

~~11359~~ ~~11380~~  
1021

I. GHEREA

(C. DOBROGEANU)

# STUDII CRITICE

VOLUMUL II.

EDIȚIUNEA 1<sup>a</sup>

Întâia mie exemplare

~~50/1114.~~

BUCURESCI

EDITURA LIBRĂRIEI SOCECŪ & Comp.

Calea Victoriei 21 (vechiu No. 7)

1891

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ  
BUCUREȘTI

Cota 12301  
Inventar 744743

BIBLIOTECA CENTRALĂ UNIVERSITARĂ

COTA 12301

**B.C.U. Bucuresti**



**C744743**

26/EM



~~1387~~  
1132

BIBLIOTECA  
C. C.  
P. M. R.  
Nr. \_\_\_\_\_

⊗

STUDII CRITICE

~~nr. 116005/60~~

7899/67

\*  
~~926~~

## PREFAȚĂ

---

În acest volum au intrat toate articolele ce au fost tipărite în «Centemporanul» și care n'au găsit loc în volumul întâi. Așa e «Ștefan Hudici», «Turghenev» și «Dostoievsky» sînt două schițe mici, dintre cari cea d'întâi a fost tipărită ca introducere pentru romanul lui Turghenew «Generația Nouă» ce a fost tipărit în «Drepturile omului», iar a doua, ca introducere pentru romanul lui Dostoievsky «Umiliții și Ofensații» care s'a tipărit în «Românul». «Ceva despre clasicism și romantism» a fost tipărită în «Contemporanul» sub titlul de «Schițe critice». Această schiță, după planul făcut, trebuia să fie urmată de altele, unde trebuia să fie vorba de epoca renașterii, de clasi-

cizmul francez al lui Corneille, Racine, etc., de romantismul școalei lui Hugo, și în sfârșit de realizmul și naturalismul modern. Dacă îmi vor permite împrejurările voi urma aceste schițe. «Personalitatea și morala în artă» a fost tipărit în «Contemporanul» sub titlul «Către d. Maiorescu». Aici am retipărit articolul, aproape fără schimbări. Toate cele-lalte articole sînt inedite.

C. D. G.

379

# TABLA DE MAT

Prefața . . . . .	
Asupra criticeî metafisice și cele	
Personalitatea și morala în artă . . . . .	3
Cevă despre clasicism și romantism . . . . .	97
Facția de Paște și Năpasta . . . . .	128
Ștefan Hudicî . . . . .	180
«Generația Nouă» de Turghenew . . . . .	210
Dostoewsky . . . . .	226
Criticiî noștri și «Năpasta» . . . . .	239
Cauza pesimizmului în literatură și viață . . . . .	297

# ASUPRA CRITICEI METAFISICE

ȘI CELEI

## ȘTIINȚIFICE

(RĂSPUNS D-LUI BOGDAN)

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

Lessing.

(hamburgische dramaturgie 296)

Aici trebuie să aduc aminte cititorilor mei, că aceste pagini nu conțin nici de cum un sistem. Deci eu nu sunt obligat să lămuresc toate greutățile ce arăt. Gândurile mele pot să nu se lege, ba pot chiar părea contrazicătoare; numai să fie gânduri, cari vă vor da prilej să gândiți și d-voastră. Aici voi numai să răspândesc *fermenta cognitionis*.

Lessing.

Una din cele mai întrebuițate forme ale scrierei, e de sigur forma polemei. Polemica e și foarte necesară și foarte folositoare. Că din ciocnirea ideilor iese scânteia adevărului nu e un cuvânt deșert, ci un mare adevăr. Forma polemei e una din cele mai nemerite forme literare și științifice pentru limpezirea unor principii, unor vederi, și e una din cele mai nemerite forme li-



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

\* \* \*

Aceste câte-va cuvinte pot să arăte cititorilor mei, cât de bine venită socotesc ori-ce critică, ori-ce observație făcută scrierilor mele. La ast-fel



de observații voiă răspunde tot-d'auna cu mare plăcere, recunoscând, că am greșit, dacă am greșit, — dovedind că greșesc criticii mei, dacă voiă rămânea convins, și după observațiile făcute, că eu am dreptate. Dar, dintre toți câți aū scris despre criticele mele, de ce mă ocup acuma numai de articolul d-lui Bogdan? Cauza e următoarea. Toți câți aū scris despre criticele mele, de și se deosibesc de mine în unele privinți, stau însă mai toți pe acelaș teren modern științific ca și mine. D. Bogdan e unicul dintre criticii mei, care e francamente estetician metafizic, e unicul, care aparține unui *lagăr* protivnic cu desevêșire mie și vederilor mele. D. Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel d'întâi răspuns. D. Bogdan începe articolul său prin expunerea teoriilor estetice și critice ale lui Taine și Brandes. Și începe d. Bogdan cu expunerea acestor teorii, pentru că, după d-lui, Taine și Brandes m'au învățat «*ce să fac*», Taine și Brandes au fost exclusivii învățători ai mei. D. Bogdan a fost atât de sigur de aceasta, în cât, pentru a expune teoriile lui Taine și Brandes, n'a găsit de cuviință de a studia mai de aproape pe acești scriitori și de a expune teoriile direct din scrierile lor, ci le expune după câte-va pagini din articolul meu «*asupra criticei*», unde însă e vorba de critica modernă în general, nu exclusiv de teoriile lui Taine.

Din această cauză d. Bogdan expune greșit pe Taine. Așa, spre exemplu, o parte esențială a teoriei și a metodei lui Taine e așa numitul *caracter dominant*, ori calitate principală (*qualité maîtresse*), pe care fie-care artist, ca și fie-care epocă artistică îl are. Această calitate principală și generatrice, odată găsită, toate cele-l'ate calități decurg din ea, și se esplică prin ea. Despre această parte a teoriei și metodei lui Taine d. Bogdan nici nu pomenesce. De ce? Pentru că, în câte-va pagini din articolul meu asupra criticei, nici eu nu vorbesc despre aceasta. Dar eu nu expuneam acolo teoriile lui Taine, ci insistam asupra curentului criticei și esteticei moderne în general, ce se afirmă în Europa occidentală, și din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur. Teoria lui Taine însă despre calitatea dominantă și generatrice îmi părea cam metafisică, puțin sigură, și de acea n'am vorbit despre ea. D. Bogdan însă, care zicea că espune teoriile lui Taine, trebuia neapărat să pomenască, măcar, despre rolul ce joacă caracterul ori calitatea dominantă în teoriile estetice și literare ale lui Taine. Aici nu e loc de a vorbi despre multe alte puncte, în care nu sînt de loc de părerea lui Taine, (asta voiî face-o altă dată. Aici e vorba numai de felul cum critică d. Bogdan. Și în felul cum critică, d-lui e espus să facă, între altele, și următoarea greșală. Crezînd că mă critică pe mine, va critica în realitate pe

Taine, și, crezând că critică pe Taine, va critica niște lucruri, pe care Taine nu le-a zis nici odată. Dar d. Bogdan face alt-ceva; el une-ori nu critică nici cea ce am zis eu, nici cea ce a zis Taine, ci propriile sale închipuiri. Așa, citind pe d. Bogdan, ai crede, că ceea ce cer eu criticei e să afle numai cum a fost artistul, și cum a fost societatea care l'a influențat! Și odată ce aș cere numai atâta, și nimic mai mult, atunci în adevăr aș preface critica literară în o parte a istoriei literaturii. Adevărul însă este, că eu cer și asta, dar cer și multe altele, despre care nici nu pomenește d. Bogdan. Așa în articolul meu «*asupra criticei*», unicul aproape, pe care-l are în vedere d. Bogdan, am formulat în patru puncte cam aceea ce ași cere eu unei critici moderne, așa cum o înțeleg eu. În scurt, eată ce am zis acolo: Întâi critica trebuie să stabilească legătură între producțiunea artistică și artist, analisând forțele vii creatrice, cari au făcut producțiunea artistică, adecă analisând pe artist. Bine înțeles că, analisând pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral, etc., vom da de mediul înconjurător, care a fasonat pe artist, și, analisând pe acest din urmă, vom stabili astfel și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerând acuma producțiunea artistică ca atare, tre-



bue să analizăm ce anume influență va avea producțiunea artistică asupra publicului. Adecă ce anume simțimente afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filosofice, etc. Al treilea. Odată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cât de mare, cât de vastă, cât de puternică e această influență, adecă trebuie să ne dumerim cât de mare, cât de vastă, cât de talentuoasă, orî genială, e opera artistului. Al patrulea. Odată știind ce anume impresii, idei, simțimente ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțimente. Dacă e vorba spre exemplu de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de rithmu, combinația diferită a imaginilor etc... Cu mici perifrasede, aceasta am zis în articolul meu asupra criticei, și am adăogat : «într'un cuvânt, în răspunsul la aceste patru întrebări se concentrează toată lucrarea criticului. Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cât de sigură și vastă va fi acea influență, și în sfârșit prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră». Un om în adevăr nepărtinitor ar putea mai curînd să-mi facă observație, că cererile mele, pe care le fac criticei, sînt prea vaste. Pentru că o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filosofic,

etic, social, și din cel artistic propriu zis. Ce face însă d. Bogdan? D-lui îmi ia numai punctul întâi, și chiar acest punct îl reduce, îl micșorează prin observări ca următoarele: «ce-mi pasă dacă artistul e bălan sau oacheș» și, nepomenind de loc despre punctele celelalte, tot d-lui se miră: «ce e aceasta? istorie, ori critică estetică?» Și acesta nu e unicul exemplu. Așa vorbind de tendințele mele sociale, d. Bogdan zice: «ceștiunea se complică aci cu cercetări etice și sociologice, pentru că trebuie numai de cât să fie lămurit; ce vei cere în acest cas la opera de artă? Vom vedea pe Gherea cerând artistului modern ce ar pune *el* în operă, tendințele sale sociale; așa dar vom vedea cum critica lui Gherea va înceta a fi obiectivă, istorică și a fi foarte subiectivă». Așa dar, eu cer artistului să pue în opera artistică ceea ce aș fi pus eu. Prevăzând încă de mult o astfel de obiecțiune, am explicat în articolul «tendenționismul și tesismul în artă» că cea ce în adevăr cer artistului e sinceritatea; e ca în opera lui să exprime adevărata personalitate, să nu se îmbrace în haine străine. «Zi poete, spuneam eu, acea ce-ți arde sufletul, ce face inima ta să bată cu durere ori cu bucurie... etc». Cred, că aceasta e ceva cu totul diferit de cererea, pe care aș face-o eu, după d. Bogdan, unui poet. Bine înțeles, că odată creată, o operă artistică e supusă criticei, și critica va constata tendințele pe care le conține. Dacă criticul e

contra acestor tendinți, natural ca va spune că e contra. Asemenea e foarte natural ca un critic, având anumite convingeri, să dorească, ca aceleași convingeri și simțimente să le aibă și poeții, cu atât mai mult, cu cât poeții sugerează simțimentele, ce le aă, cititorilor lor. Critica, absolut obiectivă, în sensul cum o înțelege d. Bogdan, eu o socotesc imposibilă, cea ce voiă esplica cu altă ocașie.

În articolul meu «asupra criticei» am numit critica, care a precedat criticei moderne științifice, critică judecătorească. Se înțelege, că n'am avut pretențiune, într'un articol de revistă, să caracterizez întreaga mișcare critică de la Aristoteles în coace; și dacă ar fi fost s'o fac, ași fi numit'o, poate mai bine, metafisico-judecătorească. Dar în sfârșit 'i-am zis critică judecătorească. În privința acestui cuvânt d. Bogdan zice următoarele : «d. Gherea se folosește de cuvântul «judecătorec» fiind-că îi lipsește o idee». Și în altă parte : «d. Gherea micșorează obiectul, ca să-l poată batjocori cu ironicul cuvânt *judecătorec*». Așa dar «critica judecătorească» e un cuvânt deșert, pe care-l întrebuițez în lipsa unei idei, și e un cuvânt ironic, pe care-l întrebuițez eă, l'am inventat eă pentru batjocură. Și ce e mai curios e, că aceasta o spune un om, care a învățat estetica în Germania. Criticii în general, și criticii germani în special, aă întrebuițat, de nenumărate ori, acest cuvânt ori cuvinte similare, și foarte în



serios. Așa, ca să nu mergem departe, chiar W. Scherer, pe care îl citează d. Bogdan, și mai ales Lessing în «Hamburgische dramaturgie» ori în «Laokoon» întrebunțează de o mulțime de ori cuvântul «kunstrichter», adică judecător de artă. Iar d. Bogdan crede că acest cuvânt l'am întrebunțat numai eu. Dar ce să vorbim de alții? D. Bogdan el însuși întrebunțează același cuvânt și într'un sens foarte serios, «d. Maiorescu, zice d. Bogdan, se pronunță asupra operilor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice, care s'aũ stabilit încetul cu încetul, prin munca continuă a celor mai distinse capete». Dacă d. Maiorescu *judecă* producțiunile artistice în virtutea unor anumite principii, de ce dar se miră d. Bogdan că eu vorbesc de critica judecătorească. O școală dar judecătorească, care judecă operele de artă în virtutea unor anumite legi, există, și deci există critica judecătorească. Nu este dar un cuvânt deșert, și nu e o idee ce mi-a lipsit mie, ci sunt cunoștințele cari 'i-aũ lipsit d-lui Bogdan, ce l'aũ făcut să se minuneze de cuvântul «judecătorească». Am văzut până acuma câte-va mostre, pentru a înțelege cam felul cum critică d. Bogdan. Să vedem acuma cum d. Bogdan, devenind tot mai agresiv, espune propriile vederi ale d-sale.

\*  
\*  
\*

La începutul criticei d. Bogdan, vorbind de influența mediului social asupra artistului și pro-

ducțiunilor artistice, face următoarea observație ironică la adresa mea : «Scherer află că aceste lucruri se înțeleg de la sine, iar Gherea crede că-i necesară o validitate polemică a lor.» La acestea ași putea răspunde, că cea ce se înțelege de la sine pentru Scherer, poate să ceară o validitate foarte anevoioasă pentru alții și că sînt lucruri, cari par foarte clare, pe când în adevăr sînt foarte grele și încalcite. Dar să vedem în sfîrșit părerea d-lui Bogdan :

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

Dacă aceasta o voește, atunci nu a simțit nici odată ce va să zică un om, care nu e ca toți oamenii, nici a înțeles ce vra să zică *originalitate* și *caracter individual* în înțelesul etic al cuvîntului. Și greșala fundamentală a criticilor, pe cari d. Gherea și-i-a luat drept povață, e că n'a ajuns încă să-și dea samă ce absurd e a lua drept rezultat al înrîurilor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți, și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică».

D. Bogdan vorbea cu ironie despre stă-

ruințele mele de a desluși chestia influenței mediului asupra artistului și lucrărilor artistice, pentru că sînt lucruri, care se înțeleg de la sine. În cuvintele citate se arată însă, că e chiar d. Bogdan, care e departe de a se fi lămurit asupra sensului influenței mediului social. Așa dar, a socoti caracterul și intelectul omului drept rezultat al înriuirilor mediului e absurd, pentru că... omul e zămislit de doi părinți, și în nouă luni în pîntecele mamei ajunge la deplina lui dezvoltare organică. Frumos argument. Dar părinții nu fac și ei parte din mediul cosmic și social? Dar organismul fiziologic și psihologic al părinților nu e fasonat sub înriuirea mediului înconjurător în general și mediului social în special. E oare indiferent dacă părinții omului au crescut, până la însurătoare și după ea, într'o societate liberă, ca oameni liberi și culți, sau într'o societate sclavagistă, ca sclavi ignoranți. E oare indiferent dacă muma omului, până la zămislire și după ea, a trăit în aer curat, în belșug, iubind pe bărbatul său, ori a trăit în societatea capitalistă ca proletară, lucrând 16 ore pe zi în mine de cărbuni, și bătută de bărbatul ei chiar în timpul sarcinei. Sînt oare indiferente toate acestea pentru acela, care în nouă luni ajunge la deplina lui dezvoltare organică? Și e oare permis în ziua de azi de a vorbi de cele nouă luni, în care omul e afară de înriuirile mediului social, când se știe că e destul ca tatăl să fie un bețiv, ca să



se nască un idiot, că e destul ca muma să simțā o mare nenorocire, ca să se nască un isteric.

Greșala fundamentală a criticilor pe care d. Bogdan 'i-a luat drept povață, vom zice și noi la rîndul nostru, e că n'aũ ajuns încă să-și dea seama, ce absurd e de a lua, drept mediul înconjurător, numai o parte a acestui mediũ și de a preface restul în entitați metafisice, unde ei își plasează lumea lor transcendentală. Când critica modernă științifică vorbește de mediul înconjurător imediat, ce înrîurește asupra artistului, ea nu uită bine înțeles sensul cel larg al cuvîntului. Critica modernă nu uită, că omul, caracterul lui psychic, moral, intelectual, e produsul unei lungi evoluții, ea nu uită puterea eredităței și atavismului, bine înțeles nefăcînd din ereditate și atavism entitați metafisice.

Când e vorba de literatura unui popor întreg, cum e cel englez, atuncea Taine va studia mediul cosmic și social nu cu o generație înainte, ci cu două mii de ani înainte. În știința modernă, dacă poate să fie o neînțelegere, e numai în chestia relativei importanțe, în fasonarea caracterului psychic, moral, intelectual al omului, prin ereditate și atavism dintr'o parte, și mediul imediat, din altă parte. Unii dau mai mult preț eredităței, alții educațiunei și mediului imediat. Eu personal sînt încredințat, că mediului imediat, în care trăește omul, și mai ales mediului social, pînă acuma, nu s'a dat importanța, pe care o

are în adevăr. Se înțelege, omul se naște cu un anumit creier, cu oare-care tendinți psihice, intelectuale și chiar morale. Mediul social distruge unele tendinți, dă o dezvoltare precumpănitoare altora și așa mai departe, deci în parte în adevăr fasonază caracterul omului. Aici din nefericire nu putem să ne întindem asupra acestei chestii, așa de importantă, dar orî și care ar fi relațiunea între ereditate și educațiune, ele de o potrivă derivă de la mediul înconjurător în sensul cel larg al cuvîntului. Cea ce face pe d. Bogdan și pe criticii cari i-au slujit de povață să nu priceapă aceste lucruri așa de simple, și să scoată pe pruncul din pîntece în afară din influențele mediului social e, că d. Bogdan e metafisic în chestiuni estetice și, ca mai toți metafisicii contemporani, e insequent. Să mă explic. Platon, un metafisic consequent și întreg, avea o estetică metafisică iarăși întreagă și consequentă. In câteva cuvinte eat'o. In afară de lumea noastră există o lume ideală, transcendentă, lumea esențelor pure și ideale ale lucrurilor. Omul a trăit în această lume ideală, unde el a fost numai spirit pur fără materie. Din această lume ideală a spiritului pur, omul cade pe pămînt îmbrăcînd impura haină materială. Dar în el, în om, în acest înger căzut, trăește într'un mod vag suvenirul lunei ideale din care el a căzut. In artist, acest suvenir e mai puternic, și el, creănd opere de artă, crează copii de pe esențele ideale, pe care le-a contem-

plat altă dată. Această teorie estetică a lui Platon e în adevăr foarte consequentă, și aici în adevăr nu poate să fie vorba de influența mediului înconjurător asupra unei producțiuni artistice, nu poate să fie vorba de analiza condițiunilor reale ale creării unei opere artistice; pentru că ea nu depinde nici de organizația fizică și psychică a artistului, nici de mediul care-l înconjoară; ci depinde totalmente de o lume transcendentă, de lumea ideală a esențelor pure. Așa dar în estetica lui Platon totul e dumerit în afară de intervenirea unor condițiuni și influenți reale, totul e dumerit printr'o lume transcendentă. Păcat numai că toată estetica lui Platon e o ipotesă fantastică, o fantasmă ca ori care alta, foarte poetică de altminterlea, dar totuși o fantasmă. Această fantasmă cu fel de fel de schimbări, cu felurite variante, trece prin toată estetica metafizică de după Platon. Esteticianul metafizic o schimbă în parte după împrejurări. Dar a veni acum, în secolul nostru științific, cu toată teoria fantastică a lui Platon, a veni așa de-a dreptul, e cu neputință. Ce D-zeu? rîde lumea. Și de acea metafizicul transcendentist, transcendentalist, apriorist și cum se mai chiamă ei, e cam rușinat, ține cam ascunsă lumea transcendentă, ca să n'o bată lumina criticei științifice, distrugătoare pentru metafizică, și o plasează tot-d'auna, această lume transcendentă, în locuri neluminate încă de știință, ori, care par metafizi-



cului neluminate. Așa spre exemplu în cazul de față. Influența mediului imediat înconjurător, asupra artistului, e prea vădită, prea explicată, și deci nu în acest loc luminat poate să se plaseze estetica transcendentală. În schimb ereditatea, atavismul și legile lor sînt încă departe de a fi explicate într'un mod clar de știința modernă, și de aceea metafisicul își plasează imediat acolo estetica sa transcendentală. De cât, fugind ast-fel de locurile luminate de știință și tot așezându-se în locurile mai întunecoase, lumea transcendentă și transcendentală, pățește câte o dată, sărmana, ca vai de ea! Așa, în cazul de față, lumea ideală, infinit de largă, frumoasă și vecinică a lui Platon, e redusă la nouă luni și plasată în pîntecele femeii. Să vedem mai departe. După locul citat d. Bogdan urmează :

«Dacă d. Gherea și-ar fi dat seamă despre aceasta, n'ar fi luat pe Eminescu drept un fel de Vlăhuță, nici s'ar fi căsnit să derive spiritul lui Eminescu din miseriile vieții de toate zilele, ci s'ar fi plâns dimpreună cu noi, că Eminescu n'a avut, pe lângă toate cele-l'alte, și norocul de a trăi în niște condițiuni, în care lucra *mai mult*. Căci numai de mai mult ori de mai puțin poate să fie vorba, de «*altfel*» nici odată, și acela care caută înțelesul operilor unor poeți ca Eminescu «*afară*», în lumea trecătoare, umblă rătăcit : *In mine însumi*, zicea și Eminescu, e isvorul firii mele!»

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

Ceea ce expune pe un metafisic să facă așa de enorme, așa de imposibile greșeli, e înțelesul

încurcat, care poate să fie dat ori cărui cuvânt, și înțelesul foarte încurcat și nesigur, pe care 'l dau metafisicii unor cuvinte. Așa spre exemplu în cazul de față, dacă vom cere deslușiri lui d. Bogdan asupra cuvântului «*altfel*» d-lui, se înțelege, va răspunde : «Apoi eu nu zic că Goethe, crescut în mediul barbarilor arabi, ar fi scris tot în nemțește, ori ar fi scris pe Werther, Faust etc... ori că în scrierile lui arăbești s'ar resfrânge toate gândirea europeană, ori că ar fi scris în versuri, ori... etc... însă totuși dacă Goethe din Arabia ar fi ajuns să scrie ceva, acest ceva n'ar fi alt-fel, de cât ceea ce a scris, educat în Germania, pentru că la un poet poate să fie vorba de mai mult, ori de mai puțin, — nici odată de *altfel*». Poate veți întreba cu mirare, dar ce însemnează atunci acest cuvânt *altfel*. Ce să însemneze? E un cuvânt, care are 6 litere, două vocale și patru consoanante. Să aprofundăm puțin chestia și să vedem cum stau lucrurile. Despre ce e vorba? E o întrebare, dacă mediul social are o influență asupra valorii, înțelesului operelor de artă, și dacă acest înțeles depinde numai de firea poetului, fire, care își are izvorul în poetul însuși. Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie neapărat să știm ce vom înțelege sub acest cuvânt : firea poetului. Sub acest cuvânt putem înțelege organizația fiziologică, psihologică, tendințele psihologice, intelectuale, morale înăscute, și cari, cum am zis, sînt rezultatul unei lungi evoluțiuni,

7899 - 744743 -





ce numără nenumărate secole și nenumărate generații. Dacă aceasta o vom numi firea artistului, apoi de sigur operele artistice vor depinde de această fire a poetului, și nu numai din punctul de vedere al calității, ci și al cantității. Dacă spre exemplu luăm două poeți, născuți în același mediu social și educați în aceleași condițiuni, apoi acela care va moșteni o organizație mai sănătoasă, mai energică, mai expansivă, va scrie mai mult. Bine înțeles, că și în privința calității, înțelesului, va fi aceiași diferență, scrierile unuia spre exemplu vor respira energie, sănătate, ale altuia moliciune, tângire etc... Dar poetul nu începe să scrie chiar în momentul nașterii. Organismul lui trebuie să crească, să se desvolte într'un anumit mediu, tendințele psihice și intelectuale moștenite, iarăși să se desvolte într'un anumit mediu social. Acest mediu va fasona organizația fiziologică și psihologică a viitorului poet, distrugând unele tendințe moștenite, dând o dezvoltare prea mare altora, dezvoltând ori deprimând memoria, impresionabilitatea, puterea reprezentațiunii și a. m. d., deci, și cantitatea și calitatea, înțelesul operelor, va depinde și de mediul înconjurător. Această influență a mediului poate să meargă până la distrugere completă, până la ucidere. În mediul social al Spartei un copil născut slăbănog era omorât, și e posibil, ca unul din cei omorâți să fi avut o fire genială, pentru e deveni un Sophocles ori un Aeschyl. Ori poate să înțelegem alt-ceva sub

*firea artistului*, să înțelegem organizația psihologică a artistului, nu la naștere, ci la deplina lui dezvoltare, când a ajuns deja artist. Poate așa a vrut să înțeleagă Eminescu, când a zis : în mine însumi e izvorul firei mele. În acest caz *firea artistului* va fi rezultatul, dintr'o parte, al eredității — organizație fizică și psihică — și din altă parte al influenței mediului, care a fasonat această organizație fizică și psihică.

† Ori cum dar vom întoarce lucrurile, dacă vom da cuvântului «*firea artistului*» un înțeles real, și nu un înțeles mistic ori metafizic, vom ajunge la aceeași concluzie. Încă o observație avem de făcut în privința citației de sus. Când critica modernă caută, între altele, înțelesul operelor de artă în mediul înconjurător, atunci d. Bogdan zice : umblați rătăcit căutând înțelesul operelor de artă în lumea trecătoare ; în el însuși, în *firea poetului* e izvorul operei sale. Iar când critica caută înțelesul operelor și în poet, analizând *firea lui*, analizând organizația lui fizică și psihică, d. Bogdan zice : ce-mi pasă, dacă artistul e bălan sau oacheș, dacă poetul a avut temperament îndărătnic ori ba. În adevăr, e greu de împăcat d. Bogdan. Să vedem însă care sînt vederile d-sale. Pentru aceasta trebuie să facem o citație mai mare :

«E peste putință, ca un om, care are simțimentul frumosului, să fie impresionat de un șir

oare-care de opere de artă, fără ca să-și dea seama *de ce* anume unele dintre ele produc o impresiune adâncă și binefăcătoare. Răspunzând mereu la acest «*de ce*», iubitorul de artă ajunge în cele din urmă să se domirească asupra *condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adâncă și binefăcătoare*. Așa și numai așa, în mod empiric, s'a produs în capetele oamenilor, care judecă asupra *operelor*, iar nu asupra *autorilor*, o sumă oare-care de *vederi estetice*. Fără opere de artă, create odată, această sumă de vederi nu se putea produce, și abia după ce estetica s'a produs astfel, în mod empiric, puteau să meargă oamenii mai departe și să se întreprindă: *De ce* însă tocmai în aceste condițiuni să fie create operele, pentru ca ele să producă impresiunea adâncă și binefăcătoare? Căutând răspunsul pentru acest nou «*de ce?*» filosofii au ajuns să-și chibzuiască o *estetică «a priori»* sau *transcendentală*, care face parte din *metafisică*.

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

Așa dar pentru un cititor mai domirit, e clar, că eu n'am ajuns să deosebesc estetica empirică de cea transcendentală, iar d. Bogdan a



ajuns s'o deosebească și se simte chiar chemat a învăța și pe alții. Aceasta din urmă îmi face plăcere, mă bucur foarte mult pentru d. Bogdan, și sunt chiar gata să învăț de la d-lui, pentru că tot-d'a-una am primit, cu recunoștință, luminele orî de unde ar veni ele. Din nefericire, recitind cele zise de d. Bogdan, am fost nevoit să constat că e tocmai d-lui care n'a ajuns să se domirească nici ce e estetica empirică (experimentală-științifică), nici ce e estetica metafisică, și care e deosebirea între ele. Drumul istoric zugrăvit de d. Bogdan și pe care, după d-sa, a mers estetica transcendentală e fundamental fals. Mai întâi, zice d. Bogdan, iubitorii de artă vîzînd operele artistice aŭ căutat să se domirească asupra condițiunilor, în care sînt create, și, cînd aŭ fost domiriți asupra acestor condițiuni, aŭ mers mai departe. Drumul adevărat, pe care a mers estetica metafisică, a fost invers. Esteticii metafisici, vîzînd operele artistice frumoase, aŭ început să speculeze asupra noțiunei abstracte a *frumosului*, a *artei*, și pe urmă din aceste înălțimi ale speculațiunei, s'aŭ coborît pe pămînt, și atuncea încă, nu pentru a studia condițiunile în care sunt create operele de artă, ci pentru a impune anumite condițiuni în virtutea legilor și regulelor descoperite acolo sus, în lumea înaltă a speculațiunilor metafisice. Marele învățat german Gustav Theodor Fechner caracterizează ast-fel deosebirea între estetica metafisică și cea empirică : «Acolo (adecă

în estetica metafisică) e vorba, în prima instanță și tot odată în cea mai înaltă instanță, de ideile și noțiunile frumosului, ale artei, ale stilului, despre pozițiunea lor în sistemul noțiunilor celor mai generale, mai ales relațiunea lor cu adevărul, bunul și placerea se ridică până la absolut, până la dumnezeesc, până la ideile dumnezeesci și până la creațiunea dumnezeiască. Pe urmă din pura înălțime a unor ast-fel de generalități se scoboară în lumea empirică pămîntească a particularului, a frumosului (relativ) după loc și vreme, și măsoară *particularul* cu măsura *generalului*. Eată adevăratul drum pe care a mers și merge estetica metafisică. Aice e precizată metoda ei, drumul istoric pe care a mers, și tot odată aici, în câte-va cuvinte, se pronunță și condamnarea ei. Punînd față cu estetica metafisică estetica empirică, Fechner zice: «aici se construște toată estetica pe baza faptelor și legilor estetice de jos în sus, aici plecăm de la experiențe, despre cea ce place ori nu place și a. m. d. . . .» Prima greșală dar, și foarte fundamentală, e aceea că d. Bogdan ne zugrăvește anapoda, invers drumul pe care l'a urmat estetica metafisică și metoda pe care a întrebuintat'o. Să vedem mai departe. Înainte însă de a se crea estetica transcendentală «iubitorul de artă», zice d. Bogdan, *ajunge în cele din urmă să se dumirească asupra condițiunilor*

*în care sînt create operele, ce produc impresiunea adîncă și bine-făcătoare.*

Cuvintele din urmă sînt subliniate, chiar de d-lui. Așa dar a fost o vreme bine-cuvîntată, în care iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor, în care sînt create operele artistice. Dar de ce nu ne spune și nouă d. Bogdan, când a fost anume această vreme bine-cuvîntată, când iubitorii de artă au fost dumeriți asupra condițiunilor creării madonelor lui Rafael, statuelor lui Michel Angelo și tragediilor lui Shakespeare. Noi știeam că și acuma sîntem departe, foarte departe de a fi dumeriți în această privință, de și acuma avem atâtea puternice mijloace pentru dumerirea noastră. Dacă d. Bogdan ne-ar fi vorbit de dumerire rudimentară, foarte rudimentară, atunci am fi de acord. Dar să mergem mai departe. După ce, zice d. Bogdan, oamenii s'au dumerit asupra condițiunilor, în care trebuie să fie create operele de artă, atunci și-au pus întrebarea: *de ce* tocmai în aceste condițiuni create, operele ne plac, produc o impresie bine-făcătoare, și răspunzînd la acest nou *de ce*, filosofi au creat o estetică aprioristică transcendentală. Să vedem mai de aproape despre ce e vorba, pentru că teamă <sup>nu</sup> ~~ne~~ e, că d. Bogdan vrea *se payer de mots*, cum zice francesul. Intâi oamenii s'au dumerit asupra condițiunilor în care sînt create operele ce produc impresii bine-făcătoare, ne spune d. Bogdan. Așa spre exemplu: De mult în adevăr



oamenii s'au dumerit, că într'un tablou cutare combinație de culori ne place, cutare ne displace, roșul lângă cutare culoare ne place, lângă cutare ne displace. Asemenea într'un cântec, cutare combinație de sunete ne place, cutare ne displace. Intrebând de ce tocmai anumita combinațiune ne place, răspunsul ni'l va da acustica și oftiga dintr'o parte, fiziologia urechei și ochiului din altă parte. Așa fiziologia poate să ne arăte, cum anumita combinațiune a sunetelor, care ne produce o impresie bine-făcătoare, atingând urechea, nervii auzului, va face ca organul să funcționeze într'un mod normal, corespunzător cu organizația sa, ear o altă combinație de sunete va produce o modificare nesănătoasă, care uneori poate să meargă până la asurzire. Ori eată un alt exemplu: Un om, care e zugrăvit într'un tablou, ne va plăcea, dacă picioarele vor fi egal de lungi, dar ne va displăcea, dacă un picior va fi cu un cot mai lung de cât altul. De ce? Pentru că în primul caz omul ne va produce impresia de normal, de sănătate, în cazul al doilea vom avea impresia de ceva nenormal, bolnăvicios; puindu-ne înconștient în locul omului zugrăvit, vom simți o jenă psihică și fizică, vom simți, parcă o parte din neplăcerea ce ne ar pricinui umbletul, dacă de odată unul din picioarele noastre s'ar lungi cu un cot. Ce urmează dar de aci? Urmează că răspunsul la acest nou *de ce* trebuie să-l căutăm în fiziologia și psihologia științi-



fică, urmează încă, că răspunsurile date acum vor arăta tot condițiunile plăcerii, ca și răspunsurile date mai înainte, numai în cazul al doilea va fi vorba de condițiuni subiective, în cazul întâi obiective. Așa spre exemplu, întreb: de ce mi place această statuă, care reprezintă o femeie frumoasă. Răspunsul: Pentru că anatomiceste e foarte adevărat sculptată, pentru că toate organele sînt proporționate, bustul și șoldurile bine dezvoltate, e sveltă, fruntea îi e înaltă, etc.... Dar de ce îmi place tocmai în aceste condițiuni și nu mi-ar plăcea o femeie foarte grasă cu fruntea îngustă etc...? Răspunsul: Pentru că proporționalitatea formelor, bustul dezvoltat îmi sugerează idea de sănătate deplină; sveltă, ea îmi sugerează simțimentul de ușurință în mișcare, șolduri și piept bine dezvoltat, de mamă și nevastă bună, perfecțiunea execuțiunii îmi excită admirare pentru greutatele învinse la facerea statuei și a. m. d. O femeie însă înecată în grăsime îmi sugerează simțimente de greutate, de neputința de a se mișca, de ceva bolnav, de nevastă și mamă defectuoasă, fruntea îngustă—de prostie. Răspunsul la întrebarea întâi mă dumerește asupra unor condițiuni obiective ale plăcerii, răspunsul la întrebarea a doua—asupra condițiunilor subiective, interne. Dar condițiuni obiective sau subiective sînt tot condițiuni, și căutând a ne dumeri în privința celor d'întâi, din fizică, ori celor de al doilea, din fiziologie ori psihologie,

noi nu eșim cu o iotă din marginele estetice empirice, sau cum ziceam noi, experimentalo-științifice. Urmează dar, că, răspunzând la amândoi *de ce*, rămânem tot în marginele estetice empirice. Urmează încă ceva foarte grav, aproape tragic, și anume: n'am dat de loc de estetica transcendentală aprioristică, care după d. Bogdan ar trebui să urmeze din răspunsul la al doilea *de ce*. Unde dar e estetica transcendentală? Ce s'a făcut cu estetica aprioristică, care face parte din metafisică?... De altmintrelea se înțelege de ce d. Bogdan n'a putut găsi estetica transcendentală, fiind-că a căutat'o pe un drum străin, pe care ea n'a mers nici odată, adecă pe drumul experimentalo-științific. Și de acea d. Bogdan mai înainte ne arată condițiunile obiective, iar când ajunge la cele subiective, apoi într'o răsufare ne spune: «apoi asta e estetica «apriori» transcendentală»! Nu-i vorbă, e un om de geniu, care a pățit, ca d. Bogdan, e Emanuel Kant. Supuind criticei întreaga metafisică, Kant i-a dat lovitura de moarte. A mers el pe drumul științific, dar, ajungând la condițiunile subiective ale simțirei și gândirei, a făcut un salto mortale, și pe ruinele sistemelor metafisice a creat un nou sistem, o proprie metafisică și estetică «a priori» transcendentală. Dar acest salto a fost într'adevăr mortal, și anume mortal pentru metafisica și estetica lui.

