sens îl recunoaște și *Brandes*: „Denn so gross *Sainte Beuve* auch als Kritiker ist, hat er doch die Hauptschwierigkeit, welche die Natur der Sache mit sich bringt, so wenig überwinden können, wie die andere. Diese Schwierigkeit besteht darin, dass man stets von Stimmungen beeinflusst wird, die eine objective Wahrnehmung unmöglich machen; man entwickelt sich beständig und ändert dadurch seinen Standpunkt, so oft ein Werk, wie es Pflicht eines gewissenhaften Kritikers ist wiederliest“. (Ibid, 283 - 87). *Brandes* mărturisește numai *subiectivismul* care decurge din faptul că criticul, schimbându-și părerile cu vremea, percepțiunea lucrurilor se schimbă și ea. *Subiectivismul*, de care vorbim însă, este acela care decurge din faptul că o construcțiune sintetic-creatoare, își dobîndește valoarea tocmai delă *subiectivismul* său, adică tocmai delă ceea ce o depărtează radical de „știință“. *Brandes* se teme că percepțiunea lucrurilor să nu fie exactă, dar nu observă că numai cu condiția unei *percepțiuni neexacte* a lucrurilor se poate ajunge la o expoziție sintetică a legăturii dintre om și operă.

numai părțile de imaginație difluentă și, firește, el, — care eră un spirit rece — ajunge la concluzia că poezia acestui poet e numai „confuzie, dezordine și incoerență“, iar aceste însușiri și le explică prin faptul că el a fost isteric și nebun. În viața lui *Eminescu* se găsesc în adevăr multe trăsături care nu erau tocmai de om cuminte. *Maiorescu*, care l-a cunoscut deaproape, enumără câteva din aceste trăsături de care *Aron Densușianu* s'ar fi putut servi: „Viața lui era neregulată; adesea se hrănea numai cu narcotice și excitante; abuz de tutun și de cafea; nopți petrecute în citire și scriere, zile întregi petrecute fără mîncare, și apoi deodată, la vreme neobișnuită, după miezul nopții, mîncare și băutură fără alegere și fără măsură¹⁾. Fuga lui de acasă²⁾, lipsa de or'ce simț pentru viața practică, sensualitatea, aci reținută, aci desfrînată, amestecul de modestie exagerată și de mîndrie și mai exagerată, iubiri și uri neîntemeiate, sentimentalism eteric pentru unele femei care nu-l meritau de loc și alte lucruri care nu s'au scris și care, cu toată iubirea de adevăr, pe care critica „științifică“ o profesază, nu se vor scrie niciodată — sînt tot atîtea fapte, pe care

1) „Critice“, vol. II, pag. 300—301.

2) Cele mai multe din faptele privitoare la viața lui *Eminescu*, sînt strînse cu sîrguință, deși nu totdeauna analizate cu curaj și cu pătrundere, în cartea mai sus citată: *I. Scurtu*, „Mihail Eminescu's Leben und Prosa Schriften“. Autorul, între altele, de teamă ca să nu cadă sub sarcasmul poetului, care biciuise pe cei ce-l vor arăta „că a fost om cum sînt și dînșii“, se ferește ca de foc — deși urmărește adevărul istoric—să arate umbrele personalității omenești a lui *Eminescu*.

criticul științific le-ar fi adunat, le-ar fi combinat și le-ar fi pus în legătură cu acea „confuzie, dezordine și incoerență“, ce i se pare că a găsit în operele poetice ale lui *Eminescu*. Rezultatul, la care ar fi ajuns, dacă ar fi isbutit să stabilească o relațiune sintetică între om și operă, așa cum o vede acest critic, ar fi putut avea *aparența adevărului* și ne-ar fi încântat poate prin puterea de combinație, ce ar fi arătat într'o asemenea construcție; dar *Eminescu*, pe care ni l-ar fi prezentat, ar fi fost un *Eminescu* de fantezie, în care am fi putut poate admira după împrejurări, ori compătimirea pentru un asemenea nenorocit, ori spiritul satiric crud și neîndurător al criticului artist, în *nici într'un caz însă adevărul științific al cercetării sale*. Dar ar fi fost oare cu puțință acest fel de sinteză, fără ca să nu se fi trecut mai întâi cu vederea toate frumusețile extraordinare, ce găsim în poetul nostru? Și dacă nu s'ar fi putut, fără să se turbure *personalitatea artistică* a lui *Eminescu*, care tocmai constituie sîmburile interesului ce în mod firesc purtăm unui poet, atunci ce însemnătate mai poate avea o sinteză explicativă ca aceasta? Tendința criticului de a revela în studiul lui partea care l-a isbit mai mult ca relație dintre om și operă, l-a făcut atît de părtinitor, încît poetul însuși, ca poet, a fost nimicit tocmai din pricină că a fost studiat în „mod științific“.

Cum însă adevăratul studiu științific al unui lucru constă în a-l privi mai întâi de toate în *însușirile lui proprii*, și cum criticul „științific“ și-a conceput studiul său înlăturînd arbitrar tocmai aceste însușiri, — noi, care ținem mai mult la adevăr decît

la eticheta de „științific“, avem nu numai dreptul să ne îndoim de seriozitatea procedurii noii critice, — dar mai cu seamă datoria să înlăturăm această încercare neștiințifică, de a întunece personalitatea artistică a poetului atât de înaltă, atât decorată și atât de frumoasă. Și avem această datorie, cu atât mai mult, cu cât criticul de care vorbim, și-a înfățișat cercetarea sa nu ca o sinteză artistică, peste care poți ușor trece când cercetezi *adevărul*, — ci ca o *demonstrație*, care a putut să falsifice părerea celor ce n'au avut prilejul să cunoască prin ei înșiși splendorile poeziei eminesciene.

Acelaș lucru trebuie să-l spunem rînd pe rînd, cu oarecare modificări, și de toți ceilalți critici mai mult sau mai puțin „științifici“ care s'au ocupat cu *Eminescu*.

Anonimul dela Blaj, răposatul *Gramă*, că ugăr învățat, dar călugăr, în studiul său, din care am făcut cîteva citații la începutul acestei lucrări, se vede că, din datele asupra personalității omenești a lui *Eminescu*, ar fi putut sintetiza, punîndu-le în legătură cu personalitatea lui artistică, o cu totul altă figură a poetului nostru. *Eminescu* lui *Aron Densusianu* ar fi fost un isteric, un nebun, un irresponsabil; al lui *Gramă* ar fi fost, din contră, un om practic, dar imoral fără pereche, care din poezie și-ar fi făcut un mijloc de parvenire în mijlocul oamenilor însemnați cu care venise în atingere. Poezia lui *Eminescu* este efectul unui calcul de „șarlatan“. *Eminescu*, om fără scrupule, a vrut cu tot dinadinsul să se facă idolul societății „Ju-

nimea". Intelligent, și-a dat seama de gusturile societății „Junimea“, care erà, firește (!) o societate, mai întâi de toate imorală, și cum erà însuși un imoral, a putut foarte ușor să adopte principiile ei în poezie și a început să scrie, nu pentru că inima lui îi dicta aceasta, ci pentru că numai așa putea să placă Cercului. Opera poetică a lui *Eminescu* este un efect al prefăcătoriei, al „actoriei“, cum ar zice *Sainte Beuve*. Ingenioasă ipoteză, pe care mă mir că n'o reia vreunul din vrășmașii lui *Eminescu*, ca să-i dea desăvîrșirea, ce lipsește în broșura „Bibliotecii Unirea“. Ar avea de făcut un întreg roman — căci dealtminteri aceasta este pretenția criticei „științifice“, sub aspectul de care ne ocupăm — în care tipul așa de raționalist practic al acestui *Eminescu* ar fi înfățișat cu toate gândurile machiavelice, cu care ar fi procedat la facerea sau, mai bine, la „machinarea“ unei poezii pe placul cercului, în care vrea să fie admirat. Și numai imaginație plastică să fi fost, ar fi fost posibil și un asemenea *Eminescu*, care iarăși, negreșit, ar da pe față verva satirică a criticului improvizat poet, dar cu atât mai puțin simțul omului, care iubește adevărul.

La rîndul său, *Dobrogeanu-Gherea*, în fragmentul său de critică „științifică“ asupra lui *Eminescu*, pe lîngă aprecieri estetice independente de spiritul propriu al noii critice, ne dă îndestule date asupra modului cum ar fi conceput în mod sintetic figura omenească a acestei poet în legătură cu poezia lui. El, anume, ar fi făcut asupra lui *Eminescu*, nu atât un roman individual, ca *Densusianu* și *Gramă*, ci

un mare roman social, în care personagiul principal, *Eminescu*, ar fi fost arătat în strictă dependență de întreaga societate, „de mediul social“, în care a trăit. Nu ni l-ar fi înfățișat pe *Eminescu*, nici ca pe un bolnav, nici ca pe un fel de *Machiavel* minuscul, ci ca pe un om sănătos, căzut victima societății burgheze, care, după ce a promis atâtea idealuri politice la 1848, n'a realizat nimic. Ne-ar fi arătat, cum din pricina aceasta, eră absolut necesar ca *Eminescu*, de cînd încă era copil, să desprețuiască disciplina familiei burgheze, fugînd de-acasă, să plece cu trupele de actori, în lungul și în latul țărilor romîne, să ducă vieța de boem, lipsit de grija de mîine, deși veșnic sub greutatea celei de azi, și, în loc de a se face socialist, cum ar fi fost logic, — să devină un slăvitor al vieții trecute, adept al ideilor boerești de pe vremuri. Iarăși suggestivă ipoteză, pe care mă mir că *Gherea*, care nu-și putuse scrie întreaga critică asupra lui *Eminescu*, pe cînd încă poetul trăia, nu și-a reluat-o apoi, mai cu seamă că-i stau atîtea materialuri la dispoziție. Un asemenea roman, dacă ar fi fost și bine scris — ceea ce se pare că eră ultima grijă a criticului nostru, — ne-ar fi interesat în cel mai mare grad; dar, cu cît ne-ar fi interesat mai mult, cu atît am fi fost înclinați mai mult să credem — ceea ce e și drept — că e *mai lipsit* de adevăr. Cine s'ar mai încrede să găsească adevărul într'o asemenea lucrare de poezie? *Eminescu* ne-ar fi fost înfățișat, în deosebire de ceilalți doi critici, ca o persoană simpatică, dar slabă de voință, o ființă „pocăită“ și vrednică de milă, o figură care ar fi indignat mai întîi de toate pe poetul însuși

care, în deosebire de ceea ce ne-ar fi arătat criticul, a știut totdeauna ce vrea și unde merge¹⁾. Și ar fi fost natural, căci sinteza artistică nu evidențiază adevărul materialului întrebuintat—în cazul de față legătura dintre om și poet,—ci numai puterea de combinațiune și sentimentul fundamental al criticului-romancier, lucruri ce ar putea fi interesante, dar atît, și nimic mai mult. În măsura în care *Gherea* ar fi putut să ne arate socialismul său ardent și geniul său combinativ—dacă l-ar fi avut—în aceeași măsură s'ar fi întunecat adevărul asupra figurii lui *Eminescu*. Lucrarea să ar fi fost un product diametral opus tocmai conceptului de știință.

În sfîrșit, *d. Petrașcu* dintre toți acești critici — avînd mai întîi parte să-și facă studiul după moartea lui *Eminescu*, și pe de altă parte, fiind înclinat să unească critica cu poezia, după cum se constată dintr'unele din publicațiunile sale beletristice²⁾ — a fost cel mai în stare să îndeplinească acel ideal al criticei științifice sub forma sintetic-artistică. Se vede însă ca acest critic nu s'a pătruns îndestul de cerințele noii discipline în concepția ei sintetic-artistică, și a crezut că atinge idealul, dacă și-arată darul poetic numai în stil, nu și în combinațiunea faptelor. În adevăr, studiul său în privința conținutului, este istoric, adică analitic, iar forma este — sau în

1) Aceasta răsare cu toată puterea din scrierile politice și ziaristice ale poetului, din care primul volum s'a publicat *M. Eminescu „Scrieri politice și literare“*, I. Mierva, 1905.

2) „*Marin Gelea*“, roman, 1905.

or'ce caz are intențiunea să fie—poetică. Din această formă, observăm că criticul, care făcea parte pe atunci din societatea „Junimea“ și care erà un prieten, în or'ce caz, un cunoscut deaproape de-ai lui *Eminescu*¹⁾, erà entusiasmat și fascinat de poezia maestrului, așa că, cu toate amănuntele reale, unele vulgare (ca bunioară scandalurile, pe care *Eminescu* le făcea în perioada nebuniei), ce le dă, el se si-lește neconținut să ne atragă simpatia asupra poetului. Imprumutînd culorile poetice din poeziile lui *Eminescu*, el ne înfățișează ca ceva ideal relațiunile lui de dragoste, or'cît de ilicite sau or'cît de josnice a fi fost în realitate,—și, prin sentimentalismul său, înconjoară personalitatea omenească a poetului de un nimb tot atît de fals ca și acest sentimentalism însuși. Dacă *Petrașcu* s'ar fi pătruns mai bine de întregul spirit al criticii celei nouă sub forma sintetică, și, dacă ar fi avut și imaginațiunea plastică necesară, ar fi putut să ne înfățișeze un *Eminescu* deosebit de-al tuturor celorlalți. Frumos ca un Adonis și voinic ca un Apolon, acest *Eminescu* ar fi fost poezia însăși în actele chiar cele mai ordinare ale vieții; n'ar fi fost un om, ci un înger căzut pe pămînt, căci or'ce slăbiciune pe care criticul artist i-ar fi descoperit i-ar fi subordonat-o prin meșteșugul combinațiunii poetice vreunei însușiri ideale fundamentale, care innobilează totul. Cu alte cuvînte, ne-ar fi dat un *Eminescu* absolut deosebit de al tuturor celorlalți critici, dar, firește, în acest *Eminescu* am fi avut să

2) Aceasta rezultă din datele ce dă asupra nebuniei lui *Eminescu*, pe care se vede că îl vizită (Op. cit. 27).

admirăm puterea de combinațiune a poetului critic, sentimentalitatea lui idealistă, adâncimea intuiției lui, nicidecum însă *adevărul* asupra figurii lui *Eminescu*. Căci, deși mai aproape de caracteristica personalității reale a lui *Eminescu*, — ca una ce ar fi fost însuflețită de un sentiment simpatic ce consună cu sentimentul de simpatie ce ne inspiră personalitatea artistică a poetului — totuși această imagine ar fi fost departe de a reprezenta *adevărul istoric* asupra marelui poet și ar fi falsificat și sensul propriu al operei lui poetice. Sentimentalismul simpatic al creațiunii poetice stă în direct antagonism cu simpatia — ca să zicem astfel — obiectivă, a omului de știință și duce la altceva decît la adevărul, pe care o critică cu adevărat științifică ar fi ținută să-l urmărească.

Așa dar, pe această cale, legătura dintre personalitatea omenească și cea artistică a lui *Eminescu* ar fi fost falsificată de atîteaori, cîți critici științifici cu tendință artistică, ar fi căutat să facă din legătura dintre ele un material de operă artistică. Dar în acest caz, am fi rămas cu un câștig: cu tot atîtea *opere de artă*, în care materialul întîmplător ar fi fost cel mai însemnat poet liric al nostru. Nu ne-am fi încîntat poate de el, dar ne-am fi încîntat de acele multiple forme ale puterii de creațiune a acelor poeți, care și-au închipuit că pot să fie în acelaș timp și critici. De fapt însă lacrurile nu stau astfel — și nici nu pot sta astfel — fiindcă între creațiune și critică este o fundamentală contradicție. Dar tocmai din pricina aceasta, năzuința criticei sintetic-

artistice, dă naștere la lucrări care, fără să întrupeze o creațiune poetică, conțin construcțiuni artificiale, în care nu cercetarea sinceră și dezinteresată a adevărului predomină, ci tendința individuală a criticului. Aceste lucrări de critică sînt retorice, combative, puse în cazul cel mai bun în serviciul unor ipoteze individuale, iar de cele mai multeori, în serviciile unor scopuri care nu au a face nici cu știința nici cu poezia.

Adevărul acestei propozițiuni se verifică pe deplin la *Eminescu*. *Aron Densusianu*—om sîrguitor, dar spirit strimt și mai cu seamă uscat—adversar neînpăcat al „Junimei“, într'atît că poezia lui *Alexandri*—care era membru al acestei societăți,—o sîcotea searbădă față de aceea a lui *Bolintineanu*, și mai cu seamă de aceea a lui *Andrei Mureșanu*¹⁾,—nu putea să admită cu niciun preț însemnătatea poetică a lui *Emineșcu*, care, pe lîngă că era mai adînc sentimental decît însuși *Alexsandri*, era în acelaș timp și marea fală a „Junimei“. Din aceste două pricini²⁾ acest critic și-a scris studiul său, în care ne înfățișează poeziile lui ca monumente de confuziune și de incoerență, iar omul, ca pe un isteric și un nebun. Acea tendință pur omenească, personală, ajutată și de lipsa de gust firească pentru produceri poetice cum erau acelea ale lui *Emineșcu*—căci altminteri credem că criticul eră absolut

1) *Aron Densusianu* „Istoria literaturii romîne“, passim.

2) Critica științifică, fără putere față cu explicarea geniului artistic întrupat în adevăratele creațiuni poetice, este îndreptățită cînd e vorba de explicat lucrări analitice și obicinuîte cum sînt acelea ale criticilor istorici.

sincer în atacul său—această tendință, care n'are a face de loc cu obiectivitatea științifică, a dat naștere la acel studiu critic „științific“, atât de ciudat.

Pe de altă parte, studiul critic al canonicului *Grăma* din Blaj se datorește tot unei tendințe de aceeași natură însă cu o preocupare special morală, lesne de înțeles din partea unui călugăr. Societatea „Junimea“ și „Convorbirile Literare“, prin direcția lor, au isbit în mod poate prea crud, tocmai în ceea ce constituia idealul intelectual al românilor ardeleni de pe vremuri. Critica lui *Maiorescu* în contra școlii *Bărnăuțiu*, în contra școlii etimologice a lui *Timoteiu Cipariu*, sufletul culturii romano-catolice dela Blaj, în contra limbii germanizate, ce se găsea în jurnalele românești din Austria — critice și atacuri care mergeau mână în mână cu întemeierea unei direcțiuni literare, ce se distingea mai întâi de toate prin respectul pentru simțirea și forma *adevărat* românească — au caracterizat prima activitate a „Junimii“ din sînul căreia eșise, ca o stea de prima mărime, *Eminescu*. Ce trebuiau să facă intelectualii din Blaj, cînd au văzut că numele acestui poet străfulgeră în cele patru părți ale Romînimii? Și ce trebuiau mai cu seamă să facă, cînd vedeau că acest poet era atât de *profan*, atât de depărtat de atmosfera cuvioasă cu care erau obișnuiți? Nedepriși cu lucrările de imaginațiune și sentiment, în care nu ești *ținut să crezi* și după care nu ești *ținut să te porți*, ci de care numai trebuie să *te încînți* sufletește, — și, nefăcînd deosebirea dintre esența sentimentului estetic și dintr'aceea a celui religios, singurul de care ei își dau în adevăr

seama — a fost natural ca să se ridice în contra erotismului puțin auster al lui *Eminescu* și mai cu seamă în contra fundamentului filozofic, ce se putea populariza prin poeziile lui. Și atunci a răsărit studiul critic al canonicului *Gramă*, ca să combată pe „antihristul“ care se arăta sub forme atît de ademenitoare. Explicabilă tendință, dar *tendință* mai 'nainte de toate, nu obiectivitate științifică.

Și dintr'o tendință analoagă a eșit și studiul lui *Dobrogeanu-Gherea*. Fiind unul din conducătorii socialismului născînd la noi, dînsul în mod firesc a căutat prin studiul său asupra lui *Eminescu* să influențeze tinerimea în sensul ideilor sale. Astfel s'a străduit să arate că, din optimist ce eră, *Eminescu*, din pricina mediului social conservator, a devenit pesimist. S'a ferit să documenteze însă în mod precis și științific această părere, fiindcă cercetarea istorică i-ar fi dovedit repede contrariul — și atunci cum și-ar mai fi putut susține teza sa tendențioasă? S'a ferit să constate că optimismul lui *Eminescu* se descopere în luerări în care nu se vedește personalitatea sa artistică (căci toate poeziile optimiste dinainte de 1870 sînt fără valoare)¹⁾ și mai cu seamă faptul însemnat că pesimismul, precedînd contactul, pe care poetul l-a avut cu „Junimea“, căreia, mai 'nainte într'un fel îi putuse fi chiar adversar, s'a vădit că era un element inherent personalității lui artistice. Dacă mai punem că pe vremea cînd și-a scris articolul, *Eminescu* era în viață și pe cale

1) Insemnările din unele ediții că „Mortua est“ și „Stelele'n cer“ sînt dinainte de 1870 cînd poetul n'avea decît 15—16 ani, sînt evident false.

de a se îndrepta; că mai târziu *Gherea* a putut scoate din rostul lor pe alți poeți¹⁾, căutînd să le inspire idealuri pentru care nu erau făcuți, și că *Eminescu*, atras în cercul „Contemporanului“²⁾, ar fi putut fi una din cele mai însemnate mijloace de influențare asupra tinerimii, care idolatriza pe acest poet, — se înțelege silința criticului socialist de a lăuda, pe de o parte cît mai mult pe poet, iar, pe de alta, de a arăta rezervele, întemeiate sau nu, ce avea de făcut, în legătură cu mediul social conservator, din care ar fi vrut să-l scoată, ca să-l transplanteze în mediul generos socialist. Decît, or'cît de firești ar fi fost aceste silințe, ele sînt și rămîn tendențioase, și aserțiunile, ce se fac pe temeiul unei asemenea metode, sînt mai mult tactice decît critice și, firește, sînt tocmai cele mai depărtate de caracterul obiectiv al științei. Retorismul lor este condamnarea lor; și e destul ca să-l arătăm, pentru ca să vedem cît sînt de zadarnice din punct de vedere științific.

Cel mai puțin tendențios și mai lipsit de concepție retorică este studiul d-lui *Petrașcu*. Totuși simpatia ce legă pe autor de *Eminescu* și de cercul în care a trăit — societatea „Junimea“ — îi ia în mare parte dreptul de a vorbi în mod obiectiv despre acest

1) Cazul *Vlahuță*.

2) În această privință este caracteristică legătura ce se stabilește tocmai pe vremea, cînd a apărut articolul lui *Gherea* în „Contemporanul“, între unul din redactorii de căpetenie a acestei reviste, *V. G. Morțun*, și între *Eminescu*. Vezi, *Morțun*, „Proză și Versuri“, Iași 1890.

poet. Simpatia ca și antipatia, interesată sau nu, sînt vrășmașii cei mai mari ai obiectivității științifice și nu cu asemenea sentimente, mărturisite sau nu, se alcătuiesc opere de știință.

Astfel, în lipsă de talent propriu zis poetic, criticii științifici care năzuiesc să facă critică sintetic-artistică, *fac în realitate critică retorică*, tendențioasă, fie ca să sprijine sau să combată un curent, fie ca să susțină sau să dărîme o teorie. Ei nu urmăresc adevărul pentru adevăr, ci se fac, conștient sau inconștient, că urmăresc adevărul, ba își iau și titulatura, care semnifică urmărirea lui, dar, tocmai pentru ca să poată mai bine să facă dintr'însul mijloc, iar nu scop. Rezultatele, la care 'ajung, ca și acelea la care ar ajunge dacă ar realiza o creațiune poetică din legătura dintre om și poet, nu au și nu pot avea din capul locului, caracter științific și este un abuz tot așa de mare să întrebuițezi numele de știință pentru asemenea studii ca și acela prin care ni s'ar vorbi de „poezii“ sau de „discursuri“ științifice.

* * *

Dar dacă nu e posibil nici în mod poetic, nici în mod tendențios să se stabilească o legătură sintetică cu caracter științific între om și operă, nu s'ar putea oare stabili aceasta într'un mod care să nu fie nici poetic nici retoric? Spiritul pozitiv și minuțios german a încercat să facă aceasta în mod prozaic, adică *analitic istoric*. Cartea citată, asupra „Vieței și scrierilor în proză a lui Eminescu“, de I. Scurtu, se datorește acestei școale. Ea depăr-

tează și poezia și retorica din pre ocupația sa, și în mod rece cercetează, după mărturii scrise și ne-scrise și cât se poate mai exact, toate faptele în legătură cu personalitatea omenească a poetului, căutînd, unde i se pare firesc să facă apropieri analitice între unele fapte și însușiri ale personalității omenești ale lui *Eminescu* și între unele caracteristice ale personalității lui artistice.

Aceste apropieri, cînd nu se fac în numele științei ca *relațiuni sigure*, ci numai în numele interesului, ce pot provoca; cînd sînt arătate mai mult ca *fapte din care, cu vremea și din nenumărate observațiuni analoage, s'ar putea induce vreo lege în adevăr științifică, fie și numai cu caracter empiric*; — sînt legitime și folositoare, nu din punct de vedere literar, căci înțelegerea literar-estetică, cînd e vorba de adevărate creațiuni poetice, se poate scuti de ele, *ci din punct de vedere psihofizic, sociologic și mai cu seamă istoric*. Personalitatea omenească a unui poet, mai cu seamă cînd, cum e cazul cu *Eminescu*, personalitatea lui artistică se incorporează în evoluția sufletească a unui popor, — este un factor *activ* caracteristic al unei societăți, ca și personalitățile marilor oameni de știință și a marilor oameni politici, și singura deosebire dintre acestea și ea, este numai că ea este un factor *activ*, dar *contemplativ*. Ea caracterizează un om care, deși lipsit de tactul și voinței pentru fapte practice sau pentru cercetări teoretice, — este totuși o *voință întreagă și caracteristică* pentru anume opere — *pentru operele artistice*. Din momentul însă ce o persoană a fost un astfel de element activ în sînul

unui popor, din acel moment el devine un element integrant al *conștiinței aceluia popor*, și cunoașterea cît mai anăhunițită și cît mai adîncă a personalității lui este o lucrare care se impune istoricului. Și iacă de ce lucrări istorice, ca cea menționată sînt de mare interes pentru cine vrea să aibă o cunoștință cît mai puternică și mai largă de *personalitatea propriului său neam*. Dar o asemenea lucrare istoric-analitică, tocmai pentru că e analitică și exactă, nu ne dă decît fapte individuale mai mult sau mai puțin caracteristice, fie în legătură cu omul, fie în legătură cu operă, fără să ne facă în nici un caz să *simțim legătura sintetică*, adică *necesitatea relațiunii* dintre om și operă, la care tocmai am văzut că aspiră critica științifică în pretențiile ei sintetic-artistice. Știința, ce se găsește în asemenea opere de biografie literară, este aceeași cu știința sau mai bine cu *cunoștința exactă*, ce se găsește în lucrările istorice. Într'un asemenea studiu găsim stabilite, după metodele istorice cunoscute, fapte exacte, dar *individuale*, iar nu generale cum sînt acelea care sînt proprii științei¹⁾, și, din capul locului, o astfel de lucrare pretinde, și pe drept cuvînt, numai la titlul de *istorie* sau de *critică istorică*, nici într'un caz la acela de *critică propriu zis științifică*.

1) Firește, dacă lărgim conceptul științei — cum a făcut A. D. Xenopol în lucrarea sa „Principiile fundamentale ale istoriei” — atunci putem introduce și istoria în numărul științelor, și în acest caz, și bibliografiilor literare li se pot atribui acest caracter. Cum însă opiniunea generală admisă, rezervă numele de știință numai pentru științele ce pot să stabilească legi generale, istoria rămîne în afară de cadrul științei Cf. I. S. Floru, „Constituirea istoriei ca știință“.

De aceea critica îndreptată aci în contra criticei „științifice“, nu este îndreptată — decît în parte în contra studiilor cu caracter „istoric“, — și anume cînd pretinde că ele *sînt literatură*, adică altceva decît ceea ce sînt.

IV.

După ce am văzut că explicarea artistică nu e posibil să aibă caracter științific, să vedem dacă nu cumva celelalte temeuri de explicare științifică pot avea sau nu caracterul pe care și-l arogă. Pentru aceasta să cercetăm acum a doua propozițiune:

2. *Prin studiul personalității omenești, critica științifică ajunge să ne dea explicația prin derivație a personalității artistice și, deci, și a operelor de artă.*

Am văzut mai sus în ce constă această explicațiune și metoda particulară, pe care se întemeiază noua critică pentru ca să stabilească concluziile sale „științifice“. Criticul cercetează operele unui scriitor, observă ce stări sufletești cuprind, și pe temeiul lor induce *prin indentitate* stările sufletești ale personalității omenești ale acelu scriitor. Ajuns aci, criticul consideră aceste stări sufletești *induse*, drept cauză ale conținutului sufletesc din operă, și cercetarea e gata.

Un exemplu. *Taine*, vrînd să facă biografia lui *Shakespeare* și să stabilească felul de a fi, sufletul omenesc al acestui mare poet, vede că niciunul dintre documentele istorice privitoare la viața lui nu-l deslușește asupra stărilor lui sufletești, mai cu seamă la începutul strălucitei lui carieri poetice. Atunci, fără tranșiție și fără explicații, analizează

primele lui poeme și poezii lirice „Adonis și Venus“ și „Sonetele“; găsește în ele o ardentă pasiune erotică, care, de ar fi un produs al personalității *omenești* a poetului, ne-ar face, prin unele amănunte, să presupunem pe seama lui, lucruri abjecte; înlătură printr'o frază fină aceste concluziuni prea supărătoare; reține numai furorile pasiunii, care ar putea cadră cu moralitatea sau imoralitatea curentă, și face dintr'insele un element esențial al personalității *omenești* a lui *Shakespeare*, pe care-l consideră ca o cauză eficientă a poeziilor sale lirice. Astfel, vorbind de conținutul sufletesc din „Venus și Adonis“, eminentul critic, zice: „c'est un premier cri; dans ce cri, tout l'homme se montre“¹⁾. Mai departe, analizând pe Falstaff, ne spune că acest tip arată mai mult decît or'ce caracter (pe ce se bazează autorul nu ne spune) verva și *imoralitatea* lui *Shakespeare*²⁾. Mai departe ne spune iarăși (iar fără probe, fiindcă viața *burgheză* a acestui poet, ne-ar face să inducem tocmai contrariul) că *melancolicul* Jacques din „As you like“ este însuși *Shakespeare*, — după ce fusese Falstaff — dar nu ne spune de ce nu ar putea fi și Iago, Richard III, Caliban, Clothen și ceilalți. De altminteri, analiza *unora* din personagiile lui *Shakespeare* îl duce pe *Taine* la concluzia că *toate* personagiile acestui dramaturg sînt „dépouvues de volonté et de raison, gouvernées par le tempérament, l'immagination ou la passion pure, *privées de facultés qui sont contraires a celles du poète*“³⁾. Cu alte cuvinte, gă-

1) *Taine*, „Hist. de la lit. anglaise“ II, 170.

2) *Ibid.* p. 219—230.

3) *Ibid.* p. 79.

sind printr'un procedeu de altminteri unilateral (fiindcă lasă neamintite tipuri care ar contrazice generalizarea) — cum că, în creațiunile lui *Shakespeare*, se revelă cu deosebire anume puteri și stări sufletești, induce că *aceste puteri și stări sufletești făceau parte integrantă din personalitatea omenească a acestui mare poet, și din această pricină, ele se găsesc și în personalitatea lui artistică*. E drept că *Taine*, văzînd enorma deosebire dintre caracterul personalității omenești a lui *Shakespeare*, așa cum răsare din datele istorice, și dintre concluzia sa, face o ipoteză, prin care însă dărimă tot ce construise.

„J'aime supposer, comme l'indique sa pleine et solide tête, qu'à force d'imagination ondoyante, il a, comme *Goethe*, échapé aux perils de l'imagination ondoyante; qu'en se figurant la passion, il parvenait, comme *Goethe*, à atténuer chez lui la passion; que la *fougue ne faisait explosion dans sa conduite*, parce qu'elle rencontrait un débouché dans ses vers; que *son théâtre a préservé sa vie...*”¹⁾.

Dar aceasta nu însemnează altceva decît că *Shakespeare* a putut pune în operele sale tot erotismul ardent prin care se disting primele sale opere, între care și „*Romeo și Julieta*”; toată imoralitatea ignobilă, dar plină de filozofie a lui Falstaff; toată melancolia unui Jacques sau a unui Hamlet, și toată lipsa de voință și de rațiune a personagiilor sale — fără ca el, în viața practică, ca personalitate omenească, să fi avut ca parte integrantă în firea sa vreuna din aceste însușiri. Aceasta nu însemnează altceva

1) Ibid. p. 184.

decît că personalitatea lui omenească, ca și a lui *Goethe*, precum o arată puținele date biografice sigure — este independentă de personalitatea lui artistică, — și că, prin urmare, toată inducția dela una la alta, mai cu seamă că se ia ca temei de derivare personalitatea omenească, deși indusă din personalitatea artistică, — nu are valoare științifică.

Din acest exemplu tipic se vede nesiguranța metodei — fiindcă criticul nu șovăește să-și contrazică propriile sale inducții — și, în acelaș timp, caracterul ei puțin științific. În adevăr, toate datele sigure istorice privitoare la *Shakespeare* ne arată un om măsurat, cuminte și prevăzător, însușiri, care nu se potrivesc de loc cu inducțiile ce *Taine* face din analiza operelor lui. Două citații din doi cercetători conștiințioși ai vieții lui *Shakespeare* sper că sînt concludente :

„Vers 1601, zice *James Darmesteter*¹⁾, il écrit le monologue de „*Hamlet*“ et achète, l'année suivante, pour 320 livres, 107 acres dans la paroisse de Old Stratford; vers 1604, il fait errer le roi Lear dans la tempête et dans la folie, et intente un procès à Philip Rogers en payement de 1 livre, 11 shillings, 10 deniers prix de malt à lui vendu et non payé; en juillet 1605, tout en rêvant à la tâche de sang de lady Macbeth il afferme pour 440 livres les redevances de Stratford, Old Stratford, Bishopton et Welcombe. Vers 1612, il se retire à Stratford où il retrouve sa femme; sa carrière est achevée. Il est retiré et vit en bougeois“.

Iar *Mezières* caracterizează legătura dintre om și operă făcînd mărturisirile următoare :

1) *Darmesteter*, „Essais de littérature anglaise“ p. 15—16.

„Cette veine de bon sens pratique, *cachée sous tant d'imagination* (adică sub manifestările exuberante ale personalității lui artistice), caracterise bien la race anglo-saxone. *Shakespeare* tire parti de son génie en véritable Anglais. De son vivant même sa conduite était citée comme un exemple à ses camarades: „Soyez mesurés comme *Shakespeare*“, dit aux commédiens un pamphlétaire du temps. Sa modération égalait, en effet, son habilité... Aucune tentation... ne put le décider à rester à Londres, ou tant d'applaudissements l'attendait encore. Il voulut se recueillir avant de mourir, et il donna aussi encore un exemple de cet empire sur lui-même que tous ces actes antérieurs nous révèlent“¹⁾.

Vieața sufletească, așa cum se străvede din imaginația unui poet, nu e tot una cu vieața sufletească, așa cum răsare din relațiile reale ale existenței lui. E un fapt de experiență marea deosebire dintre efectul pe care în general îl face un poet, ca cetățean, ca om în societate, ca tată de familie sau ca prieten — într'un cuvînt ca personalitate omească — și între efectul, pe care ni-l fac operele sale. Sînt poeți încîntători ca oameni, și nesuferiți ca poeți, precum sînt alții nesuferiți ca oameni și încîntători ca poeți. Nu am de gînd în acest studiu să îngrămădesc exemple peste exemple, pentru ca să arăt lipsa de relațiune efectivă dintre personalitatea sufletească a omului și a poetului, așa cum o concepe critica „științifică“: e de ajuns pentru aceasta un caz tipic — cazul lui *Shakespeare*, la care după propria indicație a lui *Taine*, s'ar putea foarte bine pune cazul lui *Goethe*²⁾.

1) *Mezières*, „*Shakespeare*“, ed. 5, Paris 1897.

2) Deși în mare parte opera poetică a lui *Goethe* nu

Acest lucru se verifică și la *Eminescu*.

Cîteva exemple :

Una din caracteristicile poeziei lui *Eminescu* este farmecul profund în legătură cu frumusețile naturii. Cum se explică „științificește“ această caracteristică? Din momentul ce *Eminescu* descrie așa de poetic codrii și poenele, munții și lacul, norii și juna, el trebuie să fi fost un temperament de excursionist, care căuta cu dinadinsul frumusețile naturale, pentru ca să se încinte de ele. *D. Petrașcu* pune o greutate specială pe faptul că *Eminescu* se plimba în timpul copilăriei, pe cînd era la țară, prin pădure; iar pe faptul că s'a plimbat odată, cu *Veronica Micle*¹⁾ prin grădină, pune și mai mare greutate. Ne-am închipui că poetul avea o apucătură sufletească extraordinară, din care de sigur a isvorît splendida poezie a codrilor și lacurilor, razelor și izvoarelor, a lunii și mărilor, ce întîlnim în opera lui. E curios chiar cum criticii „științifici“ n'au cercetat dacă *Eminescu* era un iubitor pasionat al mării (fapt ce nu l-a relevat și nu-l va releva nimeni) de-a putut găsi acele splendide imagini:

Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
Ciud plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate —

constă decît dintr'o poetizare a faptelor diverse din viața lui, totuși această poetizare schimbă atît de mult caracterul conținutului lor sufletesc, că, din acest punct de vedere, nu mai seamănă de loc cu ce fuseseră în realitate. Compară bunioară persoana lui Werther cu *Goethe* însuși, legătura dintre Faust și Margaretha și legătura dintre *Goethe* și fata preotului din *Sessenheim*, etc.

1) Op. cit., 14.

și de-a dori — în atâtea variante aproape deopotrivă de frumoase — ca să moară și să fie îngropat la marginea mării:

Mai am un singur dor :
 În liniștea sării
 Să mă lăsați să mor
 La marginea mării...

În realitate Eminescu, ca om, *nu erà* un iubitor al naturii. Cei ce l-au cunoscut deaproape¹⁾ spun că erau chiar mirați de indferența cu care *Eminescu* privea aceste frumuseți; iar rătăcirile lui din tinerețe n'au nimic de a face cu apucăturile unui excursionist, îndrăgostit de pitoresc. Dealtminteri explicația acestui fapt ne-o dă însuși poetul — dacă, luînd în considerație natura lirică a nuvelilor sale, — îi putem atribui lui mărturisirea, pe care Ieronim din „Cezara“ o face eroinei cu acest nume:

„Am o inimă și o minte ciudată. *Nimic nu pătrunde în ele nemijlocit*. O idee rămîne la mine săptămîni întregi pe suprafața minții, nici mă atinge, nici mă interesează. *Abia după multe zile* ea pătrunde în fundul capului, ș'atunci devine prin altele, ce le-a fi găcind acolo, adincă și înrădăcinată... *Simțirile mele sînt tot astfel*. Pot vedea un om căzut mort pe uliță, și *momentul întîi nu-mi face* nici o impresiune... *abia după ore reappare* imaginea lui și începe a plînge... plîng mult, și urma rămîne neștearsă în inima mea²⁾“.

Aceasta n'ar însemna altceva decît că *Eminescu erà foarte nesimțitor ca om*; iar neîngrijirea lui de confortul vieții ar întări și mai mult această

1) T. Maiorescu (informație orală).

2) Nuvele, ed. Șaraga.

asertiune. Dar ceea ce nu-l isbea ca *realitate* putea să-l isbească ca *imagine*, deci ca element poetic, ca material pe care putea să-l întrebuințeze imaginațiunea lui plastică. Personalitatea lui artistică era cu atât mai impresionabilă, cu cât cea omenească era mai puțin simțitoare. Dacă ne-am întreba însă care din aceste două este cea esențială pentru *Eminescu* și am judeca după „critica științifică“, ar trebui să zicem că *nesimțirea* personalității lui omenești. Această asertiune n'ar putea fi decît falsă. Adevărata esență a personalității lui *Eminescu* o constituie personalitatea lui artistică, imaginația creatoare, ce dă sens sentimental și adînc impresiunilor lumii externe, care, ca elemente ale percepțiunii, nu-i isbea de loc personalitatea omenească. Și cu atât mai mult putem spune aceasta, cu cât numai percepțiunile, după ce s'au transformat în imagini, puteau să afecteze, după cum se vede din citatul de mai sus, persoana lui ca om: „abia după ore întregi apare imaginea lui, și încep a plînge“. Ce însemnează aceasta decît că personalitatea lui artistică dă direcțiunea personalității lui omenești, iar nu altminterea, după cum susține critica nouă?

Alt caz.

O altă caracteristică a poeziilor lui *Eminescu* este că ne înfățișează cu admirabile culori trecutul — și mai cu seamă trecutul nostru istoric. În „Epigonii“ glorifică literatura noastră din perioada de renaștere; în „Satira III“ slăvește epoca lui *Mircea* și a lui *Vlad Tepeș*; în „Satira IV“ ne înfățișează un splendid tablou romantic al iubirii dela „o mie patru

sute"; în „Doîna“ blestemă civilizațiunea, care ne-a adus pe străini în țară, odată cu drumurile de fier:

Și cum vin cu drum de fier
Toate pasările pier.....