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

Cum, cu o anecdotă, când e o chestie așa de importantă? Și de ce nu? Calmul superior filosofic, încrețiturile de frunte, gesturile mistice, le vom lăsa filosofilor de meserie; noi cu d-ta cititorule sîntem mai modești, putem să ne mulțumim și cu mai puțin — cu priceperea lucrurilor. Așa dar, era un om, care trăia într'un oraș depărtat al Franței. Era om de treabă, dar în tinerețe i s'a întâmplat o nenorocire, care a avut urmări fatale pentru toată viața lui: părinții l'au trimis în Germania, unde a învățat filosofia și metafisica. Acest om a auzit tot-deauna vorbindu-se de Paris, capitala lumii. Intr'o zi un vecin, care cunoștea perfect capitala lumii, pleca la Paris. Filosoful nostru, folosindu-se de această ocazie plecă și el. Ajunși acolo, vecinul începe a arăta filosofului nostru Parisul. «Eată, zice el, *Avenue de l'opéra*, ce stradă frumoasă, eată Opera, cea mai frumoasă construcție din lume, eată bulevarde, eată *champs Elysées*, eată Luvru»... Frumos, zice filosoful. — «Uite-te ce magazine, ce cafenele, ce femei frumoase!» Frumoase, repeta filosoful. — «Uite-te «*bois de Boulogne*», uite-te



arcul de triumf...» Toate-s frumoase, zice filosoful, dar unde e Parisul? — «Bine, frate, exclamă vecinul îmmărmurit, dar nu ți-am arătat avenue de l'opera, bulevardele, femeile frumoase...» Stai, vecine, îl întrerupse filosoful cu un gest calm, liniștit, filosofic, avenue de l'opera, bulevarde, sînt străzi, luvru o casă, bois de Boulogne o pădure, femeile sînt femei, ce e drept frumoase, nu ca nemțoaicele din Heidelberg, — dar unde e Parisul? — «Bine, frate, începe să se supere vecinul, dar nu ți-am arătat străzile, casele, locuitorii...» Liniștește-te, vecine, străzile, casele, oamenii sînt *fenumeni*, dar unde sînt *numeni*. Cea ce mi-ai arătat e Parisul fenomenal, dar unde e Parisul numenal? Vezi, că n'ai citit pe Kant?» Cum s'a mîntuit această întîmplare istoria tace. Zic unii, că o Parisiană frumoasă a convins în cele din urmă pe metafisicul nostru, că sînt unele fenomene, care sînt mai bune, de cât toți numenii luați împreună. Dar nu e vorba despre aceasta. Vorba e că mai toți metafisicii procedează cam în felul cum a procedat filosoful nostru în chestia cu Parisul. Avînd un obiect de studiat, fie de ordine materială, fie de ordine psysică, ei fac abstracție de toate elementele lui, de toate condițiunile lui de existență reală, și când ast-fel nu rămîne nimica, nici un fenomen, ei încep să speculeze asupra acestui nimic, care după ei e numen, orî un lucru în sine, orî transcendent, transcendental etc... Câte odată ei procedează altfel.



Sînt anumite lucruri, care ne produc o anumită senzație și de care zicem, că sînt frumoase. O pădure frumoasă, o statuă frumoasă, un tablou frumos. Toate aceste obiecte consistă din elemente, toate au condițiunile lor de existență. Dacă facem abstracție, de toate aceste elemente, de toate condițiunile existenței fenomenale a tabloului, spre exemplu de pânză, de colorit, de munca artistului, de toate aceste fenomene, dacă veți face abstracție, ce va rămîne? Bine înțeles că veți spune: nimica. Ba nu, zice metafisicul, va rămînea frumosul în sine. Ori nu, va rămînea frumosul a priori, frumosul transcendent. Speculând asupra unor ast-fel de cuvinte, care au rămas văduve de un sens real, «filosofii au ajuns să chibzuiască o estetică «a priori» transcendentă» exprimându-ne cu vorbele d-lui Bogdan. Poate să-și închipuiască oricine, ce estetică poate să fie aceea, care are drept bază cuvinte văduve de sens real. Dar fiindcă speculațiunile asupra unor așa cuvinte sînt imposibile, de aceea se amestecă în aceste speculațiuni pure și obiectele reale ale frumosului, și tocmai mulțumită acestei inconsequențe a metafisicilor, unii din ei, oameni geniali, Kant, ori mai ales Hegel, au avut unele vederi geniale în estetică. Dar în general, toate aceste speculațiuni înalte sînt o echilibristică intelectuală, nebuloasă, încurcată, contrazicătoare, din care critica estetică nu poate să folosească mai nimic; de zăpăcit însă, poate să zăpăcească rău.

Critica zăpăcită de estetica transcendentală, în loc de analiza operelor artistice, debitează ori frase abstracte nebuloase, veduve de înțeles, ori frase cu înțeles așa de vag, în cât poți să pricepi ce vrei, ori frase sonore, mari, cu care vrea să zăpăcească pe cititori. Wilhelm Scherer, profesor de estetică la universitatea din Berlin, citat și de d. Bogdan, zice: «Să vorbește nu fără dreptate despre estetisarea (aesthetisieren) vagă... Dacă cauți ajutorul pe care îl datorește estetica pentru anumite probleme (aufgabe) filologice, spre exemplu caracterizarea unui poet ori a unei poezii, atunci se constată netrebnicia estetice, dacă nu te mulțumești cu frase generale și nehotărâte, care tocmai n'au fost în stare să caracterizeze..... peste tot numai cuvinte ca : înalt și altele de soiul acesta». D-nul Bogdan însă e convins, că estetica transcedentală dă chiar legi și principii, în virtutea cărora critica poate să pronunțe verdicte estetice. Ferice de cel care crede. Ca să nu se crează că exagerăm, dăm aici un exemplu, pentru a vedea cum procedează estetica științifică, și cum procedează cea metafisică. Ca exemplu luăm simțimântul *sublimului*, înălțării, care în nemțește se chiamă «erhaben» și care în românește, pe cât mi se pare, n'are un cuvânt perfect corespunzător. Acest simțimânt al sublimului (erhaben), ori mai bine zis noțiunea abstractă a acestuia, ca și noțiunea frumosului, sunt cele mai predilecte noțiuni ale estetice, pentru că amândouă se pretează la spe-

culațiuni nebuloase și la frase sunătoare. Să vedem cum va proceda estetica experimentalo-științifică. \*) Având un obiect de studiu, un simțiment, o anumită impresiune, ea să întreabă cari sînt obiectele ce produc această impresiune. Acestea vor fi spre exemplu: valurile mării ridicate de furtună, dangătul unui clopot mare în mijlocul unei tăceri adânci, un tunet puternic, o mare pădure seculară, un dom înalt, și așa mai departe. Cea ce aŭ comun toate aceste lucruri, pe cât e vorba de impresiunea pe care o produc, e că produc o impresiune neobicinuit de puternică, o impresiune, care întrece impresiunile obicinuite de acelaș-fel. Așa un clopoțel în mijlocul tăcerii va produce o impresiune frumoasă, dangătul unui clopot mare, impresiunea sublimului, vălurelele unui rîuleț o impresie frumoasă ori indiferentă, talazurile înalte ale mării o impresie a sublimului, sgomotul unei căruțe o impresie indiferentă, sgomotul tunetului impresia sublimului. Intr'o tragedie un eroŭ cu un caracter neobicinuit de tare va produce simțimentul sublimului. Dar oare toate cîte produc impresiuni tari produc și impresiuni de sublim (erhaben)? Putem să experimentăm, și vom vedea că nu. Așa, cum am zis, un dangăt lung și puternic, care se repetă la distanțe egale, în mijlocul unei tăceri, produce impresia sublimu-

---

\*) Vezi Fechner, Forschule der aesthetic, volumul al II pag. 160 și următoarele.



lui. \*) Dacă însă dangătele clopotului se vor repeta nu la distanțe egale, ci când mai iute, când mai încet, dacă între dangătele puternice ale clopotului vom face să se auză sunete de clopoțele mici, atunci, ori nu se va produce simțimentul sublimului, ori se va produce mult mai slab. Deci afară că e nevoie de o impresiune neobicinuit de puternică, dar această impresiune trebuie să fie și unitară. Așa dar condițiunea producerii simțimentului sublimului va fi producerea unei impresiuni neobicinuit de puternice și unitare. Dar simțimentul plăcut al sublimului intră în combinațiune și în conflicte cu alte simțimente. Așa spre pildă, aceleași obiecte, prin neobicinuita lor mărimă, produc de multe ori și simțimentul fricei. Singurătatea într'o pădure imensă, seculară, produce simțimentul sublimului, dar și al fricei.

Este oare o legătură necesară între ele, în sensul că frica e un element necesar, ori o condițiune necesară a sublimului? Faptele, experimentele ne vor arăta că nu e așa. Când un om va privi de pe mal la valurile mării ridicate de furtună, priveliștea 'i va excita simțimentul sublimului, când însă același om va fi pe bordul unui vas, care e amenințat să se scufunde, atunci simțimentul fricei va distruge cu desăvârșire simțimentul sublimului. Simțimentul fricei dar, care

---

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



de multe ori întovărășește simțimentul sublimului, îi este antagonic. Noi nu putem aicea să facem o analiză mai amănunțită a sublimului, mai mult în privința aceasta vor găsi cititorii în admirabilul capitol asupra sublimului, în frumoasa carte a lui Fechner. De altmintrelea și la Fechner, și chiar după Fechner, nu e făcut de cât începutul. Drumul însă, care se indică, e imens. Așa, ca să dăm câte-va exemple, va trebui de analizat mai de aproape, care modificațiune fiziologică face în organismul nostru simțimentul sublimului, de a măsura forța acestei impresiuni din punctul de vedere fiziologic și psihologic, de a analiza sublimul în feluritele combinațiuni cu alte simțiminte, de a precisa, care va fi deosebirea între simțimentul sublimului produs de cauze externe (clopotul, valurile mării) și cauzele interne (gândirea asupra unei priveliști majestuoase). Toate aceste condițiuni și fapte, împreună cu condițiunile și faptele altor simțiminte estetice, trebuie a le împărți în clase, a găsi legile ce le guvernează, și apoi legile și noțiunile dobândite a le împărți iarăși în clase, a se ridica la noțiuni și legi mai generale, și a forma ast-fel filosofia estetice.

Acolo vom ajunge într'un viitor mai mult ori mai puțin depărtat, până atuncea sîntem încă la început. Dar chiar așa, la început cum sîntem, totuși putem deja să ne folosim în cât-va de cunoștințele dobândite, pentru analiza operelor de artă. Când un pictor va dori să zugrăvească un

om pătuns de simțimântul sublimului, va face ca acest simțimânt să se arăte în expresiunea feței omului zugrăvit. Dacă pe acest om pictorul îl va pune în mijlocul unei păduri seculare din America cu copaci gigantici, dar puțini, vom spune, că a făcut greșală, vom spune că impresia ar fi mai mare, dacă în loc de câți-va copaci ar fi arătat în perspectivă o pădure, care nu se mai sfârșește. Și acum vom ști pentru ce vom cere. Dacă pictorul însă va satisface această cerere, va pune pe un om într'o pădure americană, va arăta în perspectivă mărimea nesfârșită a acestei păduri; pe urmă sub cuvânt că vrea să fie realist, va zugrăvi aproape de omul ce stă în mijlocul pădurei un șarpe veninos, fiind că sunt mulți șerpi în pădurile americane, vom spune iarăși că e o greșală, pentru că simțimântul fricei, ce trebuie să însufle un șarpe, e antagonic cu simțimântul sublimului, pe care a vrut să'l sugereze artistul. Se înțelege, toate acestea nu e mare lucru, dar în sfârșit tot e ceva. Dar estetica metafisică! O, aceasta n'are nevoie de atâta muncă, ceea ce va fi problema viitorului — filosofia estetice — ea o știe de acuma, ba, o știe chiar de mult. Metafisicii speculează asupra noțiunii sublimului (erhaben) dar, fiind-că, cum am zis, e imposibil de a specula asupra unui cuvânt stors de înțeles real, ei iaș și câte ceva din realitate, din ceea ce produce simțimântul sublimului, bine înțeles

preferă ceva mai puțin clar, mai nebulos, potrivit pentru speculațiuni nebuloase.

Așa spre exemplu, între cele, care produc o impresie puternică și unitară a sublimului, este și infinitul, vecinicia. Metafisicilor atât le trebuie. Și acum ascultați numai: «După Carriere, Herbart \*), Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, sublimul e un gen deosebit, o modifi cațiune a frumosului, dar modul cum se subordonează sublimul frumosului, e de fie-care autor înțeles altmintrelea. După Burke, Kant, Solger sublimul (erhaben) și frumosul se esclud unul pe altul, așa că ce e sublim nu poate să fie frumos, ce e frumos nu poate să fie sublim... «După Kant, Hegel, Vischer impresiunea sublimului se bazează pe aceea, că spiritul, rațiunea capătă conștiință de neputința fenomenului finit, de a exprima infinitul, de a domina cu desăvârșire idea, și prin aceasta se convinge, capătă conștiința (bewustwird) de a sa însăși putere infinită (Kant) ori de puterea ideei» (Hegel, Vischer). După Solger impresiunea sublimului se bazează pe aceea, că infinitul se scoboară în finit, se așează în finit, pe când finitul, care se ridică în infinit, dă frumosul. După Zeising cu totul din potrivă: impresiunea sublimului se bazează pe aceea că: «finitul deasupra finității sale se ridică

---

\*) Dintre cei citați unii sunt numai în parte metafisici transcendentaliști. Așa Herbart, Zeising.



în infinit, tot odată în această sferă înaltă capătă cetățenie și prin mărimea sa trezește idea absolutei perfecțiuni...» Jean Paul însă zice, că sublimul e infinitul în aplicare \*). Eată «principiile estetice care s'au stabilit încetul cu încetul prin munca continuă a celor mai distinse capete» și după care principii d. Bogdan ne sfătuește să facem critică. Inchipuiți-vă ce întrebuițare putem face din acest zarzavat de frase nebuloase. Și cel puțin, dacă ei ar fi de acord. Dar așa, după Zeising e finitul care se așează în infinit, ca un chiriaș într'o casă, iar după Solger cu totul contrariu: e infinitul care se așează în finit, adecă cum casa s'ar așeza în chiriaș. Dar în fine, să finim odată cu aceste infinități, și să vedem ce întrebuițare face d. Bogdan din estetica metafisică. După ce d-lui constată că eă nu înțeleg deosebirea între estetica transcendentală și empirică, d-lui care o pricepe (am văzut cum) urmează:

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

In articolul acesta și în volumul întâi, în

\*) Fechner *Forschule der aesthetic* pag. 163 — 164 — 165.



articolul «tendenționismul...» am explicat și eu cum înțeleg cuvintele, că poetul se naște. După cum oamenii se nasc deosebiți după ochi, cu ochii căprii, negri, albaștri, după cum unul se naște cu nasul lung, altul cărn, tot așa se nasc oameni deosebiți ca organizație nervoasă. Născându-se deosebiți ca organizație fiziologică, și organizația lor psychică se deosebesc. Fiind-că, pentru a fi artist, se cer aptitudini speciale, pentru un roman, spre pildă, se cere negreșit o memorie bogată, o impresionabilitate mare, etc... e evident că numai acela, care se naște cu o organizație corespunzătoare poate să devie poet. Bine înțeles, că organizația fiziologică și psihologică moștenită e modificată de mediul în care trăește omul; cea ce am zis deja mai sus. În sensul de mai sus, un poet în adevăr se naște, cum și un om înalt se naște înalt, cum acela, care arată o forță gigantică la un circ, se naște puternic. Pentru că de și prin educație, creștere, putem până la un punct să înălțăm statura, ori să dezvoltăm forțele fizice, dar aceasta numai până la un punct; și un om, care nu s'a născut cu o organizație specială fizică pentru a crește foarte înalt, nu va deveni nici odată urieaș. Că poetul se naște în acest sens nu mai încapă îndoială, aceasta e foarte clar. Dar care lucru clar nu va deveni, la un metafisic, vag și absurd? Să vedeți numai ce face d. Bogdan cu acest «se naște». Înainte însă, trebuie să vedem ce înțeles au în estetica meta-

fisică cuvintele «a priori» și «a posteriori»<sup>\*)</sup>). Acele cunoștinți, zic filosofi, care sunt produsul pur al spiritului, fără nici un amestec al experienței, fără nici un amestec al simțurilor, acele cunoștinți sunt «a priori». Astfel sînt axiomele matematicii: întregul e mai mare de cât o parte, două paralele duse pînă la infinit nu se întîlnesc etc... Admiterea că pot să existe cunoștinți «a priori» absolutamente independente de simțuri, acest lucru absurdism e făcut și de Kant, marele preot al apriorismului. A posteriori sînt din potrivă cunoștințele ce se capătă prin experiență și prin simțuri. Să vedem acuma ce zice d. Bogdan. Artiștii știu estetica «a priori» o au ca simțimînt estetic, n'au nevoie să învețe estetica de la alții. Așa dar cunoștința estetică și simțimîntul estetic la artiști, fiind «a priori», e un produs pur al spiritului, fără nici un amestec al simțurilor. În treacăt facem cunoștință cu un personaj foarte curios și foarte absurd: un simțimînt, care nu depinde absolut de simțuri.

Dar asta numai în treacăt. Dacă artistul are estetică, simțimîntul estetic «a priori» fără experiență și independent de simțuri îl are ca produs

---

<sup>\*)</sup> D. Bogdan e foarte laconic tocmai acolo unde ar trebui mai ales să fie explicit, și se păzește de a explica ce anume înțelege sub «a priori». Ori-cum am înțelege, însă, acest «a priori», aserțiunea că, cunoștințele și simțimîntul estetic sînt «a priori» la artist și numai «a posteriori» la ceil'alți oameni, conduce la aceleași deducțiuni necesare arhi-absurde.

pur al spiritului, atunci Rafael, imediat după naștere transportat în pădurile întunecoase ale Africei, pe unde a umblat acuma Stanley, crescut între sălbateci, totuși ar fi creat madonele lui. Mai departe. Dacă noi, simpli muritori, căpătăm simțimântul estetic numai a «posteriori» *numai* din experiență, atunci acest simțimânt nu ne e înnăscut de loc, pe când în adevăr chiar și un câine are înnăscut un simțimânt estetic rudimentar. Mai departe. Artistul știe estetica, are simțimânt estetic «a priori» ca produs pur al spiritului. Simțimântul însă estetic e indisolubil legat de toate cele-l-alte simțiminte omenești. Deci dacă simțimântul estetic e «a priori» la artist, tot așa «a priori» la el sînt și toate cele-l-alte simțiminte. În acest caz iubire, libertinagiū, beție, voluptate, la artist vor fi asemenea «a priori» produse pure ale spiritului, fără amestecul simțurilor și experienței, cu atît mai mult, cã în parte aceste simțiminte sînt estetice. În acest caz însă poeții se deosebesc de noi simpli muritori, cari avem toate simțimintele a posteriori, nu numai atîta cît ne deosebim la rîndul nostru de dobitoace, ci infinit mai mult, cît spre pildă se deosebește omul de domnul Dumnezeu el însuși. N'asî mântui pînă mâine, dacă asî dori să trag toate conclusiunile infinite de absurde, ce pot să fie trase într'un mod logic din cuvintele citate.



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

«Acesta e punctul de vedere din care pleacă critica d-lui Maiorescu; și de aceea pentru d. Maiorescu, Alexandri e poet distins într'un fel, iar Eminescu tot poet distins într'alt fel». Mai întâi să lăsăm la o parte pe d. Maiorescu. D. Maiorescu nu e responsabil pentru toate câte le zice d. Bogdan. Adecă, după ce înveți estetica filosofică și metafisică, atuncea ajungi în sfârșit la cunoștința, că Eminescu e poet distins într'un fel, iar Alexandri într'alt fel. Cucoana Chirița n'a învățat estetica metafizică, dar știa că Parisul e frumos într'un fel, iar Bucureștii într'alt fel. Ași dori și eu să mi se arate un om cult, care ar zice, că Eminescu și Alexandri sînt distinși de același fel :

Doch wer metaphisik studiert  
 Der weiss das, wer verbrennt nicht friert  
 Weiss dass das nasse feuchtet  
 Und dass das helle leuchtet \*)

a zis încă de mult Schiller. Ori poate, această frază e zisă la adresa celora, cari aū mers cu

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

exagerația până a nega orî ce talent poetic lui Alexandri. In acest cas ar urma, după d. Bogdan, că cei ce neagă talentul poetic lui Alexandri o fac, fiind că nu știu că poetul știe estetica, cunoaște poezia «a priori.» Dar așî întreba și eū, cum putem noi, simpli muritori și critici, să controlăm, să analizăm pe cine știe poezia «a priori,» când noi singuri o cunoaștem «a posteriori?» Ințelegem încă pe Kant, când el zice că axiomele matematice le cunoaștem «a priori,» dar le cunoaștem *a priori* cu toții și de aceea putem să ne controlăm unii pe alții, și când cine-va zice că de două ori două e cinci, eū pot să ved că e o greșală. Dar când cunoștințele aū obârșii așa de deosebite, critica devine ceva absurd. Și afară de aceasta, cu cât sînt eū mai înaintat, dacă știu că poetul cunoaște poezia *a priori*? Domnul X. spre exemplu zice, că Alexandri nu e poet. Dacă e critic științific va căuta s'o dovedească analizând limba lui, rima, imaginele, simțimēntul întrupat în scrierile lui etc..., dacă e apriorist, atunci are să zică: d. Alexandri nu cunoaște poezia «a priori,» ci «a posteriori». Cu ce ne înaintează acest *a priori*? Să vedem însă mai departe, poate vom găsi o mai deslușită aplicare e teoriilor d-lui Bogdan la producțiunile artistice. In adevēr șease pagini d. Bogdan consacră tehnicei scrierilor d-lui Carageali, și anume dramei Năpasta și unei scene din «Noaptea furtunoasă.»

In privința dramei «Năpasta», critica tran-

scândentală ne zice, că ceea ce se numește intriga dramei se desleagă la sfârșit, și că intriga dramei e condusă cu măiestrie. În privința aceasta n'avem nimic de zis. În privința scenei din «Noaptea furtunoasă» între Chiriac și Veta, d. Bogdan zice cuvânt cu cuvânt următoarele :

«Nici o scenă nu caracterizează mai bine raportul dintre Veta, Chiriac și Nae și economia tehnice tot de odată. Raportul dintre ei ne este cunoscut; am văzut pe Nae și pe Chiriac și am înțeles; am văzut pe Veta și Chiriac și am înțeles mai bine; dar sfârșitul scenei acesteia concentrează ce știm într'un foarte frumos contrast scenic : »

Și nici un cuvânt mai mult. Mai departe urmează o scenă întregă din «Noaptea furtunoasă.» Frumos e în adevăr să știe cine-va estetica transcendentă! În fie-care zi ai putea face un volum de critici despre tehnica dramei. Spre pildă : «am văzut pe Ofelia cu Hamlet și am înțeles, am văzut pe Ofelia cu Poloniu și am înțeles mai bine....» și citezi câte-va pagini din Shakespeare și tot așa înainte. D. Bogdan are încă o mustră de critică, de astă dată critica transcendentă e aplicată lui Shakespeare. Vorbind despre o așa numită contrazicere a mea, pe care o vom vedea imediat, d. Bogdan citează un monolog din Macbeth, pentru a arăta, că în artă nu e vorba de imitarea naturei, imitarea realității, ci de potențarea realității. D-lui citează admirabilul monolog



al lui Macbeth înaintea uciderei și care se începe cu cuvintele «de s'ar putea desface omul de ce face.» Toată nehotărîrea, toată șovăirea înaintea faptei grozave, toată furtuna ce se petrece în sufletul lui Macbeth e zugrăvită în acest monolog minunat. Macbeth începe prin a exprima părerea sa de rău, că crima nu poate să se facă fără a lăsa urme, fără pedeapsă. Pedeapsa va veni, și va veni o pedeapsă grozavă. Macbeth simte aceasta. Și la cel d'întâiu gând de pedeapsă șovăirea devine și mai mare. De teama pedepsei conștiința lui Macbeth începe să-i înșire un argument mai tare de cât altul, că el nu trebuie să uciză. Regele Duncan e oaspele lui, e regele lui, e un om plin de virtuți... și la aceste argumente o compatimire nebună îi umple sufletul, compătimire pentru victima lui, compătimire pentru sine însuși, pentru că el simte inconștient că va ucide și va pieri; «atunci compătimirea duioasă... va sufla cruda faptă în fie-care ochiū, până ce un potop de lacrimi va îneca furtuna ce stârnise.» Tot caracterul lui Macbeth, tot focul tragediei e deja în acest monolog. Iar critica transcendentă iată ce zice despre acest monolog; «Macbeth va ucide. Poetul motivează faptele lui avînd grija cum să-i pună în lumină caracterul. Și pentru aceea el devine une-orî chiar abstract, *numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său.*» Așa dar despre acest monolog, unde fie-care vers e o izbucnire de lumină,

ce ne luminează tot mecanismul sufletesc, «toată lupta ce o poartă eroul în sufletul său» despre acest monolog d. Bogdan, înarmat cu estetica transcendentală, zice, că Shakespeare devine abstract «numai să ne lase în neștiință despre lupta ce o poartă eroul în sufletul său» (!!!) Așa dar Shakespeare se joacă cu noi în acest monolog de-a baba oarba! C'est un peu trop fort, chiar pentru estetica transcendentală. Am putea aici să ne oprim, cu atât mai mult, cu cât e probabil, că și d. Bogdan e așa de abstract, numai ca să ne lase în neștiință etc...; dar avem de regulat chestia contradicției, pe care a găsit-o d. Bogdan în scrierile mele, o chestie interesantă și prin sine.

Iată-o. În articolul asupra criticei am citat o frumoasă pagină din «Trubadurul» lui de la Vrancea, unde e exprimată ideea, că arta e o împuținare a naturei, o sărăcire a naturei, artistul nu poate să ajungă natura imitând-o. Am fost de acord cu de la Vrancea, cum sînt și acum. Din altă parte, într'un alt articol, am citat cuvintele lui Dostoevsky, aprobându-le, că arta e mai adevărată, mai frumoasă de cât natura. Iată o contradicție după d. Bogdan. Pentru a da o explicație proprie a relațiunii dintre natură și artă d-lui zice, că arta nu imitează natura, nu ne redă realitatea ci e o «potențare a realității». Bine înțeles, că după ce am aflat aceste cuvinte, sîntem tot așa de puțin lămuriți ca mai înainte.

Ba sîntem încă mai puțin lămuriți pentru că

la nelămurirea noastră de mai înainte se adaugă încă două cuvinte nelămurite. Să vedem acum cum stăm cu această chestie. Să presupunem că d. Bogdan n'ar fi fost un metafisic. In acest caz având o problemă, ori cea ce-i pare d-sale o problemă de deslegat, ar fi judecat ast-fel: Eacă d. De la Vrancea împreună cu Gherea susțin că arta, imitând natura, rămâne cu mult îndărătul naturei; nu poate s'o ajungă. E oare adevărat aceasta? Căutând răspunsul prin examinarea faptelor, ar fi ajuns la o concluzie neîndoelnică că e adevărat. Ce pictor va putea vr'o dată să ne reproducă sclipirea scânteitoare a unui ochi frumos! Ori-cât de admirabil de frumos ar fi un corp sculptat în marmură, ori-cât de genial tăiate ar fi formele unei statui, ea nici odată nu ne va putea reda acele linii moi, pătimeșe, calde, cari caracterizează un trup frumos viu. Ori-cât de măeastră va fi zugrăvirea mării pe pânză, noi nu vom putea să ne scăldăm în ea. Intr'un cuvânt e neîndoelnic ca ziua, că arta rămâne îndărătul naturei, nu poate să ajungă natura. Dar, ar urma cu analiza d. Bogdan, dacă e neîndoelnic că arta rămâne îndărătul naturei, cum rămâne cu aserțiunea lui Dostoevsky, că arta e mai adevărată de cât natura, mai frumoasă, întrece natura? E oare adevărată această aserțiune? Căutând răspuns la această întrebare prin examinarea faptelor, d. Bogdan ar fi găsit, că e perfect adevărată. Câte corpuri femești avem așa de per-



fecte ca forme, cum e Venera de Milo? Câte veacuri ne conservă o pînză expresiunea feței unui om, pe care natura l'a omorît de veacuri. Cât de superioară e o sonată a lui Beethoven, acelor sunete ce ne dă natura, fie chiar prin cântecul unei privighetori? Deci neîndoelnic că arta întrece natura. Ajungînd la această concluzie d. Bogdan trebuie să facă a treia întrebare: cum rimează aceste două deducțiuni, și nu există oare nici o contrazicere? Puind alătura două șiruri de fapte d-lui ar vedea, că aici nu e nici o contrazicere, ci deducțiunea era prea exclusiv făcută, și că amîndouă adevărurile sînt de o potrivă de adevărate, dacă nu le înțelegem într'un mod exclusivist. In acest caz, vedem că natura e superioară artei în unele privinți, arta e superioară naturei în altele. Așa spre exemplu, sculptura nu va putea reda moliciunea, elasticitatea și căldura pătimașă a corpului omenesc, deci în această privință arta e inferioară naturei, din punctul de vedere estetic bine înțeles. Dar natura produce și corpuri schiloade, și foarte rar corpuri frumoase. Și chiar la un corp frumos, nu toate organele vor fi de o potrivă de frumoase. La unul vor fi mai ales frumoși umerii și gâtul, la altul peptul și mâinele, ear cele-l'alte părți ale corpului mai puțin frumoase. Artistul va lua ca model umerii și gâtul unuia, peptul și mâinele altuia, și astfel coordonează un corp, unde se vor găsi armonizate la un loc organele frumoase, împrăștiate de

natură, la mai multe corpuri. În privința aceasta arta va fi superioară naturei. Artă nu va putea reproduce schimbarea expresiunii feței la un om, nu va putea prinde pe pînză, de cât o singură expresiune a feței, în acest sens arta e inferioară naturei. Dar prinzînd pe pînză o singură expresiune a feței, această expresiune va rămînea acolo pe tablou sute de ani după ce a murit originalul natural, după care e făcut tabloul. În acest sens arta e superioară naturei, întrece natura. Ori să luăm acuma un exemplu mult mai complex, de ordinea sufletească. Să luăm ca exemplu zugrăvirea caracterului unui om prin roman. Caracterul unui om consistă din milioane de trăsături psihice, de ordine conștientă și de ordine inconștientă. Artă e în absolută imposibilitate să zugrăvească aceste milioane de trăsături psihice, dintre care foarte multe n'au ajuns în conștiința nici aceluia care scrie, nici aceluia despre care se scrie. În acest sens arta e inferioară naturei, realității, artă nu poate să ajungă natura. Dar într'un caracter psychic al omului sînt trăsături mai ales caracteristice, pe cînd sînt altele, care sînt mai puțin caracteristice și chiar relativ indiferente. Artistul alege trăsăturile mai ales caracteristice, înlăturînd pe cele mai puțin caracteristice și indiferente, și în acest sens\*) am zis și eu, aprobînd cuvintele lui Dostoevsky, că artă e

\*) D. Bogdan a uitat să citeze cuvintele mele: *în acest sens*.

superioară naturei. Am putea să strângem o imensă cantitate de fapte, care toate vorbesc în acelaș sens. Și astfel se esplică una din cele mai mari certe în estetică, care au făcut să se risipească atâta cerneală, să se cheltuească atâta spirit pentru dovedirea superiorităței artei ideale asupra naturei reale. Pentru dovedirea acestei superiorități esteticianii se perdeau în lumile esențelor pure ale lui Platon, ori în lumile transcendente ale lui Kant. Ca reacțiune în contra acestei dumnezeiri a artei pierdută în nuorii metafisiceî, ca reacțiune contra acestor arguții nebuloase și îngâmfate, realiștii à outrance, realiștii terre à terre, susțineau ori susțin că arta e inferioară naturei tot-d'auna și în toate privințele, și de aici concluzia, că arta trebuie să imite natura servil, să imite tot ce ne dă natura și așa cum ne dă natura. Și zicând așa, realiștii à outrance uită că iau natura din punctul de vedere estetic, și că natura tot așa de puțin se îngrijește de nevoile noastre estetice, ca și de cele economice. Și în vremea acestei mari certe, și unii și alții au uitat să studieze faptele, cari ar arăta, că problema e cât se poate de simplă, dacă poate chiar să fie numită problemă. Examinând atent faptele, se arată că după cum doi oameni considerați dintr'un anumit punct de vedere, fie intelectual, va fi unul superior altuia în unele privințe și altul superior celui d'ântâi în altele, așa e și cu natura și arta, considerate din punctul



de vedere estetic. Se înțelege că d. Bogdan n'a putut ajunge la această concluzie, că în calitate de metafisic s'a mulțămît cu o frasă nebuloasă, care, în loc de a explica, încurcă și mai mult, pentru că la rîndul ei cere explicare. Și, cum se întîmplă în ast-fel de ocazii, frasa explicătoare cere mai multe explicații, de cât cea ce era de explicat.

\*  
\* \* \*

Credem că e vremea să sîrșim. Am văzut pe d. Bogdan cum analizează principiile estetice ale altora, cum expune propriile sale vederi estetice, cum aplică vederile sale la producțiunile artistice. Am văzut toate acestea, le-am analizat, și, sper, nu fără folos pentru cititorii noștri. Ca concluzie putem spune următoarele pentru apărarea d-lui Bogdan. Dacă d-lui spune lucruri așa de nelogice, așa de surprinzătoare, în cât nu ți vine a crede de loc că sînt scrise la sîrșitul secolului al nouă-spre-zecelea, vina e, nu atît a d-sale, cât a esteticei transcendente, care i-a slujit drept povață; cauza e, că d. Bogdan, în loc de a se adăpa la izvoarele vii ale științei, s'a adăpat la izvoarele moarte ale transcendentalismului. Pentru că estetica transcendentală e moartă, ca toți morții, chiar articolul d-lui Bogdan o dovedește. Când Francezii, vorbind de estetica metafisică, zic *M-me feu l'esthétique*, noi românii vom zice: madama estetica, D-zeu s'o erte. Nu-î vorbă, era

ea o damă onorabilă. Cam prea sentimentală, mistică, vapoasă. Cu gândul tot sus, deasupra norilor, în ceruri, — pe pământ păția de multe ori rău, dădea în gropi. Vorbia foarte mult, și într'o limbă proprie : limba păsărească. Nu se exprima nici odată clar, ci parcă tot spunea ghicitori, și un fel de ghicitori, ce deslegare n'au. Când nu'i ajungeau cuvinte pentru noțiunile ei nebuloase, ceea ce i se întâmpla foarte des, fabrica altele, ori întrebuinta mimica și semne, cu preferință multe puncte și semne de exclamație. Avea expresiunea feței așa făcută, parcă tot-d'auna se pregătea să cânte la biserică, aceasta ea o numia inspirațiune. Când pronunța *artă*, *poesie*, cuvântul parcă-i eșea din fundul măruntaelor, se răcea de la creștet până la picioare și insufla îngrijire, că poate să'și dea ast-fel obștescul sfârșit. Era o damă exaltată și simțitoare, și de acea se ofensa foarte ușor, însă erta ofensatorilor, pentru că socotea că nu știu ce fac, socotea că n'o înțeleg. Fiind-că mai nimenea n'o înțelegea, ea socotea că e din cauză, că e prea adâncă și învățată, și se îngâmfa mult. Avea câte odată o idee genială, mult mai des însă idei absurde... dar ea a murit, și despre morți nimică sau bine, și deci, D-zeu s'o erte, fie-i țărîna ușoară.