De ce *Eminescu* poetizează așa de mult trecutul? „Critica științifică“ răspunde: pentru că *Eminescu*, ca om, eră „conservator“ și iubea în realitate trecutul. Eră, cum se zice, un reacționar, și ar fi vrut, dacă ar fi putut, ca om politic, să restaureze în locul formelor moderne de civilizație, formele trecutului. Negreșit, cei care dau această explicație nu duc analiza așa de departe, pentru că, cu cât ar adînci-o mai mult, cu atît i-ar vedea mai mult absurditatea. Totuși metoda lor la acest fel de rezultate ne-ar conduce. *Eminescu*, ca personalitate omenească, ar fi trebuit să dorească în adevăr, ca să aducă încoace timpurile lui *Mircea* și *Vlad Țepeș*. În locul independenței dobîndite, în locul regalității, în locul Unirii, în locul constituțiunii ce proclamă egalitatea claselor înaintea legii, ar fi trebuit să dorească pentru vremea lui („Satira III“ e din 1881) iobăgia, privilegiurile nobiliare, despărțirea celor două țări surori, principatul pus sub autoritatea despotică a Turcilor, competițiunile înverșunate la tron, etc., etc. Toată mizeria timpurilor trecute — și pe care de sigur el o cunoștea mult mai bine decît *Dobrogeanu-Gherea*, care își ia osteneala să i-o aducă aminte¹⁾ — el ar fi trebuit, în această ipoteză, să lucreze ca s'o înfăptuiască în vremea lui. Și, ca dovadă că aceasta este inducția ce critica nouă face cu privire

1) Op. cit. I, p. 108.

la explicarea glorificării trecutului în opera poetului nostru — e faptul că același amintit critic nu se sfiește să atragă atențiunea poetului că, dacă s'ar realiza vremile lui *Vlad Țepeș*, după cum dorește în poeziile lui, apoi întâi el ar fi tras în țeară de acest fioros voivod¹⁾.

Personalitatea omenească a lui *Eminescu* în legătură cu iubirea trecutului, n'are trebuință să fie indusă din poeziile lui; ea se găsește încorporată în acțiunea lui: mai întâi, în opera poetică, în care se silește din toate puterile să toarne în formă nouă limba înțeleaptă a strămoșilor, dar nu s'o reproducă, or'cît de înțeleaptă ar fi fost, în formele ei primitive și necioplite; și al doilea, în acțiunea sa politică, ce se străvede admirabil, cu toată adîncimea și consecvența ei, în studiile și articolele lui politice. Ceeace se cuprinde în această activitate politică reprezintă cu deosebire năzuințele de om și de român, ale lui *Eminescu*.

Găsit-u-s'a măcar un rînd în scrierile lui de natură practică, în care să se vază că el *voește în adevăr să realizeze condițiile politice* de pe vremea lui *Mircea*, *Vlad Țepeș* sau *Ștefan cel Mare*? *Vorbit-a* cîndva el pentru restabilirea privilegiilor, în contra ūnirii, în contra independenței efective, în contra dinastiei, în contra vreunui din bunurile fundamentale — nu superficiale și iluzorii — ale civilizațiunii moderne? *Nicicînd și nicăiri*. Atunci cum rămîne cu afirmația că *Eminescu* laudă trecutul în poezie, *pentrucă* dorește să-l realizeze în

1) Op. cit. p. 117.

practică? — Dar ca să ne dăm seama mai temeinic de falsitatea aserțiunii, că personalitatea omenească a lui *Eminescu* a determinat pe cea artistică, să cercetăm în mod special cîteva din operele în care *Eminescu* laudă trecutul.

Una din cele dintii și mai caracteristice este „*Epi-gonii*“. În această poemă el se entusiasmează de scriitorii mai vechi, care au lucrat la renașterea literaturii noastre: dela calfa de spițer, *Daniil Scavinski*, cîntătorul fără pic de talent poetic al unei excursiuni la Borsec, și pînă la *Alecsandri*,—și dela *Cichindeal*, traducătorul în proză fără caracter al unor fabule sîrbești, pînă la *Heliade*, și mai cu seamă pînă la adevăratul și marele poet al renașterii noastre, *Gr. Alexandrescu*. Iar după ce ni-i arată în culorile cele mai mistice și strălucite, se întoarce la generația din care însuși face parte, și-o înjosește și-o biciuește cu tot sarcasmul amar al unui om deziluzionat. Care este esența acestei poeme? A crezut în adevăr *Eminescu* că *Cichindeal* e „gură de aur“, că *Momuleanu* „e glas de durere“, că *Sihleanu* e o „liră de argint“, că toți acești scriitori scriau mai bine decît dînsul și decît contimporanii lui, că aveau cunoștințe mai întinse și mai adînci, fie despre lume, fie despre meșteșugul lor? Deși cei care au analizat această poemă dau să înțeleagă că *Eminescu* chiar așa ar fi crezut, și merg pînă a-i imputa necunoașterea propriului său talent, totuși greu ar mai fi în stare cineva, mai cu seamă în urma publicării scrierilor lui literare și politice, să mai susțină aceasta. Să alăturăm bunioară versurile:

Și ca Byron, treaz de vîntul cel sălbatic al durerii
 Palid stinge-Alexandrescu sfînta candel'a sperării
 Descifrînd eternitatea din ruina unui an —

cu opinia lui critică, găsită în manuscrisele lui și datînd din acelaș timp, dacã nu chiar de mai 'nainte, asupra aceluiaș poet: „Dacã *Gr. Alexandrescu* n'ar fi fost toată viața amploiat, ar fi devenit unul din cei d'intîii literați ai Orientului“¹⁾. „Dacã“ și „ar fi“ zice el în judecata lui de critic; dar acest „dacã“ și „ar fi“ nu se simte și nici nu se poate simți în poezia lui, fiindcă ea nu e produsul personalității omenești a lui *Eminescu* — a judecării sau pornirii lui în lumea reală, ci al personalității artistice, al imaginațiunii plastice, în care orce gîndire devine imagine pură, din care lipsește glodul realității brute.

Pe *Alecsandri*, *Eminescu* în poezia lui îl laudă mai mult decît pe toți, în trei strofe de o căldură pătrunzătoare, de o majestate duioasă, și nu uită să amintească cu o admirație plină de o mișcătoare poezie, nici chiar sãrbedele producții lirice, în care acest poet cîntă pe *Dridri*:

.... veselul *Alecsandri*

Ce 'nșirînd mǎrgăritare pe a stelei blîndă rază

Acum secuții străbate o minune luminoasă,

Acum rîde printre lacrimi cînd o cîntă pe *Dridri*...

Să alăturăm de această imagine atît de înaltă, de curată și de strălucitoare, următorul pasagiu dintr'un articol—scris cam în acelaș timp cu poezia—despre „Teatrul românesc și repertoriul lui“, în care caracterizează lucrările dramatice ale lui *Alecsandri*:

1) Scrieri literare și politice, p. 28—29.

„Comediile lui *Alecsandri*, pline de spirit, dar pline cea mai mare parte și de imoralitate, cele mai multe apoi prea local scrise, amestecate cu grecește, armeneste, cu ovreește, cu nemțește, cu rusește, în fine, adeseori un galimatias peste puțință de a fi înțeles de Romîinii de *dincoace*“ (articolul e publicat în „Familia“, No. 2 din 1870 din Oradea Mare). Cu asta să nu creadă cineva cum că d. *Alecsandri* n'a avut talentul de a scrie. O, talentul l-a avut, și încă într'o măsură foarte mare, dar modelele și țintele, pe care pare a le fi urmărit, sînt foarte turburi... Și un poet care putea să cugete astfel ca critic în timpul cînd compunea „Epigonii“, putea el să se înșele asupra lipsei de valoare patentă a unui *Beldiman*, *Scavinski*, *Cichindeal*, *Prale* și a altor îngîmători literari ai renașterii noastre?

Atunci de ce totuși îi pomenește cu așa de adîncă venerație caldă și duioasă și de ce poate să-i pună față în față cu scriitorii generației lui și cu el însuși, fără să facă impresiunea de impostură și neadevăr? Pentru că ideia lui poetică îi permitea aceasta, i-o cerea; imaginația plastică, personalitatea lui artistică, i-o impunea ca o absolută necesitate, pe care trebuie s'o simtă toți cîți pătrund esența acestei opere poetice. Fondul „Epigonilor“ este disprețul amar pentru spiritul analitic, critic al timpului, spirit pe care poetul însuși simțea că-i turbură sufletul, îi răpește farmecul erezurilor, ce-i încîntase copilăria, îi întinează starea de curățenie nevinovată, pe care o vedea cu atît mai mult depărtîndu-se, cu cît gîndirea lui, natural filozofică, îi lua locul. Și, ca să pună în relief acest sentiment cu toată vigoarea

poetică, a trebuit să-l pună în contrast cu sentimentul contrariu, — cu ingenuitatea, cu credința, cu speranța arzătoare, cu înălțarea entusiastă și pură — pe care el le găsea cu drept cuvânt în scriitorii naivi și primitivi, ai renașterii noastre. Putea să aibă el — ca și noi — cea mai nefavorabilă idee de talentul unora dintre acești scriitori — el simțea că ei aveau ce nu mai putea avea nici el cugetătorul serios, nici generațiunea sa, lipsită de seriozitate: credința în scrisesele lor, un ideal mare și cald, o năzuință sinceră spre bine și adevăr. Și, din momentul ce astfel îi simțea în adâncul sufletului său creator, imaginația lui putea să-i îmbrace în culorile cele mai splendide, să le dea însușirile cele mai minunate și să le hărăzească admirația cea mai desăvârșită; și putea face aceasta, pentru că sentimentul fundamental, — axa de cristalizare a tuturor acestor imagini — era însăși esența propriei lui personalități artistice, generoasă și pură, arzătoare și naivă sub una din fețele sale. *Aceste însușiri*, le slăvea el în acei scriitori ai trecutului, și, spre a le pune *pe ele* în relief, el trebuia să-i împodobească cu toate darurile, pe care el, ca spirit critic, știa prea bine că nu le au. Intr'această stă aurul cugetării lui din această poemă, și aceasta ne și face, cu tot progresele spiritului critic de astăzi față de acei „începători ai româneștei poezii“, să nu simțim de loc, nici măcar ca ceva exagerat, luminoasa apoteoză mistică în care ni-i arată *Eminescu*. Și acum ne punem întrebarea: Ar fi putut oare din părerile critice, pe care *Eminescu* le avea *ca om*, să întrupeze admirabilul sentiment înalt, cald și curat și

de-o deplină sinceritate pe care el ni-l transmite prin opera lui, *ca poet*? Ar fi putut stările sufletești ale personalității lui omenești să clădească acest fragment de o puritate de cristal, ce face parte din personalitatea lui artistică? Și am avea oare cel mai mic temei ca să susținem că din personalitatea lui omenească se derivă personalitatea lui artistică? Avem cel puțin dreptul să ne îndoim.

Dar critica „științifică“, mai cu seamă aceea a criticii noștri, nu se îndoiește de loc. *Eminescu* a scris „Epigonii“ pentru că el iubea în adevăr trecutul, ca trecut, pentru că el se credea, în adevăr, din toate punctele de vedere inferior antecesorilor săi:

„In „Epigonii“, zice *Dobrogeanu-Gherea*¹⁾, se vede... respect din cale afară, din nefericire cu totul din cale afară, pentru trecut... trecutul îl idealizează într'atâta încât *Cichindeal* și *Mureșanu* i se par urieși, iar el, *Eminescu*, înaintea căruia aceia sînt în adevăr niște pitici, se pune în rîndul Epigonilor. Un om nu poate să nu creadă nimic, și poetul mai puțin decît oricine, și iată cum, în fața ticăloșiilor de astăzi, neavînd putere pentru a merge înainte, el întoarce ochii plini de jale înapoi, caută acolo idealul său. Nu-i vorba, în „Epigonii“ a ajuns numai pînă la *Cichindeal*, dar acesta-i întiiul pas, care înseamnă mult.

Astfel, precum se vede, *Gherea* afirmă că *Eminescu*, din pricină că iubește trecutul ca trecut, din pricină că are idealul în trecut și, firește, din pricină că ar vrea în mod practic să realizeze în prezent, acest trecut,—de aceea slăvește pe scriitorii generațiunii mai vechi... Atunci cum rămîne cu critica lui *Eminescu*?

1) Op. cit. I, 90.

Cum rămîne cu faptul că *Eminescu* nu-i aprecia în realitate, așa cum îi arată în poezia sa? Inexactitatea inducțiunii, precum și temeiul ce-l are, nu se pot susține. Personalitatea omenească a lui *Eminescu* nu poate explica starea de sentiment din „Epigonii“; personalitatea lui artistică așa cum se străvede în această operă poetică, nu poate fi explicată prin personalitatea lui omenească. Personalitatea lui artistică în „Epigonii“ este constituită de către ardenta sa sete de credință și de ideal și de către disprețul amar pentru scepticism și raționalism, iar slăvirea scriitorilor vechi arată că *Eminescu* nu iubește *trecutul ca trecut*, ci o anume însușire — aceea și nu alta — pe care i se pare că n'o mai găsește nici în el, nici în generația lui, dar pe care o slăvește în acei oameni ai trecutului. Această sete de credință, acea profundă părere de rău pentru iluziunile perduei copilării, care se găsește și în alte poezii ale lui („Melancolie“, „O rămîi“, „Trecut-au anii“, etc.) sînt o parte esențială a ființei lui, care însă nu face parte din personalitatea lui omenească, ci din personalitatea lui artistică, iar dacă se găsește cumva — și de sigur mult mai slab — în aspirațiunile lui practice, aceasta, ca și mai sus, nu se întîmplă decît tocmai din pricina impulsivității artistice, adică a acelor sentimente ce sînt sub directa stăpînire a imaginațiunii poetului.

Și acest lucru se verifică și la celelate cazuri.

În „Satira III“ *Eminescu*, prea mărește vitejia simplă, curată, modestă și energică a lui *Mircea*, care își apără „sărăcia și nevoile și neamul“, pentruca, cu atît

mai mult, să dea relief indignării sale sublime, în contra decăderii sociale și politice, ce-l supără în timpul său și pe care el o leagă de liberalism:

Au de patrie, virtute nu vorbește liberalul
De ai crede că vieța e curată ca cristalul ?

Critica „științifică“ dă acestui fapt două explicațiuni. Una, a lui *Dobrogeanu-Gherea* — este în legătură cu aceea dată mai sus „Epigonilor“: *Eminescu*, desgustat de mizeria vieții actuale, a început să-și pue idealul în trecut, mai întâi în epoca lui *Cichindeal*, mai pe urmă în epoca lui *Mircea*, și în fine în adîncul evului mediu. „În „Satira IV“, zice *Dobrogeanu-Gherea* :

„...se idealizează vîrsta de mijloc pe care (*Eminescu*) o arată ca un ideal pentru timpurile noastre. În „Satira III“ idealizează veacul de mijloc al nostru, național. Poetul face un tablou al corupției, al nemecniciei contemporane. Pentru a face ca nemecnicia aceasta să iasă și mai tare la iveală, ne arată o icoană din trecutul ideal, și o pune în față cu păcătoșenia (sic) epocii liberalismului burghez ; ăst contrast e menit să ne arate cît de mari viteji erau Românii în trecut și astfel, prin contrast, să iasă mai bine la iveală păcătoșenia (iar !) de azi. Pentru acest sfîrșit poetul ne arată pe Romîni omorîndu-se foarte poetic cu Turcii pe malurile Dunării. Pentru ca oamenii de azi să fie și ei vrednici de numele de bărbați mari, pe care să-i cînte „rapsozii“, ar trebui să iasă la Dunăre, să se apuce la spin-tecat cu Turcii ori cu alți străini“. Și mai departe: „Începutul „Satirei III“ mai ales descrierea bătăliei e o bucată epică foarte puternică ; însă tendința, menirea ce-a vrut să-i nea autorul, punînd-o ca ideal, în contrast cu vremea de azi, vroind astfel să mărească și mai mult puterea satirei sale, e greșit, satira lui pierde în loc de a cîștiga. Poetul a vroit ca, mîntuind bucata, cetitorul să zică: Oh!

„cît de mică, de stupidă, de stricată e lumea de azi, și mai „ales față de lumea slăvită a lui *Mircea Vodă* și a stră-
 „moșilor noștri“. În adevăr însă, cei mai mulți din cititori, dacă vor cugeta, vor zice : „Da, tristă vreme trecem noi... „dar dacă am fi puși în trista dilemă să alegem între vre-
 „mea noastră și între a sprintecărilor cu Turcii, a tăie-
 „rilor de capete, a buzduganului și a țepeii, apoi tot am alege mai bine vremea noastră“. *Se înțelege că nu astă întipărire a vrut să facă poetul*“.

Criticul crede cu tot dinadinsul dar, că *Eminescu*, ca ziarist și om politic ce eră, ca personalitate omenească, lucra în adevăr, ca să readucă înapoi timpurile lui *Mircea*; că acesta era idealul său practic, și pentru aceasta și-a făcut el poezia; o asemenea „tendință“ a avut el în opera sa poetică : să readucă „sprintecările cu Turcii, tăierile de capete și țeapa“ de pe vremea lui *Mircea* și *Vlad Țepeș*, în vremea *Regelui Carol*. Din pricină că astfel a simțit el ca om, el a făcut astfel opera sa ca poet : personalitatea lui omenească explică pe cea artistică...

Firește, din pricina unei astfel de păreri, *Dobrogeanu-Gherea* crede că „*Satira III*, ar fi mai bună, ar avea mai mult efect, ne-ar emoționa mai mult estetic, dacă i-ar lipsi partea I¹⁾. Căci, dacă por-

1) Falsitatea acestei păreri se poate constata foarte ușor în mod inductiv. Să citim „*Satira III*“ cuiva care n'o cunoaște, mai întâi numai partea dela sfârșit, și apoi întreagă. Se va vede atunci că ascultătorul, dacă e accesibil la poezie, la a doua citire va simți alinîndu-se impresia de personalism, ce i-a făcut sfîrșitul, și-i va simți numai atunci poezia în toată puterea ei.

nește cu gîndul că *Eminescu* în adevăr a vrut să *propovăduiască, să susțină, să ne convingă*, ca un simplu ziarist, că ar fi bine să ne întoarcem cu cinci sute de ani înapoi, atunci opera lui n'o mai judeci ca operă poetică, datorită imaginațiunii creatoare, care întrupează adevărul unei concepțiuni, ci ca un discurs datorit rațiunii practice, care tinde la realizarea *hic et nunc* a unui scop. Și, în acest caz, cum o să mai poți lua în serios poema lui *Eminescu*? Cum mai poți gusta ori și ce creațiune poetică, în care s'ar cuprinde lucruri care nu cadrează cu aspirațiunile noastre practice? Decît, — a judeca astfel, este tot una cu a respinge adevărul unei teorii, pentru că profesorul, care o expune, nu are talentul oratoric, sau temeinicia unui ordin de răsboiu, pentru că nu e scris în mod poetic! Ce are a face concepția poetică a „Satirei III“ cu concepția *retorică*, pe care autorul i-o atribue? Dar această greșală vine tocmai din aceea convingere, mai clară sau mai obscură, că din personalitatea omenească se derivă personalitatea artistică; că din idealul practic se derivă idealul poetic cînd adevărul — în cazul cel mai rău — e tocmai contrariul: viața practică a poeților este de regulă bîntuită de impulsunile imaginațiunii. Înțelesul adevărat al „Satirei III“ nu se poate găsi, judecînd cu astfel de temeuri șubrede; și aceasta vom vedea-o îndată mai jos. Deocamdată să analizăm explicațiunea datorită lui *Aron Densusianu*.

Acest critic susține că „Satira III“ provine pricină că *Eminescu* era conservator și în acelaș

timp opozant; că la putere se aflau liberalii, pe care îi combătea cum putea. „Sătira III“ întrupează necazul poetului că nu e și el la putere :

„Tirada din „Scrisoarea III“ la adresa bulgarilor și grecoțelilor este un alt clișeu, care-l citești în toate ziarele partidelor noastre... în această tiradă nu vorbește pesimistul, ci *necazul scriitorului față cu favoriții guvernului, care huzureau în săul țării (sic), pe cînd el (Eminescu) trebuia să stea departe privind-i cum se răsbolesc (?) în bunătăți*“.

Acelaș fel de judecată, ca și la *Gherea*; pe acelaș principiu întemeiată, numai din alt punct de vedere. *Gherea* vede în personalitatea omenească a lui *Eminescu*, ca principiu explicativ, *dragostea lui pentru trecut*; *Aron Densusianu*, *necazul lui pentru prezent*. *Gherea* vede în „Satira III“ un discurs pentru a susține reîntoarcerea barbariei; *Aron Densusianu*, un discurs pentru înfierarea adversarilor politici, care se bucurau singuri de bunătățile bugetului. Dealtminteri, amîndouă aceste explicațiuni nu se exclud, ci se pot completa. Din pricină că *Eminescu* era opozant și conservator, trebuia mai întîi să isbească în guvern, iar al doilea să dorească reîntoarcerea timpurilor lui *Mircea*. Ciudate ipoteze, la care numai o ciudată lipsă de disciplină științifică poate duce !

Adevărul nu poate fi găsit însă decît dacă pătrundem fondul concepției poetului, starea adîncă sufletească, ce cristalizează.