---

PERSONALITATEA  
ȘI  
MORALA ÎN ARTĂ

---

D. Maiorescu a publicat în «Convorbiri» două critici literare, una în numărul din Septembrie și alta în cel din Aprilie. Cea d'întâiu asupra comediilor D-lui Caragiali, *un fel de răspuns* criticelor făcute acestor comedii, și a doua «Poetii și Criticii» *un fel de răspuns* celor ce critică pe Alexandri. Amîndouă articolele au fost primite cât se poate de bine de întreaga presă română, și unele ziare chiar le-au reprodus, lăudând importanța și însemnătatea lor. Nu putem de cât să ne bucurăm, și pentru că d. Maiorescu a scris aceste critici, și pentru că ele au fost atât de bine primite de publicul cititor, care știe să prețuiască cunoștințele literare și talentul de critică al autorului. Dar nici numele autorului, nici primirea cea bună din partea publicului, nu poate să ne scutească de a analiza aceste scrieri; ba chiar tocmai numele și însemnătatea d-sale ne silește să-î cercetăm părerile date la lumină. Și ni se cere asemenea analiză mai mult de cât orî-cui,



pentru că și noi am scris despre comediile d-lui Caragiali, și pentru că părerile autorului sînt în unele privinți protivnice părerilor noastre, și pentru că autorul ia la vale unele idei, ce ne sînt scumpe și pe care trebuie să le apărăm. Cititorii noștri nu ne vor bănuși, dacă ne vom opri cam mult la analiza unor fraze, argumentări, încheeri logice, așa de numeroase în micile articole ale d-lui Maiorescu; căci citind scrierea noastră până la sfîrșit, vor vedea că eminentul critic atinge chestii peste samă de însemnate și de prețioase.

Incepem cu articolul asupra comediilor d-lui Caragiali. Am zis că într'însul sînt multe păreri, pe cari nu le primim de loc, dar trebuie să mai adăogăm ca sînt altele, cu cari ne unim în totul, ba sînt și de acele ce-am rostit chiar noi în articolul ce am scris asupra d-lui Caragiali. Și noi zicem că «lucrarea d-lui Caragiali este originală» și noi credem despre comediile lui «că pun pe scenă câte-va tipuri din viața noastră socială de azi», și că autorul a fost în dreptul său când și-a ales acel strat social, care după noi are însemnătate mult mai mare, de cât cred unii critici, și chiar de cât pare a crede d. Maiorescu. Și noi zicem de asemenea că scrierile d-lui Caragiali sînt mult mai pe sus de cât melodramele franceze și dramele istorico-patriotico-naționale. Ne unim și cu ideia că «trivialul este o impresie relativă de toate zilele, ca și decentul și indecentul» (se înțelege, nu trebuie exagerat sensul acestei

fraze care ar putea îndreptăți orî-ce pornografie). Și dacă criticul ar fi scris numai atîta, am putea să ne bucurăm că sîntem de aceleași păreri, și cu atît mai mult, cu cît multe din ele le spusese mai d'inainte în «Contimporanul». Dar criticul nu se mulțumește numai cu atîta, cu analiza scrierilor d-lui Caragiali, ci, cu scop de a le apăra, se aruncă în teorii înalte asupra moralei în artă și tocmai aceste generalizări ni se par lipsite de temei. D. Maiorescu vrea să apere lucrările d-lui Caragiali în potrivea învinuirii de nemoralitate, și pentru atare sfîrșit d-sa își pune întrebare dacă arta, în general vorbind, are ori nu misiune moralizatoare, și răspunde: «Da, arta a avut tot-d'auna o misiune moralizatoare, și orî-ce adevărată operă artistică o îndeplinește». Rămîne deci să înțelegem în ce stă moralitatea artei. La această întrebare ni se dă următorul răspuns: «Orî-ce emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, poezie, fie prin cele-l'alte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înnalțe în lumea ficțiunilor ideale». În această uitare de sine, care este pricinuită de orî-ce operă adevărat artistică, stă moralitatea artei. Pe lîngă această teorie adaugă d-sa o garnitură de argumentări, de deducții, de abstracții, în cît sîntem nevoiți să le reproducem aici în parte, pentru a se vedea cum și în ce chip își apără autorul teza.

«*Inălțarea impersonală* este însă o condiție așa de absolută a ori-cărei impresii artistice, în cât tot ce o împedică și o abate este un dușman al artei, în deosebi al poeziei și al artei dramatice. De aceea poeziile cu intenții politice actuale, odele la zile solemne, compozițiile teatrale pentru glorificări dinastice etc., sunt o simulare a artei, dar nu artă adevărată.

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

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

«Există în toate dramele lui Corneille un patriotism frances? Este în Racine vre o declamare națională? Este în Molière? Este în Shakespeare? Este în Goethe?

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

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

«Prin urmare o piesă de teatru, cu directă tendință morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane, spre a le propaga în public ca învățături, este imorală



în înțelesul artei, fiind că aruncă pe spectatori din *emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice* în lumea reală cu cerințele ei, și prin chiar aceasta îl coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învățătura după scenă — interesele ordinare câștigă preponderanță. *Căci numai o puternică emoțiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine și să aibă prin urmare o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricăruia rău.*

«Așa dar arta dramatica are să expună conflictele, fie tragice fie comice, între simțirile și acțiunile omenești, cu atâta obiectivitate curată, în cât pe de o parte să ne poată emoționa prin o ficțiune a realității, iar pe de alta să ne înalțe într'o lume impersonală \*)».

Am reprodus o față întregă din articolul d-lui Maiorescu, pentru că ea caracterizează foarte bine modul d-sale de a scrie; pe de altă parte atare împletire metafisică nici nu poate fi spusă cu cuvintele noastre și într'o limbă lămurită. În adevăr toate aceste «ficțiuni ideale», «emoțiuni impersonale», «înălțare impersonală», «lume impersonală», «ficțiuni artistice», «inspirare impersonală», «transportarea în lumea curată a ficțiunilor», pot să întunece chiar și lucrul cel mai limpede; dar în chestii literare care, după d. Maiorescu, sînt atât de grele, toate aceste ficțiuni și

\*) Convorbiri literare No. 6. an. XIX, pag. 456—457.

impersonalității pot, cel mult să câștige autorului titlul de profund, din partea celor cari nu vor fi putut pricepe o boabă din tot articolul. Dar aceste expresii grele, metafisice, mai sunt și neexacte. Să luăm vorba «emoțiune impersonală»! Emoțiunile sînt în general cât se poate de personale, pentru că sunt urmarea unei ațîțări nervoase, care se petrece într'un organism individual, într'o persoană. De asemenea și «lume impersonală», «inspirare nepersonală a ficțiunilor» ar fi trebuit mai bine lăsate Nemților, căroră le plac atît de mult vorbe și fraze nebuloase. Nu e adevărată nici fraza că «egoismul e rădăcina orî-cărui rău». Dacă simțimentele și faptele altruiste sînt trebuitoare pentru păstrarea neamului omenesc, prin urmare și a individului; apoi sentimentele și faptele egoiste sînt trebuitoare pentru păstrarea indivizilor și prin urmare și a speciei, care e formată din indivizi. Așa dar și unele și altele pot fi morale. Să luăm un exemplu pentru mai bună lămurire. O casă arde, eu sunt într'însa. În fața primejdiei simt o emoțiune care mă împinge să scap din foc. Această emoțiune și fapta ce urmează sînt egoiste. Alt exemplu. O casă arde, într'însa este vecinul meu. În fața primejdiei în care e el, voiă avea o emoțiune și niște sentimente cari mă vor face să mă arunc în foc, punîndu-mi în primejdie viața, pentru a'l scăpa. Emoțiunea și fapta sînt altruiste. Dar este lucru vădit că dacă îmi vor lipsi sentimentele egoiste,

egoismul, care mă face să scap din foc, aș arde în casă, și dacă egoismul ar lipsi la toți indivizii, toată omenirea ar pieri într'un fel oare-care. Tot așa s'ar întâmpla dacă ar lipsi cu totul sentimentele altruiste. Așa dar din aceste exemple și din multe altele, pe cari nu le mai înșirăm, urmează că și egoismul și altruismul pot fi morale. Nu cercetăm care din amândouă e mai mult și care mai puțin. Este prin urmare greșit a spune că «egoismul este rădăcina ori-cărui rău». Pentru a dovedi cu totul neadevărul acestei fraze, putem da pilde că multe rele pot avea rădăcina în altruism. Iar dacă egoismul nu e rădăcina ori-cărui rău, atunci rolul artei, care după d. Maiorescu, e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire, nu s'ar cuveni să fie numit în tot-d'a-una moralizător. Iată întâia meteahnă în teoria d-lui Maiorescu. Dar egoismul exagerat despre care pomenește d-sa într'un loc? Acesta este un egoism rău înțeles, un egoism bolnăvicios, patologic, și e adevărat că, de și nu e rădăcina ori-cărui rău, totu-și de bună seamă e rădăcina multora. Dacă arta ar pregăti o stare sufletească, în care ast-fel de egoism exagerat să nu poată prinde loc, rolul ei moralizător ar fi destul de mare. Dar nici atâta nu e adevărat, sau cel puțin nu e în tot-d'a-una. Mai încolo vom vorbi pe larg despre chestia aceasta, aicea dăm numai un exemplu, care va dovedi zisele noastre. Militarismul, spiritul războinic, cu-



ceritor și distrugător e una din manifestările unui egoism patologic de felul cel mai rău. Rolul lui în istoria dezvoltării omenirii e atât de grozav, în cât un cugetător însemnat, H. Spencer, socoate că toate nefericirile ce au întovărășit dezvoltarea omenirii se datoresc militarismului. Să presupunem o societate, în care este înrădăcinată această boală morală, acest fel de egoism patologic, o societate cuprinsă de spiritul militar destructor, o societate care a ajuns îngrozitoare pentru națiile învecinate. Să presupunem că, în această societate, un artist mare a făcut un tablou ce înfățișează o scenă militară, o revistă, și că tabloul este un capo-d'operă ca execuție, tehnică, grupare, lumină, colorit etc..... Ce înrîurire va avea acest tablou asupra aceluși public, care și așa e pornit către militarism? E vădit că spiritul militar, mulțumită acestui tablou, va crește, egoismul patologic se va desvolta, și mai tare se va aprinde sângele sêlbatec, și mai mult va colcai temperamentul destructor în fața măreței reviste militare, înfățișate de genialul pictor. Iată o lucrare artistică minunată, care în loc de a trezi «o stare sufletească innacesibilă egoismului», în loc de a «întări partea cea bună a naturei omenestî», ațiță și mai tare egoismul, întărește partea cea rea a naturei omenestî, și cu toate acestea tabloul poate fi o operă artistică în toată puterea cuvântului. Cum rămâne atunci teoria d-lui Maiorescu în privința moralității în artă? Cum rămâne fraza :

«care face pe omul stăpânit de ea să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale»? La cea d'întâiu atingere a criticei, teoria se evaporează în «lumea impersonală». Să analizăm mai departe.

«Esența acesteia este de a fi o ficțiune ideală, care scoate pe omul impresionabil în afară și mai pre sus de interesele lumii zilnice, ori cât de mari ar fi în alte priviri»? Dacă presupunem că interesele de cari este împresurat omul sînt în adevăr «mari în alte priviri», spre exemplu dacă omul muncește pentru binele obștesc, pentru a îndulci și stârpi sărăciea, dacă muncește pentru înnobilitatea sentimentelor omenești, atunci esența artei fiind, după d. Maiorescu, de a-l scoate afară din aceste interese, cari sunt zilnice, dar și foarte morale, arta va slăbi partea cea bună a naturii omului în loc de a o întări, cel puțin o va slăbi «pe cîtă vreme este stăpânit de ea». Moralitatea artei ar fi un fel de vargă, care, după unii, moralizează pe copiii cei răi, dar strică pe cei buni. Este neadevărat de asemenea că arta «scoate pe omul impersonabil în afară de interesele lumii zilnice», că-l face să-și uite interesele individuale și prin urmare să aibă o emoțiune impersonală. Aceasta ar fi întru cât-va despre muzică, și despre pictură, dacă nu se va îndeletnici cu vieța oamenilor, când ne zugrăvește de pildă natura, în sfârșit întru cât-va chiar despre poezie, când cântă luna, stelele, iarba verde, dar mai tot-d'a-

una e falsă asemenea idee în privința dramaturgiei. *In această privință noi credem mai degrabă* di'mpotrivă, că arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale, individuale și anume acele de cari se ocupă, făcându-ne să uităm pe toate cele-l'alte. Interesul, și emoțiunea ce va trezi în public «Romeo și Julieta» vor fi cu atît mai mari, cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare; iar interesul și emoțiunea va ajunge la culme la spectatorii, a căror iubire a fost nenorocită, ca și a nefericiților înnamorați din piesa lui Shakespeare. Othelo face mare impresie, pentru că într'însul se zugrăvește patima geloziei, care roade mai pe toți și care este unul din interesele noastre zilnice; și mai cu seamă va mișca pe acela care a trecut printr'un acces de gelozie nebună, cum trece înaintea noastră nenorocitul Maur. Când regele Lear intră pe scenă desnădăjduit, zmulgîndu-și părul sêu alb, și cu glas grozav ne strigă: «Suflați, vînturi, și crăpe-vê obrazii! Înfurietî-vê! suflați\*)» ... e groaznică impresia, e mare emoțiunea ce simțim, vîzînd pe acest părinte nebun din pricina relelor ce 'i-au făcut copiii, și în cărui stare ne punem fără de voe și fără știre! Dar cu cît mai mare va fi emoțiunea aceluia, care singur a suferit de nemulțumirea copiilor? Ori, cînd același mult nefericit Lear vine cu trupul Cordeliei în brațe și strigă:

\*) «Blow winds, an crack your cheeks? rage! Blow!»



Cordelia, Cordelia, stăi o leacă! Ha!» \*) și când zdrobit, convins că s'a dus, repetă înfiorătoarele cuvinte : Nici o dată, nici o dată, nici o dată! \*\*) aceste cuvinte ne lovesc în inimă, pentru că, fără de voie și fără să gândim, ne punem în locul acestui nefericit părinte ; cât dar de nemăsurată, cât de nespusă, trebuie să fie durerea ce produce scena aceasta asupra unui părinte, care a avut vr'o dată durerea de a sta lângă sicriul copilului său și, cu buzele galbene și tremurătoare, să repete cel mai grozav cuvânt din dicționarul omenesc : «nici o dată, nici o dată, nici o dată! Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru, cu interesele, cu durerile noastre, cu suferințele, cu ura și cu iubirea noastră și nu putem să le lăsăm în ante-cameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele și galoșii, și după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu; nu putem, pentru că lucrul este cu neputință și cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la ușe interesele noastre individuale, interesele lumii zilnice, pasiunile noastre etc..... atunci în adevăr am ajunge «impersonali» dar în schimb arta, care este o «ficțiune ideală», nu ne-ar face nici o impresie și cel mult ne-ar aduce în «lumea impersonală»; adică ne-ar adormi. Dar poate d. Maiorescu înțelege prin interesele lumii zilnice, interesele cele mai josnice. Nu de loc, pentru că adaugă : «ori cât de mari ar fi în alte

\*) «Cordelia, Cordelia, stay a little, Ha!»

\*\*) «Never, never, never, never, never!»

priviri» și mai departe «chiar patriotismul, cel mai important simțiment pentru cetățeanul unui stat, nu are ce căuta în artă ca patriotismu ad-hoc, căci ori-ce amintire de interes practic nimicește emoțiunea estetică». Așa dar patriotismul, fiind unul din sentimentele zilnice, n'are ce căuta în artă! Dar cu ce se va îndeletnici atunci arta, când împreună cu patriotismul va alunga toate interesele lumii zilnice? Ori, iubirea nu e un interes din lumea zilnică; ura, gelozia, lăudăroșia, zgârcenia, lăcomia, răsbunarea și cele-l'alte... nu-s și ele? Atunci arta n'are de cât să-și ea tălpășița, pentru că prin «ficțiuni ideale» și prin «înălțări impersonale» mare lucru, cu toată bună-voința, nu va face arta. Dar întrebă d. Maiorescu: «Există în toate dramele lui Corneille un singur vers de patriotismu frances?» Și ce ar urma de acolo? În Corneille nu sînt, dar în Victor Hugo sînt și încă multe; nu cum-va Victor Hugo nu este poet și artist, ba încă genial? «Subiectul, zice mai departe d. Maiorescu, poate să fie luat din realitatea poporului, dar tratarea nu poate să fie de cât ideal artistică». Foarte adevărat, dar cum rimează cu cele scrise mai înainte? Dacă subiectul poate să fie luat din realitatea poporului, și după noi chiar ar fi foarte bine să fie luat din realitate, atunci și patriotismul, și toate interesele lumii zilnice au ce căuta în artă. D. Maiorescu dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă. Prin urmare, zice d. Maiorescu mai departe, «o

piesă de teatru cu directă tendință morală, cu punerea intențională a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală»... Dacă n'ar zice «fiind-că», am fi și noi de aceeași părere. În adevăr, lucrările literare în cari sînt puse învățături morale în gura unor persoane, cu scop de a le propevedui, sînt cât se poate de neartistice, dar nu «fiind-că aruncă pe spectatori din emoțiunea impersonală a ficțiunii artistice în lumea reală», ci pentru că sînt mincinoase. Când în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă, soldații curcani, țeranii, în reductele de la Grivița, rostesc cuvîntări patriotice; apoi de bună samă aceste lucrări sînt parodia artei, nu artă; și pricina e fiind că sînt mincinoase. Țăranul român nu ține discursuri patriotice nici aiurea, dar nu tocmai murind de frig, de foame și de gloanțe la Grivița! De asemenea în dramele noastre istorico-patriotice naționale, eroii dramelor rostesc mulțime de cuvinte patriotice, cuvintele «țara noastră», «România», «vitejia românească» nu mai conțin. Dar toate aceste tipuri nu sînt oameni vii, sînt mașine vorbitoare, și discursurile patriotice nu-s cerute de caracterul lor, aceste discursuri ar fi tot așa de bune, dacă ar fi rostite de fonografe. E oare de vină patriotismul? Firește că nu, ci tratarea cât se poate



de neartistică, de proastă a subiectului. Să ne închipuim însă că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de ferbinte, care suferea atât de mult de relele țerei sale, al cărui puls bătea cu al țerei. Artistul, care ar scrie ast-fel de dramă, ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursuri pline de focul patriotismului, pentru că altmintrelea tipul lui Bălcescu n'ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri nici n'ar putea fi înțeles în total. Așa dar încă odată : patriotismul, ca și ori-care altă manifestare a vieții individuale și sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică. Și acuma întrebăm : ce mai rămâne din însemnatul articol al d-lui Maiorescu? Mai rămâne încă «obiectivitatea curată» cu care arta trebuie să zugrăvească luptele între simțirile și între acțiunile omenești. D. Maiorescu e foarte obiectivist. Publicul în fața artei trebuie să fie atât de obiectiv încât să ajungă «impersonal», poetul trebuie să expue simțirile și acțiunile omenești cu atâta obiectivitate curată, în cât să ne înnalțe pe noi în «lumea impersonală». Cât de impersonal, cât de obiectiv mai trebuie să fie poetul! În alt loc d. Maiorescu zice: «Căci pentru ori-ce om cu mintea sănătoasă este evident că o comedie n'are nimic a face cu politica de partid, autorul își ia persoanele sale din societatea contemporană cum este, pune în evidență partea comică așa

cum o găsește, și același Caragiali, care astăzi își bate joc de fraza demagogică, și-ar fi bătut joc ieri de ișlic și își va bate joc mâne de frasa reacționară». Așa ar fi, dacă artistul, poetul, scriitorul ar putea să se facă impersonal până la atâta, în cât să uite, să-și părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile sale; din nefericire, ori din fericire, asemenea lucru este și mai cu neputință pentru un artist de cât pentru noi. Un artist, un scriitor, are convingerile sale, principiile sale, e influențat de mijlocul în care trăește, răsufală în atmosfera morală a mijlocului social, în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra, vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist. Căci pentru ori-ce om cu mintea sănătoasă, vom zice și noi, este vedit că un om credincios, un artist religios, va putea face o satiră genială împotriva ateilor, dar nu va putea face o satiră adevărat artistică împotriva religiei, pe care o crede sfântă și bună. Pentru asemenea lucrare i-ar lipsi inspirația, ba nici chiar n'ar putea băga în seamă părțile de rîs, pe care un ateu le-ar putea vedea foarte ușor etc, etc... ✱

Ne vom mai întoarce la această chestie; acumă aducem mărturia unui însemnat logician pentru a sprijini părerea noastră: «Poetul, zice acest logician, este mai întâiu de toate o individualitate; de la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obicinuită, el primește o

simțire așa deosebit de puternică, și așa de *personală* în gradul și în felul ei, în cât în el nu numai se acumulează simțirea până a sparge limitele unei simple impresii și a se revêrsa în forma estetică a manifestărei, dar însăși această manifestare *reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet*. Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse, sau pentru a eși cum au intrat, ci se resfrâng în prisma, cu care l'a înzestrat natura, și «*es numai cu această resfrângere și culoare individuală*». Și mai departe: «*artistul nu poate fi de cât părtinitor*». Cât de deosebită e vorba criticului, pe care-l cităm aicea, de a d-lui Maiorescu! Aice nu mai este vorba de impersonalități. Poetul este o individualitate, impresiile ce le primește sînt foarte *personale*, creația poetului, artistului, reproduce caracterul personal al poetului, ese cu culoare individuală. Criticul nostru cade chiar într'o exagerare opusă obiectivismului curat al d-lui Maiorescu, declarând cam dogmatic: «*artistul nu poate fi de cât părtinitor*». Este dar greșit a zice, că o comedie, care-î satira unui partid, n'are nimic a face cu convingerile politico-sociale ale autorului, dacă înfățișează caracterul personal al poetului, poartă urmele individualității lui.

Dar cine este criticul necunoscut, pe care l'am citat și care ne vorbește așa deosebit de d. Maiorescu, va întreba cine-va? Cititorule, acest



critic este d. Maiorescu din articolul «Poetii și criticii», articol publicat tot în «Convorbiri literare» în Aprilie 1886. Tot d. Maiorescu bate pe d. Maiorescu: un tablou curios, dar adevărat.

Mai sînt și alte contraziceri în amîndouă articolele. În articolul întîi ni se spune că un artist, care nu-î cuprins de inspirație impersonală, nu este artist, ci pseudo artist; în al doilea ni se zice că simțirile ce primește un adevărat poet sînt «așa de *personale* în cât... chiar acumulându-se și revărsându-se în forma estetică, însăși această manifestare reproduce caracterul *personal*, fără de care nu poate exista un adevărat poet». În articolul întîi ni se spune că poeziile cu intenții politice actuale sînt o simulare a artei, dar nu artă. În al doilea vedem că slăbește pe Victor Hugo «încoronarea geniului frances», pentru că între altele a cântat desrobirea de sub jugul politic! În articolul întîi ni se zice că odele la zile solemne sînt o simulare a artei, în al doilea se slăvesc «ostașii noștri» scriși tocmai pentru ziua solemnă a biruințelor noastre împotriva Turcilor. În articolul întîi ni se zice, în sfîrșit, că interesele lumii zilnice n'au ce căuta în artă, că poetul trebuie să ne transporte în lumea curată a ficțiunilor, și că chiar patriotismul n'are ce căuta în artă, ca patriotism ad-hoc; în al doilea ne laudă pe Alexandri, zicînd între altele: «chauvinismul gînteii latine și ura în contra Evreilor el le-a reprezentat». Credem că sînt destule.

Am avea multe de zis în privința articolului «Poetii și criticii», dar le lăsăm pentru altă dată, acuma ne mărginim la câte-va cuvinte. Autorul vrea să ne dovedească înainte de toate că este mare deosebire între poeți și critici, și că poeții mari nu pot fi tot odată și critici mari. Teza este adevărată dacă nu o prefacem în dogmă. Inșă sub pana d-lui Maiorescu deosebirea ajunge așa de mare, în cât poeții și criticii se arată ca specii zoologice cu totul neasemănate, cum sînt de pildă mamiferele și reptilele. După d. Maiorescu: «criticul este din fire transparent, artistul este din fire refractar». Din faptul că criticii sînt transparenți se scoate încheerea că poetul nu poate să înțeleagă, să simță lucrarea artistică a altui poet; faptul că Voltaire n'a înțeles pe Shakespeare se generalizează pentru trebuința cauzei. Câți critici n'au înțeles pe Shakespeare, mai ales pe timpul lui Voltaire, despre aceasta nu se spune nici un cuvînt. E de prisos, credem, să mai spunem că teoria d-lui Maiorescu e neadeverată, de vreme ce poetul tocmai pentru că-i poet, tocmai pentru că-i mai impresionibil de cât noi, va simți mai adînc o lucrare în adevăr poetică. Multe am mai avea încă de zis, mai ales în privința rolului criticii, care după d. Maiorescu perde din însemnătate cu cât se dezvoltă literatura unei țări, în loc de a câștiga, cum credem noi.

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

Nu e vorbă, și noi credem că lucrările cele mari artistice sînt în general moralizatoare, vom arăta mai departe când și cum; este de asemenea cu puțință ca opere artistice însemnate să aibă înriuire demoralizatoare, ori nici de un fel, nici de altul. Artă, ca ori ce altă manifestare a minții omenești, este produsul mijlocului natural și mai ales social, poartă pecetea timpului în care s'a alcătuit, a societății în care s'a produs.

Iliada și Odiseea lui Omer nu puteau să ia



naștere de cât sub cerul Greciei, în mijlocul republicelor veșnic în război, ale vechei Elade, între cetățeni a căror mândrie și libertate era întemeiată pe robie. Divina comedie este produsul Italiei, ruptă în bucăți, pustiită prin lupta orașelor, zugrumată și pângărită prin nelegiuirile grozave ale nobililor și ale preoților, ale Italiei mistice și credincioase pe de o parte, iar pe de alta ale Italiei stăpânite de amorul exaltat din vîrsta de mijloc. Numai în această Italie a putut să se plăzmuiească «Divina comedia»; întocmai după cum «Raiul pierdut» al lui Milton nu putea să se producă de cât în Anglittera cea aspră și puritană, și după cum «Faust» nu putea să ia naștere de cât în timpul modern, în acest timp când înaintea omului știința modernă deschide orizonturi fără margini, îl ridică la o înălțime, de la care i se amețește capul privind în jos, îl îndeamnă să răsfoiască tot mai mult și mai mult tainele mărețe ale naturii; și pe de altă parte toate aceste înălțări în sferele înalte ale idealelor filosofice nu-i dau omului modern mulțămire, nu-l îndestulează, ci îl fac să jelească timpurile, când oamenii știeau mult mai puțin, dar erau mulțămiiți și împăcați în sine-și. Între altele acest dualism dureros, produsul epocii noastre, este înfățișat în marea dramă modernă, în scrierea lui Goethe. Ar fi fost tot așa de cu neputință compunerea lui Faust în vremile când s'a alcătuit «Divina comedia»; pe cât ar fi și ca opera lui Dante să fi luat naștere în timpurile

noastre. Repetăm, o poemă artistică, arta în genere, e produsul mijlocului social. Dacă este așa, e vădit că un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înriurire demoralizătoare. Pentru acei cari sînt învățați a se uita la artă, ca la un fetiș, și cari vor fi loviți de vorba «artă demoralizătoare», aducem un exemplu doveditor. Să presupunem o clasă socială coruptă, cum au fost clasele de sus pe vremea imperiului roman, ori cum sunt clasele de sus în centrurile civilizației moderne, în orașele mari, mari prin bogăție, prin numărul locuitorilor, dar și prin o corupție înjosoare, și rafinată. Să presupunem zicem noi, că un artist, făcînd parte din aceste clase, gustînd «deliciile acestei corupții rafinate», ar face un tablou, al cărui subiect ar fi o «orgie». În această orgie se vor desfășura toate goliciunile, pentru cari arta modernă începe a avea atîta tragere de inimă nu numai în pictură, toată voluptatea, toată bestialitatea sensuală, dar rafinată, la care a putut ajunge această civilizație stricată și rafinată. Oare acest tablou, produsul unui mijloc corupt, nu va avea el influență corupătoare asupra mijlocului ce l'a produs și asupra celor neatinși încă de corupție, dar cari n'au încă destulă putere pentru a i se împotrivi? Și aicea, trebuie să ne înțelegem bine, noi nu zicem că arta poate să creeze o societate coruptă, din potrivă ea este produsul societății;

dar o dată produsă, arta la rândul ei mărește corupția și demoralizarea. Ni se va zice poate că moral și immoral, ca și decent și indecent, sînt lucruri relative. Foarte adevărat, dar sînt lucruri, în privința imoralității cărora nu poate să fie nici o discuție. Și pentru a lămuri chestia, să luăm câte-va puncturi de vedere deosebite, din teorii morale deosebite. După H. Spencer, reprezentantul științific al «moralei evoluționiste», tot ce slujește pentru păstrarea individului și a speciei omenești va fi moral, pentru că plăcerea mărește puterile individului, pentru că plăcerea este un instrument puternic în lupta pentru traiu, ea deci va fi moralizatoare. Dar este plăcere și plăcere. Și tabloul sensual, voluptos, pornografic, al artistului nostru va produce plăcere, însă o plăcere de soiul orgiei însă-și, o plăcere patologică, care înjosește pe om trupește și sufletește și care prin moștenire înjosește, strică și generațiile viitoare. Plăcerea ce va pricinui acest tablou, sentimentele ce va deștepta vor fi cu totul protivnice conservării individului și speciei, vor fi cu totul nemorale. Să luăm punctul de vedere al d-lui Maiorescu. Moralitatea artei stă, după d-sa, în lupta contra sentimentelor egoiste, în uitarea de sine, în ridicarea într'o lume impersonală, pe câtă vreme cine-va este stăpânit de artă. Firește însă că tabloul pomenit va avea cu totul altă înriurare asupra unor privitori aplecați di'nainte către corupție (presupunem un mijloc corupt); pe câtă vreme vor fi stăpâniți de dînsul,



într'înșii se vor deștepta setimente cari n'au nimic a face cu «lumea impersonală». În sfârșit din punctul de vedere al moralei teologice, după care toate noțiunile morale ne sînt date prin intuiție dumnezească, tabloul va avea de asemenea înrîurire demoralizătoare. Iată dar trei puncte de vedere deosebite, și din toate urmează că tabloul presupus este demoralizător. Dar poate se va putea tăgădui numele de artă acestui tablou, numai pentru că artistul este vinovat de atentat la «bunele moravuri»? Și de ce mă rog? În acest tablou poate fi foarte bine un geniu vrednic chiar de Rubens, ale cărui tablouri iată cum le descrie un mare cunoscător în ale artei, *H. Taine*. «În mâinele lui zeitățile grece aū devenit trupuri flamande... Veneri grase și albe, cari-și țin amantii cu un gest molatec de curtizană, Ceres viclene cari rîd, sirene vênjoase și cărnnoase, înfiorate de plăcere, și îndoituri molatece și încete ale trupului viu și palpitător, aruncături furioase, dorinți neîvinse, măreață dare pe față a senzualităților fără frâu, triumfătoare» (1)... Toate acestea pot să fie și în tabloul artistului nostru, numai cu o notă specială, să arate senzualități și voluptăți «nesănătoase», cum n'au fost la Flamanzi, dar cum se găsesc în centrurile civilizației noastre, ast-fel cum le descrie Zola. Să luăm alt exemplu, care va arăta și mai bine cugetarea noastră. Să luăm

1) Philosophie de l'art. Vol. II pag, 264—265.

de pildă clasele dominatoare ungare cu patriotismul lor orb, cu desprețul în potriva naționalităților stăpânite, cu ura lor în contra acestor supuși cari vor să dea semne de vieață neatârnată. Să presupunem un pictor mare, care să fi fost crescut în mijlocul acestor clase, care să fi primit din pruncie idea, că nația maghiară este din firea sa superioară Românilor, și prin urmare chemată a-i stăpâni. Și să zicem că pictorul va face un tablou, care va înfățișa aceste două naționalități, Unguri și Români; el va pune sus o ceată de Unguri nalți, chipoși, cu fața plină de mândrie și de inteligență, cu mută poruncitoare,.. în sfârșit o rasă de stăpâni, despre care orî-cine, văzându-i, va zice : «Iată oameni meniți a porunci». Jos însă ar zugrăvi o mulțime ticăloasă, dobitoacă.. și printr'însa ar înfățișa pe Români, în cât orî-cine, văzându-i, ar zice : «Iată o rasă înjosită, menită la robie». Acest tablou, produsul unui mijloc cu idei și sentimente înguste și immorale, n'ar demoraliza și mai tare acest mijloc, n'ar face relațiile și dușmănia între cele două nații și mai rele, în loc de a desvolta sentimente frățești, cum s'ar cuveni? Și, băgați de seamă, că tabloul ar putea să fie nu numai artistic, dar chiar real și alcătuit din elemente adevărate. Și iată cum: In fie-care nație sînt tipuri mândre, inteligente, dar sînt și înjosite, proaste, idioate; tipuri de un fel și de altul se află atât între Unguri cât și între Români; artistul n'a avut de cât să ia dintre Unguri tipuri, alese și dintre

Români tipurile cele mai proaste. Mai mult de cât atâta, sentimentele patriotice înguste ale artistului nostru îl vor face să bage de seamă mai ales la tipurile mari ale nației sale și numai la cele idioate din nația desprețuită, în potriva căreia l-a ațîțat creșterea și mijlocul social în care trăește. Se înțelege că aceeași influență ar avea o lucrare artistică din domeniul poetic, literar, numai cu atâta deosebire, că opera literară, fiind făcută din cuvinte, din vorba omenească, înrîurirea ei moralizătoare ori demoralizătoare va fi mai sigură și mai puțin schimbătoare. Cu greu ne închipuim un mijloc social, în care } o poemă artistică ațîțând ura între nații, să poată avea înrîurire moralizătoare.