Această stare sufletească, care face parte din esența personalității artistice a lui *Eminescu*, nu e nici iubirea de trecut, și mai puțin necazul conser-

vatorului opoziționist asupra liberalului guvernamental. Asemenea stări sufletești ar fi putut da naștere la lucrări literare fără valoare (articole de gazete, bucăți de versuri ca cele din „*Ghimpele*“), nu la adevărate creațiuni poetice, care pot fi admirate oriunde și oricând. Aceste două stări sufletești au putut fi numai elemente ale materialului întâmplător — ca și mormora, metalul sau lutul sculptorului — cu ajutorul căruia poetul a dat expresiune unei stări sufletești mult mai adânci și mai durabile. Aceasta stare superioară de sentiment este revolta omului profund moral, precum *Eminescu* eră într'adevăr, (iar nu numai prefăcut, ca un actor, cum ar zice *Sainte Beuve*), în contra înjosirii morale pe care el o vedea mai clar, pentru un moment, în lumea politică de pe atunci. Iar această stare de sentiment, el o face să reiasă admirabil, punînd-o față în față cu lumea așa cum trebuie să fie, așa cum o vedea el în adîncul sufletului său curat. Pe această lume el o transportă în trecut, pentru că viziunea sa sufletească numai acolo o putea zări cu culori mai strălucite, și din acel trecut — pe care el îl cunoștea de altminteri foarte bine în toate micimile lui ¹⁾ — ia numai acea parte care putea fi suportul acelor calități esențiale ale personalității lui. Mircea e om simplu la obiceiuri și la port, sănătos la corp și la minte: vorba și fapta lui se cumpănesc. El știe ce e datoria și știe că în el e concentrată răspunderea vieții unui întreg neam. Orșice idei ar

1) Toți biografilor scot în relief adîncile cunoștințe istorice ale lui *Eminescu*.

avea pentru sine (fie chiar și cele pesimiste), el simte că aceasta e una, și viața e alta; că, odată ce i s'a încredințat destinele unui întreg popor, care *vrea să trăiască*, el trebuie să găsească într'însul energia omului, care se sacrifică pînă la sfîrșit misiunii sale. De aceea sabia lui e ridicată spre apărare, și nu spre atac, (căci un asemenea om, care se respectă așa de mult pe sine, știe să respecte și pe altul), dar, cînd e ridicată, cade asupra vrășmașului cu isbîndă. Poți fi dușmanul rășboaelor, poți ști că evul mediu era plin de mizerie, poți slăvi societatea viitoare, cînd oamenii vor fi blînzi și dușmani vărsărilor de sînge, — nu poți totuși să nu te bucuri, chiar dacă această bucurie nu e esențială operei de artă, de victoria pe care un om, de o așa superioritate morală, o cîștigă.

Această existență sufletească, pe care *Eminescu* o țese cu măiestrie în figura lui Mircea și a lor săi, — și care nu este numai decît a unui timp, deși poetul, ca s'o concretizeze o pune într'un timp—ea este fundamentul esențial al poemei și numai priceperea ei ne dă sensul întregii poeme. Pentru a scoate în relief această existență sufletească, pe care *Eminescu* o simțea, cu adevărat în sineși, — nu la 1400, ci la 1880 — el întrebuintează contrastul dintre lumea ideală, ce ar întrupa-o, și lumea, pe care o vedea în formele sociale de atunci. Acest contrast e un mijloc pentru a reliefa această stare sufletească și a-i da toată preciziunea și claritatea artistică posibilă.

De-ar fi adevărat că „Satira III“ este un simplu mijloc de răsbunare politică, atunci revolta în contra

liberalilor întrupată într'însa, *ar trebui să implice lauda* conservatorilor; dar așa ceva nu reese din această poemă. Vorba liberal, ca și vorba conservator, subsumă fel de fel de oameni, și *Eminescu*, descriind în opera sa imoralitatea, pe care, pentru moment credea că o găsește printre liberali, însemnează că o înfierează oriunde s'ar găsi și, întâi și întâi, printre coreligionarii săi politici conservatori. Aceasta ne explică și faptul, pe care l-am experimentat eu însumi și pe care-l pot experimenta și alții, că „Satira III“, citită unor liberali, care nu știu „științificește“ cine e și pentru cine a scris-o *Eminescu*, constată că produce asupra lor un efect pe care, după critica științifică, nu l-ar putea produce decât conservatorilor. Pe de altă parte, lauda trecutului, pe care îl găsim că e un sentiment potrivit cu un conservator, nu constituie o laudă indirectă a conservatorismului, decât privind lucrurile superficial: *e lauda* (dacă laudă se poate numi reprezentarea simpatică a unei existențe), *numai a calităților bune, morale, ce se găsesc în Mircea și în ai săi*. Care liberal, care socialist, în deosebire de conservatorul și opoziționistul *Eminescu*, *n'ar vrea ca oamenii să fie simpli, drepecți, cu cumpăt la vorbă, și să trăiască în pace la casa lor?* Care liberal ori socialist, *ar vrea pe față*, în contra dorinței lui *Eminescu*, cultura superficială a tinerimii, vorbele fără miez ale oamenilor politici, monoclarea de fanfaronadă și „cîștigul fără muncă?“. Și dacă lucrurile stau astfel, —și așa stau— ce legătură mai poate fi între calitățile prin care se distinge Mircea, al său, și între conservatorismul lui *Eminescu*? —*Densusianu* după



ce dă explicația citată mai sus, adaugă, făcînd aluzie la faptul că, pe vremea cînd își scria studiul, erau conservatorii la putere: „Și acum dacă (Eminescu) ar trăi, ar trebui să reediteze aceeași tiradă la adresa foștilor săi protectori¹⁾“. Și noi îi răspundem: dacă aceleași defecte pe care *Eminescu* le vedea atunci pentru un moment subsumate sub vorba liberal s'ar fi găsit și la conservatori, atunci nu mai e de trebuință să trăiască pentru a și-o reedita: ea e reeditată în conștiința tuturor celor ce o cunosc, — și cu aceeași putere poate fi îndreptată și în contra lor, ca și în contra liberalilor de atunci. Pentru ce? Pentru că ceea ce constituie fondul „Satirei III“ e un fond superior, mai adînc decît toate stările sufletești corespunzătoare necazurilor sau bucuriilor politice trecătoare²⁾.

Și acum, dacă ne dăm seama de înălțimea și puritatea morală a personalității artistice a lui Eminescu, așa cum se resfrînge în această operă, putem pricepe ce influență a putut avea ea asupra personalității lui omenești. Dela ea pornind, putem pricepe îndîrjirea cu care el, pesimistul, a căutat să lupte în vieața politică, cu o consecvență rară, pentru dreptate și adevăr. Personalitatea lui artistică constatăm astfel că a dat direcțiune și personalități.

1) Aron Densusianu, Revista critică literară, No. 5, 6, an. II, p. 215.

2) Acelaș fel de observații se pot face cu privire la admirabila elegie patriotică „Doina“, în care cheamă din mormînt pe Ștefan cel Mare ca să-și scape țara de streini. Dacă ar fi s'o interpretăm *practic* — cine n'ar lua în ris pe poetul care crede în asemenea *ajutoare sigure* pentru a realiza idealul național?

lui omenești, dându-i acea intransigență, care îl făcea să disprețuiască toată materialitatea, de care vedea că se conduc ceilalți.

Acelaș lucru îl constatăm dacă ne referim la explicarea, pe care o dă critica științifică unei alte stări sufletești esențiale din personalitatea lui artistică și care se regăsește și în „Satira III“ : pesimismul. După *Dobrogeanu-Gherea* pesimismul lui *Eminescu* provine din *deziluzia*, pe care el, ca om, ar fi simțit-o, *pentru că nu s'a realizat starea socială promisă de liberali la 1848*. După 1848, zice el,

„se aștepta bogăție, înfrățire, caractere înalte, jertfire de sine și așa mai departe... A fost dar de ce să se desnădăjduiască un poet cu inima simțitoare în care inimă „aceste ticăloșii loviau ca în ilău ciocanele, și acest sărman „ilău-inimă se oțerea dureros și blestema și plingea *mizeria acestei vieți*“¹⁾.

E clar : *deziluzia* în privința unor oameni și unei stări sociale a produs în *Eminescu* plingeri în potrivă *vieții întregi, ori prin ce oameni ar fi ea cîrmuită și în ori și ce stare socială s'ar afla*. Această teorie, citatul critic o aplică și la pesimismul ce se străvede în partea II a „*Epigonilor*“. Astfel, — după ce spune, că în prima parte a poemului a lăudat cu exagerație pe *Heliade, Beldiman, Bolintineanu, Alecsandri*....., corifeii deșteptării noastre literare, și după ce ne citează partea II :

Iară noi?... noi epigonii?....

1) *Dobrogeanu-Gherea, Studii critice, vol. I, p. 88.*

în care se descrie starea sufletească a generației următoare, din care însuși poetul face parte, — comentează înțelesul acestei, din urmă părți, în chipul următor :

„Voi literați ai trecutului ați avut visuri frumoase, voi credeți în scrisul vostru“, iar noi am pierdut aceste credințe, am pierdut idealurile, nu mai visăm, „*nu mai credem în nimic*“, — și apoi adaogă dela sine : „*pentru că în viața reală nu s'au intrupat aceste idealuri în care ați crezut voi*“).

Tot temeiul teoriei îl face acest din urmă adaos : „*pentru că*“. Dar de unde urmează, că, cu pierderea unei iluzii, să pierdem, precum i se întâmplă lui *Eminescu*, pentru *orșice* credințe, *orșice* ideal și pentru *totdeauna* ?

Dacă luăm în vedere felul de a simți și a cugeta al oamenilor în general, observăm că o deziluzie în privința unor oameni și unei stări sociale produce nemulțumiri sociale, discursuri, articole combative, polemice, revolte politice, dar toate, având tendința de a îndrepta lucrurile, de a aduce alți oameni la cîrmă și altă stare socială mai bună. Deziluzia este dar, în felul general de a fi al oamenilor, primul impuls pentru întemeierea altui ideal, altor credințe. Acest lucru e incontestabil : viața societăților omenesti reprezintă un proces de zidire și dărîmare și iarăși de zidire — de idealuri și de credințe.

Dar dacă deziluzionarea în privința unor oameni și unei stări de lucruri deșteaptă, la generalitatea oamenilor, tendințe pentru credințe și idealuri nouă, iar *Eminescu*, dintr'o asemenea deziluzionare, își

1) Ibid., p. 89.

pierde, din potrivă, *or'șice* ideal și *or'șice* credință, aceasta însemnează, că el avea o constituție sufletească deosebită de a generalității oamenilor. Iar, dacă este așa, atunci principiul de explicare al pierderii de ideal și de credințe, caracteristică poeziei lui *Eminescu*, nu mai poate fi întâmplătoarea deziluzie pentru oamenii și starea socială de după 48, *ci constituția sa particulară sufletească*.

De fapt însă,—și după cum se constată din toată activitatea administrativă, ziaristică și politică a lui *Eminescu*,—deziluzia ce simțea ca om față de mizeriile politice prezente (fie că erau sau nu în legătură cu 48 al lui *Gherea*), a avut asupra lui acelaș efect ca și asupra celorlați oameni. El a combătut toată viața pentru un ideal politic realizabil, pentru înălțarea culturală pe temeiul elementelor naționale, pentru ridicarea țărânimii, pentru înfrînarea funcționarismului și formelor străine de sufletul românesc, pentru apărarea în contra Evreilor, și, în genere, în contra elementelor care ne pot înstreina de viața noastră ca popor. Cu alte cuvinte, în activitatea sa practică, el nu era deloc pesimist, și lupta pentru bine cu aceeași îndârjire, cu care ar fi luptat cel mai îndârjit optimist. Personalitatea omenească a lui *Eminescu* era optimistă, și numai personalitatea lui artistică în ceea ce avea mai profund, mai în legătură cu reflecțiunea, eră, când eră,—pesimistă. Astfel că nici constituția particulară a personalității sale omenești nu explică pesimismul său: el este inherent personalității lui artistice, și se datorește, precum vom vedea, propriei sale dezvoltări, independent de stările sufletești ale personalității lui omenești.

E un efect al imaginației reflexive, nu al rațiunii practice.

Acest pesimism profund, convingerea lui, că :

„Moartea succede vieții, viața succede la moarte“
Alt sens n'are lumea asta, n'are alt scop, altă soartă:

Oamenii

Numesc sfint, frumos și mare ce nimic nu însemnează

.

Și pun haine de imagini pe cadavrul trist și gol ; —

că, guverne-se țara de liberali ori de conservatori, de socialiști ori de burghezi, toate sînt și rămîn „praf“ ; că, fie el ministru ori ușier, vieața tot „un vis al morții eterne“ rămîne, pe veșnicie așa și pe veșnicie *de neîndreptat*—nu poate fi explicat printr'o simplă deziluzie de oameni și de stări sociale, și cu atît mai mult, cu cît dovedim că personalitatea lui omenească reacționează asupra ei, ca și a celorlalți oameni viguroși și optimiști. Acest pesimism și aceste convingeri, pe care artistul le simte și le exprimă cu o sinceritate absolută, au rădăcini adînci și cu neputință de descoperit în ființa lui esențial contemplativă. Ele formează esența personalității lui artistice, adevărul individualității lui creatoare, adevăr care, oridecîteori răsare luminos, printre norii preocupărilor mărginite în timp și în spațiu, este în stare să înfrunte or'ce ademeniri ale vieței trecătoare spre a se afirma cu toată sinceritatea posibilă. Pentru asemenea individualitate, or'ce fericire, or'ce realizare de ideal, or'ce plăcere este numai o *ocaziune* mai mult pentru a constata adevărul priceperii și simțirii sale fundamentale a

lucrurilor : „vieața e nimic“, „idealul o fantomă“, „lumea un vis al morții“ și nimic mai mult.

Existența sufletească pe care *Eminescu* a țesut-o în poemele sale pesimiste și care a dat naștere între altele și la lauda generației trecute, nu poate proveni din deziluzia¹⁾, că nu s'au întâmplat cele făgăduite la 1848, ci din simțirea adâncă, particulară personalității sale artistice a unui adevăr, la

1) Cu această ocazie, ne simțim datori să apărăm pe *Eminescu* în contra părerii lui *Gherea* că s'ar afla contradicții în „Epigonii“. *Eminescu* zice :

S'a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece,
Noi sîntem iarăș trecutul fără inimi trist și rece,

iar *Gherea* reflectează : „În „Epigonii“ se vede un respect „din cale/afară, din nefericire cu totul din cale afară, pentru trecut. Nu-i vorbă aice pune lîngă „trecut“ vorbele „fără inimi, trist și rece“, care par a-l arăta nu tocmai deal, dar, în marea apologiilor, aceste vorbe par mai mult „o scăpare din vedere“. — Nu,—vorbele „fără inimi, trist și rece“ puse pe lîngă vorba „trecut“ nu sînt o scăpare din vedere, ci un lucru cugetat. Căci, dacă poetul zice și prin urmare, cugetă că s'a „întors mașina lumii“, că s'a smintit rostul existenței normale și că dintr'aceasta a rezultat ca „viitorul“ să „treacă“ cu „voi“ (bătrîni, reprezentanții normali ai trecutului), — evident, că atunci „noi“ (tinerii, reprezentanții normali ai viitorului plin de speranțe) sîntem „trecutul“, care în rostul natural al lumii nu putea fi decît „fără inimi trist și rece“. Observația eronată a criticului provine din faptul că el crede „științificește“ că *Eminescu* laudă „trecutul“, ca trecut, pe cînd în realitate *Eminescu* descrie frumoase numai anume însușiri dragi sufletului său, pe care le vedea întîmplător în „trecut“. Criticul „științific“ consideră ca esențial nu vinul, ci cupa în care se toarnă.

care omenirea nu ajunge decît din cînd în cînd, și după un grad mare de cultură, și care i s'a impus în parte și lui, cu atît mai mult cu cît în-suși felul particular al imaginațiunii sale sentimentale și reflexive i-l impunea.

Acest adevăr constă în contradicția fundamentală, pe care se reazemă întreaga noastră Conștiință și deci, Existența noastră (căci existența nu se poate concepe în afară de limitele conștiinței). *Este contradicția dintre „a fi” și „a cugeta”*. Cît timp omul este ținut să-și cîștige cunoștințele numai în vederea îmbunătățirii soartei sale, el e silit să considere în mod *clar* numai un singur termen al acestei contradicții, anume numai termenul: „a fi”. Cugetarea, pe care o desfășoară în acest timp, n'are o existență de sine stătătoare, căci e subordonată totdeauna acestui „a fi”. În acest chip înțelege *Auguste Comte* știința: *„savoir c'est prévoir à fin de pourvoir”*.

Această restrîngere a conștiinței omenești numai la un singur termen al contradicției face posibilă activitatea prin care înaintează omenirea fără răgaz pe calea evoluției; căci, în deliberarea, ce precede or'ce act omenesc mai complicat, ea nu lasă să intre clar și puternic în cercul conștiinței o mulțime de motive, care, făcînd parte din al doilea termen al contradicției, ar putea să întîrzie sau să zădărnicească mersul sigur al împlinirii actului. Astfel unui om, care muncește pentru a trăi — nu lasă să-i pătrună cu toată puterea în cercul cunoștințelor sale deliberative, ideea că sînt alții, care nu muncesc, și cu toate acestea trăesc; sau că, munca

sa e zadarnică, pentru că tot va muri odată și tot nu se va alege nimic din toate eforturile lui. Unui general, îngrijat pe câmpul de bătae de disciplina soldaților săi și de curajul, ce trebuie să le insuflă, i se întunecă în minte ideile despre barbaria pedepselor disciplinare, despre grozăviile războiului, despre fericirea ce ar aduce pacea universală, și altele de acelaș fel. Și lucrătorului, care e chemat să muncească, și generalului, care e chemat să învingă, cugetarea nu-i face alt serviciu decât acela de a-i da mijloace în vederea scopului *imediat*, care, și într'un caz și într'altul, e *fapta*. Pentru a concretiza această parte a priceperii vieții, *Goethe* a creat figura lui *Faust* :

Geschrieben steht: „Im Anfang war *das Wort*!“
 Hier stok'ich schon! Wer hilft mich weiter fort?
 Ich kann *das Wort* so hoch unmöglich schätzen.
 Ich muss es anders übersetzen,
 Wenn ich vom Geiste recht beleuchtet bin. —
 Geschrieben steht: Im Anfang war *der Sinn*!
 Bedenke wohl der erste Zeile,
 Dass deine Feder sich nicht übereile!
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?
 Es sollte stehn: „Im Anfang war die *Kraft*“.
 Doch auch indem ich dieses niederschreibe,
 Schon warnt mich was, dass ich dabei nicht bleibe.
 Mir hilft der Geist! Auf einmal seh'ich Rat
 Und schreibe getrost: „Im Anfang war *die That*“.¹⁾
 (*Faust*, Erster Theil.)

1) Scris este: „la 'nceput a fost Cuvîntul!“
 Dar stau, și cin' mi-ajută mai departe?
 Cu greu pot prețui atît de mult Cuvîntul.
 De mi-se luminează mîntea bine,
 Eu sint silit ca să traduc altfel.
 Scris e: „la început fu Înțelesul“.

Însă omul cît timp este preocupat de dezvoltarea existenței sale și creiază toate formele de civilizație, ce susține viața statelor și indivizilor, — se dezvoltă paralel cunoștințele privitoare la împlinirea și perfecționarea acestor forme trebuitoare existenței, și, acumulându-se treptat, treptat, ajung să se constituie în corp independent de ele. Atunci cugetarea scapă de sub imperiul trebuințelor vieții, și mintea omenească începe să priceapă al doilea termen al existenței: „a cugeta“. Acest de al doilea termen vine însă în conflict cu cel d'întîi. În adevăr, cugetarea, exercitîndu-se din propria sa impulsie și în propriul său interes, *nu mai recunoaște de alt stăpîn decît acest interes, care este adevărul*. Dar adevărul este prin esență „impersonal“; adevărul nu cunoaște nici părinți, nici amici, nici patrie și nici chiar pe subiectul însuși care-l formulează. În dezvoltarea sa el — tocmai pentru că, fiind impersonal, se ridică deasupra nevoilor existenței — trebuie, dela un moment dat, să vie în conflict cu „a fi“. De atunci încetează așa numita stare sănătoasă a popoarelor. Activitatea, care cere credințe simple și puternice, lasă să intre în cercul deliberării gînduri care îngreuiază, împiedică sau zădărnicesc cu desăvîrșire fapta. Astfel știința, purtătoarea adevă-

Vezi cugetă temeinic primul rînd,
 Condeiu! tău să nu-ți grăbești.
 Oare 'Nțelesu-i ce muncește și creiază?
 Mai bine-i: „la 'nceput a fost Puterea“.
 Și totuși, și de scriu aceste vorbe,
 Ceva-mi șoptește: n'ai să rămii-aci!
 Mi-ajută cugetul, mă luminez deodată
 Și scriu în inimă 'mpăcat: fu la'nceputuri *Fapta*.

rului, mai cu seamă cînd nu e completă, subminează rînd pe rînd instituțiile vechi, arătîndu-le bazele pe niște iluzii „barbare“. Religia e o țesătură de mituri; legile o întemeere de nedreptăți; războaiele o nebunie a celor mari; literatura o boală, etc., etc. Rezultatul e trebuința de a dărîma, de a nimici fragmente din existența trecută pentru a clădi altă existență, de astădată întemeiată — precum se crede — pe adevăr. Astfel mersul regulat al activității societăților se întrerupe: de aci, reforme, răsturnări, revoluții, și tot de aci nestatornicie în activitate, nemulțumire, confuzie în mințile oamenilor chemați să săvîrșească asemenea prefaceri. *Desvoltarea invincibilă a cugetării omenești, într'un moment al stadiului său, a adus, și anarhismul, și socialismul* ¹⁾).