Credem că s'a lămurit îndestul acuma punctul nostru de vedere și că am dovedit, cât de tare greșește d. Maiorescu punând artei în genere firma cu inscripția «moralizatoare». †

Cu totul altă ce-va este, dacă ni se va pune întrebarea : «Arta trebuie oare să fie moralizătoare, este de dorit ca arta să aibă misiune moralizătoare și educatoare ?» La această întrebare vom răspunde cu toată tăria : «Arta trebuie să aibă misiune educatoare și moralizătoare ; da, arta *poate* să aibă foarte mare influență educatoare și moralizătoare». Nu putem analiza în acest articol în ce anume stă moralitatea artei. Pentru aceasta ar trebui mai întâi să ne înțelegem asupra moralei în general, cum vom și face altă dată. Dar



putem arăta una din condițiile de căpetenie, pentru ca arta să aibă putere moralizatoare și educatoare. *Această condiție este moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală la care a ajuns el.* Pentru dovedirea acestui mare adevăr facem apel la d. Maiorescu, care în «Poeti și critici» a spus că opera artistică reproduce caracterul personal al artistului și că impresiile artistului nu es așa cum 'i-au intrat în minte, ci cu coloarea lui individuală. Dacă d. Maiorescu înțelege cele scrise așa cum le-am înțeles noi, atunci a spus un adevăr foarte adânc. Da, opera artistică reproduce caracterul personal al artistului, și sub «caracter» trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui, — toate înrîuririle mijlocului social în care trăește, a primit educație, etc. . . Mai mult, o lucrare adevărat artistică, nici nu poate să reproducă caracterul personal al artistului, bine înțeles, dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter. Dacă artistul e melancolic, amărît . . . plină de melancolie și de durere va fi opera lui ; iar dacă se va încerca a plăzmui o operă hazlie, veselă, gingașă, flusturatecă, nu va reuși, lucrarea lui nu va fi o creațiune, ci o meșteșugire, o operă slabă, dacă nu proastă, pentru că n'ar corespunde caracterului personal al artistului. Scepticul, melancolicul, amărîtul Leopardi, n'ar fi putut să scrie ca Heine, și acest din urmă, când a vrut să scrie o tragedie

măreață, în felul lui Shakespeare, a scris pe «Ratcleaf», operă despre care am putea dice franțuzește că-i «franchement mauvaise». Dacă toate acestea sînt adevărate, dacă lucrarea artistului reproduce caracterul lui personal, dacă pe de altă parte înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile artistului fac parte din caracter, este vădit că opera va reproduce moralitatea artistului și va avea cu atîta mai mare înrîurire moralizătoare, cu cît artistul însuși va sta la mai mare înălțime morală; și cu cît e mai mare geniul artistului, cu atîta mai cu tărie se va reproduce înalta lui moralitate în opere, și cu atîta mai puternică, mai întinsă, mai adîncă va fi înrîurirea moralizătoare a operilor lui. Așa dar opera artistică va fi cu atît mai moralizătoare, cu cît va fi mai mare elementul moral intrupat în ea de artist și cu cît execuția ei va fi mai genială. Din acest adevăr poate însă să fie scoasă o încheere greșită. Dacă puterea moralizătoare a unei opere artistice e cu atît mai mare, cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizătoare în sine. Și în adevăr mulți judecă așa, și plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizătoare, cu cît e mai mare, scot încheerea că arta are în sine putere moralizătoare și apoi, căutînd'o numai de cît, ajung la definiții metafizice, ca «înălțare impersonală într'o lume impersonală». Toate acestea însă sînt neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizătoare la artei este proporțio-

nală genialității artistului, de cât numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și, fără condiția a doua, afirmarea întâia e greșită. *Artă în sine* este tot atât de puțin moralizatoare, cât este de folositor și cuțitul *în sine*. Cuțitul este foarte folositor numai când e întrebnițat la ce-va aducător de folos, și utilitatea lui va fi proporțională muncii folositoare îndeplinită printr'ensul ; în mâna unui nebun, sau încă și mai mult în mâna unui hoț, cuțitul este peste măsură de vătămător. Am zis că una din condițiile de căpetenie pentru producerea lucrărilor artistice moralizatoare este înălțarea morală și ideală a artistului însuși. Pentru o operă artistică moralizatoare se cer deci două condiții : înălțarea morală și ideală a artistului și puterea creatoare, geniul. Una singură dintr'ênsele nu ajunge. Să presupunem un om cu inalte idealuri, cu morală aleasă, dar fără talent de pictură. Să zicem că presupusul pictor ar face un tablou cu subiect și scop foarte moralizator ; firește că, în ciuda moralității ideale a pseudo-pictorului, tabloul va fi prost, picioarele vor fi unul mai lung și altul mai scurt, între părțile trupului nu va fi nici o proporție, fețele vor fi lipsite de expresie, etc. . . în sfârșit tabloul va fi o caricatură, și numai putere de a moraliza nu va avea. Aicea vedem și mai limpede de ce operele pseudo-artistice ale dramaturgilor noștri, cu toate învățăturile morale ce pun în gura persoanelor ce ne înfățișază . . . , n'au nici o înriurire și, cum zice cu drept cuvânt



d. Maiorescu, sînt nemorale din punctul de vedere al artei. Pricina însă nu-i unde o găsește d-sa, adevărat în faptul că ne coboară în lumea intereselor zilnice, ci în lipsa de talent artistic la autorii lor. Aceste opere mincinoase sînt întocmai ca tabloul de mai sus, cu scop moralizator, dar fără nici o proporție, cu colorit stupid, etc.

Subiectul, ce va lua artistul, e mai mult ori mai puțin indiferent. Aicea în parte are dreptate d. Maiorescu, numai explicația d-sale nu-i adevărată. Să ne întoarcem la exemplul nostru cu artistul, care a făcut un tablou ori a scris o poemă despre orgie, care a făcut o lucrare demoralizatoare, ca și mijlocul în care s'a desvoltat el însuși. Să presupunem alt artist, care nu face parte din cercul demoralizator și demoralizat, ori-care, chiar dacă face, n'a fost atins de corupție, ba chiar ajutat de natura sa și de multe împrejurări fericite a ajuns om cu moralitate înaltă. Acest artist va putea și el să ia orgia ca subiect pentru o poemă sau un tablou (după cum va fi, poet ori pictor); dar cât de deosebit va fi coprinsul și prin urmare înrîurirea operei lui!.. Dacă în cea d'întîi, corupția se arată idealizată, și deșteaptă în public senzualitate și voluptate exagerată, împingându-l la desfrînare; în a doua, orgia va fi uricioasă, opera artistului va fi o explozie de protestare, un strigăt de durere în potruva înjosirii demnității omenești, în contra bestialității neînfrîmate, un strigăt de protestare, care va purta pecetea înaltei moralități

a artistului și a marelui său talent. Dacă cea d'întei va îndemna la desfrânare, cu atâta mai mult, cu cât artistul, ce a făcut-o, a fost mai genial; a doua va îndepărta de la destrăbălare cu atâta mai tare, cu cât geniul artistului va fi mai puternic. Când trecem de la aceste considerații teoretice și ipotetice în domeniul artei reale, câmpul ce ni se deschide e atât de întins, în cât ne e cu neputință să'l cercetăm de-amăruntul într'un articol, nu putem atinge de cât o parte neînsemnată, va trebui să ne mulțumim cu câte-va exemple numai. (

Să luăm acelaș subiect, tratat de mai mulți artiști, de pildă răsboiul. (Îl credem foarte potrivit pentru demonstrațiile noastre, fiind-că în privința răsboiului, din punct de vedere moral, mai că nu sunt deosebiri de părere. Nu'i vorba, sunt unii cari cred, că răsboiul în unele împrejurări este trebuitor, (de pildă răsboiul pentru apărarea nea-târănărei în contra unor năvălitori. Și noi îl credem trebuitor în ast-fel de întâmplări, dar aceasta nu ne împedecă de a simți groază în potriva măcelurilor între oameni și de a avea dorința foarte morală, de a trezi în inimile și în mințile tuturilor groază, protest în contra răsboiului. În privința aceasta sîntem toți de o părere. Să luăm dar răsboiul Ruso-Turco-Român, acest răsboi care prin măcelurile de la Plevna, Grivița, etc. face să ni se strîngă inima de durere și acuma. Iată cum ni-l

înfățișază bardul de la Mircești : Grivița, acest loc blestemat, care a costat pe România atâta sânge și lacrimi, care a facut atâtea văduve și atâția orfanî, e personificată de poet ca o fată frumoasă, și anume ca fata lui Gazi-Osman ; tunurile dimprejurul Griviței sînt colanul care strînge talia mlădioasă a fetei, pe colan joacă fulgerile ; iar soldații Români sunt represintați printr'un flăcău care vrea să-î ia colanul, cîntîndu-î, că ea e bună de sărutat, ca și dînsul de luptat. . . Grozăviile războiului, ne sunt îmfățișate într'un tablou gingaș, vesel, aproape flușturatec, cu apucări de colan, cu sărutări. . . Când înaintea mormîntului deschis al unui om, cui-va din convoiul funebru i-ar veni în gînd să joace cancanul, fie-care ar găsi faptul cu desăvîrșire nemoral ; cînd însă un poet, înaintea mormîntului deschis a zece mii de oameni, cu glas gingaș și vesel începe a ne îndruga «Isaiea dîntuește», sîntem gata a găsi că-î foarte moral lucru, sub cuvînt că poetul ne ridică într'o lume impersonală ; nu-î vorbă, poesia d-lui Alexandri e frumoasă, tabloul gingaș, versurile curgătoare și armonioase, dar, chiar de ar fi executarea acestei poezii de o mie de ori mai artistică, înriurirea ei moralizătoare va fi pentru noi mai mult de cît problematică. Să vedem acuma alte lucrări artistice despre războiul Ruso-Turco-Român, ale mult talentatului pictor rus *Vereșciaghin*. Și acesta a jugrăvit războiul, dar ce nespuse deosebire ! Tablourile lui sînt un strigăt puternic în



potriva măcelurilor între oameni, operele lui artistice ne turbură toată inima, trezesc toată durerea pricinuită de război și ațîțându-ne toată inteligența pare că ne zic: «Uitați-vă, oamenilor, ce faceți voi!» Și iată cum descrie un corespondent vienez al revistei «Neue Zeit» tablourile lui Vereșciaghin :

«In «După atac» vedem un loc, unde se dau îngrijiri la răniți, unde mulțimea răniților e atât de mare, în cât nu pot fi toți puși la adăpost. Plouă, și răniții fără apărare înoată în glod, apă și sânge. Doftorii fac ce pot, surorile de caritate caută pline de milă, cu un devotament admirabil, să liniștească suferințele acestor nenorociți ; dar sînt prea mulți. Stau fără îngrijire, fără hrană, părăsiți în voia chinurilor, în a deznădăjduirei, cei mai mulți cu moartea pe fețele oțelite de durere. | Chiar înainte, a pus un flăcău frumos și tîner de tot, cu brațele legate, prin peteci străbate sânge, iar nenorocitul privește așa de trist cu ochii săi sinceri.

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

«Și acest câmp acoperit de morți, care în tabloul «Învînși» se întinde într'o perspectivă fără margini, nu-î oare acela, în care artistul a căutat o zi întregă pe frate-său, printre cadavre ciuntite și goale ?

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

«Nori grei și groși acoper cerul ; ploaia deasă

cade și vântul vijie peste tufări. Dar cei culcați între spini nu îi simt pleoscăitul, nu simt nici vântul rece, care suflă peste trupuri și duce departe mirosul putregiunei.

«Și înaintea șanțului deschis stă un popă în veștmente bogate, murmură rugăciuni și cădește cu tămie de-asupra morților. Cât de adevărat l'a zugrăvit Vereșciaghin pe acest popă umilit și mărginit la minte ! Un soldat îl ajută, stă lângă dânsul, acesta e reprezentantul tipic al ascultărei oarbe. I-a 'nemerit chipul ca un maestru, și impresia ce face e a tot puternică».

Vereșciaghin a făcut și santinela rusească, iată frumoasa descriere ce ne-o dă același core-spondent :

«Aer întunecat, viscol strașnic, santinela la locu-î singuratec, cu pușca 'n mână, cu gugiul de lână tras așa de tare pe obrazu-î tîner, în cât nu i se mai zăresc de cât ochii vioi.

«Pe al doilea tablou, îl vedem pe tîner cum întepenește, nu mai este în stare a face vre-o mișcare, cum omătul i s'a suit până hăt peste genunchi, dar tot stă locului. Nu se mai poate ținea drept, ci e îndoit ca o salce, dar stă ; deși vîră adânc mânele în măneci, ține încă după regulament arma la braț. 'Și-a plecat capul pe/pept, gugiul i-l acopere de tot.

«Al treilea tablou ne arată o movilă de omăt, — santinela-î dedesupt. Se vede vîrful gugiului ici, și dincolo tăpile ciubotelor. O mână

ese afară — degetele înțepenite, moarte, țin cu tărie pușca \*)).

Acestea sunt operele artistice, cari împreună cu «Execuția în India». «Execuția nihilistilor în Petersburg» etc... au făcut atât de adâncă impresie în apusul Europei, au lucrat pentru pacea Europeană, mai mult de cât «liga de pace» în ani întregi. /Talentul artistului Rus e mai pe sus de orî-ce îndoială, însă ar fi, credem, o nebunie a-l pune alături cu geniul titanic al lui Rubens. Cu toate acestea, fiind mai pe jos ca talent artistic, operele lui Vereșciaghin sînt superioare, în putere moralizatoare și educatoare, tuturor «Venerilor grase și albe», cel puțin pentru epoca noastră și pentru cele următoare, pînă vor mai fi aceste rele sociale, în potriya căror ne ridică marele artist inima și sufletul. /Acestea sunt operele artistice. Când trecem de la opere la artist, vedem îndată cât de mare dreptate am avut, zicînd că înălțimea morală și ideală a artistului este un element de căpetenie pentru producere de lucrări moralizatoare. Iată câte-va fapte, cari caracterizează pe Vereșciaghin. Om cu stare, artist cu nume mare, el de bună voe se duse după armată în război, pentru ca să ne poată povesti prin tablouri toate grozăviile. În armată, împreună cu Scobelev mergea la punctele cele mai amenințate, schițele le-a cules, cu un sânge rece de necrezut

---

\*) «Die Neue Zeit», an IV. Ianuarie 1886. Stuttgart,



sub ploaia de gloanțe. În Giurgiu, pentru a vedea bine o luptă de artilerie, s'a băgat într'o corabie, în în care ținteau Turcii și care a fost găurită de granate, artistul a scăpat ca prin minune. După război, țarul, temându-se de întipărirea ce aveau să facă tablourile, a vroit să le cumpere cu un milion de ruble, Vereșciaghin n'a primit acest negoț, ci a plecat în Europa. Cât despre ideile înalte, despre concepțiile sociale, la cari a ajuns el, ne dă dovadă cuvântarea ce a ținut la expoziția din Buda-Pesta, din care se vede limpede că artistul merge înaintea veacului său. De la arta timpurilor nouă să ne depărtăm în vremurile trecute, în vremea înfloririi artei, în țara artelor frumoase. Iată cum caracterizează Taine pe cel mai mare artist al Italiei, pe Michel-Angelo : «In geniul său și în inima sa a aflat Michel-Angelo aceste tipuri. / Pentru a le prinde 'i-a trebuit suflet de pustnic, de gânditor, de răzbunător, un suflet furios și nobil, rătăcit printre suflete moleșite și stricate, printre trădări și apăsări, în fața biruinței neînălțurate a tirăniei și nedreptăței, sub ruinele libertății și patriei, el însuși fiind amenințat cu moartea, simțind că dacă mai trăia, trăia numai din milă și poate numai pe puțină vreme, nefiind în stare a se pleca, a se supune, retras cu totul în această artă, prin care în tăcerea robiei sufletu-i mare și desnădăjduirea-i mai vorbeau încă. Iată ce a scris despre statua / adormită : «Plăcut îmi este să dorm, și încă mai plăcut să fiu de piatră;

cât timp ține ticăloșia și rușinea, să nu ved nimic, să nu simt nimica este fericirea mea; nu mă trezi; ah! vorbește încet!» \*) Nu e deci de mirare, că sub mâna lui Michel-Angelo «Leda» a ajuns o regină plină de putere, de serioșitate, de energie, de inteligență; iar în ale altora a dat prilej la atâtea tablouri mai mult sau mai puțin pornografice. Când trecem în domeniul literar, în domeniul poeziei, teza noastră se arată și mai adevărată și mai ușoară de dovedit; fiind însă materia bogată, trebuie să ne mărginim. Am putea lua drept dovadă pe Byron, Shelley, Victor Hugo, Schiller, Mickiewicz etc., dar toți aceștia pot să pară prea tendențioși și de aceea luăm un poet, care pare mai obiectiv de cât alții, pe genialul Shakespeare. Operele lui Shakespeare au un element educător și moralizător foarte mare. În ce constă moralitatea operelor lui? Shakespeare a analizat pasiunile omenești și ciocnirile între dânsesele, a pătruns inima și sufletul omeneșc, așa că a rămas neîntrecut atât de cei d'înainte de dânsul, cât și de cei ce l'au urmat. Unde este dar în această, lucrare, care pare atât de obiectivă, unde este elementul moralizător? Da, în adevăr Shakespeare nu pune pe eroii săi să dea pe față convingerile morale, nu le pune în gură învățătură morale, nu pedepsește anume, din partea sa, pe cei ce îi crede nemorală, și nu resplătește virtutea; și dacă

---

\*) Philosophie de l'Art. vol. I pag. 34, 35.

facea asemenea lucru, nu numai că n'ar fi unul din cei mai mari artiști ai lumii, dar chiar n'ar fi artist de fel. Shakespeare nu ne dă lecții de morală, cu toate acestea operele lui poartă pecetea neștearsă a unei înălțimi morale și ideale, a unor sentimente omenești, până la cari puțini au ajuns chiar acum, trei veacuri după ce a trăit marele artist. Shakespeare nu ne face curs de morală în «Romeo și Julieta», dar gingășia, iubirea, compătimirea pentru suferința altora, puse de poet în opera sa, ne ațită cu tărie aceleași simțiri. Compătimirea / adâncă, pe care o simțim noi către regele Lear și care ne strânge inima de durere, par'că ne-ar rumpe-o cu cleștele, când strigă: «Cordelia, stay a little!» ori când repetă desnădăjduit: «never, never, never never, never», această adâncă durere și compătimire este totuși mai mică de cât ceea ce trebuie să o fi simțit însuși artistul, zugrăvindu-ne pe nefericitul rege. Shakespeare ne deșteaptă sentimentele cele mai înalte, ne ațită cele mai ascunse coarde ale bunătaței, iubirei, compătimirei; tot o dată ne deșteaptă groază inpotriva crimei, dar nu contra criminalilor. Cu o pătrundere genială, uimitoare, marele Shakespeare a înțeles, acum trei veacuri, că criminalii sunt oameni anormali, bolnavi, nebuni; acum trei sute de ani, a înțeles, ori cel puțin a simțit, că ei merită compătimire, mai mult de cât răzbunare; cu marea sa inimă, genialul poet a înțeles că crimele sînt un rod fatal



al societății, al mijlocului, al temperamentului, și de aceea a ajuns la concepțiunea morală, că criminalii sînt productul fatal al condițiilor de trai și că merită compătimire. El nu ne spune lămurit acestea, dar le simte și ne face să le simțim și noi. Când Macbeth se arată după grozavul omor al regelui Duncan, vedem, înaintea noastră un nebun, un om nimicuit sufletește. Mândrul thane de Glanis, îndată după omor, ca un școlar fricos întreabă : «N'ai auzit vre un sgomot?» \*) Iar toată turbarea sufletului acestui nenorocit o vedem în întrebarea naivă și grozavă tot o dată : «Dar pentru ce n'am putut rosti amin?» \*\*).

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

Aceste cuvinte ne îngheață inima, simțim că Glanis în adevăr a omorît somnul, și anume somnul său chiar, și că Macbeth nu va mai dormi, și nu știm pe cine să plângem mai mult : pe nefericita jertfă, ori pe nefericitul criminal. Cele mai curate sentimente omenești, cele mai înalte vederi morale, închipuiri morale largi, cari au

\*) «Dits thou not hear a noise?»

\*\*\*) «But wherefore could not I pronounce amen?»

\*\*\*\*) «Still it cried : sleep no more ! to all the house, Glanis hath murder'd sleep, and therefore Cawdor shall sleep no more, Macbeth shall sleep no more».

umplut inima regelui poezilor, s'au încorporat în operele lui, și aceste opere deșteaptă, ca prin farmec, într'un șir de generații, ce s'au urmat de atunci până acuma și se vor mai urma încă, deșteaptă aceleași simțiri, aceleași mărețe închipuiri, aceleași sentimente morale. Iată puterea educatoare și moralizatoare a operelor lui Shakespeare. Înălțimea morală și ideală a lui Shakespeare însuși le dă puterea aceasta și întru cât-va chiar marea lor putere artistică. Aice este locul să explicăm în câte-va cuvinte o frază spusă mai înainte, că înălțimea morală și ideală a artistului îl va face să poată mai ușor crea o operă mare. În adevăr, acea stare / sufletească, ațîțarea nervoasă, inspirația într'un cuvânt, care e trebuitoare unui artist, va veni mai cu tărie la cel ce va sta la înălțimea morală și ideală a veacului său, de cât la artistul care nu va îndeplini această condiție. Și aici putem lua ca martor pe cel mai mare poet al veacului nostru, pe Goethe, citat de Taine: «Pentru a face opere frumoase, zice Taine, singura condiție este cea arătată de marele Goethe: «Umpleți-vă mintea și inima, ori-cât de largi ar fi, cu ideile și sentimentele veacului vostru, și opere mari veți face». \*) Aceste adânci cuvinte le-am putea completa în modul următor: «Umpleți-vă inima și sufletul, cât de largi ar fi ele, cu ideile, simțirile, cu toată moralitatea vea-

---

\*) Philosophie de l'Art, vol. I, pag. 123 — 124.

cului vostru, și opere artistice și moralizatoare veți produce».

\*  
\* \* \*

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



lizatoare, dacă în sfârșit, pentru a face opere mari, se cere să ne umplem mintea și inima cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului... cum pot atunci să fie fără înrîurire credințele, idealurile politice și sociale ale artistului, mai ales când opera are ca obiect viața politică și socială? Ar fi în cât-va încă de înțeles, dacă subiectul artistului ar fi viața privată, năuntrică a omului, de și chiar atunci am avea multe de zis. Dar când un scriitor ne face o satiră împotriva unui strat social întreg, atunci a spune că credințele politice și sociale ale autorului n'au nici o înrîurire e o absurditate. «Alt-fel ne descrie lumea Heine, altfel Leopardi, altfel Hugo», ne zice d. Maiorescu.

// Da, perfect adevărat. Și când se va scrie satira unui strat social întreg, alt-fel va scrie-o un conservator religios, alt-fel un liberal ipocrit, alt-fel un socialist ateu. Lucrurile de care va rîde, felul rîsului, tăria lui, totul va atîrna de felul scriitorului și de idealurile lui politice și sociale.

Cât despre înrîurirea idealurilor în general și a celor politico-sociale în deosebi asupra felului operilor unui artist și asupra puterii lor moralizatoare, mi se pare că nu mai încapă îndoială. Puțin am putea să mai adăogăm în această privință la cele zise până aci. Pentru ca autorul să rîdă și să ne facă pe noi să rîdem, trebuie ca subiectul să deștepte rîs mai întâi într'însul, trebuie să-î pară lui mai întâi de rîs. Cu cât însă va sta artistul mai sus de contemporanii săi, cu

atâta va găsi mai mult material pentru rîs, și cu atâta rîsul lui va cuprinde un câmp mai larg, cu atâta va fi mai adânc, va lovi mai tare, va arde în carne vie. Un om cu dezvoltarea ideală a lui Nae Ipingescu, ori-cît de mare talent artistic ar avea, n'ar putea, să ne facă să rîdem de stratul social al cărui eroi sînt «Inimă rea», «Zița» etc... n'ar putea pentru că stratul de care vorbim nici n'ar stîrni rîsul lui Nae Ipingescu; asemenea artist ar putea să ne facă să rîdem de un strat mai de jos... Același lucru trebuie să spunem și în privința înălțimei morale a autorului. Cu cît va fi mai mare înălțimea morală, de la care observă artistul societatea descrisă, cu atâta mai adîncă înrîurire vor avea scrierile lui, cu atâta rîsul lui (e vorba de satiră) va lovi mai tare și, mai ales, va lovi tocmai ce trebuie lovit. Acestea toate sînt lucruri, putem zice, comune, și e de mirare numai, că se găsesc oameni, cari nu pot să le înțeleagă. Asemenea este foarte lămurit lucru, că satira, în *orî-ce formă artistică* s'ar arăta, își lărgeste lucrarea, cuprinzînd viața politică și socială, și atunci idealele autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va perde foarte mult din înrîurirea sa moralizătoare. Și iată de ce am zis noi, că nu se poate rîde cu succes de o societate, de viața ei politico-socială, și mai ales, că nu'i cu putință un rîs, cu putere moralizătoare și educătoare, cînd artistul are idealele în urmă, în loc

să le aibă înainte. Din doi artiști satirici, aflătorii în împrejurări de alt-fel de o potrivă, acela va avea înrîurire mai mare, și educatoare, și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte. Adevărul ziselor noastre nu poate fi zdruncinat nici într'un chip. †

Cât de mare este rolul idealurilor sociale înalte în literatură, ne dă dovadă convingătoare toată activitatea grupului junimist. Rugăm pe cititori să caute tabloul fotografic al cercului junimist de la «Convorbiri Literare». Ce mai pleiadă de oameni tineri, talentați: poeți, critici, oameni de știință, oameni tineri, energici și mulți chiar cu totul neatârnați din punctul de vedere material! Cât de mult făgăduia acest mare, strălucit cerc literar, pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României! Dar poate n'au fost priitoare împrejurările în care se afla țara, poate ele n'au lăsat pe acest cerc să capete înrîurire asupra minților și inimilor? Oh nu, cu totul din potrivă. Imprejurările au fost atât de bune, atât de potrivite, cum rar se poate întâmpla în istoria unei nații. ]A fost după scuturarea jugului influențelor străine, după ridicarea iobăgiei, după introducerea formelor europene, când instituțiile cele noi nu-și arătaseră încă arama, când toți aveau iluzii mari, când prin urmare o lucrare inteligentă putea foarte ușor să deștepte simpatii, entusiasm chiar. De altă parte, din punctul de



vedere literar nu era făcut mai nimica în țară. E greu de câștigat înrîurire mare în țara lui Molière, Alfred de Mușet, Victor Hugo; dar într'o țară, unde în privința literară nu era făcut mai nimica, putea căpeta influență și un cerc mai puțin numeros, mai puțin talentat de cât al «Convorbirilor Literare». Așa /dar acest cerc literar ar trebui să aibă nespus de mare înrîurire în țară, judecând *a priori* ar trebui să dea tonul întregii mișcări literare, ar trebui să aibă mii de proseliți, să producă mulțime de opere însemnate, să fi prins rădăcină în toate unghiurile țerei, să fi făcut educația unei generații întregi. Cât de mult însă se deosibește acest tablou, ce ar trebui să fie, de ceea ce este în adevăr! Înriurirea «Convorbirilor Literare» a fost neînsemnată, școală literară n'au înființat, mai toți oamenii talentați din acest cerc literar au părăsit literatura, pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire, între ce trebuie să fie și ce este în adevăr? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea. Pentru a căpeta o înriurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, cari să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate se puteau numai când cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, când, prin concepțiunile sale, ar fi putut

lumina și înnobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut câștiga înrîurire adâncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus ar fi trebuit idealuri sociale înalte; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator; luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci în idealuri mărețe, de cât chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte, pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s'a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s'a ruinat psihicament. Da! cu imaginație fierbinte, cu inimă caldă și sinceră s'a afundat Eminescu în idealurile trecutului, în idealurile conservatorilor noștri și... s'a înecat. Mizeriile și proza vieței de azi sfășiau inima simțitoare a poetului, iar mângâerea de a-și vedea idealurile realizate în viitor, mângâere, care dă putere tuturor caracterelor mari, nu putea s'o aibă poetul, pentru că idealurile lui erau «la omie patru sute». Iată ce tragedie se petrecea în inima lui Eminescu, și de ce a scris:

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

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

«Dar tot șueră și strigă, scapără și rupt răsună,  
Se împinge tumultoasă și sălbatecă pe strună,  
Și în gându-mi trece vîntul, capul arde pustiit,  
Aspru, rece sună cântul, cel etern neisprăvit...  
Unde-s șirurile clare din viață-mă să le spun?  
Ah ! organele's sfărmate și maestru e nebun !»

Nimicirea înriurirei și însemnătăței cercului literar al «Convorbirilor Literare» este o lecție cu înțeles adânc, o lecție pentru toți cei cari știu a cugeta, și mai ales o lecție instructivă pentru acei cari ar fi vroit să ridice steagul, pe care n'a putut să'l ție cercul «Convorbirilor Literare». Acestor din urmă mai ales vom repeta tot-d'a-una, iarăși și iarăși : «Umpleți-vă inima și sufletul, ori cât de largi ar fi ele, cu cele mai înalte sentimente și idealuri, cu cea mai înaltă morală a veacului vostru — și opere însemnate, educatoare și moralizatoare veți produce».



## CEVA DESPRE CLASICISM ȘI ROMANTISM

---

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

Spre pildă.

În foița literară a unui ziar din Capitală, fiind vorba despre *Don Carlos* al lui Schiller, se spunea că Schiller este din școala romantică germană; în alt ziar am citit acelaș lucru despre Goethe! Cei cu aceste păreri au avut fără îndoială cuvintele lor: Schiller, după stil, după metoda

lui de a scrie, după înjghebarea dramelor sale, poate de multe ori să pară romantic. Adevărul însă nu'i ast-fel. Școala romantică germană a avut ca reprezentanți și întemeetori pe frații Schlegel, pe Hoffman, pe Tieck, pe Novalis, Werner, Arnim, Uhland, etc... iară poeții geniali ai Germaniei, Goethe, care a scris «Iphigenia» și «Prometheus», Schiller, care a scris «Die Götter Griechenland's», \*) pot fi numărați mai degrabă între clasici, de cât între romantici. Intre aspirațiunile și idealurile / înalte umanitare ale lui Schiller, și tendințele și năzuințele înguste ale romanticilor germani, este o prăpastie; și Goethe era chiar în război pe față, în luptă înverșunată cu romanticii germani.

Altă pildă :

Zola socoate pe Balzac și pe Stendhal ca întemeetorii naturalismului modern, ca scriitori naturaliști, și negreșit are cuvintele sale, când gândește așa; Brandes însă, în monumentală sa carte «Die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts» \*\*) îi numește romantici; în schimb însă pe Byron și pe Shelley îi pune între naturaliști. Imi închipui ce ochi trebuie să facă Zola, vîzînd că un critic de talia lui Brandes pune pe autorul romanului «Cousine Bette» și pe autorul scrierei «Rouge et Noir» între romantici; iar pe autorul

\*) «Zeii Greciei».

\*\*) «Literatura veacului al XIX-lea».

lui «Manfred», care chiamă duhuri din lumea cea-l'altă, între naturaliști! «Nu»

Cum se vede, chiar între scriitorii de frunte ai străinătăței nu-î înțelegere nici măcar pentru o chestie așa de simplă, cum e clasificarea scriitorilor în romantici și naturaliști. Și noi de acest fapt nu ne mirăm. Producțiunile spiritului omenesc sînt rezultatul unui mare număr de factori și de condiții, și de aceea e greu, foarte greu, de a le clasifica și lămuri. De multe ori vom putea pune pe un scriitor într'o grupă, într'o școală, luând în seamă una din creațiunile sale, sau să-l numărăm în altă grupă, în altă școală, sprijinindu-ne pe altă producție a lui. Mickevicz, genialul poet al Poloniei, a scris pe «Konrad Wolenrad», o poemă cu desăvârșire romantică, dar a scris și pe «Pan Tadeusz», o superbă icoană a moravurilor șlahteii, nobilimei polone, o admirabilă poemă naturalistă. Lermontof, marele poet rus, a scris o poemă «Demon», cea mai frumoasă poemă scrisă în limba rusească, o poemă romantică, unde e vorba despre o princesă din Caucazia și de un demon, adevărat înger căzut; dar a scris și un roman «Un erou al timpului nostru», unul din cele mai bune din bogata literatură naturalistă a Rusiei. Dickens a scris admirabile romane naturaliste, și în acelaș timp a scris nuvele mistice à la Hoffman; mai mult, în aceeași operă găsești câte o scenă exactă, naturală, perfectă, și câte



una plină de imaginație fantastică, deci cu totul romantică.

Balzac ne-a dat tipuri naturaliste neperitoare, ca Rastignac, Baron Hulot, dar ne-a dat și tipuri, ca Vautrin, un fel de Jean Valjean al lui V. Hugo, ori pe Lambert, o imaginație mistică și bolnăvicioasă à la Hoffman. Aceste pilde, pe cari aș putea să le îmulțesc după poftă, arată și ele cât de nehotărîte și cât de greu de lămurit sînt producțiile literare; tot așa de încurcate și de puțin luminate sînt noțiunile de: romantism, naturalism, idealism. Nu mai puțin încâlcite, ba poate și mai mult chiar, sînt expresiunile: anchetă literară, documente omenești, analiză psihologică, etc. etc.

Complexitatea chestiei, cu care ne îndeletnicim, face folositoare și de dorit ori-ce lucrare, menită să aducă puțină lumină în astă privință; tocmai acest gând m'a făcut să scriu câte-va articole, în această privință, pentru cititorii noștri. Firește că n'am de loc pretenția de a aduce lumină în toate chestiile sus pomenite, sau de a face o clasificare rațională a scriitorilor: întreprinderea aceasta ar întrece cu mult puterile mele. În aceste câte-va articole voi să arăt niște considerații personale, cari mi se par adevărate, precum și multe păreri de ale altora, ce mi par că răspândesc oare-care lumină asupra acestor chestii literare. Adevărul este că am vrut și voesc să scriu mai ales despre realism și naturalism (între

acești doi termeni noi facem o deosebire însemnată, cum vor vedea cititorii noștri) în literatura modernă, dar începând să scriu, am văzut, că nu e cu puțință a vorbi despre literatura modernă, fără să amintesc despre sistemele literare și artistice, ce au fost mai înainte. /

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

### Classicismul antic și Romantismul din veacul de mijloc.

Marele poet german, Heinrich Heine, vorbind despre școala romantică germană, în admirabila sa carte «Die romantische Schule»\*) — unde se arată tot atât de adînc critic, pe cît e și de mare poet — se întreabă: Care este deosebirea între clasicism și romantism? Că unul reprezintă literatura și în general arta societății

\*) «Școala romantică».





acel popor mic la număr, dar mare prin însemnătatea sa istorică, prin înriurirea ce a avut-o asupra propășirii neamului omenesc. Un pământ bogat, o climă superbă, au înlesnit Grecilor, să poată ușor ajunge la îndestularea celor mai de căpetenie trebuinți materiale, fără multă muncă; de altmintrelea Grecii, cetățeni liberi, nici nu munciau, ci sclavi se îndeletniciau cu munca materială. Această îndestulare materială, deși neluxoasă, această scutire de griji pentru viața de toate zilele trebuia să dea, și a dat, caracterului cetățenilor liberi ai Greciei libere, liniște, spirit de neatârnare, de demnitate personală. Aceste calități ale caracterului cetățeanului din Grecia, trebuiau să producă și instituțiile democratice și egalitare ale acestei țări. În cetatea sa cetățeanul se simțea stăpân. În cetatea greacă toți cetățenii se cunoșteau, erau rude; cinstiau pe adevăratul sau închipuitul lor strămoș comun. Solidaritatea domnia printre cetățeni, cel puțin până când s'au dezvoltat clasele și lupta de clase, care a adus după sine peirea acestei solidarități. x

Dar libertățile și toate bunurile cetății trebuiau apărate în potrive vecinilor, cari în fie-care minut puteau să năvălească, să distrugă cetatea, să prefacă pe cetățenii liberi în robi. Războiul, și un război aproape neconținut trebuia să poarte omul antichității, și caracteristica războiului din acele vremuri era, întemeierea lui pe puterea, pe îndrăzneala soldatului. Nu invențiile tehnice mo-

derne, cari au prefăcut pe soldatul timpurilor noastre într'un automat, ci ghibăciea, puterea fizică a luptătorului hotărau biruința. Lupta pentru existență a făcut deci pe Grecia să-și îndrepte toată luarea aminte, toată puterea ei, pentru a forma trupuri sănătoase, voinice. Gimnastică, alergări, lupta cu pumnul, fel de fel de exerciții corporale, traiul vecinic sub cerul liber, iată educația Grecilor. Traiul material și social fericit, lupta pentru existența cetății, amândouă acestea au făcut din Greci mai ales materialisti, oameni cari vedeau în sănătate, în înflorirea trupului, idealul perfecției omenești. Și acest ideal materialist, și-a pus pecetea nu numai pe arta Greciei, dar chiar și pe religia ei. «In Homer, care e biblia Grecilor, zice Taine\*), // veți găsi pretutindenea că zeii au trup omenesc, carne pe care lăncile pot s'o sfâșie, sânge roșu care curge, instincte, mâni, plăceri așa de asemenătoare cu ale noastre, în cât eroii pot fi amanții zeților și zeii au copii cu muritoarele. Intre Olimp și pământ nu e nici o prăpastie, zeii se scoboară și noi ne suim într'însul; ne întrec numai pentru că nu sunt supuși morței, fiind că rănele cărnei lor se vindecă mai iute, fiind că sînt mai tari, mai frumoși, mai fericiți de cât noi. De altmintrelea, ca și noi, ei mănâncă, beau, se bat, se bucură de toate simțirile și de toate facultățile lor trupesti. Grecia într'atâta

\*) V. «Philosophie de l'art.» Vol. I pag. 81—82.

și-a făcut un model din frumosul animal omenesc, în cât și l'a făcut idol, glorificându-l pe pământ și îndumnezeindu-l în cer.».