Însă acest stadiu nu este cel din urmă: priceperea deplină a celui de al doilea termen, ce formează contradicția fundamentală, pe care se întemeiază Existența, se face mai tîrziu și în capete mai adînc cugetătoare. Dacă instituțiile sociale sînt niște nedreptăți cristalizate; dacă războaiele, de care ne glorificăm, sînt barbarii; dacă religia e o frază; dacă poezia e o stare bolnăvicioasă, și dacă existența noastră s'a întemeiat în decursul secolelor pe ele; — de ce credințele, care ne vor servi de aci încolo la întemeerea existenței, n'ar fi și ele tot atît de false? Care este criteriul adevărului lor?

1) Astăzi, de cînd cu experiența Sovietelor rusești, se poate adăoga cu și mai mult temei, „comunismul“.

Sau și mai incisiv. Știința care ne povățuește să sfărîmăm toate instituțiile vechi pe cuvîntul că sînt întemeiate pe iluzii, ne mai spune că existența noastră, chiar întemeiată pe adevăruri, este mărginită și precară, nu numai ca individ, dar și ca specie; că pămîntul se va răci; că viața va pieri; că însăși adevărurile, a căror purtătoare ea este, cu toată pretențiunea lor de eternitate, vor fi întunecate pentru veșnicie. Așa dar, nu numai formele vechi ale vieții, dar orșicare alte forme, fie cît de nouă, fie cît de științifice, la acelaș rezultat duc: nimicul. Activitatea, care creiază Existența, este zădărnicită în însăși temelia ei de știință, care demonstrează Nimicirea. — Acest al doilea termen al contradicției fundamentale se află întrupat în figura lui Mefistofeles. La toate avînturile de activitate și de viață ale lui Faust, Mefistofeles opune rațiunile reci ale privirii mai adînci a lucrurilor, și nu știm, dacă de multeori nu-i dăm lui mai mult dreptate decît lui Faust.

Dar cu înțelegerea nemecniciei întregii existențe nu s'a covîrșit întreaga evoluție a dezvoltării intelectuale. Mai este o treaptă, cea mai înaltă, aceea în care *omul ajunge să recunoască deopotrivă perfecta legitimitate a celor doi termeni contradictorii pe care se întemeiază Existența, și caută să satisfacă, după trebuință, cerințele exercițiului liber al fiecăruia, fără a jicni pe unul prin celălalt*. Un om cu o asemenea dezvoltare intelectuală recunoaște necesitatea nevoilor inerente lui „a fi”. Cînd e vorba de un fapt ce sprijină existența, el îl face, întrebuițînd în acest scop toate rezultatele

practice ale cugetării, și e mulțumit că-l face. Dar, în acelaș timp, recunoscînd necesitatea liberei dezvoltări a cugetării, știe, lucrînd pe terenul științei sau artei, să păstreze acea *obiectivitate*, acea detașare dela interesele vieții, fără de care adevărul nu poate fi ajuns. Un asemenea om pare a fi fost priceput cu o rară adîncime de *Goethe*, căci în „Faust“, realizînd sinteza dintre figura lui Faust și a lui Mefistofeles cu măiestria știută, înfăptuește, în acelaș timp, unitatea posibilă a celor doi termeni în acelaș om.

În „Epigonii“, *Eminescu* a ajuns să înțeleagă nemecnicia întregii existențe, dar nu o poate împăca, — precum face *Goethe* și precum se pare că o face și el cîteodată („Luceafărul“) — cu activitatea neîmpiedecată a unei voințe puternice cum eră a sa. Totuși dintr'această ciocnire între rezultatele necesare ale cugetării (înțelegerea nemecniciei) și între impulsunile tot atît de necesare ale firii (temperamentul său activ), n'ar fi putut răsări lirismul particular din „Epigonii“, dacă *Eminescu* n'ar fi priceput în acelaș timp iarăși, că *activitatea sigură și neîmpiedecată nu răsare decît la niște oameni cu credințe statornice iluzionare*, precum *întâmplător* erau cei din generația din vremea renașterii noastre literare. El își dă seama bine de minimele valoare literară, precum își dă seama și de mizeriile epocii lui *Mircea*, dar aceasta nu-l împiedecă să vază în acea generație tocmai ceea ce el ar fi vrut să aibă, pentru a da un avînt sigur și neîmpiedecat dorinței sale de activitate. „Epigonii“ ex-

primă dar o stare sufletească intermediară între înțelegerea Neantului acestei lumi și între înțelegerea că acest Neant se armonizează perfect cu Existența, care, la rîndul ei, îl condiționează. Poetul înțelege, că „toate-s praf“, și înțelege adînc acest lucru, dar această înțelegere îl izbește atît de mult în însăși resorturile activității sale, că îi este peste putință să mai priceapă Existența, cu această condiție. Evoluția inteligenței lui artistice, se oprește la jumătate din drum, nu poate face ultimul pas, nu poate ajunge la privirea senină a îmbinării celor doi termeni contradictorii în viața omenească. Aceasta îl face să osîndească și să înfiereze priceperea sa proprie, opunîndu-i ca mai bună — lipsa de pricepere a lumii, naivitatea credințelor, lipsa de știință și de cugetare filozofică a generației trecute, care *putea crede lucruri neexistente*, dar care tocmai pentru aceasta *putea lucra fără șovăire*.

Intr'această înfierare a priceperii mai adînci a lucrurilor și într'această laudă sinceră a credințelor iluzionare, găsească-se ele la bătrîni liberali sau la actualii socialiști, stă înalta valoare morală a poemului, pe care criticii „științifici“ ai poetului, sînt departe de a i-o recunoaște. Dintr'însul — ca și din satire și din alte poeme ale lui — nu răsare „adormirea forțelor tinerimii“, ci deșteptarea activității lor pe baza unor credințe, fie ele cum vor fi, numai să fie suportul unui caracter. Temelia poemului o face, cum era și de așteptat, voința puternică a poetului, care, punîndu-se mai presus de întîmplătoarele împrejurări ale traiului, a lucrat toată viața cu nepregetare, pentru a turna în formă nouă „limba

veche și'nțeleaptă", și care, ca om, în mijlocul unei societăți și a unor lupte întimplătoare, și-a aplicat modul său fundamental de a simți și cugeta cu o îndărătnică stăruință¹⁾. Cît de departe nu sîntem de explicația, prin care *Eminescu* ne este arătat ca un paraponisit politic!

Dar de unde a provenit existența sufletească parțiculară țesută în „Epigonii”? Oare această porțiune a personalității artistice n'ar putea fi explicată prin faptul că *Eminescu*, ca personalitate omenească, a citit pe *Schopenhauer*, și a adoptat doctrina pesimistă? Criticii noștri „științifici” nu se sfiesc a o crede. E evident însă, că și aci putem arăta netemeinicia aserțiunii, ca și atunci cînd am respins celelalte explicări „științifice” de mai sus.

În adevăr, dacă *Eminescu* și-ar fi însușit pesimismul din *Schopenhauer*, el ar fi trebuit să adopte numai înțelegerea abstractă și exclusivă a neantului Existenței; iar nu să aibă, precum să vede în poemele sale, pesimismul său propriu, care — aci are ca fond, precum se vede în „Epigonii”, „Satira III”, „Doina”, revolta voinței morale, prin urmare tocmai contrariul de ce găsim în *Schopenhauer*; — aci dorința adîncă a nimicirii acestei voințe fără nicio raționare, fără niciun motiv, ca în „Rugăciunea

1) Este cunoscut faptul că deși *Eminescu* eră un simplu redactor plătit al „Timpului”, ziar susținut de conservatorii de pe la 1880, nu cedă în nimic cînd eră vorba de teoriile sale, față de ex. de pretențiile unui *Alexandru Lahovari*, cu toată personalitatea dominantă a acestuia în partidul conservator.

unui Dac': — aci împăcarea acestei revolte printr'o înțelegere superioară, obiectivă a lucrurilor, precum se vede în „Luceafărul“, sau prin intervenirea unui sentiment omenesc care cumpănește dorința nimicirii, precum se vede în „Inger și Demon“. Cu deosebire aceasta din urmă conține idei, care vin direct în contradicție cu esența învățăturii lui *Schopenhauer*, „Toate eforturile omenești pentru a ajunge un ideal măreț pot să nu însemneze nimic; totuși e un principiu, a căruia existență precumpănește tot neantul Existenței: amorul“¹⁾, — pe cînd *Schopenhauer*, întemeindu-se pe adevărul exclusiv al înțelegerii neantului, subordonează toată existența acestui adevăr, și predică desprețuirea iubirii, care prelungește existența în sînul veacurilor viitoare. Chiar acolo unde *Eminescu*, pare schopenhaurian, ca bu-nioară în versurile, din „Satira IV“:

Sînt sătul de așa viața... nu sorbind a ei pahară,

Dar mizeria aceasta, proza asta e amară.

Să sfințești cu mii de lacrimi un instinct atît de van

Ce le-abate și la pasări de vre-o două ori pe an?

Nu trăiți voi, ci un altul vă inspiră, el trăește

El cu gura voastră rîde, *el* se încântă, *el* șoptește!... —

chiar acolo sensul versurilor e cu totul altul, decît acela, pe care se pare că-l poartă, luate singure. În adevăr, aceste versuri sînt numai un argument întîmplător al ideii care face fundamentul operei — iar această idee e revolta poetului, că nu găsește în formele vieței, amorul sincer, adînc, desinteresat *moral* pe care-l vedea în adîncul propriei sale ființe.

1) De la această idee pornește ideologia lui *Cerna* din poeziile sale.

Ea dar are un sens, care contrazice doctrina lui *Schopenhauer*. *Eminescu* nu este pesimistul schopenhauerian; el este un om cu o simțire proprie a lucrurilor, în care pesimismul lui *Schopenhauer* nu formează decât un element întâmplător, un acord, fără altă importanță, decât a scoate în relief alte acorduri cu totul deosebite, decât acelea ale filosofului german.

Felul de pesimism, pe care-l găsim în general în operele poetice ale lui *Eminescu*, n'a putut fi produs de nicio stare întâmplătoare a personalității omenești, și deci nici de întâmplătoarea împrejurare, că și-a trecut prin minte înțelesul doctrinei lui *Schopenhauer*. Ar fi citit pe optimiștii *Leibniz* sau *Platon* — și cum era un asiduu cititor, nu se poate să n'o fi făcut — el la acelaș rezultat ar fi ajuns: într'înșii ar fi găsit elemente, ca și în or'ce meditare mai adîncă asupra vieții omenești, pentru formarea ideologiei sale proprii, independent de înțelesul, pe care acele elemente le-ar fi avut în *Leibniz* sau *Platon*. Priceperea și simțirea sa, așa cum se revelă în operele sale de artă, este un rezultat al evoluției sale naturale (ea însăși *inexplicabilă* în materia și mișcarea ei), care la un moment dat i-a scos în lumina conștiinței personalitatea artistică, ascunsă ca aurul curat în mijlocul mineraiului brut al personalității sale omenești. — Cît timp *Eminescu* a fost copilandru, a făcut bucăți de versuri, care în totalitatea lor sînt fără nicio valoare (căci admirabilele poezii „Stelele 'n cer“ și „Mortua est“ puse în unele ediții cu data anului 1865, sau 1866, cînd

poetul avea numai 15—16 ani, pentru or'cine își dă seama de valoarea lor în raport cu valoarea celorlalte poezii din aceeași vreme — sînt de sigur din epoca maturității sale). Ele ni se înfățișează toate ca niște trecătoare stări sufletești ale personalității sale, cînd pesimiste, cînd optimiste. („La moartea lui Aron Pumnul“, „La Bucovina“), dar de un pesimism sau optimism dictat de împrejurările vieții și pe care l-ar fi putut avea or'cine: tocmai pentru aceea ele nu pot mișca pe nimeni. Personalitatea artistică a lui *Eminescu* o găsim astfel, pînă la vîrsta de 20 de ani, aproape nulă. Ea dormea încă în culele sufletului său; conștiința nu ajunsese pînă la dînsa. Indată ce însă, printr'o evoluție naturală a *putinței sale de înțelegere*, *Eminescu* ajunsese să dobîndească „*percepția sintetică completă*“ a lucrurilor, adică vederea lor conform adevăratului său mod de a fi (vedere prin care se manifestă personalitatea artistică a unui om), apărî, deodată și fără tranziție, cu „*Venere și Madona*“ și „*Mortua est*“, poet „în toată puterea cuvîntului“, dar un poet cu o calitate particulară de pesimism. Pesimismul ce se vedește în poemele sale este dar inherent calității sale de artist. *Ca personalitate omenească*, *Eminescu* ar fi putut fi vesel sau trist, după cum ar fi cerut împrejurările vieții, dar n'ar fi putut produce nicio operă de artă; ca personalitate artistică el n'ar fi putut fi decît pesimistul cu variațiile pe care le-am văzut din poemele sale.

Odată însă cu priceperea adîncă a ființei sale

proprii, personalitatea sa omenească, pe cât îi permitea „mîna de pămînt“, din care eră compusă, se modifică după rezultatele acelei priceperi: *personalitatea artistică începe să dea direcție personalității omenești*. Și astfel, precum am arătat mai sus, din calitățile incluse în personalitatea sa artistică, se *derivă* unele din calitățile sale sufletești de om: *conservatismul, iubirea de trecut, ura contra străinilor*, etc.

* * *

Din această din urmă observație se vede, că personalitatea artistică ar putea servi de temelie unei deducții, prin care am explica, față de împrejurările externe, unele trăsături din personalitatea omenească a unui artist. Dar *această deducție, ca și deducția inversă susținută de critica nouă, nu poate duce la rezultate nici sigure, nici științifice*.

Artiștii sînt niște individualități *unice*. Fiecare dintre ei are niște calități esențiale, *originale*, pe care le deosebim *prin simțiri, iar nu printr'un act al inteligenței analitice*: pentru exprimarea lor nu e posibil să găsim cuvinte adecvate. Melancolic e și *Heine*, și *Lenau*, și *Leopardi*, și *Eminescu*, dar esența fiecăruia e *particularitatea* acestei melancolii: după această particularitate deosebim pe un imitator al lui *Heine*, de un imitator al lui *Eminescu*. Ce cuvînt poți inventa pentru a o putea deosebi în adevăr? ¹⁾.

1) Deosebirile acestea, științificește vorbind, se pot face numai condus de o metodologie în care să se țină seama de ce este accidental și ce este esențial în deose-

Dar chiar dacă ne-ar fi posibil să încătușăm în cuvinte ceea ce nu poate fi înțeles decît ca existență, încă n'am ajunge la niciun rezultat sigur și științific. Artiștii sînt unici nu numai în privința calităților lor esențiale, dar și în chipul cum aceste calități se comportă față de împrejurările în care trăesc: legile generale de activitate, — care pentru un om obișnuit ne permit, cu oarecare siguranță, să deducem din felul său de a fi felul cum personalitatea sa va lucra în cutare împrejurări, — cînd e vorba de un artist, — nu ne pot servi [la nimic. Căci fiecare artist răspunde la impresiile din afară *în felul său*; ei sînt în această privință, niște ἀπαξ λεγόμενα cu neputință de a fi însumați într'o lege generală și deci științifică. Și desigur tocmai această neputință de a ajunge prin studiul artiștilor la legi generale a constrîns pe noii critici să amestece explicația analitică cu cea sintetică, și, în loc să ne dea legi, pe care nu le-ar fi putut găsi, să ne dea portrete „științifice“¹⁾.

Pe de altă parte, chiar dacă stabilirea caracterelor esențiale cuprinse în personalitatea artistică,

bite opere geniale, întocmai cum se face acest lucru în științele naturale. Dar, firește, oricît am determina în mod analitic nuanțele personalității artistice incluze într'o operă, numai prin intuiție directă simțim întreaga lor realitate.

1) La literatura științifică nu se poate ajunge studiind poezii, ci *operele lor geniale*. Luînd ca punct de plecare faptul stabilit în noua „metodologie literară“ că o *opera genială* este analogul din lumea ideală a *speciei* din lumea fizică, se poate ajunge la stabilirea unei științe naturale a creațiilor geniale. Este concepția „Literaturii științifice“ așa cum o înțelege autorul acestei lucrări.

pentru a explica dintr'însele personalitatea omenească, ar fi cu putință, criticul literar ar face o lucrare care și-ar pierde toată importanța literară. Explicația n'ar mai putea pleca dela personalitatea omenească a artistului, pentru a explica cu dînsa personalitatea artistică, și deci operele de artă (în care caz importanța literară a lucrării ar fi vădită); ci de la aceste opere de artă, pentru a ne explica personalitatea omenească: criticul literar ar trebui să devină istoric propriu zis, și încă un istoric de importanță secundară căci se știe, că *activitatea practică* a artiștilor cu care un astfel de istoric s'ar ocupa, nu joacă un rol important în desfășurarea vieții popoarelor, ca aceea a oamenilor politici. ¹⁾

Astfel criticul științific se află pus și de astădată în dilemă: Ori el poate să facă legătura de explicare prin derivație între personalitatea omenească și cea artistică, — și atunci nu o poate face decît luînd ca principiu de explicare însăși personalitatea artistică pe care vrea s'o explice; cu alte cuvinte lucrarea sa se întemeiază pe o petiție de principiu; — ori nu poate s'o facă și, în acest caz, recurgînd, conștient sau inconștient, la un fals succedaneu, „portretul literar“, nu are dreptul să pretindă că studiile sale au caracter științific.

2) O cercetare ulterioară mai atentă a relației dintre percepția sintetică simplă și între percepția sintetică completă, temelia imaginației creatoare ne duce la concluzia că elementele personalității omenești nu sînt convertibile fără falsificare cu elementele personalității artistice, nici viceversa. (Vezi „Introducere în Literatura științifică“).

V.

A treia prepoziție, ce servă de temelie criticii științifice, este următoarea :

3. *Personalitatea omenească poate explica în mod causal personalitatea artistică (și deci și operele de artă).*

Dacă critica științifică ar afirma numai, că personalitatea artistică are—ca or'șice manifestare naturală—niște cauze; că aceste cauze trebuiesc căutate în forțele premergătoare aparițiunii ei, — în organizația individului pe de o parte, pe de alta în împrejurările externe, ce provoacă manifestările acestei organizațiuni, — n'am avea nimic de zis. Acest lucru era știut de toată lumea și admis de toți aceia, care, într'un fel sau într'altul, s'au ocupat cu studierea fenomenelor naturii. Unii filozofi metafizici cu deosebire, care cred că principiul de cauzalitate este înnăscut minții noastre, trebuie să-l admită și în operele de artă, și de fapt așa și fac. *Kant* afirmă că, dacă am cunoaște toate forțele ce compun caracterul unui om și împrejurările în care va lucra, am putea perfect prezice acțiunile sale, precum astronomul prezice mișcările corpurilor cerești. *Hegel* schițează influența rasei asupra producțiunilor artistice, teorie reluată apoi de *Taine*, și susține, că în geniu este înnăscută numai aptitudinea specială de a percepe mai deosebit lucrurile¹⁾. *Schopenhauer*, zice iarăși în același sens : „Artistul ne face

1) *Esthétique*, trad. Bénard ed. II. p. 92—96. — Teoria lui *Hegel* este teoria *apercepțiunii specifice* a lui *Wundt*. Prin această teorie se afirmă faptul, ce se poate constata zilnic,

să privim lumea cu ochii săi. Faptul, că el are acești ochi, prin care recunoaște partea *esențială* a lucrurilor, este darul geniului său, partea *înnăscută*; faptul însă, că el este în stare să ne împrumute acest dar și nouă, și să ne așeze înaintea ochilor noștri ochii lui: aceasta este partea *cîștigată*, tehnica artistică¹⁾.