Acest ideal materialist al corpului omenesc întărit, sănătos și frumos, a dat o artă statuară (sculptura) — fel de artă mai ales potrivit pentru a înfățișa un trup frumos și sănătos — cum nu s'a mai văzut de atuncea pe lume. / Dovadă nouă de puterea artistică a sculptorului grec, de acele minuni ce artistul putea face din piatră, este mulțimea statuelor desgropate la Pergam, și azi aflătoare în muzeul de la Berlin. Numărul statuelor era colosal în Grecia veche. «După ce Romanii au învins pe Greci și au adus statuetele la Roma, numărul statuelor era de o potrivă cu al locuitorilor acestui imens oraș», zice Taine.

Am zis că împrejurările din lăuntru cetății, împrejurări materiale și sociale îndestulătoare, au fost mai ales pricinile, cari au pus pecetea lor caracteristică pe arta greacă. Din aceasta nu trebuie înse, să se scoată încheerea, că în Grecia antică vieța era o fericire ideală absolută. Mai întâi o fericire absolută e un non-sens, și în ori-ce caz ast-fel de fericire ideală n'a existat în Grecia. Războaiele pricinuiaș mulțime de nefericiri. Afară de aceasta pe vremea lui Pericles, adică pe timpul celei mai mari înfloriri a artei antice, în Atena erau clase și luptă de clase; erau cetățeni bogați și cetățeni săraci, și lupta dintre aceștia a fost întâia pricină a căderii democrației antice în



Grecia. Multe nenorociri a pricinuit și această luptă. În sfârșit Grecii erau oameni, și oameni ajunși la un înalt grad de dezvoltare intelectuală și sentimentală; ei iubiau, urau, invidiau, se luptau, își răzbunau, plângeau. Această parte întunecoasă a vieții Greciei a găsit și ea interpreți geniali, cum de pildă au fost Eschyle, Soplcle și Euripide.

Dar și în tragedie se arată același caracter esențial al artei grece, pe care Heine a caracterizat-o astfel: «formele plastice ale artei antice sînt identice cu ceea ce e de înfățișat, cu ideea pe care artistul a dorit s'o reprezinte». În tragedia greacă se vede aceeași siguranță, aceeași înfățișare materialistă a lucrurilor; suferințele omenestii sînt înfățișate așa, cum trebuie și pot să fie asemenea suferinți, la oameni cu nervii sănătoși. Sănătatea și puterea fizică și spirituală respiră din toate producțiile artistice grecești. Această artă a fost moștenită de Romani, ale căror creații artistice reprezintă aceleași trăsături caracteristice, cel puțin pînă la epoca decăderii.

Dacă arta clasică era materialistă, cîte o dată prea materialistă, arta veacului de mijloc era cu totul spiritualistă. Năvălirea barbarilor a distrus imperiul roman; vreme de 500 de ani barbarii năvălau distrugînd, trecînd prin foc și prin sabie toată cultura antică a Romanilor, și cînd în sfârșit, în veacul al X-lea ei s'au așezat ca biruitori, n'a rămas nici urmă din splendidă

cultură a vechilor locuitori. Barbarii, după ce s'au așezat ca biruitori, n'au adus pace, ci au urmat înainte cu războiul.

Feodalii prefăcuți în baroni, purtau războiul vecinic între dênșii. Din castelele lor întărite ca niște fortărețe, năvăliau asupra vecinilor, jefuiau, omorau, distrugeau. Drumurile ajunseră de neumblat, fie din pricina baronilor, cari jefuiau pe călători și pe negustori, fie din pricina cetelor de hoți, cari prădau ziua în amiaza mare. Mai ales a suferit poporul de jos, servii nenorociți, ale căror bordee erau pustiite, recoltele distruse, femeile siluite. ↗

Dacă un baron prăpădea prin foc și sabie satul altuia, acesta se răzbuna jefuind satul celui d'ântei. Dar nu numai viața servilor, ci și a feodalilor ajunsese fără mare preț. Plecând unde-va, baronul feudal nu știa dacă se va mai întoarce; ori întorcându-se, nu știa de nuși va găsi castelul distrus de alt baron, cu care era în vrăjmășie. Silnicia, selbătăcia, cruzimea sînt trăsurile caracteristice ale acestei epoce. Iată ce zice Taine despre această nefericită vreme: «Șefii barbari, ajungînd castelani feudali, se băteau între dênșii, jefuiau pe țărani, dădeau foc recoltelor, nimiciau mărfurile, prădau și schingiuiau după poftă pe nenorociții lor șerbi. Ogoarele rămăneau nelucrate, și lipsiau cele de nevoie pentru hrană. Prin veacul al XI-lea, în șapte-zeci de ani, a fost de patru-zeci de ori foamete. Un călugăr, Raul Glaber,

(1) povestește că se făcuse obicei de mâncau carne de om ; un măcelar a fost ars de viu, pentru că atârnase în fața prăvăliei sale carne de om. Mai adăogiți că 'n murdăria și mizeria universală, prin uitarea celor mai elementare regule de igienă, ciumele, lepra, epidemiile, se aclimatizaseră ca pe pământul lor. Oamenii ajunseseră la obiceiurile antropofagilor din Noua-Zelanda, la dobitocia prostească a Caledonienilor și a Papuașilor, *au plus bas fond du cloaque humain*, fiind-că amintirea trecutului creștea ticăloșia prezentului ; și cele câteva capete gânditoare, cari citiau încă vechea limbă, simțiau cu durere imensitatea cădereii și grozava adâncime a prăpăstiei, în care se prăbușea de o mie de ani neamul omenesc. Acest tablou e mai pe jos de cât grozavul adevăr. Ast-fel de stare de lucruri e cât se poate de priitoare pentru a da naștere la stări sufletești bolnăvicioase. Psihologia fiziologică va explica, și explică chiar acuma multe din anormalitățile sufletești zămislite și dezvoltate în veacul de mijloc. De domeniul psihologiei științifice e și explicarea următorului fenomen, care de o dată se pare ciudat și de necrezut. Alergarea după fericire, adecă năzuința de a ajunge la deplina armonie și neîmpedecata dezvoltare trupească și sufletească, e cea mai fundamentală lege a dezvoltăreii omului și omenireii. Când vre-un factor natural sau social vine și împedecă astă dezvoltare, când acest factor muncește, torturează, distruge pe om fizicește și mo-



ralicește, atuncea se naște o reacție în potrivea acelei stavile, care se împotrivesc celei mai temeinice din legile dezvoltării omenești; omul se silește să învingă vrăjmașul, să-l distrugă, de e cu putință. Când înse acest factor lucrează cu tărie și distrugător, când mai ales lucrează o vreme îndelungată, istovind toate puterile, toată energia omului, atuncea se întâmplă un lucru straniu: omul, nu numai că se împacă cu vrăjmașul sau vrăjmașii ce-l distrug, îl nemicesc, dar chiar începe să idealizeze această nimicire a sa morală și materială, începe s'o idealizeze în arta și religiunea sa. Dacă sărăcia, jaful și alte nenorociri de tot felul împedecă pe om să ducă o viață casnică liniștită, cu nevasta și copiii săi, dacă un șir de factori istorici neprielnici, împedecă viața familiară, atuncea omul se deprinde din ce în ce mai mult cu necăsătoria; mai mult, încetul cu încetul femeea ajunge pentru dânsul ce-va necurat, traiul împreună cu o soție e desprețuit; iar fecioria femeii și a bărbatului ajung să fie ideal omenesc. // Când cei mai mari iau din gura omului cea din urmă bucățică de pâne, îl despoaie de cea de pe urmă haină din spate, dacă omul e silit să trăiască gol și lihnit de foame, apoi cu timpul nu numai că se obicinuește cu această stare de lucruri, dar începe chiar s'o idealizeze; toate mulțămirele trupești le privește ca necurate, pline de păcate; iar adevăratul ideal e sărăcia, traiul în vizunie, hrana cu rădăcini. Dacă niște

păcătoase împrejurări sociale împedecă pe om să viețuiască împreună cu semenii săi, să ducă adecă o viață socială, atuncea pe nesimțite și din ce în ce mai mult, idealul omului e pustnicia. Intr'un cuvânt, când niște păcătoase condiții naturale și mai ales sociale nimicesc pe om, din toate punctele de vedere, atunci omul idealizează această nenorocire. (Așa India se va umplea de fahiri, cari trăesc în pustiri, se îngroapă în pământ, stând ast-fel șeptemâni întregi; ea va da o concepție filosofică, în centrul căreia va sta cuvântul nimicirei: «Nirvana». Tot așa Europa din veacul de mijloc se va umplea de o mulțime de sfinți pustnici, asceți, cari își vor chinui trupul, vor umbla goi, flămânzi; iară esența religiei creștine va fi persecutarea trupului omenesc, blăstemarea cărnei. Așa e în Persia, în Egipt și'n toate țările unde există anume condiții istorice.

La întâia vedere se pare că aceste fapte contrazic, orî mai bine nimicesc chiar cu desăvîșire, legea fundamentală enunțată mai sus, adecă [alergarea după fericire. Adevărul însă e, că chiar idealizarea nimicirei este tot o alergare după fericire, dar o alergare *sui generis*. Omul neputînd să realizeze fericirea, într'un chip normal, prin îndestularea armonică a tuturor trebuinților trupești și sufletești, tinde să realizeze această fericire într'un chip nenormal, prin nimicirea trupului, a materiei, și prin idealizarea spiritului. Intocmai după cum un rîu, ce curge pe-o albie curată între

maluri pline de verdeață, dacă găsește o stavilă în mersul său, se revarsă în altă parte și e silit să-și facă drum prin mocirle și stânci ; așa și viața oamenilor, a societăților, oprită în mersu-i normal către fericire, tinde să realizeze această fericire pe căi piezișe și stâncoase, prin mocirle spirituale. Firește că astă ridicare a spiritului la demnitatea unui ideal, despărțindu-l de materie, de corp, și punându-l în vrăjmășie de moarte cu materia, este un lucru tot atât de anormal, pe cât de anormale au fost împrejurările politice și economico-sociale, cari au provocat-o.

Alătura cu această idealizare a spiritului despărțit de trup și pus în vrășmășie cu dînsul, alătura cu această boală psihică s'au dezvoltat alte stări sufletești bolnave. Veacul de mijloc e epoca clasică a psihozelor și nevrozelor de tot felul. Un individ, apucat de epilepsie în stradă, provoacă aceeași boală la unii din privitori, cari erau cu desăvârșire predispuși la ori-ce boală nervoasă. Alt individ e bolnav de nesimțire (anestezie) într'o parte a trupului său ; aceasta e o dovadă, atât pentru dînsul cât și pentru cei-l'alți, că dracul, necuratul, s'a încuibat într'ênsul, căci cum să se esplice faptul, că tăerea unei părți a trupului nu'i simțită de individ ? Și individul bolnav e ars de viu, ca unul ce slujește de locuință dracului. Un om e apucat în mijlocul uliței de dorința de a juca, dorință peste putință de învins, începe să joace, și 'n puțină vreme se alcătuește



în jurul lui un cerc de oameni, cari joacă fără voia lor. Și această bandă de dănțuitori, pornește prin orașe și prin sate, umplând de aceeași boală nervoasă și pe alții.

Pentru toate aceste boli a fost o singură și temeinică explicație: în bărbat sau în femei au intrat draci, deci acești oameni sînt în legătură cu necuratul și trebuie arși de vii. Pe femei le legau și le aruncau în apă, și dacă ar fi căzut la fund era dovadă că sînt curate, iar de rămăneau plutind pe d'asupra, apoi era sigur că sînt în legătură cu Satana și le osândiau la moarte prin foc. Dacă omul e nevinovat, apoi mâna-î, pusă în foc, nu trebuie să arză; dacă dimpotrivă mâna arde, apoi de sigur omul are niscaî-va legături cu Scaraoschi. Acestea, și o mulțime de alte fapte de aceeași natură, caracterizează această epocă, fără seamăn de tristă și dureroasă. Când te gîndești la acea vreme grozavă, versurile celui mai mare poet al aceluî timp îți răsună în urechi:

«Noi sem venuti al luogo ov io t'ho detto

«Che vederai le genti dolorose,

«Ch'hanno perduto lo ben dello'ntelletto \*)»

Despre nefericiții oameni ai acestei epoce, cu drept cuvînt se poate zice, d'impreună cu marele poet:

---

\*) Am ajuns la locul în care 'ți am spus  
Că veî vedea neamurile dureroase,  
Că au perduto darul minței.

«Questi non hanno speranza di morte  
 «È la lor cieca vita e tanto bassa,  
 «Che'nvidiosi son d'ogni altra sorte.  
 «Fama di loro il mondo esser non lassa,  
 «Misericordia e guistizia gli sdegnà :  
 «Non ragionar di loro ma guarda e passa» \*)

4/ Și când marele și mândrul cetățean al Florenței, și primul poet al acestei epoci, exilat din Florența pribegia printre străini, trăind din milă, a avut acel vis grozav, care se chiamă «Iadul» pe a căruia poartă e scris cu litere de sânge și de foc :

«Per me si va nella città dolente,  
 «Per mer si va nell'eterno dolore,  
 «Per me si va tra la perduta gente ;

«Lasciate ogni speranza voi che'ntrate» \*\*).

Infernul lui Dante e opera caracteristică a vremii aceleia; toate colorile întunecate, toate

\*]. Aceștia n'au nădejde de moarte  
 Și vieța lor întunecată e așa de înjosită  
 În cât pizmuesc ori ce altă soartă.  
 Lumea nu lasă să se facă veste despre dênșii,  
 Mila și dreptatea îi desprețuește:  
 Nicî te gânde la ei, ci privește și treci».

\*\*]. «Prin mine se merge în cetatea plină de jale,  
 Prin mine se merge în durerea fără sfârșit,  
 Prin mine se merge la oamenii perduți.  
 . . . . .  
 Părăsiți ori-ce nădejde, voi cari intrați.

*Dante. Divina Comedie.*

lacrimile, tot sângele, cu care Dante a zugrăvit iadul său, au fost luate din viața reală care îl încunjura.

De altmintrelea e de înțeles cum trebuia să fie în general arta acestei vremi. Artă oglindește într'un fel ori în altul viața unei epoci. Caracteristica vieții spirituale din vârsta de mijloc, a fost idealizarea, și o idealizare exagerată a spiritului în dușmănie cu materia, și dacă tot așa va fi și în artă, aceeași va fi trăsătura ei caracteristică. Dacă arta din veacul de mijloc va cânta iubirea, acea iubire nu va fi sănătoasă, normală, ci o dragoste platonice, nefirească. Un cavaler, care se luptă întreaga lui viață pentru gloria iubitei sale, un cavaler care arată minuni de curaj și de virtute și care mereu gândește, suspină, plânge după iubita-i; iată pe cine vor cânta trubadurii. Eroul nuvelilor va fi același cavaler, încărcat cu toate virtuțile, prefăcut într'o virtute abstractă. Alt erou va fi un călugăr, iarăși o virtute, sfințenia personificată și emancipată de înrîurirea trupului, a materiei, a cărnei. Stilul scrierilor asemenea se spiritualizează, dacă ni se îngăduie/astă expresie, el ajunge exagerat, necorect, plin de comparații bizare, aproape nebune. Concepțiunile artistice sînt pline de simbole, de alegorii. Artă, în dorința ei de a spiritualiza până la exagerare, în alergarea ei după emanciparea, sau mai bine zis după despărțirea absolută a sufletului de trup, ar vrea să ne dea imagini spiritualiste, lipsite de verice substrat material; dar



atare minune fiind cu desăvârșire peste putință, dânsa tinde la simbolizare. Așa de pildă, smerenia și lăcomia sunt două trăsături deosebite ale caracterului omenesc; pentru a le înfățișa, scriitorul clasic ar lua un om cu aceste însușiri și l'ar reprezenta. Artistul din veacul de mijloc însă, ar dori să înfățișeze aceste două însușiri: una o virtute, alta un viciu, în pura lor spiritualitate, făcând abstracție de trup; acest lucru fiind nefiresc, și cu totul peste putință, artistul aleargă după simbole, și așa: smerenia o va reprezenta printr'o oae, de pildă, iară lăcomia printr'o lupoaică. În întâiul cânt din Iadul lui Dante avem următoarea scenă: Poetul se rătăcește într'o pădure, caută o eșire, dar nu găsește. În drumul său zărește o colină păzită de trei animale, o panteră, un leu, și o lupoaică.

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

«Călătoriile aventuroase ale unui erou, au și însemnare exoterică, semnificând de pildă, drumul aventuros al vieții în genere; zmeul învins este păcatul; pomul de migdale, care trimete din depărtare parfumul său călătorului, este treimea, D-zeu tatăl, D-zeu fiul și D-zeu duhul sfânt, cari în același timp fac unul, după cum partea cărnosă, coaja și sâmburul formează migdala».

Când Homer descrie armele unui erou, el le

descrie cum sunt, ne spune și care cât prețuește, adică un număr mai mare ori mai mic de capete de vite; dar când un călugăr din veacul de mijloc descrie în poeziile sale, hainele maicei domnului, apoi putem fi siguri că el prin hainele acelea înțelege atâtea virtuți, că o anumită însemnare este ascunsă sub aceste sfinte veșminte ale prea curatei fecioare Mariea, care, de oare-ce fiul este simburele migdalei, ea, cu drept cuvânt, e cântată ca floarea pomului»\*)

E ușor de înțeles ce încordare de imaginație trebuie să pricinuească această tendință de spiritualizare la extrem. La Dante această spiritualizare extremă a imaginației produce câte o dată tablouri sublime, cu toate că și la dânsul se simt într'un chip neplăcut multe ciudățeni de ale ei; la alții însă ajungea la adevărată nebunie, la o destrăbălare a închipuirii, care prin extravaganțele ei ucidea arta, dându-ne în loc de producții artistice, creații izvorâte din creeri exaltați de friguri, documente/pentru psihiatrie. Absurda aspirație a înălțării morale prin idealizarea spiritului, prin emanciparea spiritului de materie și nemicirea acesteia din urmă, — aseastă absurdă tendință a avut de urmare uciderea tocmai a spiritului, și decăderea uneia din cele mai sublime producțiuni ale sale, a artei.

Se înțelege că tot același caracter esențial se

\*) Heine loc. cit.

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

Să-și închipue cine-va ce fel de pictură poate fi aceea, când puterile sufletești ale artistului vor fi încordate, nu pentru a zugrăvi bine și frumos cutare oră cutare parte a tabloului, ci pentru exprimarea cât se poate mai încâlcită a simbolurilor.

Artele plastice, ca pictura și sculptura, sînt mai puțin de cât oricare altă ramură artistică, făcute pentru spiritualizare și simbolizare exagerată; și de aceea ele au și suferit mai mult. Epoca despre care vorbim a dat un poet genial, pe Dante; a născut un poet cu mare talent, pe Petrarca; dar n'a produs nici un sculptor, nici un pictor genial. Ca și literatura poetică, pictura a fost nu numai înfățișarea spiritualismului idealizat, dar și exprimătoarea vrăjmășiei în privința materiei. «Din această pricină, zice Heine, se ved în sculptură și în pictură teme desgustătoare; scene de mucenicie, răstigniri, agonia sfinților, nimicirea trupului. Inseși subiectele erau un motiv pentru sculptură. Și când privesc statuile lor of-tigoase, cu capete strâmbe și evlavioase, cu brațe lungi și subțiri, cu picioare uscate de slabe, acele



statuî speriate și învălitate în niște veșminte șonțite, cari cu toate par menite să înfățișeze înfrânarea creștinească și lepădarea de simțuri, mă cuprinde o milă nespusa pentru artiștii de pe acele vremuri. Pictorii în această privință au fost mai fericiți, de oare-ce colorile, materialul cu care reprezentau, prin calitatea lor și puțința de a lumina și a umbri cu dânsese, nu se împotriviau atâta de grozav spiritualismului, precum se împotrivia marmura, materialul sculptorilor; cu toate acestea și dânsii au fost siliți să încarce răbdătoarea pânză cu cele mai înfricoșate scene de suferință. Și în adevăr, când privești o galerie de tablouri, în cari nu vezi de cât scene de sânge, împilare și altele de astea, apoi îți vine să crezi că artiștii de atunci au zugrăvit aceste tablouri anume pentru galeria vre unui călâu\*).

Arhitectura a suferit mai puțin de cât pictura și sculptura; ba în astă privință, veacul de mijloc ne-a dat modele minunate. Arhitectura din veacul de mijloc a avut același caracter ca și cele-l'alte arte, după cum în genere toate manifestațiile vieței de atuncea armonizau de minune unele cu altele. În arhitectură se arată aceeași tendință parabolică, ca și 'n poezie. «Intrând azi într'o catedrală veche nici nu bănuim însemnarea exoterică a simbolicei ei de piatră. Numai impresia generală pătrunde d'a dreptul în

\*) Heine.

spiritul nostru. Noi simțim aicea înălțarea spiritului și zdrobirea trupului. Chiar lăuntru catedralei este golul crucei, și ne mișcăm aici în înșăși unelta martirului; ferestrele colorate aruncă asupra-ne o lumină roșie și verde, ca picături de sânge și de venin; cântecele de agonie ne înecă; picioarele noastre calcă peste pietre de mormânt și putregai; iară duhul nostru, ca și stâlpii cei colosali, tinde în văzduh, zmulgându-se cu durere din trup, care ca o haină obositoare cade spre pământ. Când acele uriașe clădiri, acele catedrale gotice, le privim din afară, când le vedem executate atât de aeric, atât de fin înpodobite și străvezii, în cât ți se par horbotă de Brabant lucrată în marmoră, numai atuncea simțim puterea grozavă a aceluși timp, care a știut să stăpânească chiar piatra până într'atâta, în cât, de și una din cele mai tari materii, ea ți se arată ca un spectru însuflețit, și ast-fel este expresia spiritualismului creștin \*)).

Același lucru se va observa la toate producțiile spiritului omenesc, în filosofie, în religie. În filosofie domnește o scolastică aridă, mistică și teologică; în religie domnește spiritualismul cel mai desfrânat, un fanatism sêlbatec și o ură neîmpăcată în potriva materiei. Aici suntem nevoiți să facem o digresiune, pentru a înlătura o mare neînțelegere.

---

\*) Heine.

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

Când Prometheus al lui Eschyl, legat de Zeus, cu lanțuri pe o stâncă din Caucaz, răspunde la toate amenințările prin cuvintele: «Bine, lovească! Mă aștept la toate din partea lui Zeus». Când același Prometheus răspunde la toate amenințările și ademenirile lui Hermes, trimesul lui Zeus, prin următoarele cuvinte, pline de-o energie sêlbatecă și de-o mândrie înaltă: «Eu, să simt frica! Eu sa tremur înaintea zeilor noi! Nu crede asemenea lucru. Pe înjositoarea ta slujbă, nici odinioară, să știi bine, n'ași vroi să schimb soarta mea jalnică. Mai bine să zac pe această stâncă, de cât să am de tată pe Zeus și să fiu sluga lui supusă».

Aceste cuvinte sunt pline de un spiritualism înalt.

Când Prometheus al lui Goethe, plin de mândrie, zice lui Zeus fulgerătorul, înfricoșatului stăpân a tot ce există:

«Ich dich ehren? Wofür?  
hast du die schmerzen gelindert  
Ie des Beladenen?  
hast du die Thränen gestillet  
Ie des Geängsteten?» \*)

---

\*) Eu să te onorez? Pentru ce? Ogoit'ai vre-o dată durerile celui apăsător? Uscat'ai vre-o dată lacrimile celui ce suferă?



Apoi aceasta e expresia unui spirit mare, espresia unui spiritualism pe atât de înalt, pe cât și de umanitar.

Când Prometheus al lui Shelley, legat cu lanțuri de o stâncă din Caucaz și supus celor mai neînchipuite torturi, provoacă prin vorbe mândre și desprețuitoare pe chinuitorul său :

«Dușmane, nu'mi pasă de tine! Cu mintea liniștită și statornică te chem, să'ți încerci în po-triva mea tot ce poți să'mi faci, îngrozitor tiran al zeilor și al neamului omenesc ; numai o sin-gură ființă este, pe care nu vei supune-o. Fă să plouă deci asupra mea toate nenorocirile, relele groaznice și spaima aiurătoare, schimbă unul/după altul gerul și focul pentru a'mi roade mărun-tae. . . Ah ! fă ce poți mai grozav ! Ești a tot puternic. 'Ți-am dat stăpânire peste toate cele, afară de peste mine și asupra vroinței mele».

Când Prometheus aruncă furiilor, cari trebuie să'l sfâșie, cuvinte pline de mândrie și de ne-păsare :

«Durerea este elementul meu, ca ura al tău. Sfâșiați-mă, acum, nu'mi pasă».

Aceasta e espresia celui mai înalt spiritua-lizm, celui mai mare triumf al spiritului asupra cărnei ; dar între spiritualismul creștinesc din vea-cul de mijloc și între acest spiritualism, pe care l'am putea numi prometheean, e o prăpastie. Cel d'întâi e rezultatul unei lupte îndeluigate din care, spiritul pare că a eșit învingător, dar în realitate

el e învinsul. Cel de al doilea presupune în om o voință de fier, o conștiință limpede, posesiunea tuturor facultăților intelectuale și morale; cel d'intei presupune din potrivă o voință slabă, moale, o conștiință întunecată, o lipsă, sau mai bine zis o neputință de a stăpâni facultățile intelectuale și morale.

Prometheus nu caută dureri, nu dorește chinuri: nu acesta e scopul său. Scopul său e cât se poate de utilitar și de materialist. Scopul său e să dea oamenilor focul, acel foc sfânt, împrăștiatorul de lumină și căldură; și dacă ar putea ajunge ținta sa sublimă fără chinuri, fără suferinți, el de sigur ar fi foarte fericit. Dar, dacă nu se poate, dacă în drumul său va întâlni piedeci formidabile, dacă pentru izbânda lui se cere luptă, jertfă, martirul chiar, atuncea, o! atuncea Prometheus va ști să pue în fața vrăjmașului un piept de oțel, o voință de fier; va ști să sufere cu mândrie, fără a se plânge, torturele cele mai îngrozitoare. Dar, încă odată, nu durerile le caută dânsul; chinurile îndurate sînt un mijloc, cu totul pentru alt scop.

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

suferința pentru suferință, țelul său e durerea pentru durere. //

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

Trebue să spunem câte-va cuvinte asupra unei chestii foarte însemnate, păstrându-ne dreptul de a vorbi altă dată mai pe larg. Voim să vorbim de înrîurirea religiei asupra artei din veacul de mijloc. De obicei se scoate arta romantică ca un product al creștinismului. După Michelet, ori



după Heine, creștinismul, caracterul creștinismului, hotărește caracterul artei; și tot creștinismului se datorește căderea artei în veacul de mijloc. Această părere o credem greșită. Religia, ca și arta, e un product al spiritului omenesc, și amândouă sînt determinate prin mediul natural și mai ales economico-social. Religia și arta sînt deci determinate de același factor, dar ele nu se determină una pe alta. Creștinismul ne dă niște forme goale, al căroră conținut e dat de mediul natural, și cu deosebire de cel economico-social. Creștinismul nu e, după esența sa, nici fanatic, nici mistic, crud sau neuman, după cum a fost în veacul de mijloc; nici esențialmente umanitar precum s'a arătat la începutul dezvoltării sale. Caracterul, conținutul creștinismului, atîrnă de mediul istoric înconjurător.

«Creștinismul, zice Lange, în istoria materialismului vol. I pag. 313, a fost propoveduit, ca religia celor săraci și nenorociți; dar, prin o prefacere ciudată de principii, a ajuns astăzi religia, la care țin cei cari privesc sărăcia și nefericirea, ca o întemeere dumnezească și veșnică în starea actuală, și căroră această instituție dumnezească le place cu atîta mai mult, cu cât ea este temelia naturală a stărei lor privilegiate».

Ceea ce se pare curios lui Lange, nouă ni se arată ca un lucru foarte natural și de înțeles. Religia se mlădiează și se schimbă după condițiile istorice, păstrând în lungul șir al veacurilor nu-

mai numele ; prefăcând însă cu desăvârșire conținutul, esența sa. Intre religia creștină din veacul de mijloc, cu fanatismul ei exagerat, cu inchiziția și arderea ereticilor pentru mai marea glorie a lui D-zeu, și între religia creștino-burgheză modernă e atât de mare deosebire, în cât s'ar putea cu drept cuvânt socoti ca două religii deosebite. Așa dară nu caracterul înherent religiei creștine a hotărît caracterul și decăderea artei, ci condițiile istorice hotăresc caracterul amândurora. Ceea ce mai ales duce la greșeli e următorul fapt :

Când două fenomene, efecte, au aceeași cauză, sînt determinate de aceeași pricină, ele vor avea cam aceleași calități esențiale, și tocmai acest fapt va înlesni confuzia ; se va lua adecă unul din aceste efecte drept cauza celui-l'alt. Așa de pildă aceleași cauze istorice, năvălirea barbarilor, distrugerea imperiului roman cu toată cultura antică, stabilirea întocmirii feudale, cu tot aparatul ei politic și economico-social, au fost pricinile determinătoare ale caracterului religiei și al artei din veacul de mijloc. Atât una cât și alta au ajuns, precum am văzut, exagerat de spiritualiste, mistice, vrăjmașe neîmpăcate ale materiei, etc. Un observator, neadâncind în destul chestia, și găsind în veacul de mijloc misticism și spiritualism exagerat, ca trăsături caracteristice ale religiei și artei, va fi pornit să facă încheerea, că misticismul și spiritualismul artei sînt efectele mis-

ticismului și spiritualismului religiei. // Aceasta, o repetăm, e o greșeală. Marea poemă indiană Ramayana e romantică, ea are aceleași caractere esențiale, inerente artei romantice; același lucru trebuie spus de arta Persiei; marea poemă a genialului Firdusi e romantică. Și cu toate acestea nici în India, nici în Persia n'a existat religia creștină.

Lange zice că simțimentele și concepțiunile estetice și religioase au *probabil* același izvor. Un cuvânt mai mult pentru teza noastră. Artă și religia, fiind produse ale spiritului omenesc, pot să aibă aceeași cauză hotărâtoare, nu sînt însă pricinile hotărâtoare una alteia. Se înțelege că nu negăm cu totul influența religiei asupra artei, înrîurirea ei e vădită; cum de altă parte și arta poate să aibă influență asupra religiei: fenomenele produse de aceleași pricină au înrîurire unul asupra celui-l'alt. Ceea ce negăm, e faptul că religia ar trebui să fie privită ca o pricină hotărâtoare, exclusivă a artei. Această detronare a religiei, ca factor social hotărîtor, e de mare însemnătate în Istorie și Sociologie, este însă însemnată și în Estetică. Căci acel care, după Heine, ar studia arta romantică din veacul de mijloc, privind'o ca efectul religiei, ar fi expus multor greșeli.

Și acuma putem în puține vorbe, însă cu mai multă siguranță de a fi înțeleși, să resumăm principalele trăsături caracteristice ale clasicismului și romantismului. Clasicismul antic a fost ma-



terialist, câte o dată exagerat de materialist; el înfățișa relațiile materialiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dênșii; el ajungea câte o dată departe, până a fi expresia armoniei dintre corp și suflet.

De aice acea putere, sănătate, liniște, seninătate; acel firesc și acea identitate între plăzmuirile artistului și ideile lui. Romantismul a fost spiritualist, exagerat de spiritualist, el înfățișa relațiunile spiritualiste ale omului cu natura și ale oamenilor între dênșii, exprima nearmonia corpului și a spiritului, idealizarea sufletului și nimicirea trupului. De aici, acel nefiresc, acea slăbiciune, neliniște, întunecime, durere, exaltare, martirizare; de aici acea neidentitate între plăzmuirile artistului și ideile sale; de aice acea simbolizare, alegoriile și ciudățeniile de tot soiul, cari caracterizează romantismul.

*Atât clasicismul cât și romantismul își au obârșia, își găsesc explicarea, în mediul natural, în mediul economico-social al epocelor corespunzătoare.*

---

# FACLIA DE PAȘTE

ȘI

## NĂPASTA

---

Intr'un articol trecut am analizat comediile lui Caragiali. In acest articol vom vorbi despre creațiunile din urmă ale simpaticului și talentatului nostru scriitor, despre nuvela «Făclia de Paști» și drama «Năpasta». Scrierile din urmă ale lui Caragiali au făcut o mare confuție în spiritele multora. Publicul român s'a învățat așa de mult să rîză de spiritualele producțiuni ale mult talentatului nostru satiric, în cât era o adevărată mirare, pentru toți, aparițiunea «Năpastei», unde, în loc de veselie, se oglindește groază, jale și durere. Cu numele lui Caragiali sînt legate atâtea tipuri caraghioase, atâtea vorbe de spirit, atâtea scene producătoare de rîs, în cât era o adevărată surprindere, pentru admiratorii talentului lui Caragiali, coloritul întunecat și dureros, care caracterisează «Năpasta». Prin această înșelare a

1) Inceput de articol!

unei anumite așteptări ne explicăm, în parte, nereușita «Năpastei», care merită cu totul altă soartă. Este cunoscut faptul psihologic, că nerealizarea, ori mai ales înșelarea unei așteptări produce în organismul nostru fiziologico-psihologic jenă, neplăcere. Altă cauză a nereușitei e aplicarea greșită a principiului divisiunii muncii la producțiunile artistice. Fie-care știe, că un bun/cismar nu poate fi tot odată și un bun ferar, cel puțin în societatea noastră modernă. De aici aplicarea aceluiaș principiu la producțiunile artistice. Caragiali a scris comedii de mare talent, deci cum ar putea el să scrie drame tot așa de puternice? Și iată mulți, poate înconștient, au fost deja preveniți, când au venit la teatru să vază «Năpasta». Cât de greșită e această părere arată faptul, că mai toți scriitorii mari nici odată nu s'au mulțumit cu un singur gen de scriere, iar dacă unii din genialii scriitori moderni scriu numai romane, apoi cauza e, că romanul e un gen de scriere atât de larg, în cât cuprinde mai pe toate cele-l'alte genuri la un loc. Și afară de aceasta, comediiile și dramele nu sînt genuri așa de depărtate; risul și plînsul sînt așa de înrudite, în cât expresiunea lor materială e de multe ori aceeași: lacrimile.

Criticii lui Caragiali, căutând explicarea unui fenomen așa de ciudat: metamorfosa unui scriitor de comedii în scriitor de drame, au dat și peste o cauză, în parte cel puțin, adevărată—aceasta e: influența scriitorilor ruși și mai ales influența operei



genialului Dostoevsky, «Crima și Pedepsa». Faptul e întru cât-va adevărat; dar cele mai multe din explicațiile și considerațiile lor ne par cu totul greșite. După unii din critici, Caragiali n'a făcut altceva de cât a copia pe Dostoevsky, iar țeraniî aduși de Caragiali pe scenă sînt niște ruși deghisați. Aceasta e o mare greșeală. Mai întîi faptul, de a fi influențat de un scriitor nu e nici anormal și nici nu scade valoarea celui influențat, ci în mare parte e chiar necesar. Estetica metafisică credea, că o creațiune artistică e rezultatul unei inspirațiuni venite de sus, de la un D-zeu transcendental. Noi însă, știm acuma, că o creațiune artistică e rezultatul unor impresiuni primite de un organism special, fie direct din mediul/inconjurător, fie indirect, prin creațiunile altor artiști. Influența dar a altor scriitori e absolut necesară și bine-făcătoare. Se poate ca o anumită scriere să producă asupra unui anumit scriitor o impresie așa de mare, să excite forțele creatoare așa de mult, în cât să determine creațiunea unei opere artistice. Va fi aceasta o copiere? Nu. Diferența între copiator și artist va fi următoarea: Pe când la un copiator, în scrierea lui, va reapărea tot opera citită, dar întunecată și schilodită, la un artist opera citită va fi mai mult un pretext de a crea, iar opera creată va purta semnele intelectului, temperamentului, caracterului, personalității artistului. Ast-fel două opere, deși avînd oare-care legătură genesisică, vor diferi însă, întru atîta întru

cât diferă și personalitățile a doi artiști. Manifestarea personalității artistului în opera sa e tocmai ceea ce o caracterizează și-i dă preț. Și acesta e cazul lui Caragiali.

\* \* \*

Să vedem acum mai de aproape scrierile lui Caragiali, începând cu nuvela Făclia de Paști. Ceea ce ne sugerează puternica și uimitoarea operă a genialului scriitor rus Dostoewsky, e groaza, groaza de ucidere, și mai cu seamă martirul căinței, remușcării omului, care a ucis și ale cărui forțe sînt consumate, distruse prin ucidere. În nuvela lui Caragiali nu e simțimentul groazei și al remușcării unui om care a ucis, ci groaza, frica unui om de a nu fi el ucis, frica de moarte. Simțimentul de groază e tot ce are comun «crima și pedeapsa» lui Dostoewsky și nuvela lui Caragiali. Exprimarea însă a acestei simțiri e cu desăvârșire personală lui Caragiali; este însuși Caragiali, care a simțit această groază, și prin Leiba Zibal, eroul nuvelei, ne sugerează acest simțiment. Alegerea eroului nuvelei e cât se poate de nimerită. Pentru a zugrăvi simțimentul unei frici nebune și distrugătoare, i-a trebuit bine înțeles un om fricos, pentru că numai la un așa om simțimentul fricei poate să se arăte în toată puterea lui grozavă și respingătoare tot odată. Se înțelege că între toate națiunile se găsesc oameni fricoși, dar nicăeri de sigur acest simțiment nu e

așa de întins ca la ovrei. Aicea simțimântul fricei e supt, orî mai adevărat zis, era supt, cu laptele mamei. Aicea toate ascunzăturile sufletului sînt otrăvite de acest simțimânt otrăvitor, rezultatul unor persecuținni îngrozitoare în timp de două mii de ani. In sufletul ovreiului frica de moarte e resunetul acelor ucideri în masă, cari erau întovărășite de cântecul preoților, pentru mai marea glorie a lui D-zeu, aceluî D-zeu, care a zis: să nu ucizi.

Alegerea eroului pentru zugrăvirea simțimântului fricei, e cât se poate de reușită, și tot așa de reușită, e și zugrăvirea simțimântului. Autorul nicăieri n'a făcut greșala să cadă în caricaturism, să-și bată joc de simțimintele ovreiului, ceea ce ar fi încântat pe antisemiți, dar ar fi stricat toată impresiunea nuvelei. De-alungul nuvelei autorul rămâne serios, îngrozit el însuși de soarta ce-l așteaptă pe Leiba Zibal, și iată pentru ce el ne sugerează același simțimânt de groază. Ovreiul Leiba Zibal a fost «precupeț, vînzător de mărunțișuri, samsar, telal de straie vechi, croitor și ștergător de pete într'o ulicioară tristă din Iași» iar până a ajunge la așa multiple meserii era băiat într'o dughiană. Aicea i s'a întâmplat un urît accident. El a fost amenințat să fie lovit de un hamal, care era să ucidă pe tovarășul său. Leiba înspăimîntat a căzut leșinat și a stat două luni bolnav în pat. Acest accident a trebuit de sigur să aiba o influență decisivă asupra caracterului lui Leiba, făcându-l mai nervos, mai bolnăvicios și



mai fricos, iar introducerea acestui accident în biografia lui Leiba e iarăși cât se poate de nemerită. După ce s'a sculat Leiba din păt, «atunci începu lupta grea pentru viață, care se îngreue și mai tare prin căsătoria lui cu Sura.... răbdarea însă ostenește soarta rea. Fratele Surei, hangiu la Podeni, muri, și hanul rămase lui Zibal, care urmă negoțul pe seama lui. Acuma Zibal stă bine, are acea armă care dă forța păcătoșului, fricosului și neputiciosului—banul.

«De sărăcie a scăpat Leiba, dar sunt toți bolnavi, și el, și femeea, și copilul; frigurile/de baltă. Și oamenii sînt răi și pricinași în Podeni!... Ocări... batjocuri... sudălmă... acuzări de otrăvire prin vitriol... Dar amenințările!» Și tocmai o amenințare, care muncește acum pe Leiba, mai mult de cât frigurile.

Leiba a luat un rîndaș, Gheorghe, un om rău și buclucaș, căruia a fost nevoit să'i dea drumul, iar Gheorghe plecând 'i-a zis, cu un glas amenințător : «Să mă aștepți în noaptea Paștelui, să ciocnim ouă roșii, jupâne... Să știi că ți-am făcut și eu socoteala». Leiba a simțit în tot trupul și sufletul lui, că amenințarea nu era deșartă. Această simțire a devenit și mai certă, când, câtă-va vreme după plecarea lui Gheorghe, sub-prefectul a venit la Leiba să caute pe Gheorghe, bănuind de niște fapte foarte rele. Acuma e Sâmbata Paștelui, se apropie noaptea, scadența amenințării lui Gheorghe și cu cât ea se apropie, crește groaza lui Zibal.

Zugrăvirei acestei creșteri continue a groazei e consacrată toată nuvela, și această zugrăvire e făcută cu o mână de artist. În linii largi și hotărâte, cu câte-va cuvinte Caragiali zugrăvește o întreagă stare sufletească, o stare tulbure și dureroasă. Observațiile psychice sunt adevărate și pătrunzătoare. Cât de adevărate sunt de pildă planurile idilice, ce le face Leiba, sub influența fricei. Scuturat de friguri și de frică, sufletul lui Leiba trebui să caute încurajare, să-și facă singur curaj, și iată el începe să facă planuri frumoase: cum se va muta în Iași, va face o dughiană și negreșit într'un loc unde e lume mai multă, unde e comisarul, ipistatul, sgomot, cafe chantant. Și făcându-și curaj la căldura soarelui de primăvară, care începuse să încingă fața mlăștinelor, Zibal adoarme și visează un vis urît. Visul lui Zibal e o frumoasă pagină de pătrundere psychică și artistică. Noi sîntem departe încă de a avea o explicație deslușită și sigură, fiziologică și psihologică a visurilor. Ceea ce știm însă, e că visurile sînt impresiunile și imaginile din timpul vegherei, întunecate în somn, și care se combină fără nici un regulator, se combină prin atracțiunile proprii și prin forța unor anumite legi, naturale de sigur, dar încă necunoscute nouă. În orî-ce cas, în somn, într'un fel ori într'altul, în combinațiuni fantastice se vor regăsi impresiunile, grijile, dorințele din timpul vegherei. Care sunt impresiunile, grijile și dorințele ce muncesc pe Leiba? Frica de Gheor-

ghe, frica de singurătate într'un han vechi și singuratec, grija dureroasă pentru soarta Surei și a copilului, frica de ura creștinilor, și dorința ferbinte de a fi între oameni, cât mai mulți oameni, cari, prin faptul prezenței lor, ar face sigură pozițiunea lui. Și el visează o dugheană în Iași, o o grămadă de oameni așa de mare, în cât ea oprește circulația. Această grămadă de oameni duce din spre Copou un nebun uriaș și furios. Apropiindu-se de dughiana lui Leiba jandarmii îi desleagă furiosului mâinele; nebunul se asvêrle asupra Surei și a copilului și le sfărâmă capetele lovindu-le unul de altul. «O lume întregă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun» vrea să strige din somn Leiba, «dar glasul mut nu se supuse voinței». În acest vis îl regăsim pe Gheorghe în nebunul furios, dorința de a fi între mulți oameni — în grămada de oameni care conduce pe nebun, persecuțiunea *goilor* — în faptul cum jandarmii dau drumul nebunului în dughiană, grija dureroasă pentru soarta femeii și a copilului — în faptul cum îi ucide nebunul etc... Și noi simțim, că e parcă tocmai acest vis, pe care trebuia să'l viseze Leiba. Dar ceea ce e mai important, e că această pagină energică și frumoasă adaugă câte-va culori întunecate, și grozave pentru tabloul întreg, pentru zugrăvirea groazei lui Leiba. Visul, bine înțeles, trebuia și mai mult să demoralizeze pe Leiba, dar ceva mult mai îngrozitor îl aștepta la deșteptare. Diligența sosește și el află o nou-



tate îngrozitoare : La tactul de măi sus al poștei hangiuł ovreiu cu femeia și copiii au fost omoriți în groaznice chinuri. «In tăcerea nopței, perduți în întunec, un bărbat, două femei și două copii fragezi, smulși fără veste din brațele bine-făcătorului somn de mâna fiarei cu chipul omenesc și jertfiți unul câte unul.» Ce iad trebuie să se petreacă în sufletul bolnav și demoralizat al lui Leiba la auzul acestei înfricoșate vești! Caragiali ne zugrăvește impresia lui Leiba numai prin câte-va cuvinte : «Buzele lui Leiba, albite de friguri urmau machinal gândul, tremurând repede. O scuturătură puternică îl apuca între spete; el intră cu pasul împleticit în gangul hanului». E noapte adâncă. Bolnav, zdrobit, tremurând șade Zibal pe pragul ce dă în gang și ascultă. Imprejurul hanului singuratec o tăcere înfricoșată. De departe, dincolo de mlăștine și dealuri, se aud clopotele bisericeii de la sat, se aud așa de departe, parcă înadins pentru a arăta cât de departe sunt oamenii, și parcă șoptesc : ești singur, singur, singur. Și în această tăcere se aud din când în când sgomote nehotărîte, produsuri halucinatoare ale auzului.

Descrierea acestei tăceri e admirabilă : «Sgomote nehotărîte vin din depărtare, parcă sînt tro-pote de cai, bubuituri de maiu înfundate, convorbiri misterioase și agitate. O încordare înaltă a atenției ascute simțirea auzului în singurătatea nopții : când ochiul e dezarmat și neputincios,

auzul pare că luptă să și vază». Dar în această tăcere se aud de o dată deslușit, tot mai aproape și mai aproape, pași de cai, de oameni, cari vorbesc, și Zibal, apropiindu-se tremurător de ușă, aude vorbele tâlharilor. Descrierea groazei lui Zibal e făcută așa de bine de Caragiali, în cât dăm aicea toată această pagină frumoasă :

«O oboseală zdrobitoare apăsa pe umerii lui Zibal. . .

«Să fie Gheorghe?»

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

Intre frânturile de gânduri ce se rostogoliau în capul său, el nu putu prinde un gând întreg, o hotărîre. . . Aiurit, intră în dugheană, trase un chibrit și aprinse o lampă mică cu petrol.

E o idee de lumină ; fitilul e așa de jos lăsat în cât flacăra sta ascunsă în interiorul capsulei de alamă ; numai prin gratia mașinei apar de jur împrejur niște bendițe verticale foarte subțiri de-o lumină aproape cu totul moartă. . . Dar este destul pentru ca să vază bine în ungherele cunoscute ale dughenei. . . A ! e mult mai mică deosebirea între soare și cea mai de nimic scântee, de cât între aceasta și întunerecul orb !

Ceasornicul țacănea în perete. Sgomotul acesta monoton supără pe Zibal. Omul nostru puse mâna pe limba ce se legăna și-i stinse mișcarea. Gura lui era uscată. Îi era sete. Spălă un păhăruț în cada cu trei picioare de lângă tarabă și voi

să-și toarne rachiu bun dintr'un șip ; dar gâtul șipului începu să clănțanească tare pe buzele paharului. A doua încercare, cu toată voința lui de a-și birui nervositatea, nu avu mai mult succes. Atunci, renunță la pahar, lăsându-l să cază domol în apă, și înghiți de câte-va ori din șip. Puse după aceasta la loc șipul, care atingând scândura produse o ciocnitură de speriat. Un moment se opri înecat de această impresie. Apoi luă lampa și o puse pe firida ferestei care da în gang ; pe poartă, pe paveaua și pe zidul din potrivă al gangului se zugrăviră niște bande late de-o lumină cu prea puțin mai deasă de cât o închipuire.

Zibal se așeză iar pe prag întinzându-și urechia la pândă. . .

Clopote în deal . . . toacă pentru înviere . . . Care va să zică a trecut de miezul nopței ; / ne apropiăm de ziuă . . . A ! dacă ar trece și restul acestei lungi nopți ca jumătatea întâia !

. . . O trosnitură de nisip strivit sub talpă ! . . . Dar el e în colțuni și nici n'a mișcat măcar piciorul . . . A doua trosnitură . . . mai multe. E de sigur cine-va afară, aci foarte aproape. Leiba se scoală apăsându-și pieptul cu mâna și căutând să întoarcă înapoi un nod rebel ce i se ridică în gât.

. . . Sunt mai mulți oameni afară . . . și Gheorghe ! . . . da, e ticălosul *gor* . . . da, a bătut în deal ceasul Învierei !

*Goi* vorbesc încet :



«Dacă 'ți spun eu că doarme. Am văzut când a stins lumina.

— Mai bine ; prindem cuibul întreg.

— Poarta o deschiz eă ; îi știu meșteșugul. Să-i croim ferestuica . . . Bârna trece pe aici . . . »

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

Un sfredel mare se aude rozând țesăturile uscate ale blănii bătrâne de stejar . . . Zibal are nevoie să se rezeme ; el se sprijinește în palma stângă pe poartă și cu dreapta își acoperă ochii.

Atunci, printr'un caprițiu neexplicabil al intinelor jocuri, se produse în urechea omului din năuntru foarte tare și lămurit :

«Leiba ! sosește diligența ! »

Era neîndoios glasul Surei . . . o caldă rază de speranță . . . un moment de fericire . . . este iar un vis ! . . . Dar Leiba își trage repede mâna stângă : vârful instrumentului, pătrunzând de partea asta, l-a înțepat în palmă.

A mai gândi la scăpare ? . . . absurd . . .

.....

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

Leiba nu trezește pe Sura ; e o jale adâncă a omului fricos dar iubitor, de a nu o face păr-

tașă la groaza lui. Și cât de adevărată e frasa halucinatoare, par'că zisă de Sura. În frica și groaza ce-î muncește sufletul, trebuie să simtă o nevoie supremă de o licărire de nădejde și încurajare, ori cel puțin de înșelare de sine. În suprema efortare toate forțele psihice se ațită în acest sens și produc acea frasă halucinatoare, care îi dă omului o scânteie, cea din urmă scânteie de speranță: «Leiba, sosește diligența. . .»

Zugrăvirea friceii și groazei e aici făcută cu atâta putere, în cât ne pare că dacă din mâna lui Zibal ar cădea jos șipul și s'ar strica, sgomotul produs de căderea șipului ne-ar înlemni, ar răsuna în creierul și în tot corpul nostru. Pentru a excita într'atâta groaza cititorului e trebuință de o mare putere artistică. Această scenă e și cea culminantă; sfârșitul nuvelei însă ne pare cam greșit. În adevăr, să vedem care ar putea să fie sfârșitul nuvelei, după ce Leiba cade jos neavând nici o forță de rezistență, distrus, gata să primească lovitura de grație.

Una din două: ori Leiba va muri de mâna ucigașă a lui Gheorghe, ori vre-o întâmplare fericită îl va scăpa. Cazul întâi ar putea să se încumete a'l zugrăvi numai un Dostoevsky. Și atunci poate, din pana acestui suflet întunecat, acestui geniu colosal, strivit de un regim politic blestemat, ar eși una din acele scene îngrozitoare, precum e aceea a uciderei Nastei din romanul «Idiot», scenă care provoacă, sudori de ghiață la cei mai tare

organizați nervozicește, halucinațiuni morbide la cei mai slabi. (Caragiali a ales cazul al doilea, ceea-ce bine înțeles, era în drept să facă. Dar Leiba nu numai că scapă, dar încă el însuși pedepsește într'un chip îngrozitor pe Gheorghe. Sfârșitul e prea brusc, prea neașteptat, pare a fi înadins căutat pentru a produce efect <sup>1)</sup> de aceea nu e pătruns de sinceră emoțiune, și de aceea ne lasă și pe noi reci. Și să se noteze bine, noi nu credem sfârșitul nereal și imposibil. El poate să fie foarte real și foarte posibil; — ce nu poate să se întemple în realitate? — dar din imensa cantitate a posibilităților reale artistul alege pe aceea, care mai cu seamă e caracteristică personagiilor lui și care ajută la producerea impresiunii totale. Și tocmai așa nu e sfârșitul nuvelei. Când Leiba prinde în laț mâna lui Gheorghe și începe s'o frigă cu lampa, această carbonizare a mânei ne produce, în loc de groază, scârbă. Cuvintele evreului, cu cari se mântue nuvela, sînt cam teatrale. De altmintrelea noi nu voim să șicanăm pe Caragiali cu acest sfârșit. Noi știm foarte bine că nu se poate face caz de o greșeală, care poate să fie îndreptată prin suprimarea unei pagini dintr'o scriere. O singură observație mai avem de făcut: nuvela e prea scurtă. Caragiali are un mare merit: că e cât se poate de sobru, evită orî-ce umplutură, de aceea toate scrierile lui au o construcție așa de puternică. In nuvela «Făclia de Paști» această sobrietate și scurtime pare a

*Uzitatele nu sînt - e motivat!*



fi exagerată. Cadrul e destul de larg pentru o nuvelă mai mare. Sint locuri, cari ne par mai mult un concept minunat pentru o nuvelă. Acesta ne pare a fi neajunsul principal al acestei admirabile nuvele, care e una din cele mai bune din câte s'au scris până acuma. Acei cari știu să citească, să înțeleagă și să pătrundă întru atâta într'o lucrare artistică, în cât în ea să vadă pe artist, pentru aceea, chiar de la aparițiunea nuvelei era vădit, că artistul, care ne-a făcut minunate comedii, va fi în stare să facă și drame puternice. Pentru un așa cititor drama «Năpasta» nu era de loc ceva surprinzător.

\* \* \*

«Năpasta» a făcut mult sgomot, ceea ce e de sigur o mare raritate în țara noastră. Acest fapt arată deja, că toți au simțit, că drama lui Caragiali e o lucrare meritorie, au simțit chiar aceea, care i-au fost ostili. În acest articol vom vorbi despre «Napasta» și foarte puțin despre ceea ce s'a scris despre ea, iar polemica cu criticii «Năpastei» voi face-o într'un articol deosebit. În «Făclia de Paște» Caragiali a zugrăvit groaza și frica de moarte. În drama «Năpasta» Caragiali zugrăvește o altă stare sufletească: groaza care cuprinde sufletul după o crimă comisă, remușcarea și frica ispășirii acestei crime. Subiectul e mai apropiat de Dostoevsky, e mai acelaș ca în

«Crimă și pedeapsă». Este oare aice un plagiat, cum păreau a zice unii critici? Nimic mai greșit. «Năpasta» e o lucrare originală a lui Caragiali. Într'un articol frumos d. N. Iorga explică foarte bine deosebirea între personagiile mistice și religioase ale scriitorilor ruși și între Dragomir al lui Caragiali. Dar cauza deosebirii ne pare în parte explicată greșit. D. Iorga explică această diferență prin deosebirea modelelor, pe cari le-au avut înaintea lor scriitorii ruși dintr'o parte și Caragiali din altă parte. Un Tolstoi spre exemplu, în «puterea întunericului», a avut înaintea lui țărănimea rusă mistico-religioasă ca toți slavii, iar Caragiali a avut înaintea lui țărănimea română religioasă și imorală, ca toate clasele inferioare la popoarele romanice. În aceste cuvinte, se înțelege, e o mică parte de adevăr, dar cea mai mare e greșită. Ceea ce deosebete pe doi scriitori e, nici vorbă, și obiectul observațiunii lor, dar mai mult e subiectivitatea scriitorilor. Dacă Nichita la Tolstoi, și Rascolnicof la Dostoevsky singuri mărturisesc crima, pentru a o ispăși, pe când Dragomir al lui Caragiali fuge de această mărturisire și ispășire, explicarea acestui fapt nu trebuie căutată exclusiv în diferența între poporul rus și poporul român, ci în diferența temperamentului, intelectului și caracterului scriitorilor. Poporul rus fuge tot atâta de pedeapsă, ca și oricare alt popor, și nu e mai puțin imoral nici mai mult religios, în marea majoritate a lui, de

cât popoarele romanice. Ceea ce deosebete, spre exemplu, scrierea lui Dostoevsky de a lui Caragiali, în afară de gradul talentului ori genialității, e deosebirea temperamentului, intelectului, organizațiunii psihice a scriitorilor, și deci deosebirea simțimentelor multiple, încorporate în scrierile lor. Și pe cât se deosibesc aceste multiple însușiri sufletești și combinațiunea lor, pe atâta se deosibesc și creațiunile scriitorilor. În zugrăvirea lui Dragomir și Ion, Caragiali a pus un șir întreg din propriile sale simțiri de înduioșare, frica, groaza, o parte din propriul său suflet, și iată de ce, mai ales, creațiunea lui e originală și de un mare merit.

Cum am zis deja, simțirea principală, care e zugrăvită în «Năpasta», e groaza remușcării și groaza înaintea ispășirii unei crime comise. Aceste simțiminte Caragiali le-a sugerat unui om imaginar, dar viu, — Dragomir, și prin el ne sugerează aceleași simțiminte, cari l'au animat pe el, artist. Dragomir este dar persoana principală a piesei, persoana centrală, iar Anca și Ion persoanele secundare. / Acei cari au văzut în Anca o persoană tot așa de importantă, ca Dragomir și chiar mai importantă, aceia n'au înțeles piesa lui Caragiali. Chiar unele neajunsuri ale piesei, în parte, sînt condiționate prin faptul, că interesul, mai tot interesul lui Caragiali e concentrat asupra persoanei principale. Anca e în piesă, mai ales pentru a supune unei neîntrerupte torturi conștiința criminală

12/19



și bolnavă a lui Dragomir, și a face ast-fel să reiasă tot caracterul și tot martirologul lui, și deci să se manifesteze acele simțiminte, pe cari a voit să le zugrăvească artistul. Dacă acest rol supus pe care îl joacă Anca e de folos pentru manifestarea simțimintelor și caracterului lui Dragomir, e însă un neajuns pentru zugrăvirea caracterului Ancei. Neavând în piesă o viață personală proprie, trăind cum am zice mai mult ca o răsfrângere a conștiinței bolnave a lui Dragomir, Anca în piesă e câte odată prea unilaterală, prea făcută ca dintr'o bucată. Al doilea tip tot așa de secundar, ca și Anca, e Ion nebunul; acest din urmă însă e mai reușit de cât Anca, și în deosebi e mai mult plăcut publicului. Care să fie pricina, — și nu putem noi oare găsi această pricină a deosebirei în reușita a două tipuri, chiar în concepția dramei?

Să studiem mai de aproape aceste tipuri, să vedem care e rolul și atribuțiunea Ancei în «Năpasta». Ea e răsbunătoare. Prin aduceri aminte, prin alusiuni răutacioase, prin refuzul celei mai mici mângâeri sufletului tulburat al lui Dragomir, prin mustrarea veșnic gândită, dar nici o dată spusă, ea chinuște conștiința bolnavă a lui Dragomir, îl omoară psihicește, pentru a-l da pe urmă pe mâna justiției. Prin concepția întâia, aceasta e menirea ei, dacă putem să ne exprimăm așa, în dramă. Prin împlinirea acestei meniri ea ajută la desfășurarea acțiunii, pentru ma-

nifestarea caracterului ei și al lui Dragomir, pentru sugerarea acelor simțiminte, pe care a vrut să le sugereze autorul, pentru impresiunea totală dramatică. Ce rol și menire în «Năpasta» are Ion? El de asemenea răsbună moartea lui Dumitru Cirezaru, asupra lui Dragomir, ca și Anca, dar felul răsbunării e cu desăvârșire diferit. Suferințele, pe care le produce Ion lui Dragomir, nu sînt produse direct, cu voe, ci indirect și fără voe. Dragomir suferă mult de gîndul că Ion Păduraru, un om inocent, e închis din cauza lui în ocnă, suferă și mai mult, când se întâlnește cu Ion și vede cu ochii groaznicele lui suferinți. Caracterul lui Ion, ca și al Ancei, e unul din factorii, care-l torturează pe Dragomir; dar felul torturei e deosebit. În adevăr, ceea ce mai ales face pe Dragomir să suferă așa de mult, e că Ion e bun, blînd, suferă în tăcere și cu resemnarea unui copil nefericit și bolnav. Dacă Ion ar fi fost un ticălos, un rău, un om crud, Dragomir ar suferi mai puțin, el s'ar fi mîngâiat cu gîndul, că un așa ticălos nici nu merită altă soartă. Dar așa cum este Ion, el provoacă o înduioșare pînă la lacrimi cititorului, iar lui Dragomir, afară de înduioșare, îi mai provoacă un iad de suferinți. Ion dar asemenea torturează pe Dragomir și face să se desfășure caracterul și toate simțimintele de groază ale lui Dragomir, face să se desfășure acțiunea, ridică puternic im-

presiunea dramatică, dar toate acestea le face și trebuie să le facă cu totul altmintrelea de cât Anca. Pe când cea d'întâi îl torturează pe Dragomir cu deplină cunoștință și voe, Ion o face cu totul fără voe, fără conștiință, prin faptul propriei sale suferinți. De aici însă decurge și marea deosebire, care /trebuie să fie între aceste două caractere, chiar după concepția dramei. Cu cât Anca va fi mai neînduplecată, va lovi mai tare, va tortura mai groaznic și mai priceput, cu cât într'un cuvânt ea va fi mai rea, cu atât acțiunea dramatică va fi mai puternică, impresiunea mai mare, creațiunea artistică mai reușită. Cu cât din altă parte Ion va fi mai bun, mai blând, mai gingaș în simțimintele omenești, cu atât remușcarea și suferințele lui Dragomir vor fi mai tari, cu atât drama va fi mai puternică. Chiar după întâia concepție a dramei, Anca trebuie să fie cât se poate de neînduplecată și rea; iar Ion cât se poate de bun, blând, iertător. Putem să ne explicăm acuma și unele neajunsuri în zugrăvirea caracterului Ancei, și pentru ce Ion a produs o impresie bună publicului, pe când Anca a fost primită cu o nemulțumire aproape generală de publicul spectator.

✓ Anca, cum am zis, e o răzbunătoare per excelentiam și o răzbunătoare conștientă. Răzbunarea însă, și mai cu seamă răzbunarea lentă, prin torturi îndelungate, e foarte antipatică, ea jignește cele mai bune simțiminte omenești de



simpatie, iubire și solidaritate socială. /Nu e vorba, a fost o vreme\*) și nu o vreme depărtată, când această răsbunare părea foarte logică, ofensând simțimintele era justificată prin rațiunea aceea anume, că se credea în liberul arbitru. Atunci când se credea în libera voință a omului, când se credea că omul poate să facă ori să nu facă crima, după libera lui voință, atunci acel, care a făcut-o era imens de vinovat, pentru că putea foarte bine să nu o facă, trebuia numai să nu voiască, atunci răsbunarea era într-o cât-va logică, trebuia să fie chiar impusă contrariu simțimintelor, ca o datorie morală.

Acuma înse, când concepția de liber arbitru se repausează sub colburile învechite ale arhive-  
lor /și ale câtor-va creeri metafisice, acuma când știm că faptele tuturor oamenilor, deci și ale criminalilor, sînt determinate prin ereditate și prin influența mediului cosmic și social, și mai ales a celui social, acuma pentru utilitate socială putem cere, ca societatea să închiză pe criminali, să-i facă nevătămători; dar răsbunarea devine un non sens, devine o dublă monstruositate, și din punctul de vedere al sentimentelor și din punctul de vedere al rațiunii. Pentru omul modern carac-

\*) La sîlbateci unde răsbunarea e un fapt absolut necesar pentru existența tribului, ea provoacă cu totul alte simțiminte, dar noi nu vorbim de vremuri așa de 'ndepărtate, când eram încă în stare de sîlbătecie.

*1/veri fugim 106200*

terele, cari sînt capabile de o crudă și îndelungată răsbunare, sînt eminentemente antipatice. Anca dar e un caracter crud și antipatic. Sînt mulți artiști, cari nu pot să se afunde în toate îndoiturile și ascunzăturile unui suflet și unei inimi rele, pentru a-i da viață într'o creațiune artistică. Eată pentru ce Anca e mai puțin reușită de cât alte tipuri ale lui Caragiali, și mai ales pentru ce Ion a fost mult mai bine înțeles de publicul spectator. De altmintrelea, dacă zic că Anca e mai puțin reușită de cât cele-l'alte tipuri, sînt departe de a nega posibilitatea unui ast-fel de tip, cum au făcut-o mai toți criticii «Năpastei». Eu nu numai cred, că un așa tip e foarte posibil în viață, dar că e și zugrăvit mai tot-d'auna drept.

Anca e o femeie rea, cum sînt unele femei; ea nu e capabilă de isbucnirea de odată a unei cruzimi îngrozitoare, ci e rea prin acumularea cruzimilor mai mici, cari înse, în sumă, sînt mai înfricoșate de cât o cruzime mare; ea nu va ucide de odată, ci va supune pe jertfa ei unei torturi continue și lente; ea nu e violentă ci insinuitoare; ea nu e sinceră ci prefăcută, își ascunde ghiarele ca o pisică. A face rău pentru o așa femeie e o petrecere, și dacă n'ar avea prilej de a face un rău mare, de a răsbuna moartea unui bărbat, ea s'ar ocupa cu clevetiri și intrigă de mahala. Anca e rea, ca o femeie și ca o roabă. Tipul unei asemenea femei e zugrăvit în Anca de Caragiali drept, cu pricepere. Dacă am zis că

ea e mai puțin reușită de cât alte tipuri, e pentru că une-ori e prea unilaterală și nu se simte acea mlădiere sufletească, cum se simte la alte tipuri. De altmintrelea, de vom lua în considerație, că ast-fel de tipuri sînt extrem de greu de zugrăvit și că e un tip, care repugnează temperamentului artistic al lui Caragiali, va trebui să recunoaștem că autorul a învins greutăți foarte mari în zugrăvirea acestui tip și că meritul lui deci e cu atât mai mare. Dacă însă publicul în general a primit așa de rău tipul Ancei, pricina e între altele, că, nu numai la noi dar și în țările mai culte, tipurile antipatice, ca Anca, nu sînt pricепute și gustate de publicul spectator. Să încercăm acuma să ne dăm seamă mai amănunțit despre piesa lui Caragiali, urmând'o pas cu pas.

\*  
\* \*

Sînt nouă ani de atunci. Dragomir, din gelosie și pentru a lua pe femeia iubită, ucide pe bărbatul ei. După un an, el ia de nevastă pe Anca, nevasta ucisului. Pe când Dragomir a ucis pe Dumitru în pădurea Corbenilor, trecea prin pădure Ion Păduraru. El găsește cadavrul, îi ia amnarul, luleaua și tutunul, se umple de sânge și în așa stare e arestat. Toate dovezile sînt contra lui. Bătut, torturat, până ce capătă o boală psychică, el recunoaște că a ucis pe Dumitru; e judecat și trimis la ocnă. Sînt nouă ani de atunci



și la rădicarea cortinei găsim pe Dragomir, Anca și Gheorghe, învățatorul din sat, stând împrejurul unei mese în cărciuma lui Dragomir. Gheorghe citește gazeta unde e tipărit, că Ion pădurarul, nebunul, a fugit de la ocnă. Cu convorbirea asupra acestei întâmplări se începe scena I a actului întâi. Intr'un mod brusc și puternic Caragiali ne introduce în drama lui. De la primele frase pronunțate de Dragomir și Anca începe să se lămurească tot sensul dramei, care s'a petrecut în timp de nouă ani trecuți, și ai cărei martori n'am fost, precum și sensul dramei, ce va urma, ai cărei martori vom fi. Dialogul pe cât e de natural, pe atât e și de adevărat. Fie-care frază zugrăvește o stare sufletească, fie-care frază explică și evenimentele trecute și ceea ce se petrece, și ne dă o intuiție despre ceea ce se va petrece. De la întâile cuvinte îl vedem pe Dragomir, așa cum este el, om bun, simțitor, iubitor, dar care a avut o imensă nenorocire, să facă o crimă, să ucidă.

+ Și această crimă îl strivește sub greaua ei povară, îl chinuește și prin remușcare și prin frica, că odată va veni o răsplată groasă pentru crima lui. Și cum începe să vorbească Dragomir, se simte furtuna ce bântue sufletul lui. Dragomir e nervos, rău, la fie-care vorbă a lui Gheorghe răspunde răstit, vederea Ancei îl supără într'atâta, în cât el strigă, răcnește. Dar strigările acestea nu sînt ale unui om puternic, ale unui despot, care printr'un răcnet impune voința lui tuturor

ce-l înconjoară; nu, sînt răcnetele unui laș nepu-  
tincios, nenorocit, care prin strigăte vrea sa-și  
ascundă neputința și păcătoșenia, prin sgomotul  
propriei sale voci vrea să asurzească sgomotul  
furtunei ce bătue sufletul lui. Și iarăși de la  
întăile cuvinte pronunțate de Anca se simte că,  
suferindă, dar rea, ba liniștită în aparență, ba cică-  
litoare, care te duce la desperare, ea e stăpâna  
casei, cu toate răcnetele lui Dragomir, ea e ade-  
vărata stăpână a situației. Și tocmai această liniște  
aparență a Ancei, pentru care el a făcut crima  
ce-l strivește, această liniște rece, întovărășita de  
muștrări vecinice, scrise pe față, nici o dată pro-  
nunțate de-a dreptul, tot-d'auna zise pe 'nconjur,  
îl desperează / într'atâta pe Dragomir, în cât el,  
să trădează la fie-care vorbă. Dacă ea ar începe  
să-i facă muștrări de-a dreptul, spuindu-i «tu ai  
ucis» i-ar fi poate mai ușor, dar așa, aceasta li-  
niște rece și plină de muștrări îl desperează întru  
atâta, în cât într'un paroxism de mînie și dispe-  
rare, el strigă la Anca... «Ce vrei? ce te uiți așa  
la mine?... Ce gîndești?... Eu l'am omorît?... Da?  
spune? (o smucește)» Iar ea liniștită și hotărîtă :

ANCA

Dragomir? ești nebun? (își face cruce)

DRAGOMIR

Nebun?... Spune... (o smucește)

ANCA

O! nebun...

DRAGOMIR

Nu, să spui... Din două una: ori crezi că l'am omorât eu...

ANCA

Poftim! asta-î vorbă de vorbit!

DRAGOMIR

Da... și atunci de ce mai trăești cu mine... ori nu crezi și atunci de ce mă chinuești pe mine?... Ce ai cu mine? Lasă-mă în pace pe mine cu Dumitru al tău (o împinge de mână și sue, ea vrea să facă un pas spre el) Lasă-mă în pace (același joc) Lasă-mă în pace!

Cât de adevărat, cât de natural și cât de bine e acest «lasă-mă în pace» adresat Anchei, care nu-î zice nimica, și cu toate acestea îi tulbură toată pacea sufletească. Ar fi de citat aicea toată scena întâia și adoua, și eu n'am de gând să reeditez «Năpasta»; voi cită numai o singură frază, care îmi pare foarte caracteristică. Gheorghe întreabă pe Dragomir, să-î spue ce e judecată cu jurați... «Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?»



## DRAGOMIR

«Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai de grab...»