Și filozofii metafizici²⁾ ca și oameni de știință, recunosc dar, că operele de artă au cauze, și că acestea, teoreticește vorbind, ar putea fi indicate. Iar atacurile în contra „metafizicilor“, pe tema că n'ar recunoaște cauzalitatea operelor de artă, ci le-ar considera ca „fiind căzute din nori“³⁾, sînt făcute

că unii oameni *văd* mai bine culorile și alții formele, unii percep mai bine mișcările și alții sunetele, etc., de unde apoi existența memoriilor vizuale, auditive, etc. cu speciile lor.—Pe acest fapt între altele m'am întemeiat eu, pentru a combate strania teorie a lui *Dobrogeanu-Gherea* după care *societatea* ar fi cauza de *căpetenie* a operelor de artă (vezi *Conv. literare* XXVII, 1) Aceasta nu a împiedecat pe un admirator al acestui critic să mă acuze că n'aș avea cunoștință tocmai de teoria apercepțiunii, care îmi servise în critica ce făcusem.

1) Die Welt als Wille und Vorstellung § 37.

2) Mărturisesc că în ziua de astăzi, pentru mine, vorba „metafizic“ nu mai poate avea alt înțeles decît vorba „filosof“, și printr'însa trebuie să înțelegem un cugetător, care, întemeindu-se pe *datele reale ale științei* și servindu-se de metodele generale de cercetare, caută să reducă la unitate acele *date* subsumindu-le și supunîndu-le unor legi superioare. Din acest punct de vedere or'ce metafizic trebuie să fie și om de știință, — întrucît, ca și acesta, țintește la aflarea adevărului, — dar nu or'șice om de știință trebuie să fie și metafizic.

3) Cf. *Dobrogeanu-Gherea*, după Erandes V, 280 sqq.

numai cu scop de a compromite *alte vederi* ale esteticeii metafizice.

Aşa dar, dacă noi susţinem, în contra criticei ce se numeşte pe nedrept ştiinţifică, că operele de artă nu se pot explica în mod causal cu ajutorul personalităţii omeneşti, această o facem *nu* pentru că n'am recunoaşte că operele de artă au cauze, ci: 1) pentru că cele mai multe dintre aşa numitele cauze indicate de noua critică şi pe care noi le subsumăm sub denumirea de „personalitate omenească”, nu sînt adevăratele cauze, — aceste cauze, în starea actuală a ştiinţei, fiind cu neputinţă de specificat; şi 2) pentru că, cercetînd mai de aproape natura acestor cauze ne putem convinge, că ele nu vor putea fi specificate *nicio dată*.

În acest studiu, punctul cel d'întîi ne interesează direct şi numai la el ne vom opri¹⁾.

Critica ştiinţifică, precum reese din studiile lui *Saint-Beuve, Taine, Brandes*, caută să explice în mod causal operele de artă prin aceea ce noi am numit personalitatea omenească adică „prin modul de a simţi, a cugeta şi a lucra al artistului *în viaţa sa de toate zilele* precum şi prin împrejurările ere-

1) Punctul de plecare al cercetării cu privire la punctul 2, cu care însă nu ne ocupăm în această lucrare, e următorul. *Originalitatea* ce caracterizează *creaţiunile* poetice şi care constituie tot farmecul lor propriu, este, credem, în ordinea psihofizică ideală, de aceeaşi natură ca şi *reunirea de proprietăţi* ce constituie corpurile elementare în ordinea fizicochimică. A explica originea originalităţii unui poet este acelaş lucru cu a explica originea proprietăţilor aurului, fierului etc. Originalitatea poate fi cel mult descrisă, nu şi explicată.

ditare, sociale și naturale, care în chip mijlocit sau nemijlocit au contribuit la desvoltarea acelei vieți". Să observăm însă, că explicarea operelor de artă numai prin modul de a simți, cugeta și lucra al unui artist în viața practică" constituie tocmai ceea ce noi am numit explicarea prin derivație, care nu are a face cu explicarea cauzală; și cu examinarea ei ne-am ocupat mai sus.

Prin urmare, când zicem că critica științifică caută să explice în mod cauzal operele de artă prin personalitatea omenească, trebuie să înțelegem prin acest din urmă cuvînt numui organizația ereditară și impresiile împrejurărilor sociale și naturale, care sînt deosebite de stările sufletești esențiale și neesențiale ale personalității artistice.

Ei bine, în starea actuală a științei, nu putem dovedi că aceste împrejurări explică în mod cauzal personalitatea artistică. Ele sînt numai niște *concomitanțe* întîmplătoare ale altor împrejurări ereditare, naturale și sociale, care cu adevărat cauzează personalitatea artistică și care, nu se pot determina. Opera de artă nu poate răsări, decît numai dacă unele (și nu *or'care*) condițiuni interne ereditare se întîlnesc cu unele (și nu *or'care*) condițiuni externe și sociale; și că prin urmare, toate celelalte împrejurări, în afară de acestea, nu pot fi considerate decît, cum ar zice *Stuart Mill*, ca niște *condițiuni negative*, care contribuiesc la ivirea efectului tocmai prin *nelucrarea* lor.

Un exemplu dintr'o știință pozitivă ne va lămuri sensul acestei teorii. Dacă punem oxigen și hidrogen într'o eprubetă și facem să treacă prin acest amestec

un curent electric, oxigenul și hidrogenul se combină și obținem un nou corp, apa. *Cauzele pozitive eficiente* ale acestui nou corp sînt proprietățile oxigenului și hidrogenului, iar *cauza pozitivă ocazională* este curentul electric. Dar, în afară de aceste cauze pozitive, mai sînt nenumărate cauze *negative*, care au lăsat prin *neactivitatea* lor să se producă efectul căutat. Astfel spargerea eprubetei, slăbiciunea curentului electric, scăderea prea mare a temperaturii, moartea experimentatorului, etc., sînt tot atîtea cauze negative, care, prin faptul că *nu se manifestă*, contribuie la ivirea efectului. Ele se cuprind în expresiunea, ce se obișnuiește la formularea unei legi cauzale: „toate celelalte condițiuni rămînînd neschimbate“. În cazul nostru: „aceste condițiuni păstrîndu-se, oxigenul și hidrogenul sub influența curentului electric produce apă“; dar ele prin ele nu însemnează nimic: ele nu produc apa. Intre natura acesteia și natura lor nu e nici o legătură de dependență; ele dar nu sînt adevărate cauze, și nu se țin în seamă decît întrucît s'ar putea manifesta ca niște agenți perturbatori la producerea efectului¹⁾.

1) Trebuie să recunoaștem că această teorie, deși nu destul de clar, se află ca temelie în „Istoria literaturii engleze“ de *Taine*. Astfel fraze ca acestea: „pour qu'une belle poésie naisse, il faut qu'une race rencontre son siècle; (Hist. de la litt. angl. t. III. p. 193), și constatări ca acelea privitoare la literatura din timpul Restaurațiunii engleze (Ibid. 197 sqq.), au de temelie ideea că într'o rasă, ca și într'un individ, există o parte esențială, care, pentru a eși la iveală și pentru a produce opere de artă, trebuie să întrunească anumite împrejurări sociale și naturale, idee, care

Cînd e dar vorba să se specifice cauzele producerii unui fenomen, știința lasă la o parte cauzele negative lăsînd să se înțeleagă totdeauna, că totdeauna cauzele pozitive sînt în stare să producă fenomenul, numai cu condiție de a nu fi împiedecate în activitatea lor de vreo cauză negativă neprevăzută. Nici nu se poate într'altfel. Căci, de n'ar deosebi cauzele pozitive și negative, și le-ar pune la oaltă, știința n'ar fi înaintată de loc, deoarece pentru producția flecărui fenomen ar trebui să *enumere mai pe toate celelalte fenomene din natură*; iar de ar voi să reproducă un fenomen oarecare, s'ar întîmp'a mai totdeauna să ia ca antecedente condițiile negative, ca unele ce sînt infinit mai numeroase, și, în loc de fenomenul căutat, s'ar pomeni că reproduce cu totul alt fenomen.

Revenind acum la critica „științifică“, ni se pare evident, că toată munca criticilor de a studia, pre-

contrazice teoria acelora, după care împrejurările sociale sau naturale ar putea să aibă vreo influență *proprie* asupra operelor de artă. Decît, *Taine* nu este consecvent și de aceea și concepția lui este întunecată foarte deseori de contradicții surprinzătoare. Un exemplu între multe altele. La pag. 8 din *Philosophie de l'art* zice: „... pour comprendre une oeuvre d'art... il faut se représenter exactement l'état général de l'esprit et des moeurs de temps auquel elle appartient“. Și la pag. 34 zice de *Michel Angelo*: „C'est dans son propre génie et dans son propre coeur que *Michel Angelo* a trouvé ces types“ (tipurile statuilor sale). Toată inconsecvența provine tocmai din *imposibilitatea firească* de a deosebi cauzele proprii ale diferitelor opere de artă și din amestecul la fiecare pas al condițiilor negative printre cauzele pozitive. Astfel neizbînda lui *Taine* ne dă măsura neisbinzii întregii critice „științifice“.

cum zice Brandes, „originea, relațiile, desvoltarea fiecărui autor și de-al zugrăvi pe om în momentele lui sublime, ori a-l surprinde în *négligé*¹⁾“, este a face confuziunea de a pune la un loc cauzele negative și cele pozitive ale operelor de artă. Căci cauzele pozitive, adevăratele cauze ale operelor de artă, nu constau în *or'ce* particularitate a organizației ereditare, nu în *or'ce* împrejurare naturală sau socială, și cu atât mai puțin în acea organizație hereditară și în acele împrejurări naturale și sociale, care se relevă în *viața de toate zilele a artistului*; ci numai în acele părți dintr'însele, care constituie *sistemul esențial* al personalității lui. Noi am văzut, în adevăr, că or'șice individ se prezintă cu o parte esențială, persistentă, adică cu un complex de legături organice sau nervoase, care formează fundamentul tuturilor celorlalte complexuri de legături organice mai slabe și mai ușor influențabile de mediu; că acest complex de legături organice nervoase face ca acelaș individ, care sub influența mediului se poate schimba în nenumărate chipuri, să rămână totuși în unele acțiuni ale sale și în unele moduri de gândire și simțire, neconținut statornic; și că tot el păstrează *unitatea* personalității în decursul peripețiilor vieții și dă naștere, dacă se relevă într'un artist, la adevăratele opere de artă.

Așa dar, chestiunea pe care ar trebui s'o rezolve critica științifică cu privire la cauzele operelor de artă este: *care sînt cauzele pozitive ale acestei unități organice esențiale, în deosebire de cauzele*

1) Op. cit. V 290.

negative. Cum însă pînă în ziua de astăzi nu s'a putut găsi un mijloc, prin care, înăuntrul organizației biologice și sociologice să se deosibească aceste cauze unele de altele, e evident că toate pretențiunile criticii științifice de a fi găsit cauzele cutărilor sau cutărilor opere de artă sînt nefundate.

„*Eminescu* avea fruntea ca o boltă“, „*Eminescu* a avut un traiu neregulat“, „*Eminescu* a întilnit în viața lui pe *T. Maiorescu* și nu pe *C. A. Rosetti*“; „*Eminescu* avea ochi negri și a iubit pe cutare doamnă“ ori „creerul lui avea greutatea cutare“, iar „indiciul cranian era dolihocéfal sau brăhicefal“; sau „cînd a făcut „*Luceafărul*“ era gelos de cutare femei“, iar „*Satira III*“ „a fost compusă, fiindcă scria la „*Timpul*“. Se poate arăta că acestea sînt cauze pozitive ori cauze negative, cînd n'avem niciun metod de selecțiune? Și avem oare dreptul să zicem că am găsit cauzele operelor de artă, fiindcă am întrebat pe unul și pe altul asupra vieței unui poet, ori pentrucă i-am descusut traiul și am descoperit cam ce datorii făcea și cu cine se aduna?

Este evident, că *nu or'ce* întîmplare din viața unui artist și *nu or'ce* particularitate a organizațiunii sale poate fi considerată ca pricină pozitivă, ca adevărată cauza a operelor lui de artă; că primul pas, cu adevărat științific, ce ar fi de făcut pentru rezolvarea cauzalității operelor de artă, ar fi găsirea *metodei* de a deosebi cauzele pozitive de cele negative, și că, pe cîtă vreme mintea omenească nu are la îndemîină o asemenea metodă, ea nu poate ajunge la niciun rezultat sigur. Prin urmare, toate sforțările criticii „științifice“ de pînă acum au fost

zadarnice, și mai zadarnic ca or'ce a fost cazul exagerat ce s'a făcut de importanța ei în desvoltarea literară din a doua jumătate a secolului trecut.

Dar, dacă critica „științifică“ n'a ajuns la nici un rezultat sigur pînă acum — oare, întrebuițind mai multă pricepere științifică, nu va ajunge vreo dată să găsească adevăratele cauze ale operelor de artă? Nu, — am putea să răspundem. Aceasta ar fi al doilea punct în contra noii critice. Din notița de mai sus¹⁾ se poate vedea chipul cum ar putea fi condusă demonstrația. Dar, chiar dacă n'am putea în această privință să ajungem la un rezultat pozitiv, — aceasta n'ar îndreptăți întru nimic ca cercetările *de pînă acum* ale noii critice să fie considerate drept științifice. Demonstrarea punctul întii e de ajuns spre a înlătura aceste pretenții.

VI.

Pentru completarea acestui studiu ne mai rămîne dar să cercetăm ultima propoziție pe care se întemeiază critica „științifică“, și anume:

4. *Prin studiul personalității omenești a unui poet ajungem la o mai bună înțelegere artistică a creațiunilor lui.*

O operă de artă întrupează o existență de sine stătătoare în lumea ideală. Înțelegerea ei constă în realizarea cît mai desăvîrșită a acestei existențe în sufletul cititorului sau ascultătorului. Dar această realizare nu se poate obține, decît sub două con-

1) Pag. 103.

dițiuni: 1) să ne dăm seama de deosebitele imagini și idei particulare întrebuințate în opera de artă, spre a putea înțelege astfel legăturile necesare¹⁾ dintre ele; și 2) să facem abstracțiune de ideile, imaginile, sentimentele ce constituie țesătura noastră sufletească obișnuită. Astfel, pentru a ajunge la înțelegerea artistică a unei opere clasice, bunioară a „Antigonei” lui *Sofocle*, trebuie să ne dăm seama mai întâi de materialul de imagini, de personaje, situații, conflict, acțiune, comparații, metafore, aluzii, ce intră în compozițiunea ei, și în acest scop, este de trebuință să avem noțiuni mai mult sau mai puțin precise asupra organizațiunii sociale, credințelor religioase, vieții publice și private de pe atunci; și, în al doilea rând, trebuie să facem abstracțiune de sentimentele, ideile și credințele noastre de azi, și să ne lăsăm a fi cuprinși de sincerele accente energice și totuși duioase ale Antigonei, care, cu primejdia vieții plănuiește îngroparea fratelui său; să ne înfricoșăm împreună cu Creon la cuvintele lui Tiresias, care-i prevestește o mare nenorocire, și să

1) Fără înțelegerea *necesității* legăturii dintre deosebitele elemente intelectuale (noțiuni, imagini), afective (simțiri, stări sufletești), și voliționale (avinturi de energie, aceste, tendințe)—este cu neputință să avem o *emoțiune estetică*. Această emoțiune devine cu atât mai puternică, cu cât ne dăm seama de mai multe și mai adânci legături necesare între acele elemente. Aceste legături necesare—cât pentru scoaterea în relief a efectului propriu operei de artă,—noi le numim legături de *cauzalitate sintetică* și sînt în lumea simțirii ceea ce în lumea inteligenței sînt legăturile de cauzalitate analitică. (Vezi „Tratatul de Literatură științifică” ce e sub tipar).

nu dăm curs scepticismului nostru, dacă vom vedea că se întâmplă tocmai așa precum Tiresias prevestește. Numai în acest chip noi vom putea ajunge să înțelegem *unitatea organică* a acelei opere de artă și *ideia* ce ea cristalizează. Cu aceste două mijloace, noi putem ajunge să înțelegem varietatea infinită a tipurilor create de marii artiști în decursul vremurilor, deși între ele și obișnuita noastră țesătură sufletească nu e nicio asemănare¹⁾. Astfel putem simți adevărul existenței unui Iago din „Othello“, deși în realitate se poate să fim oameni foarte simpli sau foarte buni; adevărul indignării proletarului din „Impărat și Proletar“, deși s’ar putea întâmpla să avem sentimente aristocratice; adevărul dorinței arzătoare de a muri din „Rugăciunea unui Dac“, deși putem fi optimiști la culme; adevărul revoltei din „Cîntec barbar“ al lui *Coșbuc*, deși exprimă o stare de sentiment contrarie „Rugăciunii unui Dac“. În virtutea aceluiași mijloace putem simți bunăoară adevărul întrupat în copila Hedwig din „Rața sălbatică“ a lui *Ibsen*, fără să fi simțit vreodată ca ea și fără să fi văzut în viață vreo copilă asemenea ei; adevărul lui „Prometeu“ al lui *Goethe*, care înșultă Dumnezeu, și al lui „Ganymed“, de același poet, care

1) Realitatea înțelegerii unor tipuri atât de variate din literatura universală este o dovadă indirectă, dar sigură, pentru absoluta deosebire ce noi stabilim între personalitatea omenească și cea artistică. Gustînd o operă, noi facem aceeași operație pe care a făcut-o poetul cînd a creat-o: Separăm complet personalitatea artistică incluză în operă, de personalitatea omenească ce nu trebuie să se simtă cîtuși de puțin în impresia artistică. Emoția estetică numai cu această condiție primordială se produce.

din contră, amețit de frumusețile primăverii, vrea să dispară în noianul lor, la sînul lui Dumnezeu, „iubitatorul a toate“. În virtutea înțelegerii artistice și impresionalizării, poți deveni rînd pe rînd, regele Richard din „Richard III“ și Cetățeanul Turmentat din „O scrisoare pierdută“, puternicul erou Ahile și bărbierul Neica Nae Girimea, din „D'ale carnavalului“; Faust — și Moș Nichifor Coțcarul al lui Creangă, — fără ca personalitatea ta omenească să se revolte, sau să se înjosească. Căci propriul darului artistic este de a înălța or'ce existență, fie cît de josnică și de infimă, la înălțimea ta propriei tale vieți ideale, și de a o face, fără să bagi de seamă, să se identifice cu tine și să trăiască din propria ta viață ideală.

Este curios, că lucrările, care au prilejuit critica „științifică“ de mai tîrziu, — și anume lucrările lui Herder din secolul XVIII, — aveau tocmai de scop de a înlesni înțelegerea artistică a literaturilor străine, provocînd acea puțință de impersonalizare necesară unei asemenea înțelegeri. Ca să facă accesibile Germanilor opere de artă din literaturile străine, Herder și școlarii lui nu se mulțumeau numai să le traducă, ci căutau prin deosebite studii literare să lămurească particularitățile, ce se găseau într'însele, dînd explicațiuni asupra neamului, care le produsese și asupra împrejurărilor naturale și sociale, în care ele răsăriseră. În acest sens s'a lucrat totdeauna și se lucrează și astăzi, cînd, spre a pricepe aluziile, comparațiile, metaforele și motivele pasionale din lite-

raturile clasice, se dă noțiuni asupra mitologiei, culturii și istoriei latine și helene¹⁾.

Dar, în aceste lucrări, cercetările asupra rasei și împrejurărilor nu sînt făcute, decît pentru a ușura impersonalizarea și priceperea adevărurilor sintetice din operele de artă. Ele sînt numai un *mijloc* pentru înțelegerea estetică, și nimic mai mult.

Cu vremea însă, ideia lui *Herder* și-a pierdut claritatea. Rasa și mediul, și-au zis unii, ne ajută nu numai—precum zicea *Herder*—înțelegerea estetică, ci ne dă și *explicarea științifică* a existenței lor. Cu ajutorul lor putem pricepe „de ce operele de artă au trebuit să fie așa și nu într’altfel“. Aceasta a fost punctul de plecare ale noii critice.

Evident însă, această schimbare de accent în privința *importanței* rasei și mediului, trebuia să aducă o schimbare de accent în privința *putinței de a înțelege esteticeste* operele de artă. Operele de artă încep să fie mai puțin pricepute ca opere de artă, și priceperea lor devine din ce în ce mai mică, cu cît preocuparea de a le explica științificește este mai mare. *Sainte-Beuve*, precum am văzut mai sus, ²⁾ a înțeles acest lucru, de aceea se și mîngîie cu ideia că, dacă arta pierde, știința cîștigă. O mîngîiere, în mare parte falsă, — pentru că, dacă poate cîștiga

1) Adaog că aceste amănunte care pregătesc conștiința culturală trebuincioasă pentru ca să putem gusta o operă de artă, nu trebuie să fie prea multe nici prea în legătură cu datele realității. Orice istorisim exagerat în această direcțiune nu ne fac să pătrundem frumusețile operei, ci ne ne coboară din sfera ei în sînul realității, adică în lumea prozei.

2) Pag. 8.

psihologia și sociologia, *pierde tocmai știința proprie a literaturii* care, spre a fi științifică, trebuie mai întâi de toate să poată cerceta lucrările poetice *din propriul lor punct de vedere care nu poate fi decât acela al artei.*

Este învederat, studiul asupra personalității omenești, asupra calităților și defectelor artiștilor, asupra modului lor de traiu, asupra împrejurărilor, în care au trăit, întunecă înțelegerea artistică a operelor lor. Căci, dacă e adevărat că opera de artă cristalizează partea esențială din artist, și că în virtutea calităților curate, pe care această parte esențială le posedă, se produce emoțiunea estetică, atunci, cu necesitate, cercetările asupra personalității omenești, de felul celorla cu care se îndeletnicește critica „științifică“, introducând elemente *întîmplătoare și neesențiale* din personalitatea omenească, în considerațiile privitoare la personalitatea artistică, — falsifică și întunecă curățenia acesteia și turbură emoția estetică, ce ar fi răsărit din contemplarea ei.

Această întunecare a emoțiunii estetice, produsă de considerațiile privitoare la viața artiștilor, se mai mărește, în cele mai multe lucrări de critică „științifică“, și prin următoarea împrejurare.—Cercetările lui *Herder* ținteau să provoace puterea de impersonalizare față de or'ce opere de artă, în or'șice timp și la or'șice neam s'ar fi produs. Critica „științifică“ declară însă, — prin unele organe ale ei, de altminteri poate nu destul de autorizate — că emoțiunea estetică, ca și or'ce altă emoțiune, nu este

absolută, că ea este *relativă*, variabilă dela neam la neam, dela timp la timp, ba chiar dela individ la individ. Ceeace place esteticește unui popor nu place celuilalt; ceeace a plăcut esteticește odată, nu mai poate plăcea astăzi, și prin urmare, nimeni nu poate face abstracțiune de gustul său, de ideile sale, pentru a gusta opere de artă străine de acest gust și de aceste idei: *impersonalizarea nu există, nu poate și nu trebuie să existe.*

„Da, ¹⁾ exclamă unul dintr'înșii, venim înaintea unei lucrări artistice, întrăm în teatru, cu interesele noastre, cu suferințele, cu ura și iubirea noastră, și nu putem să le lăsăm în anticameră cu paltoanele și cu galoșii, Impersonalizarea este un cuvânt gol, bun numai de a mulțumi inteligențele nebuloase ale metafisicilor nemți ²⁾).

1) Dobrogeanu-Gherea, Studii critice, II pag. 61.

2) Trebuie să recunoaștem, că nu *toți* criticii științifici, în orice caz nu *totdeauna* raționează astfel. Așa, *Taine* bunioară, care are cea mai largă comprehensibilitate estetică, numai rareori cade în păcatul, de care e vorba. Vorbind de opera de artă (Hist. dela litt. angl. t. III, pag. 142), *Taine* zice: „Tout art original est réglé par lui-même et „nul art original ne peut-être réglé par un autre; il porte „en lui-même son contre-poids et ne reçoit pas de contre-poids d'autrui: *il forme un tout inviolable...* Le désordre, l'action violente et brusque, les crudités, l'horreur, la profondeur, la vérité, l'imitation exacte du réel et l'élan éfréné des passions folles, *tous les traits de Shakespeare se conviennent*“. Concluzia acestei juste și adinci observații ar fi: dacă vrei să pricepi opera de artă, trebuie să te impresionalizezi așa, încit să nu mai fii neplăcut izbit de „desordinea, cruditățile, oroarea, etc.“, ce le găsești în *Shakespeare*, ci să le admiți ca niște calități bune, *indispensabile* pentru susținerea întregului. Prin urmare, dacă ai critica pe *Shakespeare* din punctul de vedere al „desordinei, crudită-

Din această credință a criticei „științifice“ a rezultat, că dacă criticul are: 1^o anume idei estetice; 2^o anume teorii morale; 3^o anume tendințe politice, și 4^o anume convingeri științifice, el are dreptul să condamne operele de artă, care par¹⁾ că dau dreptate altor formule estetice, altor idei politice, altor teorii morale, altor convingeri științifice; și, din contră, să releveze și să laude pe acelea, care s'ar părea că consună cu părerile lui proprii.

ților, ororii“, ai da o probă, că nu ai înțeles opera lui de artă—pentru că n'ai putut realiza în înțelegerea ta, armonia profundă ce există între aceste calități și celelalte; și n'ai putut s'o realizezi, pentru că n'ai putut face abstracție de gustul tău propriu, care nu poate suferi „cruditățile, ororurile și desordinea“. Tocmai acest lucru însă îl face *Taine* câteva pagini mai departe (pag. 394). Vorbind de calitățile clasicilor zice: „Il (le classique) écarte les jeux de mots, les grossièretés sensuelles, les écarts d'imagination, les atrocités et tout le mauvais bagage de Shakespeare“.

Brandes, care, în *Hauptströmungen, Einleitung*, condamnă pe literații Danezi, pentru că n'au transformat pe Werther al lui *Goethe* într'un spărgător de familie, iar pe Marchizul de Posa al lui *Schiller* în regicid, — și aceasta, pentru că lui *Brandes* îi convenea lui personal astfel de tendințe revoluționare în artă, — dela o vreme, de cind pe semne, a ajuns la o mai adincă înțelegere a artei, a început să condamne romanele lui *Björnson* (vezi *Revue des Revues*, VI, 2, p. 161), tocmai pentru că descopere într'însele tendințe, care, deși în concordanță cu ale sale, falsifică viața. Cu alte cuvinte, *Brandes* a dobândit puțința de impersonalizare în virtutea căreia poți condamna chiar ceeace ți-ar plăcea, și poți admira chiar ceeace nu ți-ar conveni.

1) Zicem „par“, pentru că o adevărată operă de artă, nu poate da dreptate niciunei formule teoretice; numai o înțelegere superficială îi pune pe seamă asemenea lucruri.

Nu-i de ajuns criticului științific să cerceteze în
vieța artistului

..... păcatele și vina

Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sînt
Intr'un mod fatal legate de o mină de pămînt —

pentru ca să întunece lumina binefăcătoare a ope-
relor lui; mai trebuie ca însuși criticul să-și scoată
la iveală patimile, credințele, ideile—*eu* său în fine,
pentruca prin ele să întunece și mai mult opera ar-
tistică. *Aceasta* însemnează „a critica din punctul de
vedere al unui *ideal*, al idealului celui ce critică“¹⁾.

* * *

Să vedem acum cîteva din rezultatele, la care
au ajuns doi din criticii [noștrii „științifici“, *Aron
Densușianu* și *Dobrogeanu-Gherea*²⁾], aplicînd aceste
vederi la poeziile lui *Eminescu*.

1) *Gherea-Dobrogeanu*, Studii critice, vol. I, p. 322.

2) Un partizan al criticii lui *Gherea* crede că am
făcut rău punînd pe *A. Densușianu* printre criticii „științifi-
fici“, și încă alături de *Gherea*. Totuși, *A. Densușianu* este
critic „științific“, ca și *Gherea*; deosebirea e numai că
Aron Densușianu e mai sincer în părerile sale și mai
imprudent; pe cînd caracteristica lui *Gherea* este *pru-
dența*: el ține în seamă și unele păreri generale, ba
chiar, le și susține, chiar dacă nu le-ar împărtăși. Altmin-
teri amîndoi se conduc de *aceleași metode*. *Gherea* spune
(Studii critice, I, p. 6), că toată greșala criticelor nu stă în
mîntea și caracterul lor, ci în *metodă*. Dar iată și dovezile,
cum că *Aron Densușianu* urmează aceeași metodă ca și
Gherea. *Aron Densușianu* zice: „Sînt scriitori la care *vieța
scriitorului este cheia scrierilor sale*“ („*Rev. crit.*“ II No.
5, 6, p. 194); iar *Gherea*: „Și dacă reușește critica să ne
zugrăvească pe poet tocmai cum e, atunci înțelegem lă-

Ce este „Luceafărul“ ?

Aron Densusianu, mai înainte de a ne da răspunsul la această întrebare, ne spune, ca or'ce critic „științific“, că studiind personalitatea omenească a poetului, viața lui, găsim *cheia* poeziilor lui, adică a personalității lui artistice. Și cum viața lui *Eminescu* a fost „dezordonată, confuză și incoherentă, „tot așa trebuie să fie și poezia lui. Astfel fondul „poeziei „Luceafărul“, zice el, „este, că o fată de împărat se înamorează într'un (sic) luceafăr. Va să zică un amor bolnav, un somnambulism“. Și adăogă, conform teoriei: „toată piesa este o buiguială, nu se poate mai isterică“. Și evident, dacă e „isterică“, ea nu va avea nicio dezvoltare firească de idei și de sentimente, și totul va fi „o dirdîire (!) lungă de

muri de ce și cum creațiunea poetului este așa și cum nici nu poate fi altfel“ (*St. crit.* I. 34). Consecvent cu acest principiu de critică „științifică“, *Aron Densusianu* cercetează viața lui *Eminescu* și găsește că trăsătura ei generală este incoerența, dezordinea, confuziunea: aceleași calități trebuie să se găsească și în operele lui *Eminescu* (*Ibid.* pag. 198, 199). *Ghera* făcea tot așa, numai că el, din viața lui *Eminescu*, lasă caracterul poetului la o parte, și cercetează numai societatea, în care a trăit, pentru a arunca defectele lui numai pe seama societății. Evident, procederea lui *A. Densusianu* e mai consecventă.—Mai departe, *Aron Densusianu* arată că „demagogul“ lui *Eminescu*, din „Inger și demon“ trebuia să fie la fel cu poetul (*Ibid.* pag. 199); acelaș lucru îl arată și *Ghera* (*Stud. critice*, I, pag. 93—96) etc. Celelalte analogii se vor vedea în cursul studiului.

Trebuie să adăogăm însă, că *Aron Densusianu* nu a fost discipol al lui *Ghera*, nici al lui *Brandes*, nici al lui *Taine*, ci al lui *Nordau* (*Max*), ultimul cuvînt al criticei „științifice“ (vezi prefața-dedicație la „Entartung“).

aceleași stihuri, de aceleași idei.....“ Iată cum probează aceasta la câteva strofe. Cităm și strofele și critica :

„Și cînd în pat se 'ntinde drept
Copila să se culce,
I-atinge¹⁾ minile pe piept,
I 'nchide geana dulce.

Și dia oglindă luminiș
Pe trupu-i se revarsă,
Pe ochii mari bătînd închiși,
Pe fața ei întoarsă.

Ea îl privia cu un suris
El tremura 'n oglindă....

„Va să zică, ea era cu ochii închiși ; eră cu fața „întoarsă“ și totuși privea la luceafăr și-i surîdea.

„In fine, cum se face, de în strofa d'întîi luceafărul o „atinge pe față, iar numaidecît în a doua zice, că se resfrînge în oglindă ? Și oare luceafărul are raze atît de „puternice să străbată prin fereastră, ba încă să se mai „resfrîngă și în oglindă ?“

Negreșit unele neînțelegeri ale criticului nu cad în sarcina metodei critice ; și nu critica „științifică“ e de vină, pentrucă criticul nu e făcut să înțeleagă poezia. Dar este o reflecție, și anume acea privitoare la posibilitatea Luceafărului de a pătrunde prin fereastră și a se restrînge în oglindă, — care este dictată de-adreptul de critica „științifică“. Ideile științifice, analitice, despre puterea de resfrîngere a razelor, nu-l lasă în pace pe critic, precum pe *Dobrogeanu-Gherea* vorbind de „Satira III“, nu-l lasă în pace ideile științifice, pe care le are asupra traifului din timpul evului mediu. Dar *Aron Densusianu*

1) Luceafărul, Hiperion.

nu ne citează nicio lege științifică, pentru a ne convinge, că Luceafărul lui *Eminescu* nu poate să treacă și prin fereastră și să se resfrîngă și din oglindă ; pe cînd *Gherea*, ca să ne probeze că evul mediu nu este așa precum îl descrie *Eminescu*, ne citează, pe lîngă *Börne*, și pe *Taine*, și ne-ar mai cita și pe alții,... dacă spațiul i-ar permite.

Tot așa acești critici „științifici“ ar putea întreba despre adevărul științific cuprins în „Divina Comedie“ sau în „Paradisul pierdut“, și ar putea lua la socoteală pe *Shakspeare*, că a inventat lucruri care nu există. Ce e „Visul dintr’o noapte de vară?“ Ce e această „buișniță isterică“, în care amanții dorm și se deșteaptă cu altă dragoste în suflet ? Ce sînt acele credințe preistorice — ar zice *Dobrogeanu-Gherea*, — pe care numai „corbii trecutului“ caută să le fie vii în sufletul poporului neștiutor ? Oare Titania și Oberon există ? Se poate oare ca un om să se trezească avînd un cap de măgar, pe cînd el se știe bun sdravăn, precum în aceeași comedie, i se întîmplă lui Bottom ? Firește, se poate ! În artă toate se pot, numai să le înțelegi posibilitatea. Căci ceace trebuie să-i cerem artei, nu e adevărul relațiilor dintre lucruri, adevărul materialului întrebuițat în creațiune — ci adevărul artistic. Adevărul științific e unul ; adevărul artistic este altul, și a condamna „Luceafărul“ lui *Eminescu* sau „Satira III“ pe cuvîntul că cuprind *neadevăruri științifice*, este tot una cu a contesta adevărul științific, că pămîntul este rotund, pe temeiul faptului, că noi *intuitiv* nu-l putem vedea decît plan. Evident, cel ce nu-și dă seama de aceste adevăruri, citind ase-

menea critice „științifice“, * ca cele relevate, poate rămîne cu credința că „Luceafărul“ e o „nebunie“, o „isterie“, „Satira III“ o erezie științifică, și nu mai caută să le priceapă : arta pierde o minte care s'o înțelege; artistul cîștigă un dușman.

Dobrogeanu-Gherea, vrînd și d-sa să explice științificește „Luceafărul“ derivă fragmentul de personalitate artistică cuprins într'însul, din stările sufletești ale personalității omenești a poetului : *Eminescu* în „Luceafărul“, exprimă sentimentul său de *invidie și gelozie*. Cu privire la marea răspuns al lui *Hiperion*, cînd fata de împărat, în brațele lui *Cătălin*, își ridică ochii către cer spre dînsul :

„Ce-ți pasă ție chip de lut
Dac'oiu fi eu sau altul !
Trăind în cerul nostru strimt
Norocul vă petrece,
Ci eu în lumea mea, mă simt
Nemuritor și rece, —

acest critic face următoarele reflecții care însă — să fim drepți — au meritul de a nu fi atît de categorice ca altele :

„Se vede, că simpatiile poetului sînt pentru luceafăr, și „poate între lucefăr și poet este ceva comun ; nouă însă, „simpli muritori, ne pare, că e ceva de al vulpei, care ne-
„putînd ajunge la struguri, se mîngie cu ideea, că's acri,
„necopți, stricați (sic). ¹⁾).

Dar în acest caz, de ce *Gherea* nu mergea mai departe cu explicarea lui ? De ce n'ar fi

1) *Dobrogeanu-Gherea*, „Studii critice“ I, 179.

admis, împreună cu *Aron Densusianu*, că *Eminescu* a făcut „*Satira III*“, pentru că era *invidios* pe „favoriții guvernului, care huzuriau în săul țării“?

Prudența ți-arata pînă unde trebuie să duci un atac — și *Gherea* a știut unde să se oprească. Scopul criticei sale, precum am văzut, nu era numai „științific“, dar și „tactic“.

Dar să trecem mai departe. Am văzut cum criticii noștri „științifici“ au izbutit să întunece și să înjosească senina și înalta emoțiune estetică ce răsare din „*Luceafărul*“. Să vedem cum fac acelaș lucru și cu „*Inger și Demon*“.

„Ce este „*Inger și Demon*“?“.

Dacă *Dobrogeanu-Gherea* ar fi fost un adevărat iubitor și cunoscător al artei, și-ar fi lăsat la o parte ideile politice, această „baltă de vise rebele“; ar fi făcut abstracție de întinsele sale cunoștințe literare, începînd cu „*Prometeu*“ al lui *Eshile* și sfîrșind cu „*Demonul*“ lui *Lermontoff*, — și ne-ar fi lămurit legătura dintre imaginile, ce se desfășoară în poemul lui *Eminescu*, pentru a ne face să pricepem unitatea lui; ne-ar fi lămurit ideia fundamentală, pe care el o concretizează — ideia, pe care, sub o altă formă, am revelat-o și în altă parte, că din or'ce ființă, or'cît de josnică și de respingătoare, or'cît de îngrozitoare și de răutăcioasă ar fi, poate răsări o rază de lumină, care ne poate pătrunde pînă în suflet și ne poate împăca cu dînsa. *Demonul* lui *Eminescu*, desprețuește Dumnezeirea, ațîță poporul la revoltă în contra împărăției. În această luptă el

este condus de *aceleași sentimente*, care au creat dumnezeii și împărații: *dreptatea și iubirea*. El însuși — oarecum Dumnezeu și împărat, fără s'o știe, — se luptă în contra lui Dumnezeu și a împăratului. Cum era atunci el să nu simtă la urma urmelor, raza de lumină, ce venea dela aceea, ce reprezentau același idei ca și dînsul? Cum eră să nu se înduioșeze și să-și împace furtuna miniei, cînd fata de împărat — îngerul, — condusă de aceleași simțiri, de care el însuși fusese însuflețit în luptă, se apropie de patul său de bolnav și-i dă mîngîierea cea din urmă? Sufletul lui trebuia să se topească la căldura acestei ultime mîngîeri, și această topire a sufletului o simțim și noi, și, odată cu dînsa, înțelegem că, deși viața noastră, ca și viața demonului, se poate sfîrși, fără să fi ajuns niciun scop, totuși ea e una din armoniile adînci ale naturii și are dreptul — fie ea cît de mizerabilă — la existență. Minunat sentiment, care moralizează mai mult decît sute de volume de declamații fioroase în contra nedreptăților sociale!

Așa ar fi trebuit să facă criticii. Și ar fi făcut de sigur astfel, dacă i-ar fi lăsat „știința” în pace. În adevăr ea îi face pe critici să se întrebe: „Cine e demonul? ce *înfățișează* el?”. E drept, numai *Dobrogeanu-Gherea* a răspuns pe larg la amîndouă întrebările. *Aron Densusianu* răspunde numai la a doua, în mod sumar, dar destul de expresiv. „Asemenea demagogi” — zice el, vorbind de demon — „departe de a fi demoni, sînt copilași, care a-leargă după fluturi, și nici babele nu se tem de

ei¹⁾. Iar *Gherea*, după ce arată ce colosali sînt demonii lui *Eshile*, *Milton*, *Byron*, *Schelley*, *Goethe*²⁾, *Lermontoff*..., exclamă:³⁾

„Ce palidă, ce neînsemnată figură este în adevăr demonul lui *Eminescu*! Un demon pocăit, decepționat pesimist! Cât e cerul dela pămînt așa de departe este acest demon de Promenteu, care s'a răsyrătit în potriva lui *Zeus*... Ce uriașă figură!“ „Ce mic e pocăitul, decepționatul și mai ales inconsecventul și nelogicul demon al lui *Eminescu*!“

În ce dispoziții pun pe cititori față de poema lui *Eminescu* aceste reflecții, — o simte or'cine. Înțelegerea artistică este întunecată, emoțiunea estetică nimicită.

Dar *Gherea*, de astădată, nu lasă precum face *Aron Densusianu*, pe demon în pace, ci se întreabă:

„Cine-i demonul?“

Și 'ndată și răspunde:

„Demonul decepționat și pocăit a lui *Eminescu* e chiar „singur poetul în unul din stadiurile evoluției sale; iar cele „două principii dușmane, ce se luptă în pieptul demonului, „sînt principiile dușmane ce se luptau în inima poetului, „principiul viitorului și principiul trecutului: fondul prim „de idealism optimism al poetului, cu *pesimismul german* „conservator cîștigat mai tîrziu sub *înrîturirea mediului social*“.⁴⁾

Evident, aceste reflecții prezintă pe *Eminescu*, ca o victimă a conservatismului pesimist german; acest

1) Revista crit. lit. II, No. 4, 5, p. 96.

2) D. *Gherea* a descoperit că *Goethe* are doi demoni — nu numai pe Mefistofeles dar și pe... doctorul Faust!

3) *Studii critice*, I, p. 96.

4) *Ibid* p. 96.

conservatism-pesimist, pe care-l avea mediul social,— cercul „*Convorbirilor*“, firește — l-a făcut să scrie un demon așa de ticălos. Nu poetul e de vină, ci prietenii lui, care l-au îndemnat să scrie „*Inger și Demon*“ pentru a le da dreptate lor, care aveau ideile „metafizico-conservatoare-pesimiste!“ — *Gherea* face astfel o îndoită lovitură: mai întâiu lovește în burghezii dela „*Convorbiri*“ și al doilea, în contra poetului însuși. Explicația, în adevăr, asvirle toată vina pe societatea, în care trăia *Eminescu*, dar în acelaș timp prezintă poema lui *Eminescu*, ca fiind făcută *cu tendința* de a da dreptate ideilor unui anume cerc politic. Ce rezultă de aci? Rezultă, că poema, ca poemă, rămîne neînțeleasă în fondul ei artistic (care dealtminteri, precum am văzut, n'are aface nici cu conservatismul, nici cu alte teorii politice) pentru toți aceia, care nu pot suferi acele idei politice.