Acest răspuns, analizat mai de aproape, conține în el o imagină a întregii Năpasta, și o dovadă a puterii artistice a lui Carageali. Mai întâi acest răspuns dat de necăjitul Dragomir, dat așa de mântuială, e atât de natural și adevărat, în cât ne pare că nici nu putea fi altmintrelea : «Ce să facă?... stă și el între puști și așteaptă să se isprăvească mai degrab...» Dar fiind așa de natural, el tot o dată e o puternică imagine a unui om judecat de jurați, dată în câte-va cuvinte. «Stă și el între puști...» ne arată imaginea externă a acestei judecăți, «așteaptă să se isprăvească mai de grab...» arată starea chinuită sufletească a celui judecat. Dar e încă ceva, mai ales interesant în în această frază. Oare fie-care judecat va aștepta «să se isprăvească /mai de grab...» De sigur că nu. Un om nevinovat, un om puternic și sigur de nevinovăția lui, va aștepta liniștit și negrăbit ; un om slab, nevinovat, dar care se teme să nu fie osândit pe nedrept, va dori chiar prelungirea judecăței, temându-se de momentul pronunțării sentinței. Un criminal îmbetrănit în crime și rele va vedea în judecată o petrecere și va dori să nu se isprăvească așa *de grab...* pentru că în definitiv în timpul judecăței tot e mai bine de cât la ocnă. Dar este un criminal, care, în cazul când ar

*cu referință*  
fi adus înaintea judecătorilor, ar dori în adevăr să se isprăvească mai de grabă... să-l bage în fundul ocnei, dar mai curând. Acest criminal e însuși Dragomir. Chinuit de o luptă internă ce durează nouă ani, distrus de remușcare și de frica ispășirii, slab, laș fricos, stând între puști înaintea judecătorilor, neputând răbda mai mult suferința și rușinea, el va dori de sigur să se/sfârșească o dată. Un om slab, fricos distrus nervosicește, va răbda mai curând o grozavă lovitură a soartei, de cât o îndelungată amenințare a acestei lovirii, un așa om va gândi : fie și mai rău de cât acuma, numai altmintrelea cum-va. Și deci un Dragomir stând între puști, neîndoelnic va aștepta să se isprăvească mai de grabă... Când Gheorghe dar a făcut întrebarea : «Ce face, ce zice omul pe care-l judecă?» în partea inconstientă psychică a lui Dragomir s'a petrecut o dramă întreagă. Inconstient el s'a pus între puștile, pe care le-a văzut la judecata lui Ion și care 'i-au fost aduse în memorie prin întrebarea lui Gheorghe, el a trăit parte din simțimintele, pe cari le-ar fi avut, dacă ar fi fost adus înaintea judecăței, și răspunsul necăjit e rezultatul acestei drame interne, ce s'a petrecut în câte-va secunde. Acest răspuns al lui Dragomir, găcit prin intuiție de artist, găcit prin simpatie și prin înrudirea care există între artist și creațiunile sale, acest răspuns e asvêrlit acolo așa, fără poate ca autorul însuși să priceapă adevărata lui valoare. In scena a III-a între Anca și Gheorghe

începe să se desineze cu mai mare precisiune caracterul Ancei. Rea și implacabilă, cuprinsă de ură și răsbunare, ea nu vede alt-ceva în calea ei, de cât ură și răsbunare, iar pentru ajungerea acestui scop ea este gata să jertfească tot, și pe sine și pe alții, ea n'are scrupule. Gheorghe o iubește, ea nu-l iubește, dar are nevoie de el, ca d'un instrument orb pentru răsbunarea sa, și de aceea se preface că'l iubește și vrea să'l împingă la ucidere. Și făcând această nelegiuire, împingând pe omul, care o iubește, la crimă, la perzania lui, la uciderea lui Dragomir, ea n'are pic de remușcare. Când Gheorghe pleacă, ea într'o singură frasă își exprimă părerea de rău pentru soarta lui Gheorghe: «Gheorghe, Gheorghe, ce păcat te mână pe tine?» Nu este ea dar, care-l mână la păcat, ci păcatul care-l mână pe Gheorghe. Și chiar această frasă, produsul unei logici femeiești, e spusă așa în treacăt, în colo toate gândurile ei sînt concentrate în altă parte și anume: «o fi în stare băiatul ăsta ușurel, de câte se laudă?» Vine în casa ei Ion, un nenorocit care ar putea să înduioșeze și o fiară prin nefericirea sa, iar ea după ce află cine e el, se hotărăște să se slujească de el, ca de o uneltă pentru răsbunarea sa. Această robire unui singur simțiment face din Anca un tip prea unilateral. E drept însă, că femeile, mai mult de cât bărbații, pot să fie stăpânite de un singur simțiment. In scena a V-a apare Ion. De și el apare în scena a V-a, dar spectatorii orî ci-



titorii îl cunosc în parte de la scena I-a. Acolo din convorbirile lui Dragomir și Anca noi găsim că Ion e nevinovat, iar gazeta citită de Gheorghe zice că el e bun, blând și că probabil a căzut în ocna părăsită. Înainte dar de a-l vedea, noi compătimim deja pentru Ion, și această compătimire ajunge o simpatie adâncă, când la aparițiunea lui, el se roagă frumos de Anca «numai pocî... (rugându-se frumos) dă-mi ceva să mănânc, fă-ți po-mană... mi-e foame.» Ori când, naiv și confidențial, el se confesează. «Vezi,.. că eu sînt nebun». Și această simpatie și compătimire ajunge la o înduioșare până la lacrimi, când la întrebarea Anchei: «din ce ți-a venit?!» el răspunde: «din bătae... și când mă sperii, m'apucă fie pe pustii locuri! Și când e să m'apuce, îmi vine întai cu grije și cu scârbă, și pe urmă cu spaimă... și mă arde (arată moalele capului) eu am o bubă aici înăuntru... da-mi dai?» Cât de sobru, și cât de puternic și simțit! În scena a V-a se lămurește caracterul lui Ion, care e bunătate, blîndeță, naivitate mare și gingășie, aflăm asemenea boala lui Ion și cauzele ei, cari sînt bătaea unor oameni cruzi și mizerabili, cari, pentru a descoperi o crimă, au făcut o altă crimă înzecit de mare, o crimă mult mai monstruoasă. Tot aici se pricisează felul boalei lui Ion. Aceasta e frica, ori mania persecuțiunii și dedublarea personalității. Când Anca, imediat după venirea lui Ion, vrea să-l dea afară, el răspunde: «mă duc... să nu mă bați... să nu dai!» Iar când

Anca îl întreabă cine l'a bătut și de ce, el răspunde: «Degeaba... eu eram pădurar la Corbeni..»

ANCA (aparte):

«Pădurar la Corbeni... (tare) Cine te-a bătut? ...»

ION

La judecată... că nu vreau să spui.

ANCA (cu nerăbdare)

Ce?

ION

De ce l'am omorît».

Dacă cine-va va citi acest monolog fără atenție, atunci de bună seamă nu va vedea contradicția, care există în răspunsurile lui Ion. Această contradicție însă, zugrăvește o întreagă stare sufletească. La întâia întrebare: de ce l'au bătut, el răspunde: «de giaba»; el știe dar că nu e vinovat, că n'a ucis, dar imediat după aceea răspunde așa, par'că el a ucis. De unde această contradicție? Iată cauza ei: Când Ion a fost dat judecâței, el știa că n'a ucis, și aceasta a afirmat-o înaintea judecătorilor. Și atunci s'au început acele bătăi sëlbatice, cari 'i-au făcut lui Ion bubă la cap, cu scop de a-l face să mărturisească că el a omorît. Sub torturi el a mărturisit, că a omorît, și torturile au încetat. În conștiința dar a lui Ion,

negațiunea «n'am omorît» era asociată cu dureri și torturi, iar afirmarea «am omorît» cu scăparea de torturi. Nu e deci de mirare faptul că, în organizația psihică a lui Ion, alătura cu conștiința «n'am ucis» s'a așezat altă conștiință «am ucis» și de aicea necesarmente dedublarea conștiinței și dedublarea personalității. În Ion trăesc două oameni, cari se luptă în el, cari se arată succesiv, până ce, în scena d'înaintea sinuciderei, ei se despart cu desăvârșire, și atunci Ion vede cum îl torturează pe cel-l'alt Ion, și plin de groază strigă: «au să-l omoare, au să-i sfârîme țeastă capului». În scena a opta se manifestează minunat lupta continuă ce duc Anca și Dragomir, și modul cum o duc. Toată scena respiră adevăr și naturalitate. Dragomir e cam beat, de aceea e și mai expansiv, se trădează la fie-care vorbă și tot odată se teme să nu se trădeze:

DRAGOMIR

«Dacă nu te cunoșteam eu pe tine, eu era să fiu alt-fel de om... (bea și oftează) He, he! Ce om era să fiu eu... Dar s'a dus... acu de giaba... las' o încurcată!»

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

DRAGOMIR

... Anco, Anco! (ii face șovăind semn să



vie după el) aide! . . . aide, tu, n'auzi? mâine dimineață plec. . . Tu! de ce nu mă iubesci, tu, pe mine? (o apucă).

ANCA (vrënd să-l depărteze)

Lasă-mă. . .

DRAGOMIR

Nu te las. . . (o ține cu d'asila).

ANCA (ficsându'l)

Aba, Dragomire, ții tu minte a-l'altă-ieri la pomană — că uitai să te întreb — când a venit rezervistul ala, de ce ai fugit?

DRAGOMIR (o lasă și o împinge ușor încolo)

Ala de seamănă grozav cu Dumitru. . . »

Asta e tortura, la care a fost supus un om ani întregi; ce mirare e, că la sfârșit el e lipsit de ori-ce viață și hotărîre?

X

\* \* \*

Actul al doilea. Anca într'un lung monolog își exprimă nehotărîrea, neștiind ce să facă: să-l omoare în somn, orî să-l scoale și să-l lovească, ca să știe pentru ce moare și de la cine îi vine moartea. În vremea asta Dragomir se deșteaptă și vine pe scenă îngrozit. El a visat un vis grozav. Când s'a dus să se culce Anca i-a spus:

«închină-te . . . să nu visezi urît». Și poate aceste cuvinte 'i-au sugerat un vis rău : un cap de mort, care îl mușca.

Scena între Dragomir, Ion și Anca e admirabilă. Povestirea lui Ion, cum a fugit de la ocnă, e admirabil de poetică, cu toată simplitatea ei. Aici, în Ion Pădurarul, se simte urmașul acelor genii anonimi, cari au creat «Miorița» și «Mihu Copilul». «Pe urmă, vere, m'am dus la fântâna de sub deal și am pus donițele . . . ei ! era frumos și cald . . . și era pădurea singură . . . doar într'o tufă fluera o mierlă». Și cât de gingașă e imaginea veveriței, trimeasă de maica domnului, pe care o vede în halucinație Ion, și care fugind din cracă în / cracă îl face să rămâe rătăcit. Introducerea imaginii naturei luminoase, calde și frumoase în mijlocul scenelor întunecate ale îngrozitoarelor suferinți omenesti e admirabil de frumoasă, ca contrast. Anca și Dragomir, fie-care în felul lor și conduși de alt simțiment, caută să convingă pe Ion, că nu el a omorît pe Dumitru. Dragomir, pentru că e pătruns de remușcare și compătimire pentru Ion, Anca pentru că vrea să aibă cea din urmă dovadă a vinovăției lui Dragomir, și pentru a'l mai tortura. Și între acești doi oameni, cari lucrează din motive așa de diferite, stă Ion și, cu o convingere pe care 'i-o dă cea de a doua personalitate, creată de torturatori, afirmă că, da, el a omorît. N'au găsit oare la el, tutunul, luleaua și amnarul lui Dumitru ? Câte puțin însă, în

Ion se redeșteaptă a doua personalitate. Când Anca afirmă cu tărie, arătând pe Dragomir: «iată cine a ucis» Ion rămâne prostit de tot și rîde pe înfundate. Și numai când Dragomir pornește asupra Anchei, în Ion, împreună cu compătimirea pentru Anca și dorința de a o apăra, se redeșteaptă personalitatea cea d'întăia și adâncă obidă pentru toate chinurile suferite în zadar. Și împreună cu această obidă arzîndă, se redeșteaptă pentru un moment ura contra lui Dragomir — cauza tuturor nenorocirilor lui. Tot sufletul lui Ion e cuprins pentru un moment de ură, și el se năpustește asupra lui Dragomir învîrtindu-l în loc.

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

#### I O N

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

Măi!.. este la noi o ocnă părăsită... În fund e o baltă neagră... Dacă arunci o piatră în fund, numa, de departe, din inima pământului,



începe să àue, și àue tot mereu, și tocm'adoazi tace, când zice maica Domnului : destul ! . . . Acolo trebuie să vii tu cu mine . . . să te iau de gât (îl înhață) să te ridic și să te arunc în fundul bălței . . . așa ! . . . Haide, haide ! . . . (îl tîrește ; Dragomir se sbate) » .

Ca un om cu o pëtrundere psychică admirabilă, Carageali nu lasă pe Dragomir să se apere cu tărie contra lui Ion. Pătruns de jale, remușcare, și conștient de vinovăția lui, Dragomir se sbate, nu se apără. Și tot așa de pătrunzător e Carageali, când, la cea d'întâi amenințare a Anchei, Ion furiosul se face iarăși Ion, nebunul blând și sfios. Anca e aceea, care prin afirmările ei 'i-a sugerat toată forța ; când Anca însë pornește asupra lui Ion strigând : « nebunule, îți crăp capul ! » el pierde de odată motorul și resursa forței și urei lui, și se retrage sfios. Această scenă e de un mare dramatism. Dar dramatismul ajunge la o înălțime, încă necunoscută în literatura noastră, în scena următoare : Ion pleacă, Anca fuge după el, îl întoarce, și el rămâne singur cu Dragomir. Dăm aici o parte din această scenă minunată.

## I O N

.....  
Mi-e foame, dă-mi să mănânc (șade). Șezi și tu (bea). Bea și tu. (Dragomir se supune ; — după o pauză lungă). E unul la noi | la ocnă. . . Ce om bun, vere ! cum mă miluește el pe mine : mă-

nâncă numai câte-o fărâmiță, și tainul lui mi-l dă mie!.. Ala a fost ucis pe tată-său, și-l băgase pe frate-său la ocnă. . . Pe urmă, vezi ce l-a învêțat pe el Maica Domnului, să vie la ocnă și să spue: eu am răpus pe taica, lui neica să-i dați drumul, că nu e vinovat. . . (simplu) Iac'așa.

DRAGOMIR (din ce în ce mai mișcat)

Și. . .

I O N

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

DRAGOMIR

Pe el. . .

I O N

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

DRAGOMIR

Și l'a ertat?..

I O N

Da de unde!..

DRAGOMIR

Nu 'l-a ertat? . . .

I O N

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

DRAGOMIR

Și frate-său a murit așa?

ION (dă din cap, bea, apoi se uită lung la Dragomir)

Mă Dragomire, tu ești sănătos și cu mintea întregă, și o să trăești bine . . . și eu . . . (zîmbind trist) o să mor așa . . . necăjit, bătut și nebun! (se ridică).

DRAGOMIR (foarte pătruns)

Ioane! . . .

I O N

Vezi. . . Tu la ce n'ai venit să spui pe cum că Ion nu-î vinovat! . . . Pe Ion l-ați bătut în cap de giaba. . . Luați-mă pe mine. Ce-am avut eu cu Dumitru e altă socoteală, dar pe Ion lăsați-l săracul! (cu obidă adâncă) și Ion s'ar fi rugat la Maica Domnului Buna pentru păcatele tale. . . Vezi! . . . vezi. (plânge liniștit).

DRAGOMIR (plânge înfundat)

Ioane, eu caută să te scap pe tine. . . Tu



să nu mai mergi, nu mai trebuie să mergi înapoi la ocnă. . .

I O N

Da unde o să mă duc eu ?

Cât de puternică, cât de dureroasă e această scenă ! În mijlocul dramei, care se desfășoară înaintea ochilor noștri, artistul face să apară o altă dramă tot așa, poate și mai dureroasă. În mijlocul durerii și compătimirii, ce ne inspiră Ion și Dragomir, alți oameni cer compătimirea și înduioșarea noastră. Prin câte-va cuvinte zise de Ion, o dramă întregă, o dramă asemănătoare cu Năpasta, ni se naște în imaginația noastră. Departe, nu se știe unde, în condițiunile ce nu se știu, un om a făcut o crimă înfricoșată ; a ucis pe tatăl său. Judecătorii au luat pe fratele ucigașului, poate l'au chinuit ca pe Ion și l'au făcut de a mărturisit o crimă, pe care n'a făcut'o. Și atunci l'au închis în acea ocnă adâncă, a cărei imagină ni-a dat-o Ion prin evocațiunea superbă a ocnei părăsite și adânci, adâncă, tocmai în inima pământului. Și pe când ședea acest om în ocnă adâncă, consumându-se în dureri și suferinți, ca acele ale lui Ion, aceste dureri isbeau în sufletul aceluia, care a ucis, și el, consumat de durere ca Dragomir, dar mai drept și mai decis, se duce în acea ocnă adâncă și zice : lăsați pe fratele meu Abel, că el n'a ucis, și luați pe Cain pentru că el a ucis. Și l'au închis

pe Cain, și 'i-au dat drumul lui Abel. Și atunci unul, plin de groaznicele aduceri aminte ale unor suferinți crude îndurate pe nedrept, își duce traiul trist la lumina zilei, pe când altul plin de remușcare și groază, plin de aduceri aminte și mai îngrozitoare, își consumă zilele negre în ocna întunecoasă. Și din adâncul negrei ocne a ajuns până la Cain știrea, că moare Abel. Atunci o dorință cumplită, nebună, a cuprins sufletul ocnașului de a vedea încă odată lumina liberă a zilei, pentru a se arunca într'o sforțare supremă, într'un plâns cu hohot la picioarele lui frate-său, strigând: «frate, iartă-mă», dar nu l'au lăsat pe Cain, și Abel a murit plin de suferinți și îngrozitoare aduceri aminte la lumina liberă a zilei, iar Cain va muri plin de suferinți și de aduceri aminte și mai îngrozitoare în ocna adâncă și întunecoasă. Aceasta e drama dureroasă, care prin bagheta magică a artistului ne e sugerată în imaginațiunea noastră, înduioșându-ne până la lacrimi. Și pe când se petrece această dramă dureroasă, Ion nebunul șade colea, față în față cu Dragomir, plânge liniștit, înduioșat de propriile sale suferinți și zice: «pe Ion lăsați-l, săracul... vezi... vezi...» Aceste cuvinte, această muștrare rupe toate coardele inimii lui Dragomir, și el, țeran învățat cu suferințele și nevoile, plânge cu lacrimi de sânge, nu un plâns liniștit, ce ușurează inima, ca al lui Ion, ci cu acele lacrimi amare, cari și mai mult otrăvesc sufletul. Și plângând «înfundat», Dragomir

zice : « Ioane, eu caută să te scap pe tine . . . tu să nu mai mergi înapoi la ocnă. . . » Iar Ion îi răspunde un răspuns înfricoșat de dureros : « da unde o să mă duc eu ? » Pentru că aceste cuvinte, atât se sobre, atât de puține sînt în adevăr înfricoșat de dureroase. Nu prin sine înseși ; prin sine înseși ele n'au nici o însemnătate deosebită, dar pentru că fac parte din organismul întreg al dramei, pentru că după ceea-ce am văzut petrecându-se înaintea noastră, noi simțim prin toate fibrele inimei, că aici un om, un frate al nostru a ajuns într'o pozițiune atât de înfricoșat de dureroasă, în cât nu mai are unde să meargă. E admirabilă această scenă, încălzită de un adânc simțimânt de înduioșare și compătimire, și unde autorul vede așa de clar, în cât vede până și diferența dintre plânsul lui Ion și al lui Dragomir, cel d'intăiu plînge liniștit, cel d'al doilea înfundat. Și tot așa de frumoase sînt și scenele următoare până la sinuciderea lui Ion. Sub influența unei compătimirii adânci amestecate cu o remușcare arzîndă de conștiință, lui Dragomir îi vine în gînd să plece cu Ion în lume, scăpînd ast-fel amîndoi. Pătruns de dorința nebună de a scăpa și el și Ion, el nu vede toată absurditatea acestui plan, ca un om care se îneacă și se agață de un paiu. Dar Anca era aici la ușă, a auzit tot. Rea, crudă și implacabilă, ea în câte-va cuvinte îi arată cât de absurd e planul lui. Unde va merge el oare cu un nebun scăpat din ocnă. Nu vede el, că la cea



d'întăi răspântie a drumului va fi arestat. O slabă lumină de speranță 'i-a lucit lui Dragomir, Anca a intrat și a stins și această lumină. Și atunci un întuneric beznă a cuprins sufletul lui Dragomir. Și înaintea lui se petrece o altă dramă dureroasă, e despărțirea lui Ion de el însuși. Sguduit de atâtea întâmplări, pe Ion îl apucă un paroxismu de nebunie, cele două personalități, ce trăiau în el, se despart cu desevêșire, și Ion vede cum îl bat și 'l chinuesc, pe alt Ion, care este el însuși, și îngrozit strigă :

I O N

.....  
 Bateți-l!... Dați-i la cap!... Se preface /că e nebun... (înduioșat către Dragomir) Uite cum îl bate! uite cum îi dă in cap lui Ion! (șipend de groază) A! nu!... nu!... nu dați! (în culmea spai-meii) O să-î spargă oasele, îi turtește țeasta capului... O să-l omoare!...

A N C A

Ioane!

I O N (crescendo)

De ce-l mai bate pe Ion, dacă a murit? (dă cu piciorul ca cum ar vrea să înlătore ceva) Să-l ia de aici... e plin de sânge... (mai dă odată) Nu mai mișcă... (iar) A murit... (pornește spre fund).

DRAGOMIR

Pleacă! (amândoi se reped după el și vor să-l apuce).

I O N (tipând)

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

Trebue să notăm aici o particularitate, care arată cât de adevărat l'a simțit autorul nostru pe Ion. Ion în toată piesa vorbește tot-d'auna de Maica Domnului, nici odată de D-zeu. D-zeu e bun, el răsplătește faptele bune, dar și pedepsește pe cele rele, el e bun, dar e și răsbunător. Maica Domnului însă e bună, blândă, fără nici un amestec al vre-unui alt simțiment. Mater dolorosa, ea e marele simbol, care concentrează în sine toată suferința și toată iubirea tuturor mamei. Și bunul, blândul, nenorocitul Ion întinde mâna către aceea, care e simbolul bunătăței și suferinței. În toată viața plină de suferinți a lui Ion, trebuia să-i lucească o imagine mângâitoare, imagina mânei pline de bătătură a mamei sale alunecându-i pe cap. Și iată pentru ce el din maica Domnului a făcut idealul său, apărătoarea sa. Ea îl oprește în ocnă să nu-și curme zilele, ea îi trimete veverița care îl duce din ocnă, ea a învă-

țat pe adevăratul ucigaș să-și mărturisească crima scăpând pe cel nevinovat, și către ea merge el acum, după ce se omoară. «Maica Domnului!... tu ești?... tu mă chemi?... stai că viu... iacă-mă viu!... viu... (expiră)» Acestea sunt cele din urmă cuvinte ale lui. Și în timpul când Ion se duce la Maica Domnului, de departe se aude toaca monotonă și jalnică a bisericei din sat, toaca de utrenie. Pare că sunetele monotone ale clopotelor, urmate unul după altul, sînt treptele pe care se sue sufletul lui Ion către Maica Domnului. Pentru că e de un efect colosal această toacă de utrenie, în mijlocul liniștei adânci și dureroase, care urmează morței lui Ion. Ea ne sugerează un șir întreg de imagini și simțiminte. Toacă de utrenie, deci se crapă de ziuă. La lumina slabă a zilei născînde, parcă se vede cârciuma lui Dragomir. Mai încolo, mai departe un sat sărăcăcios, bordee întunecoase și umede, în care zac pe paiul putred frații de suferințe ai lui Ion. Nici o mișcare în sat, și numai din biserica veche și sărăcăcioasă din mijlocul satului se aude un dangăt lung, monoton, nesfîrșit și jalnic, pătrunzînd de departe, de departe în cârciuma lui Dragomir, pe scena unde zace cadavrul lui Ion. Și acest dangăt pare a vorbi de vecinicia nesfîrșită și de imensul mister al morței. Toate scenele din actul al doilea, pînă la sinuciderea lui Ion, ca simțiminte încorporate în ele, ca visiune psihică clară, ca limbă frumoasă și ca efect dramatic



sînt cît se poate de reușite. Din scenele, cari urmează, iarăși e foarte reușită scena între Dragomir și Anca, unde Dragomir mărturisește că el a ucis pe Dumitru.

A N C A

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

DRAGOMIR (încet de tot)

Du-mi-tru.

ANCA (resuflând din adînc)

«Aî văzut? . . . așa! Du-mi-tru».

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

A N C A

«Și ? . . .»

DRAGOMIR

. . . Și de acu e degiaba . . . eu trebuie să plec

în lume, tu . . . poate să ieși pe Gheorghe. . . (încet și foarte încet) *dar să știi că tot te iubesc . . .*

A N C A

Da? (rîde) Așteaptă să vezi tu acum cum o să-ți plătesc eu ție dragostea. (pauză)

DRAGOMIR

«Anco, eu plec . . . să mă erți . . .»

Toată scena această e cât se poate de adevărată și de un mare dramatism. Cât de adevărată e bunăoară această povestire, atât de simplă, atât de deslușită și tot o dată atât de îngrozitoare, a omorului. Nouă ani Dragomir n'a putut să facă înfiorătoarea mărturisire; se părea că nici odată ea nu va putea eși din gura lui; dar odată mărturisirea făcută, cuvintele încep să curgă par'că de la sine, detaliurile se înșiră par'că prin somn și mărturisirea se mântue cu o frasă, prin care Dragomir caută să se desvinovațască față cu/aceea, căreia i se spovedește și față cu sine însuși: «eu te-am iubit».

Tot atât de adevărate sînt și frazele, cari urmează acesteia. El vede încă, că tot ce'i mai rămâne să facă e să meargă pribeag în lume. Ideea plecării îi aduce aminte că ea va lua pe Gheorghe, — și el știe că de acum nu mai poate s'o împedice de la aceasta, — și gelozia lui e 'n-tipărită într'o frasă scurtă, dar dureros de amară, în care se citește o muștrare plină de lacrimi :

«da să știi că tot te iubesc.» Și aceste cuvinte, zise de un om, ale cărui simțiminte sînt în agonie, nu puteau fi zise de cât (*«înnecat și foarte încet»*) cu atît mai încet și înnecat, cu cât el simția că vorbele lui nu vor găsi nici compătimire, nici er-tare. Și în adevăr, — la acest «tot te iubesc», «să mă erți» expresiunea unei mari iubiri și a unei nemărginite căinți, — ea rea, crudă, neîm-blânzită ca soarta rea, triumfătoare îi răspunde rîzînd: «Așteaptă să vezi, tu, acum, cum o să-ți plătesc eu dragostea». Contrastul între simțimintele în agonie ale lui Dragomir și nemăsurata răutate a Anei e de un mare dramatism, și cu atît mai mare, cu cât noi știm ceea ce nu știe Dragomir, anume: că el nu va pleca, că soarta lui e hotărî-tă și că e cu mult mai înfiorătoare de cât și-o închipuia el.

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

DRAGOMIR

Merg . . . merg eu . . . să nu mă bateți, merg



(rugător către Gheorghe). Nu mă strânge așa tare de acolo . . . ți-am spus că mă doare!

\* \* \*

Modul cum se sfârșește piesa ne pare greșit. În această privință sîntem de acord cu unii din criticii lui Caragiali. În adevăr, care era sfârșitul logic al dramei? Era ca Dragomir să ispășească crima, făcută prin uciderea lui Dumitru. Acesta bine înțeles era drumul cel mai logic, cel mai scurt, și drumul cel mai scurt în artă, ca și aiurea, e cel mai bun. Caragiali însă face alt-fel. Se pare că în urechia lui suna o frasă de efect, cu care să sfârșească piesa. Această frasă de efect, o frasă simetrică, e cea din urmă pronunțată de Anca: «pentru faptă resplată și năpastă pentru năpastă». Pentru a putea sfârși cu această frasă a trebuit ca și asupra lui Dragomir să cază năpasta, și de aceea Caragiali pune pe Dragomir să ispășească nu crima ce a făcut-o, ci una pe care n'a făcut-o, să ispășească nu moartea lui Dumitru, ci a lui Ion.

Acest drum e însă, pe atât de încurcat, pe cât și de nelogic. Pentru același sfârșit, după sinuciderea lui Ion, Anca începe să mustre pe Dragomir, de ce a ucis el pe Ion. Aceste muștrări sînt atât de neașteptate, în cât ne par neserioase, pare că Anca glumește, ceea ce de sigur nu poate să fie favorabil impresiunii totale dramatice. Intre

două scene admirabile : a sinuciderei lui Ion și a mărturisirilor lui Dragomir, scena muștrărilor Anchei e o notă falsă, între două motive armonioase și dureroase, și aicea vom zice cam același lucru, ce am putea zice și de sfârșitul din « făclia de paște ». Ce nevoie are un artist, care știe să ne pătrundă de cele mai adânci și variate simțimente omenești, ce nevoie are el de a căuta efecte teatrale !»

\* \* \*

Ce influență, din punctul de vedere moral, produce drama lui Carageali? La această întrebare răspundem, că drama lui Caragialie produce o influență moralizătoare. Fiind-că despre aceasta vom vorbi mai pe larg într'un alt articol, aici vom spune câte-va cuvinte. Care sunt simțimintele, pe cari ni le excită Năpasta? Aceste simțimente sînt în primul rînd compătimirea pentru suferință, durerea pentru durerea altora. Simțim o durere pentru durerile lui Dragomir și o compătimire adîncă pentru sërmanul Ion, o revoltă mare contra cauzelor cari l'au făcut, sërmanul de el, sa îndure atâtea crude suferinți. Toate aceste simțimente sînt simțimente umane, sînt simțimente de simpatie umană, de simpatie socială și, ca atare, eminentemente morale. E adevărat că simțimintele noastre de compătimire și simpatie se revarsă și asupra lui Dragomir, care e un ucigaș. Dar noi compătimim, noi simpatisăm, în Dragomir, cu omul

suferind, nu cu ucigașul, nu cu crima lui. Pentru crimă, în «Năpasta» ni se sugerează o groază mare. Ea e cauza tuturor nenorocirilor. De n'ar fi fost ea, crima blestemată, Dragomir era să fie alt-fel de om; «he he ce om era să fie» el. Anca ar fi trăit poate fericită cu bărbatul său, iar Ion n'ar fi ajuns nebun și la ocnă. Decî împreună cu simțimintele de compătimire, înduioșare, jale pentru suferințele omului, «Năpasta» ne sugerează groază pentru crimă, drama pare a ne repeta de o mie de ori cuvîntul lui Christos: «să nu ucizi». Și iată pentru ce «Năpasta» e o creațiune artistică de o însemnată înălțime morală. «Năpasta» are și o altă însemnătate, și anume, că e luată din viața țărănească. Noi, cei din păturile de sus, am pus o grozavă greutate în spinarea țeranului român, o întreagă alcătuire socială. Multe bune și rele duce țeranul în spinarea-i încovoiată. Palaturi, universități, partide politice, reprezentații naționale, orașe bogate, bulevarde, lumina electrică, lux, cafenele, cocote, într'un cuvînt o întreagă civilizație modernă. Incovoiat sub această enormă greutate, desculț, sdrențeros, ștergînd cu mîna uscată de pe fața-i istovită sudorî de sânge, duce tot înainte această greutate țeranul român. Dar nu ne-a fost destul. Ne-a trebuit încă, după toate acestea, ca țeranul să ne amuzeze. Cu această problemă s'a însărcinat quasi arta noastră, aducînd pe scenă un quasi țeran. Și acest țeran frumos, estetic îmbrăcat, juca hora, cânta cîntece



voinicești, striga: să trăească, ura, vivat. Iar burtă-verzimea și High-life, cu conștiința împăcată, aplauda din răspuțeri pe acest țaran de carnaval. Cred, că ar fi vremea să încetăm cu această farsă de rău gust și falșă, din punctul de vedere artistic, crudă și monstruoasă din punctul de vedere moral. Ar fi vremea, ca scriitorii noștri de talent să zugrăvească țărănimea română, așa cum este ea, în marea ei mizerie și în imensa ei suferință.

Cu Carageali facem un pas în această direcție, mic, e adevărat, un pas mic, dar totuși un pas spre adevăr. Carageali n'a avut în vedere în «Năpasta» să ne dea tipuri de țărani adevărați în toate particularitățile lor, ori tipici în toate particularitățile lor. Carageali n'a avut în vedere mai ales să ne zugrăvească viața țărănească. Cea ce a vrut să facă Carageali, a fost să zugrăvească desfășurarea logică a unor puternice simțiminte omenești, generale tuturor oamenilor. Și aceste simțiminte le-a însuflat unor oameni din pătura țărănească, așa de bine cunoscută lui ca limbă, ca moravuri, ca suferinți. Și de aceea Dragomir și Ion sînt țărani, prin limba lor, prin modul de a simți, prin suferințele lor. Și tocmai aceasta e un merit mare pentru Carageali. Când Ion, trist și istovit, zice: «Și eu am să mor așa, necăjit, bătut și nebun!» Când strivit de o durere arzătoare, el strigă: «De ce m'a chinuit?... de ce m'a lovit în cap?... de ce? De ce 'mi-a făcut mie bubă aicea înăuntru?... Mă doare!... Mă

doare!...» Acestea sunt un echou dureros al acelorăși vaete, care ies din milioane de pepturi țărănești, frați de suferință ai lui Ion. Carageali e unul din cei d'intăi, care pe scenă a ridicat un colț mic, de pe marile suferinți țărănești. Și aceasta e, o repetăm iarăși, un merit însemnat pentru Carageali.

---

## ȘTEFAN HUDICI

---

Sînt fraze, cari ajung banale, pentru cã trecînd din gurã în gurã își pierd înțelesul, ajung a fi rostite fãrã a li se da însemnãtatea ce o au. Unele din aceste fraze cuprind adevãruri adânci. Intre asemenea fraze putem numera pe urmãtoarea : «Literatura trebuie sã fie oglinda vieții.» Cine n'a zis de multe ori fraza aceasta, mai ales acumã cînd naturalismul a eșit biruitor în literaturã? Dar pe de altã parte, sînt mulți de acei cari își dau seamã de adevãrul cuprins într'însa? A fi oglinda vieții e marele, nobilul scop, pe care trebuie sã'l aibã literatura. A fi oglinda vieții însemneazã, cã literatura trebuie sã oglindeascã viața societãții, cu toate suferințele, cu toate durerile, cu toate bucuriile ei. Ca în oglindã sã se vadã societatea și sã se cunoascã, citind literatura sa, și aceastã literaturã sã înfãțișeze conștiința națiunii. Un om nu poate sã știe cît e de frumos, ori



de urît, până nu se vede în oglindă, și une-ori un om ce se crede frumos se poate încredința că e urît, și rămâne surprins. Același lucru poate să se întâmple cu o societate, când un om cu talent îi pune în față o lucrare, în care e silită să se cunoască. Și în asemenea împrejurări, literatura este unul din factorii cei mai mari ai moralizării națiunii, ai educării cetățenești. E mare, e nobil scopul literaturii, scop cuprins într'o frază așa de mică. Tot această frază ne mai poate sluji ca criteriu, pentru a măsura înălțimea, la care a ajuns o literatură. Literatura este cu atâta mai mare, cu atâta mai desăvârșită, cu atâta mai mult corespunde chemării sale, cu cât oglindește mai mult și mai bine viața națiunii, cu cât cuprinde mai mult această viață, în larg și în adânc. Dacă, având în vedere această măsură, ne întoarcem privirile către literatura noastră, atunci, cu mare durere, trebuie să mărturisim că, sub acest raport, e foarte săracă. Nu că se scrie puțin, dar tot ce se scrie par'că e scris înadins pentru a arăta, cum n'ar trebui să se scrie și ce n'ar trebui scris. Avem mulți poeți, prea mulți! Cine nu face la noi poezii, începând de la copiii din gimnaziu și mântuind cu copiștii bătrâni de la minister? Dar ce poezii! Cea mai mare parte din poezii noștri e lipsită de cel mai mic talent, iar cei puțini, cărora nu le lipsește «scânteea dumnezească», își aleg astfel de subiecte, în cât le îneacă și puținul talent

ce mai au. În adevăr, despre ce ne vorbesc poeții noștri? Despre «lacrimi ferbinti ori înfocate» sub fereastră, de «plâns amar înaintea porței», de «suspine înăbușite pe iarbă verde», de «bătăi de inimă la cea d'întâi întâlnire» (se înțelege că e vorba de «ea»); mai adăogați puțină lună ori soare, presărați totul cu câte-va stele, înveliți această mixtură într'o bucată de nor negru, și aveți acea rețetă pentru a face poezii, adică cum se fac la noi. Romane, nuvele mai că n'avem, cât despre încercările pornografice, ce se tipăresc acuma în ziare sub nume de cronici, putem zice, că această noutate adusă din Franca în împreună cu cilindrele, cu pantalonii strimți etc... de bună seamă nu are drept la numele de literatură. Toată menirea acestor cronici în Franca, ca și la noi, nu poate fi alta, de cât să ațite poftelile celor ce au trăit prea mult, și să ruineze pe cei ce n'au început încă a trăi.