Am indicat mai sus fondul superior ce conține această poemă. Credem că este interesant, — pentru a da măsura judecății artistice a lui *Gherea*, să arătăm mijloacele, de care se servă, ca să nimicească acel fond.

Eminescu ne arată la începutul poemului, contrastul dintre *El—demonul*, răzvrătorul —și dintre *Ea* — fata de împărat, *îngerul*. Pentru aceasta, el caracterizează, precum era firesc, pe răzvrător, cu cuvinte ca *demon*, *apostat*, *semănător de gânduri rebele*, pentru ca să fie în deplin contrast cu epitelele de *înger*, *blînd*, *inimă de aur*, cu care caracterizează pe fata de împărat.

Criticul relevază acest contrast și apoi citează numaidecît bucata în care *Eminescu* descrie deshădăduirea Demonului, ajuns la pragul morții, fără să fi isbutit nimic, — bucată în care, precum e natural, *Eminescu* arată gândurile ce trec *prin capul răsvrătorului*, fără să facă alte reflecții decît acelea ce țintesc să scoată în relief importanța acelor gânduri, *din punctul de vedere al răsvrătorului*:

Ah! acele gânduri toate îndreptate contra lumii,
Contra legilor ce-s scrise, contra ordinii 'mbrăcate
Cu-a lui Dumnezeu numire, — astăzi toate-s îndreptate
Contra inimii murinde, sufletul vor să-i sugrume!

„A muri fără speranță! Cine știe amărăciunea,
Ce-i ascunsa 'n aste vorbe? — Să te simți neliber, mic,
Să vezi marile aspirații, că-s reduse la nimic,
Că domnesc în lume rele, căror nu te poți opune,

„Că — opunîndu-te la ele, tu viața-ți risipești, —
Și cînd mori — să vezi că'n lume viețuit-ai în zadar:
O astfel de moarte-i iadul! Alte lacrimi, alt amar
Mai crud, nici e cu putință: *Simți că nimica nu ești.*

„Și acele gânduri negre mai nici a muri nu-l lașă;
Cum a intrat el în viața! Cît amor de drept și tine,
Cîtă sinceră frăție adusese el cu sine!
Și răsplata? — Amărirea, care sufletu-i apasă“.

Criticului însă i se pare, că a descrie astfel starea sufletească a demonului, după ce arătase contrastul dintre *El* și *Ea*, cu epitetele știute însemnează nici mai mult nici mai puțin decît... contradicție:

„Dar este o nepotrivire între aceste strofe și cele d'ina-
inte. Dacă Demonul a intrat în viață purtător de veste
„bună, de iubire, de frăție, de dreptate, de ce (*Eminescu*)
„il arată pe *El* dușman *El*; de ce-l numește *apostat*?“¹⁾.

1) Ibid. p. 95.

Dar starea sufletească a Demonului, — pe care *Eminescu* trebuie s'o raporteze așa precum era verosimil să fie, — nu are a face întru nimic cu expunerea obiectivă a contrastului dintre *El* și *Ea*. Toate ideile din citatul de mai sus, sînt ideile *Demonului*, — *el* crede, că a adus dreptate și bine, *el* crede că, predicînd contra „ordinei îmbrăcate cu a „lui Dumnezeu numire“ aduce „sincera frăție“, și tot *el* e desnădujduit, că n'a putut săvîrși nimic. În toate acestea, poetul nu face — și nu trebuie să facă—altceva, decît să reliefeze importanța acestor credințe ale *Demonului*, pentru a ne face să pricepem starea lui de desnădăjduire supremă. Ce crede *Eminescu* despre aceste idei ale *Demonului*, — e în afară din chestie; el nici nu poate să ne spună ce crede; datoria lui de artist e de a ne înfățișa contrastul dintre *El* și *Ea*, și de a ne arăta în *El* ceea ce vedea și fata de împărat și toată cealaltă lume, care nu înțelegea adîncul învățăturilor lui, — adică de a ne arăta pe răsvrătorul, apostatul, semănătorul de gîndiri rebele. De aceea poetul îi și dă la început aceste epitete, dar cînd e vorba să arate ceea ce *Demonul* crede de sine însuși, firește nu i le mai dă.

Dar, pe lîngă obiecția de sus, criticul mai face și altele. *Eminescu*, vorbind de *Demon* îl arată, firește, ca pe un răsvrătit, „semănînd gîndiri rebele“ și semănîndu-le în inimi care, ca și a lui, au pierdut credința în ordinea îmbrăcată cu a lui Dumnezeu numire, care adică sînt „pustiite“. Criticul însă, plecînd dela opinia, pe care *Demonul* o are despre

sine însuși, și pe care *Eminescu* e nevoit s'o raporteze *tale quale* în versurile citate,—se simte în drept să reflecteze: „Demonul nu este deci duhul „răului“ și, dacă „seamănă gândiri rebele“, apoi le „seamănă în inimi *pline* și ele de dorința pentru „bine, dragoste, frăție, iar nu în „inimi pustiite¹⁾“.

Dar ceea ce e mai primejdios, e dilema în care criticul nostru strânge pe poet, în rîndurile următoare :

„Sfîrșitul poeziei arată și mai multă nepotrivire. La mîrindul Demon vine *Ea* să-l împace, atunci *El*, răsvrătorul, a priceput-o și-i zice :

Am voit viața 'ntreagă să pot răscula poporul
Cu gîndirile-mi rebele contra cerul deschis, —
El n'a vrut ca să condamne pe Demon, ci a trimis
Pe un înger să mă'mpace, și 'mpăcarea — e amorul

Iată iarăși Demonul ca o întrupare a duhului rău, ertat de cer, și pentru împăcarea căruia cerul trimite un înger, pe *Ea*, simbolizarea amorul. Dar cine este acest *cer*, acest Dumnezeu ? Una din două : Ori e icoana binelui, dreptății, iubirii, și atunci Demonul n'avea pentru ce se sfădi cu cerul, pentrucă, aducînd cu sine „drept, bine, frăție“, el ar fi fost trimisul cerului : ori acest *cer* e o putere cu totul dușmană binelui, dreptății, iubirii, și atunci solul lui cu putea fi îngerul iubirii, care-l înfățișează în împăcarea cu Demon... Ce mic e decepționatul, pocăitul și mai ales *inconsecventul* și *nelogicului demon* al lui *Eminescu*²⁾.

Această dilemă ar veni cam ca următoarea : „*Dobrogeanu-Gherea* nu vrea cu niciun preț să cumpere *eri* — să zicem o carte ; se întîmplă însă că azi are trebuință tocmai de acea carte, și *Gherea* care *eri*

1) Ibid. p. 95.

Ibid. p. 95—96.

nu vroia s'o cumpere cu niciun preț, *azi* se duce și-o cumpără. Atunci venim noi și-l punem în dilemă: ori aveai trebuință de carte și atunci trebuia s'o cumperi *eri*, ori n'aveai trebuință — și atunci de ce o cumperi *astăzi*? Ce palidă și mai cu seamă ce inconsecventă și nelogică este purtarea lui *Dobrogeanu-Gherea* !“

În acest fel ar suna dilema criticului lui *Eminescu*, dacă materia, cu care se ocupă, nu i-ar înălța oarecum prestigiul. E nelogic, când înțelegi un lucru, să nu mai susții contrariul? E nelogic, că Demonul, reprezin' e el pe *Eminescu* sau pe vreo ființă imaginară, recunoaște la urma urmelor, în mijlocul formelor în contra cărora se luptă, acelaș element de dreptate, frăție, iubire, pe care-l vede într'însul? Căci ea e fată de împărat, trăește într'o lume, care simbolizează apăsarea, și totuși, când *El* e în agonie, nu-i vine de nicăieri lumina mîngierii decît tocmai din partea acelei lumi, pe care o vrăjmășise atît de mult! Și e nelogic și neconsecvent, pentrucă ajunge să priceapă *un adevăr*, pe care nu-l pricepuse mai înainte, — adevărul adînc, că în sînul existenței, ceea ce din necunoștință considerăm ca rău, poate să fie bun, dacă ne dăm osteneala să-l cunoaștem?

Iată mijloacele, pe care le-au întrebuințat criticii noștri „științifici“, ca să se întunece înțelegerea unora din poemele lui *Eminescu*. Tot așa am putea arăta, cum unele teorii estetice, ca bunioară, întrebuințarea numai a prezentului în crearea operelor de artă, sau condamnarea fantasticului în poezie, sau idealul social sau idealul femeii au adus un

mare prejudiciu celui mai mare poet al nostru. Am putea arăta că, și în aceste chestii, modul de a judeca al lui *Aron Densusianu* nu e departe de al lui *Gherea*, că unul și altul—cu deosebirea că unul e naționalist și altul socialist — contribuie în același chip să arunce lutul gândirii lor peste mina de aur a unuia dintre cei mai însemnați poeți ai lumii!

Pentru astădată credem că, din analiza exemplurilor de mai sus, cititorii s'au convins că noile procedări ale criticii „științifice“ — și cu deosebire acelea ale criticilor noștri — întunecă înțelegerea artistică a operelor de artă.

Rămânând numai la studiul operei de artă și căutând s'o pricepem ca pe o operă de artă, ca pe un fragment al existenței eterne, noi nu putem să nu ne simțim atrași de cel ce a creat-o: el vorbește celor mai adânci preocupări de inimă și de gândire ale fiecăruia din noi. Critica „științifică“, avînd pretenția de a ne da starea sufletească și celelalte împrejurări externe din care operele de artă au izvorît, ne pune în față toate turburările vieții, toate mizeriile sufletești și fizice, pe care artistul, poate, mai mult ca oricine le încearcă, și astfel înțelegerea pură și senină a creațiunilor lui se află zădărnicită. Și de sigur viața lui *Goethe*—pentru a lua un exemplu— în amănunțimile și resorturile ei, aduce mai mult prejudiciu înțelegerii operelor lui decît sute de volume, în care un critic s'ar încerca să le critice din punct de vedere estetic. Ceva mai mult: chiar cînd critica relevă calitățile personale prea simpatice ale unui artist, lucrează în paguba operelor lui. Un con-

servator citește mai cu plăcere din *Eminescu* „Satira III“. Dar oare plusul acela de plăcere, care e provenit dintr’o satisfacție pronunțată a egoismului propriu, nu întunecă el întru nimic adevărata emoțiune estetică senină? Un socialist citește mai cu plăcere prima parte din „Impărat și Proletar“ și pentru că-i place, crede că și-a înălțat sufletul. E tot atîta înălțare în această plăcere ca și aceea a unui cazac care, spre a se asvîrli cu curaj în luptă, dă dușca bidonul cu rachiu.

* * *

Se știe, că geniile cît trăesc, rar sînt recunoscute de contemporani, așa precum s’ar cuveni: această nerecunoaștere este chiar o plîngere necurmată a lor

..... Geniul, — o nefericire

a zis *Eminescu*. Din ce pricină? De sigur, în mare parte, din pricină că personalitatea lor omenească posedă calități, care, în mintea oamenilor, cu știință, fără știință, întunecă personalitatea lor artistică. Astfel capacitatea de a înțelege cu dreptate operele de artă ale unui artist, vine, mai adeseori, după ce personalitatea lui omenească a pierit din lume. Iar critica științifică, vrînd s’o reînvie, și încă foarte rău, în toa e părțile ei, înalte și josnice,—ce alta face, dacă nu să turbure judecata celor ce vor să guste operele de artă și să le jignească înțelegerea?

Astfel, *critica științifică, ale cărei merite științifice sînt contestabile, se mai prezintă și ca o dușmană din cele mai periculoase ale adevăratelor opere de artă și a adevăraților artiști.*



TABELA ANALITICĂ DE MATERII

Introducere. — *Eminescu* atacat, și de adversari, și de prieteni, cu scopuri streine de literatură. Nulitatea atacurilor adversarilor. Prudența și abilitatea atacurilor prietenilor: *Eminescu* a avut defecte (spre ex. pesimismul) și a produs puțin din pricina mediului „Junimeii”, în care s’a dezvoltat. Probe în contra acestor aserțiuni: 1) *Eminescu* era pesimist înainte de a veni în atingere cu societatea „Junimeii”; 2) „Junimeii” n’a gustat tendințele lui pesimiste; 3) „Junimeii” l-a ajutat ordeciteori ajutorul nu isbea în sentimentele lui de independență morală; 4) *Eminescu*, față de alți scriitori mai favorizați de soartă, n’a produs nici puțin nici rău.—Scopul studiului: studiul principiilor „Criticeii științifice”) în virtutea cărora și prietenii și adversarii au falsificat personalitatea artistică a lui *Eminescu*.

Pag.

5—13

I. Personalitatea artistică și personalitatea omenească. *Sainte-Beuve*, susținător al ideii că personalitatea omenească e partea esențială, reală, adevărată, din artist; pe cînd personalitatea artistică e partea accidentală, nesinceră, neadevărată: artiștii sînt actori. Falsitatea acestei păreri. Proba prealabilă: 1) Dintr’un artist, ceea ce se impune minții generațiilor viitoare sînt operele lui de artă. 2) Operele de artă isvorăsc din activitatea sufletească spontană, care reprezintă fondul individului, și deci operele de artă cristalizează esența, adevărul din sufletul artistului; 3) Operele de artă reproduc percepția sintetică completă a lucrurilor. Ea este actul mintal prin care întregă starea sufletească a unui om—este exclusiv absorbită de un obiect. În această stare între om și între obiect nu există contradicție; deci ea cristalizează sentimentul adevărat al omului față de acel obiect, iar operele de artă, care cristalizează numai astfel de stări sufletești, reprezintă prin urmare partea esențială, adevărată din artist. — Greșeala lui *Sainte-Beuve* și a „Criticeii științifice”. Arta ne dă reprezentările sintetice eterne, precum știința ne dă legi analitice eterne, ale Existenței.

13—30

II. Dacă nu e adevărat, că personalitatea omenească e partea esențială din om — nu poate fi adevărat, că personalitatea artistică poate fi înțeleasă prin personalitatea omenească. Două feluri de a explica operele de artă: 1) *Explicarea științifică*; 2) *Explicarea artistică*. Explicarea științifică luată de Critica „științifică” în 3 accepțiuni; a) *artistic-sintetică*, b) *prin derivație*; c) *prin cauzalitate*. Deși deosebite și avînd metode deosebite, „critica științifică” mai totdeauna le confundă.—Planul nostru de cercetare.

30—35

III. Critica primei afirmări a „Criticei științifice”: *Studiul personalității omenești ne dă explicarea sintetică a operelor de artă*. Criticii științifici sint romancieri. — Critică 1) Înțelegerea sintetică se obține numai prin *sinteza creatoare artistică* Criticii științifici însă vor să ne-o dea prin *analiza descriptivă istorică*, ceea ce nu se poate; 2) Dacă ar vrea să ne-o dea prin sinteză creatoare artistică, criticele lor ar deveni *opere de artă* și deci ne-ar da intuiții *subiective*, pe cînd știința e *obiectivă*. Exemple. Dilemă: Orj acești critici ne dă priceperea sintetică a operelor de artă, și încetează de a fi oameni de știință, ori nu ne-o dă, și nu înțeleg știința. Combatere deductivă.—„Critici științifici” romîni și *Eminescu*, din acest punct de vedere. *Aron Densusianu*, *Gherea-Dobrogeanu*, *Grama* și d. *Nicolae Petrașcu*. Cîți critici, atîți *Emlnescu*. *Eminescu* lui *Densusianu*, isteric ne un; al lui *Grama* machiavelic; al lui *Dobrogeanu-Gherea* un om slab de voință; al lui *Petrașcu*, simpatice peste măsură. Motivele ce-a determinat aceste diferite concepții. Retorismul criticii științifice și deci lipsa ei de caracter științific sub această formă. Critica istorică literară: importantă din punct de vedere istoric-național și din punct de vedere psihologic și sociologic, fiindcă adună fapte și nu se rătăcește în explicații subiective, dar nu și din punct de vedere estetic.

35—58

IV. Critica celei de-a doua afirmări: *Personalitatea omenească ne dă explicarea prin derivare a personalității artistice*. Explicare: *Taine* și *Shakespeare*. Explicările cu privire la *Eminescu*: poetizarea naturii; poetizarea trecutului

în „Epigonii“ și „Satira III“. — Explicările cu privire la pesimism. Nu are a face cu împrejurările sociale. Pesimismul lui *Eminescu* are rădăcini în modul său *original de a înțelege lucrurile*. Cele trei grade de înțelegeri: 1) Cugetarea subordonată activității practice: Faust; 2) Cugetarea contrazicând activitatea practică: Mefistofeles. Cauzele dezechilibrului social. Echilibrul dintre cugetare și activitate: *Goethe*... *Eminescu* în „Epigonii“ n'a ajuns să priceapă echilibrul dintre cugetare și activitate; condamnă cugetarea și înalță activitatea. Valoarea morală a „Epigonilor“. — Pesimismul lui *Eminescu* nu provine nici din *Schopenhauer*. Deosebirea dintre unul și altul. Valoarea amorului în *Eminescu*. *Eminescu* ar fi găsit elemente pentru pesimismul său or unde ar fi trăit și or'ce ar fi cetit. Pesimismul său este *inherent* calității sale de artist. Aceste calități dete direcție personalității omenești: din personalitate artistică derivă conservatismul, iubirea de trecut, ura în contra liberalilor.—Dar nici personalitatea artistică nu poate servi de temei de explicare deductivă personalității omenești. Probe: 1) Artiștii sînt *individualități* unice, calitățile lor sînt *inefabile*. 2) Artiștii sînt individuali și în felul cum se comportă cu calitățile mediului; 3) Chiar de s'ar putea face deducția, importanța ei ar fi nulă din punct de vedere literar. Dilema: Ori se poate face explicarea deductivă a operelor și atunci trebuie să se ia de premisă însăși operele (petiția de principiu); ori nu, și atunci nu se poate face știință.

58—101

V. Critica afirmării a treia a „Crit. științifice“: *Personalitatea omenească poate explica în mod causal operele de artă* Operele de artă au cauze. Părerile lui *Kant*, *Hegel*, *Schopenhauer*. Poziția noastră față de afirmarea „Crit. științifice“. „Critica științifică“ în propoziția citată înțelege prin personalitate omenească organizația ereditară și impresiile împrejurărilor sociale și naturale ce constituie viața de toate zilele. Combarere. Operele de artă nu sînt produse de or'ce particularitate a organizației ereditare sau or'ce impresii ale mediului. Deosebirea dintre cauze *pozitive* și *negative*. Care sînt cauzele pozitive ale *sistemului esențial* ce constituie fondul unui artist? Nu există metod

pentru a le specifica. Zădărnicia noii critici. O chestiune de rezolvat. 101—109

VI. Critica celei de-a patra afirmări a „Criticei științifice“: *Prin studiul personalității omenești ajungem la o mai bună pricepere artistică a operelor de artă.* Este pretenția metodei istorice. În ce constă înțelegerea artistică a unei opere. Cele două condiții: a) Înțelegerea analitică a elementelor din operă; b) Impersonalizarea. Exemple: Lucrările premergătoare „criticei științifice“ căutau să realizeze aceste două condiții. Întunecarea ideii lui Herder: împrejurările în care s'au produs operele ar fi ajutând nu numai înțelegerea artistică, ci și pe cea științifică. Raportul invers dintre aceste două înțelegeri. Părerea lui Sainte-Beuve. „Critica științifică“ întunecă înțelegerea artistică a operelor: 1) Prin studiul vieții artiștilor; 2) Prin tendința ei de a critica operele din punctul de vedere al unui ideal. — Rezultatul la care Densusianu și Dobrogeanu ajung aplicându-le asupra lui Eminescu. „Luceafărul“ judecat cu idei științifice de Densusianu. „Satira a III“ judecată în același chip de Dobrogeanu Gherea. „Luceafărul“ întunecat de „struguri necopti stricați“ ai lui Gherea. „Satira a III“ întunecată în același chip de Densusianu. Abilitatea prudentă a lui Gherea „Inger și Demon“ după Densusianu și Gherea. Micul Demon și uriașul Prometeu. Cum înțelege poezia Gherea Dilema în contra Demonului. Explicarea fondului artistic adânc din „Inger și Demon“. Concluzie.— Artiștii sint iubiți în opera lor. Simpatia sau antipatia pentru calitățile lor omenești întunecă înțelegerea operelor lor artistice. Plîngerile artiștilor în viață. Adevărata critică vine după ce personalitatea omenească a artistului a fost uitată. Concluzia: „Critica științifică“ contestabilă din punct de vedere științific, e vrăjmașa adevăratei arte și adevăraților artiști. . 109—132

VERIFICAT
1987



VERIFICAT
2017

VERIFICAT
2007