Să vedem acuma literatura noastră teatrală. Aicea iar vedem destul de mult scris; dar ce scrieri? Mai în toate dramele originale e vorba de Lăpușneanu, de Despot Vodă, de Ștefan cel mare și a. m. Aceste drame ar putea avea interes istoric, dar tocmai aceasta le lipsește până la așa punct, în cât dacă ați lua drame din epoce felurite și ați schimba numele eroilor, dramele n'ar pierde nimica din valoarea lor istorică, dintr'o pricină foarte bine cuvântată, că nici odată

n'au avut'o. \*) Acuma în urmă s'a făcut mare larmă cu două drame ale bardului de la Mircești : Horațiu și Ovidiu. Nu putem să analizăm acuma aceste două drame, nu intră în cadrul articolului nostru, aicea întrebăm numai : oare n'a putut poetul nostru să găsească teme din viața contemporană, de a alergat tocmai la Romaniî ceî vechi ! Ce interes mare, de viață, pot avea pentru noi Horațiu, orî Ovidiu ? Tipul lui Horațiu, chiar de ar fi adevărat din punctul de vedere istoric, nu ne interesează ; dar ce să mai zicem, când Horațiu al d-lui Alexandri seamănă tot atât cu poetul Roman, cât seamănă Bucureștii cu Roma veche și dealul Mitropoliei cu Capitoliul. Geta, în care poetul a vrut să întrupeze toate calitățile frumosului și moralului, e o fată respectabilă și chiar teatrul izbucnește în aplause, când o aude declarând, că vrea să fie « roabă », dar cu condiție să fie « roabă adorată ». Inse, deși, « de gustibus non disputandum », noi socotim că se vor găsi multe femei în societatea noastră, cari nu vor consimți să fie roabe, chiar cu prețul « adorărei », și prin urmare stau mai sus moralicește de cât Geta, fica Daciei vechi, și deci merită mai mult de cât dënşa a fi eroinele unor Dramе. E mare greșală de a crede, că vieța noastră de azi nu ne dă teme

---

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



pentru drame, și că din această pricină trebuie să alergăm la Romani, ori la Greci. Sînt mulți cari cred că viața noastră de azi e prea puțin însemnătoare, prea monotună, prea mică, ca să ne dea subiecte de drame, par'că în vremile noastre nu iubesc, nu uresc, nu plîng, nu sufăr oameni. Ori poate socotesc, că ura și suferința sînt cu atîta mai bune, cu cît sînt mai vechi, întocmai ca vinul ?

Noi, cu totul din potrivă, credem că epoca noastră, mai ales, ne dă subiecte de cel mai mare dramatism. Epoca noastră e o epocă de tranziție. La 1848 s'au ciocnit formele vieții noastre orientale cu formele occidentale, și aceste din urmă au eșit biruitoare. Dar din această biruință au eșit forme politice, cari au ramas de multe ori numai forme goale, cu cuprins foarte puțin european; cît despre idei, principii, și mai ales sentimente și obiceiuri, acestea nu se schimbă așa iute — bune ori rele ele au viață tare — și cilindrul parisian acopere adesea un creier cu gânduri și principii orientale întocmai ca fesul ori ișlicul, fracul ascunde de multe ori o inimă cu sentimente tot așa de primitive, cu un dispreț cătră femeie de pildă, tot așa de înrădăcinat, ca la cele ce le ascunde giubeaua și antereul.

Ciocnirea a două forme de viață este una din epocile cele mai triste pentru o societate, deși pe de altă parte ciocnirea este de neînlăturat și trebuitoare pentru progres; aceste ciocniri pot să fie comparate cu ciocnirea a două tre-

nuri: vagoane sfărmate, călători împrăștiați pe câmp, mulți răniți, gemete de durere, strigăte de desperare, blăsteme!...

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

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

Asupra uneia din încercările literare dramatice vroim să atragem luarea aminte a cititorilor. Vorbim de schița dramatică «Ștefan Hudici» tipărită în «Contemporanul» No. 5 an. III. O numim schiță dramatică, fiind-că cuprinde numai 16 fețe, toate se petrec într'o singură oră, mai degrabă e un concept de dramă, de cât o dramă, și cu toate acestea ar fi păcat ca această schiță să treacă nebăgată în seamă, cum trec la noi

de multe ori lucruri, cari merită atenție. Lucrările literare luate din viața reală, ori cât de mici ar fi ele, numai dacă au fost făcute cu talent, au darul de a excita o mulțime de sentimente, idei, gânduri, privitoare la stratul social descris, privitoare la fisionomia morală a tipurilor create. Mica schiță dramatică a lui Morțun, concepția ei, mi-a provocat o mulțime de gânduri relativ la stratul social pe care-l atinge, relativ la fisionomia morală a tipurilor pe care le descrie, și aceste gânduri, fiind că pot să aibă un oare-care interes, cer voe cititorilor mei să le împart cu ei.

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

Un boer bătrîn, Ștefan Hudici, în vîrstă de 60 de ani, se însoară cu o fată tînă, Ana. Ana merge după bătrîn, nevoită de mă-sa, cucoana Elencu, care, cum zice Ana, «ar fi spus minciuni și duhovnicului, numai să nu scape din palmă un ginere cu așa stare, un boer mare!!!» Se înțelege că Ana în curînd după măritare se înamorează de altul, Hudici pune mîna pe corespondență și pornește cu sila împreună cu nevasta, de la Iași la Dorohoi. În Dorohoi se desfășură cel din urmă act al dramei conjugale. În Dorohoi vine amantul Anei și hotărîesc să fugă, să treacă granița. După o scenă furtunoasă între Ana și Hudici, Ana îi declară că nu va mai sta cu dînsul: «știu eu, zice ea, cum să-ți zic rămas bun». Hudici leșină.



În vremea aceasta intră Costică Zlătescu, amantul Anei. Ana îi cere să fugă, dar nu-s parale. Practicul don Juan găsește însă mijloc, fură cheile de la Hudici, deschide scrinul și scoate bani. Revoltată de atâta mișelie Ana strigă, că nu mai pleacă, îi cere să lase banii, zdrobită până în adâncul sufletului, îl amenință că va țipa. Hudici se deșteaptă, află cine e amantul Anei, trage cu revolverul asupra lui Costică, dar omoară pe Ana. Repetăm că subiectul e cât se poate de simplu, e o istorie veche, dar rămâne veșnic nouă și rupe inima celui căruia i se întâmplă, cum zice genialul poet Heine :

«Das ist eine alte Geschichte,  
 «Doch bleibt sie noch neu  
 «Und wem sie just passiret  
 «Dem macht sie das Herz entzwei».

Singurul lucru care s'ar părea nefiresc e moartea, împușcarea Anei. În general asemenea istorii se sfârșesc alt-fel, dar, cum vom vedea mai jos, moartea, afară că e cu putință, fie chiar ca o excepție, e logică, e o necesitate a poziției.

Afară de cele spuse, mai sînt trei scene. Scena întâia cu slugile Țiganii, Ion și Catrina, altă scenă între Hudici și alt boer bătrîn Hristea Zlotu, prieten al lui Hudici și în sfârșit scena, foarte bine scrisă, între Hudici și cucoana Elencu, care vine să ceară prețul fetei — «arlimente», cum zice ea. Neajunsul cel mare al acestei schițe e tocmai

că e schiță, că e prea scurtă; caracterele sînt bine lămurite în câte-va cuvinte, ceea ce arată că autorul are spirit de observație, dar câte-va cuvinte nu pot să ne dea un tip și de multe ori sîntem siliți să ghicim, să complectăm tipul cu închipuirea noastră. Unicul tip bine studiat e Ștefan Hudici și de aceea vom urma pas cu pas dezvoltarea caracterului acestui erou, vom adăuga caracterul lui și socotim că cititorilor nu le vom părea prea plicticoși.

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

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

#### ȘTEFAN

Acum înțelegi de ce am luat câmpii, de ce mi-am lăsat baltă — casă și interese? Vezi! ce

aveam de făcut? Nu știeam cine-î, nu-î iscălit. *O lună de zile am pândit fără folos... dacă aș fi aflat! De despărțit nici nu-î vorbă, ar fi moartea pentru mine.* Trebuia să pun o stavilă între ei, și am plecat cu rușinea pe frunte și cu inima încruntată...

HRISTEA\*)

Și a plecat de bună voe?

STEFAN

Nu vroia de loc. *Am luat'o cu sila, am pornit în puterea nopței și am venit într'o întinsoare... tot drumul a plâns cu hohot.*

HRISTEA

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

STEFAN

Imi era dragă!...

HRISTEA

Rari sînt ființele, carile pot păstra credință în asemenea condiții.

---

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



## STEFAN

Imi era dragă! ..

Un paleontolog poate, după un os fosil, să reconstruiască foarte adesea tot animalul, așa după o operă de artă, dacă e luată din viața adevărată, putem să ne închipuim toată societatea. Acest dialog între Hristea și Ștefan e foarte caracteristic. Pășind peste pragul societății lui Ștefan Hudică, Hristea Zlotu, etc., trebuie să zicem: «lasciate ogni speranza voi»... cari visați de un ideal mai mare, de sentimente omenești de iubire, de datorie, de devotament, de sacrificiu și mai ales de demnitate omenească. Societatea, al cărei tip este Ștefan Hudică, are alte moravuri. Aice bat bărbați și femei pentru că-s slugi, aice disprețul se resfrînge și asupra tuturor celor ce trăesc împrejur și mai ales asupra femeii. Aici nu poate să fie vorba de sentimente omenești pentru nevestă, aici femeile sînt prinse, surprinse, pândite, aice e vorba de despecetluirea scrisorilor, de ascultarea la ușă, de pornirea cu sila, cu toate că nenorocita plînge cu hohot; aici sub forma civilizată, ori mai bine zis, sub forma boerească, se deslănțuesc patimile unor specii zoologice, lipsa desevirșită de respect către om, către vrednicia omenească. Și care e pricina, care a dat naștere la toate aceste chinuri morale ale unei ființe omenești? «Imi era dragă»

răspunde Ștefan la toate întrebările. Îi era dragă!.. bine, dar dacă îi era și ei drag, de aceasta nici nu pomenește, parcă el întreabă pe Catrina, dacă îi era drag să primească o palmă. Și ce trebuie dragoste? «Credeam că, fiind săracă, va fi recunoscătoare». Aice e pricina adevărată a însurătoarei. Ori-cât i-ar fi fost de dragă Ana, ori câtă poftă ar fi avut boerul de dânsa, n'avea de cât să-și pue poftele bătrânești în cuiu; dar Hudici are pe lângă poște și o putere mare asupra celor-lalți oameni, o putere care silește pe cei-l'alți să-i îndestuleze poftele, care aruncă în brațele-i osoase fete tinere... această putere e averea cea mare, sînt banii; și această avere îl dezbracă până la atâta de sentimente omenești, în cât el nu pomenește un singur cuvînt de interesele Anei, de suferințele și de cerințele sufletului ei. «De despărțit, zice el, nici nu-î vorbă, ar fi moartea pentru «mine». Logică nerușinată a unei specii zoologice în toată puterea cuvîntului! De despărțit nici nu-î vorbă, măcar? Și pentru ce? Pentru că boerul are trebuință de Ana; ea suferă, plânge cu hohot, se zbuciumă..., dar ce-î pasă lui.... Dar Ștefan iubește pe Ana, strigătul «Imi era dragă» îi ese din inimă! Da, adevărat, strigătul îi ese din inimă, dar că o iubește, protestăm. Oare n'ar putea cu același drept să strige și lupul, încă cu mai mare drept: «de despărțit nici nu-î vorbă, ar fi moartea pentru mine» și în adevăr pentru lup ar fi moartea de foame. Iubi-

rea e un sentiment mare, e un sentiment care mai ales face din om — om, care îl deosibește de speciile zoologice, e unul din cei mai mari, dacă nu cel mai mare factor al progresului omenirii, dar iubirea cuprinde în sine numai de cât sacrificiu, și prin sacrificiul de sine poate fi măsurată întinderea și adâncimea iubirei. Cel care nu-î în stare să facă sacrificii pentru iubire, acela nu iubeste. Sentimentele lui Hudici pot fi numite ori cum, numai iubire nu, a le numi iubire ar însemna a profana, a pîngări cel mai sfînt sentiment omenesc.

Dacă chiar în cea d'întâi scenă cu Hristea Zlotu ni se arată caracterul egoist al eroului nostru, apoi și mai bine se dă la iveală în scena cu cucoana Elencu. Cucoana Elencu a vîndut fata și vine să ceară prețul vînzărei, care în codul civil se numește «alimente», ori-cum zice cu energie cucoana Elencu «arlimente». Eroul nostru se scandalizează. Nu-î vorba, știe el foarte bine, că căsătoria n'a fost de cât o afacere comercială. El singur zice vorbind de Ana: «Avrur bani și numai bani... și are bani. De ce să mi amărăsc viața... de ce?» El știe dar, că toată afacerea e curat comercială și dacă se plînge, se plînge numai pentru că Ana nu s'a ținut de tocmeală. Dar boerul are gusturi alese, politicoase; și cererea sinceră, pe față, a mamei-vînzătoare are darul de a-l scandaliza, în cât chiar când consimte să dea «alimente» cucoanei Elencu,



pune ca condiție să n'o mai văză nici odată. Politeța, nu'i vorbă, e o însușire bună, dar ar fi oare Ana mai fericită, dacă cucoana Elencu s'ar exprima altmintrelea, cerënd «alimente» de la Hudică? Paul Louis Courier, a zis de mult, că oamenii cei mai politicoși sînt procurorii și calăii. «Scumpul meu calău, scrie procurorul, îmi veți face un serviciu amical luând asupra Domniei-voastre însărcinarea, mîne dimineața, dacă nu vă aduce vr'o supărare, de a tăia capul cutăruia». Și călăul se grăbește și răspunde: «Că el se simte fericit, de a putea face un lucru așa de mic, un serviciu d-lui procuror, și că e gata tot-d'auna a'l servi. Calău». Și cel-l'alt, al treilea, rămîne fără cap.

Dar lui Ștefan Hudică, ca și tuturor bătrînilor, afară de politeță îi mai place să facă morală, să moralizeze lumea. Mai fie-care boer bătrîn crede, că 60 ori 70 de ani de trîndăvie și abrutizare îi dau drept de a moraliza lumea — e dreptul vechimei. Ca moralist eroul nostru e și mai tipic, de cît în sincera convorbire cu Hristea Zlotu. Iată cum tună Jupiterul nostru în potrivea creșterii femeii de azi.

## ȘTEFAN

«Știți ce le învățați la pension și acasă? Le învățați să bleotocărească în limbi străine, să citească la povești franțuzești, le învățați să se boiască, să ochiască, să se hliziască, să înebu-

nească lumea... N'apucă binc a ști câte buchi românești sînt pe lume și cunosc toate mârșeviile, toate parșiveniile... Doi trei ani de pansion, suliman, benghiuri, turnură și hai copaucă la vînat bărbat!... *Și noi ca niște proști dăm în cursă, ne prindem în laț!*»

Da, în adevăr, creșterea femeilor noastre e rea, căderea morală e mare. Dar sînteți oare mai buni d-lor Hudici & comp? Și a cui e vina, dacă femeea e în starea de azi? În viața morală de acuma a societății domnește o lege asemănătoare cu cea cunoscută în economia politică sub nume de: *legea ofertei și a cererii*. Cererea hotărăște calitatea, cantitatea și ce anume marfă să se producă. Fruntașii societății Hudici și semenii săi, oamenii, așa numiți cu greutate, hotăresc ce femei anume trebuie să fie, dau tonul educației, etc. Ei au dar femeile ce merită. Ba nu, nici atîta nu merită; căci victima e tot-d'auna mai de respectat, de cât zugrumătorul. Cum s'ar zugrăvi femeile, cum ar umbla femeile la vînat bărbați, dacă toate aceste însușiri nu s'ar încuraja de bărbați, cari, ca clasă domnitoare, dau tonul? Pun toate silințele pentru a conrupe toate puterile vitale și morale ale femeii, și pe urmă tot ei se plîng în potriva femeilor! Și cine se plînge, cine face morală? Hudici! Hudici, care se folosește de puterea ce-i dă averea, pentru a cumpăra o fată tîneră, făcînd-o ast-fel să-și calce toate simțirile ei naturale, să se prostituească;

Hudici, care n'are cel mai mic respect către femeie, către demnitatea ei; Hudici, care o insultă la fie-care moment, păzind'o, prinzând'o, înconjurând'o cu spioni, ducând'o cu sila la Dorohoiu; Hudici face morală, se vaită de corupția femeii! «*Și noi, ca niște proști, dăm în cursă, ne prindem în laț,*» strigă moralistul nostru. Inchipuiți-vă ce copilași proști, de 60 de ani.

Moralistul nostru chiar își face un merit, că a luat, orî, mai bine zis, a cumpărat pe Ana. «Căci de n'o luam eu, pe cine lua? lua vr'un «amploiat, un scârțai-scârțai cu două sute de franci «pe lună . . . pe când eu: baluri, petreceri, giuvaere. . . *Nu-î ceream în schimb, de cât să sufere s'o iubesc* . . . căci am văzut, că de ținut la mine nu ținea». De ținut știe boerul că nu ținea la el, și de aceea îi cumpără dragostea, prostituește femeea, (pentru că ce este prostituția, dacă nu vânzarea trupului?) «Și nu-î ceream în schimb (chiar cuvântul comercial «schimb» îl întrebuițează!) de cât «să sufere s'o iubesc». Adecă să sufere, să asvêrle toate cerințele legiuite ale naturii tinere, pline de viață, să-și piardă toate iluziile, să poruncească inimii să nu mai bată cu iubire și capului să nu mai cugete, și pe urmă fiind trup fără simțire, să se asvêrle în brațele bătrâne ale lui Hudici, să fie uneltă de plăcere, de îndestularea poftelor bătrânești. Ce alta însemnează această frază «să sufere s'o iubesc?»

Maî mult de cât atâta. Predicatorul nostru



de morală nici nu înțelege de ce Ana nu «sufere să o iubească». «Dar ceea-ce nu pricep, strigă cu «disperare Hudici, ceea-ce nu-mi intră în cap . . . «îmi zic, dacă m'a luat numai și numai pentru «banii . . . și eu îi dau bani, îi dau lux . . . de ce «să mă înșele, să mă necinstească». Nici nu pricepi, d-le Hudici, și cu toate astea e limpede. Pentru că ori-câtă stăruință veți pune, d-lor Hudici et comp. de a preface iubirea într'o afacere comercială și femeea într'o marfă, nu veți izbuti; — e în potrivea naturei, e în potrivea sentimentelor omenești, și, repetăm, nu veți isbuti. Femeea protestează contra acestei nelegiuiri fără seamăn, se zbuciumă, și în acest zbucium de multe ori preface viața ei și a voastră într'un iad, în cenușă; dacă primia rolul de marfă, la care voiți să o reduceți, atunci în adevăr necinstia numele nostru al tuturor, și mai întâiu de toate necinstia numele sexului ei întreg. Dar moralistul nostru nu critică numai, d-sa are și propuneri pozitive de făcut, în privința creșterii și moralei femeii. Iată ce zice el cucoanei Elencu: «Pentru că 'mi-ai azvîrlit'o «în brațe, fără să-i dai un sfat de mamă, căci îi «ești mamă, și o fată are nevoie de povețe!» și câte-va rînduri mai jos: «Se vede că și d-tale «'ți-a fost scris să nu-i spui, să nu se încrează în «palavrele tuturor spânzuraților din lume, cari vin «să-î miorlăiască la ureche vorbe mârșave și ne-«rușinate. 'Ți-a fost scris să nu-i spui, că cea mai «mare ocară, ce poate face un bărbat unei femeii

«e să-î zică că o iubește și să nu o ia, când e liberă, sau să-î rîvnească dragostea, când e femeia altuia». Și mai ales «să-î rîvnească dragostea când e femeia altuia» nu-î așa ?

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

## ȘTEFAN

«Ah, Ano, plîngi . . . jelești iluziile pierdute, pierdute, o știu, din pricina mea; dar poți să m'erti, căci mare îmi e pedeapsa».

Aici se par a'î eși pentru întâia dată din gură

cuvinte omenești și fie-care are drept să creadă, că urmarea va fi, că Hudici va zice Anei : «Ești liberă, fii fericită cu altul» lucru de altmintrelea foarte puțin eroic, după ce Ana îi declară hotărît că nu vrea să mai trăiască cu dânsul. Dar, iată ce urmează : «Plângi, jelești iluziile pierdute. . . . «Da, e amar să vezi că viitorul nu se întrupează după cum mintea noastră îl alcătuieste ; e trist să-ți ieși nădejdea de la visele cele mai plăcute, alintate de gândurile noastre. . . . » Cât de bine o înțelege Hudici ! Și acuma e silit, fără doar și poate, să spue Anei că e liberă ; pentru că n'a vroit doar a mări rana suferințelor ei, a-și bate joc de dânsa, explicându-i cât de nefericită este. De sigur însă că a voit prin aceste fraze, să se mângâie pe sine, admirându-și nobleța purtării, căci ceva mai jos zice : «Plângi, dar ori-cât ai plânge, n'ar curge atâtea lacrimi din ochii tăi, câte picături de venin s'au strecurat în sângele meu. . . . Hai să părăsim aceste locuri. . . . Hai peste hotar ! . . . » Iată deci ce însemnează gingașele cuvinte ale moralistului nostru. Ce mișelie ! A explicat Hudici Anei cât e de nefericită, nu pentru a-i alina suferințele, dar pentru a le prelungi, sub cuvânt că el suferă. Se înțelege că Ana nu putea de cât să-i răspundă cu dispreț : «deschide-ți ochii. . . știu eu cum să-ți zic rămas bun». Și atunci se arată pe deplin nulitatea morală a eroului nostru ; speriat, el propune Anei adulterul pe față : «Hai la Iași ! . . . hai ! . . . întelnește-l. . . fă



ce ști . . . voi închide ochii, n'oi vedea, n'oi ști, n'oi auzi nimic, iubește-l, iubiți-vă . . . numai nu mă lăsa». Alătura cu egoismul îmbetrânit, lipsa de mândrie, nulitatea caracterului, deplina lipsă de vrednicie omenească și de energie. Am comparat pe Hudică cu un lup, în realitate însă această comparație nu-i potrivită. Hudică după Caracterul său mai curând seamănă cu oaia, și numai averea cea mare, îl îmbracă în piele de lup, și-i dă ghiare de lup : o oaie în piele de lup, iată ce este Hudică. Ne-am oprit poate prea mult la tipul lui Hudică, mai mult de cât ne dădea voie lungimea articolului, dar și acuma cu părere de rău ne despărțim de acest tip, am fi avut încă multe de zis, mai ales că tipul lui Hudică e foarte comun, avem atâția Hudică bătrâni și tineri.

Din cele-lalte tipuri, e reușită cucoana Elencu. Această cucoană, cu morala ei de mahala, par'că trăește înaintea ochilor noștri. În privința moralității ea nu se deosibește de Hudică, dar e mai energică și mai deșteaptă. Ar fi putut să-și scoată «arlimente» de la un om mai energic de cât Hudică. Când amenință că va face scandal cu procesul, atrăgând tîrgul la tribunal, putem s'o credem ; nu-i dumnea-ei de cele cari s'ar da înapoi de frica scandalului : nu de giaba zice Ana de dînsa : «Ași fi mers și după Scaraoschi, numai să scap din așa iad». Da, cucoana știe să facă ce vrea. Hristea Zlotu e rêmășiță din vremurile trecute, ca și Hudică stă jos de tot, din punctul de

vedere morală. Dacă face morală lui Hudici pentru că s'a însurat, apoi mai întâi de toate e pricina că, după cum am spus, bătrânilor le place să facă morală și dacă nu găesc vre-un tîner, apoi 'și-o fac unul altuia, și al doilea lui Hristea i-e jale de liniștea scumpului și destoinicului său prieten Hudici. Toate mișeliile lui Hudici ca prinderea, spionarea, luarea cu sila, fac pe Hristea să scoată numai un suspin evlavios: «Rari sînt ființele, cari pot păstra credința în asemenea condiții». Acesta e de bună seamă idealul lui Zlotu. Sînt rari aceste ființi și ce bine ar fi, după Zlotu, dacă ar fi mai multe ființi, cari să poată păstra credința, adevărată cari să piarză într'un atîta demnitate, până la a fi țititori legale unor bătrîni ca Hudici, Zlotu și cei de teapa lor. Ce mai ideal! Și acest ideal îl autorizează pe Zlotu să jelească starea de cădere morală a timpurilor noastre. «Sîntem în niște timpuri vitrige, zice Zlotu, țara noastră se schimbă, aruncă prea iute *bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri*, și îmbră-țoșază și mai iute tot ce vine de peste hotar... «civilizația noastră, cu care se fălesc atîta d-lor «cei de astă-zî, ține în lux și desfrînare».

«Bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri» însemnează nu alt-ceva, de cît vremea aceea, cînd Ion și Catrina lucrau în lanțuri, purtînd clopoșel, cînd cucoana nu putea să iasă din casă, fără voia bărbatului, și, cînd pleca, săruta mîna stăpînului; în vremea aceea a bunelor obi-

ceiuri, Hudici avea alte mijloace corective de a ținea pe Ana în ascultare : putea să o închidă în beciu ori să pue țigani s'o bată. «Civilizația noastră cu care se fălesc d-lor» în adevăr lasă mult de dorit încă, dar ori-cum e un pas uriaș față cu «bunele și sfintele obiceiuri ale părinților noștri». Aceste obiceiuri din nefericire n'au trecut încă, dar cele cari au trecut meargă în veșnica uitare, să le fie țărîna ușoară, nu le vom jeli noi.

Tipul lui Zlătescu ar fi mult interesant, din nefericire autorul nu ne dă mai nimica, tipul e numai atins, fără a fi zugrăvit pe deplin. După fapte și după câte-va fraze rostite de Zlătescu putem să ne facem însă idee. Zlătescu înfățișază generația nouă, cum Hudici înfățișează pe cea veche. Zlătescu & comp. sînt fiii lui de al de Hudici, Hristea, etc. și cum sînt părinții, așa sînt și fiii. Moștenind de la părinți un egoism strîmt, dispreț către cei slabi și mai ales disprețul către femei, moștenind alergarea pentru îndestularea poftelor, ori câte suferinți ar costa aceasta pe alți oameni, moștenind toate aceste însușiri și multe altele, din vremea bunelor și sfintelor obiceiuri de tristă amintire, el mai capătă din vremea noastră o calitate nouă — lipsa totală de scrupule de ori ce natură. Și iată eroul nostru, ca funcționar — fură casieria, ca om de societate — e cartofor și măsluește cărțile, ca bărbat în relație cu femeea care-l iubește — e tîlhar și fură paralele bărbatului ei leșinat, pentru a fugi cu nevasta și



de bună seamă pentru a o lăsa în sărăcie, îndată ce-î va veni la socoteală.

În această societate crește și se dezvoltă unica ființă cu chip omenesc, din toate câte am trecut în revistă. Caracterul Anei e zugrăvit par'că în trecut, cu toate acestea în câte-va cuvinte, în două scene — cea d'întâi cu Hudici și a doua încă mai însemnată cu Zlătescu, tipul Anei se arată îndestul, ca să fim în drept să zicem că Ana e o rază de lumină în acest adânc întuneric moral, în care domnesc Hudici, cucoana Elenca, Zlătescu. Cât timp o vedem în piesă, purtarea ei e plină de hotărîre și de demnitate. Ana ar putea, cum fac multe femei, să înșele pe Hudici, și să-l ție sub papuc, cum se zice, și ast-fel să se bucure de toate foloasele stărei de cucoană bogată și mare. Că Ana ar putea face aceasta e de netăgăduit — e prea energică și Hudici prea puțin deștept. Chiar în scena din urmă cu Ana, Hudici e atât de deștept în cât zice Anei: «Și tu și eu suferim prea mult, ne chinuim fără îndurare *«....două vorbe ar descurca tot răul»*. Se înțelege că un om, care e așa de deștept, în cât crede că, după toate cele întâmplăte între el și Ana, sînt destule două vorbe, pentru a descurca tot răul, nu poate fi greu de pus sub papuc, chiar pentru o femeie mai puțin energică de cât Ana. Dar Anei 'i-e greață morală de ast-fel de joc și-î declară verde, că nu-l iubește, că nu vrea să trăească cu dînsul, cere să se despartă, plină de indignare

zugrăvește, în câte-va cuvinte, starea ei grozavă și vinovăția lui Hudică : «Dar, cum m'ai luat, îl «întreabă Ana, m'ai cerut de la mama, te-ai în-«teles cu dânsa... orî crezi c'am mers, unde aveai «bani?... Nu, nici nu m'am gândit la comorile ce «m'așteptau». La toate aceste drepte învinuiri, eșite din inima plină de suferinți a Anei, Hudică ca un copil prins, bolmojește : «credeam, . . . , cucoana Elencu mi-a spus,» Când Hudică nu cruță Anei cea din urmă durere și îi declară că mă-sa n'a venit, ca s'o ajute să se despartă, ci a venit să ceara bani, atunci Ana îi declară cu o energie de admirat : «Ne vom despărți, *să știu bine că voiu «rămânea pe drumuri!* Și dacă mama e o neru-«șinată, atunci deschide ochii, că mult nu mă vezi «aici în casă». Aceste cuvinte sînt vitejești. «Să știu bine că voiu rămânea pe drumuri», iată o frază, care ridică pe Ana mult, mult mai pre sus, de cât cei ce o înconjoară. A rămânea pe drumuri pentru o femeie, pentru Ana, pe care toți din toate părțile stăruiau din toate puterile să o corupă prin lux, baluri, juvaere, a rămânea pe drumuri pentru Ana însemna grozava sărăcie materială și prigonirea neîncetată, nesfârșită din partea societății proaste, care negreșit nu 'i-ar fi ertat o faptă atât de nepractică, lăsarea unui bărbat bogat. Și Ana știe toate acestea. «Și apoi lumea «te învinovățește, zice ea, te arată cu degetul, «fără să-și închipuiască umilințele suferite în fie-«care zi, fără să știe în ce robie te-ai sbuciumat

«și cum ți-ai ros toate puterile, perzând toate iluziile». Se înțelege. Lumei ce-i pasă, și mai ales când lumea e alcătuită din Hudici, Hristea Zlotu, Zlătescu, cucoana Elencu și alții de felul lor. Se înțelege că nu i s'ar erta o ruptură cu Hudici milionarul și iubirea către un calic, pentru că Costică e calic, aceasta o știe ea. În potriva unui fapt curajos ca acesta s'ar scandaliza pudoarea celor de la mahala; toată morala mahalalei, principiile băcăniei și idealul de la Jochei-club sînt în potriva faptelor, ce nu se potrivesc cu obicinuita practică a vieții. Dar se arată mai bine caracterul Anei în scena din urmă. Costică Zlătescu intră și găsește pe Hudici leșinat, după dureroasa scenă între Hudici și Ana; această plecare însemnează tocmai începerea unei alte vieți, întemeiată pe iubire, scăparea de iubirea și de înjosirea de a fi țiitoarea legală a unui bătrân, al unui om pe care ea nu'l iubește; de această plecare îi e legată toată viața, tot viitorul ei, aicea se punea în joc o viață întreagă. Dar pentru plecare trebuesc bani și practicul don Juan contimporan, găsește îndată mijloace: să fure bani de la Hudici cel leșinat. Dar aceasta e o mișelie și, cu prețul unei mișelii, Ana nu vrea să-și cumpere fericirea, «Nu se poate, strigă ea, asta e o hoție! Ast-fel nu vreau!» Acesta nu e un capriciu trecător, aicea pentru Ana e vorba de viață ori de moarte. Nu-s scrupule evlavioase ale unui de al-de Hudici, care după torente de morală propune Anei o învoială



cu îndoit adulter. Cucoana Elencu nu s'ar opri înaintea unni astfel de fleac. Cât despre Zlătescu, apoi acest tîner de «bon-ton» într'atîta e lipsit de orî-ce sentimente morale, în cât, când Ana plină de indignare îi cere să lase banii, amenițându-l că va țipa, că va face scandal zdrobind viața ei și a lui, lui Zlătescu îi ese din gură o frază tipică, în care se vede desprețul ce au tinerii de acest soiū pentru femei: «zi femei și pace», strigă Zlătescu cu despreț. Și în această societate Ana păstrează pînă la atîta puterea morală, în cât zdrobește toată viața sa pentru un principiu, pentru o credință. Fuga cu Zlătescu ar fi fost nu numai o scăpare de robie: — îndărăt lăsa robiea și înaintea avea o vieață întregă, cu un om pe care 'l iubea cum poate să iubească o femeie la 20 de ani, ale cărei simțiri au fost pînă atunci călcate în picioare; dar ea iubește în Zlătescu o ființă morală, și la cea d'întâi mișelie a lui, găsește destulă putere, pentru a se lepăda de dînsul. «Ah! nu se poate, strigă Ana plină de durere: Ce rușine! Un tâlhar!» Și își ascunde capul în mâini, acest sorman cap, care a îndrăznit să aibă alte gânduri, de cât cele ce domnesc împrejurul ei! Și când Ana își ascunde capul cu durere, își ia rēmas bun de la cea din urmă nădejde, ce mai avea pentru a trăi. A rēmânea cu Hudici, după scena din urmă mai ales, ar fi moartea pentru Ana, să meargă la mă-sa.... dar nu de mult 'i-a aruncat acestei mame ocară de «nerușinată», iar

omul pe care îl iubia, în care punea cea de pe urmă nădejde, l'a văzut acumă că e mișel... tâlhar! ce viață putea fi pentru Ana?... Oh da, este încă altă viață cu idealuri înalte, mărețe, o viață în care bucuriile ca și întristările de o potrivă ridică pe om, îl ridică la o înălțime mare, de la care poate privi cu mândrie la omenire, și cu iubire poate să întindă mâinele și să zică : «sculați-vă, veniți aicea toți, pe această înălțime morală, toți cei ce suferiți» ; dar această viață de luptă, viață morală pentru toate Anele ce sufer, pentru toată omenirea, această viață nu o cunoștea Ana, și alt-ceva de cât moartea nu-i mai rămânea : glonțul lui Hudici a curmat viața Anei la timp, 'i-a dat liniștea mormântului. Moartea e în logica faptelor. Și în fața trupului nenorocitei Ana doi oameni, se întâlnesc față în față, doi oameni ce înfățișază două generații corupte — Hudici și Zlătescu. Și înaintea acestui trup al nevinovatei Ana, o întrebare grozavă ni se pune : E oare neînălțurat lucru ca în societatea lui Hudici-Zlătescu & comp. să piară tot ce e mai curat, mai moral ; și dacă nu se poate acumă alt-fel, atunci când va veni acea vreme, când va dispărea și această nevoe dureroasă, această soartă nenorocită pentru tot ce e bun și drept ? Când se vor înmulți acele raze luminoase, cari să alunge întunericul moral, cum soarele răsărind alungă întunericul nopței ? Când ?

Am trecut în revistă fizionomia morală a tu-

turor persoanelor din schița dramatică «Ștefan Hudică», dar sîntem departe de a fi sfîrșit tot ce ar fi de zis. Marginile articolului ne silesc să vorbim pe scurt; iar despărțindu-ne de Ștefan Hudică vom mai face câte-va observații. Care este acea putere, care ne însuflă atîta interes pentru tipurile din piesa aceasta? Puterea, am zis și mai zicem, este realitatea acestor tipuri, este faptul că Hudică, Cucoana Elencu, Zlătescu... nu numai că nu sînt închipuiri romantice, dar din potrivă sînt tipuri comune, cu cari ne întîlnim în fie-care zi, cu cari sîntem legați prin lanțuri de fier.

Literatura este o putere mare, uriașă. Din veșnica mișcare înainte, care se chiamă viață, ea oprește în loc o parte, prinde o clipă din această viață și o pune pe hîrtie. Și acolo pe hîrtie clipeala trecătoare se cristalizează, rămîne veacuri peste veacuri în nemișcare, așa că fie-care poate să analizeze ce însemnează această viață, cum este ea și cum trebuie să fie. Așa trebuie să fie literatura. Cu alte cuvinte, repetăm încă odată, ea trebuie să fie oglinda vieții. Și ceea ce dă interes schiței dramatice a lui V. G. Morțun este, că autorul a înțeles această cale dreaptă și a stăruit a merge pe dînsa. Cât despre executare avem puțin de adăogit pe lângă cele zise. Tipul lui Hudică e și bine zugrăvit. Avem nu numai tipul exterior, ci îl vedem și în suflet chiar, pentru că Hudică e apucat într'o vreme de grea cumpănă, într'o vreme, când suferă mult, și tocmai în



asemenea împrejurări ni se arată omul așa cum este. Hudici și cucoana Elencu arată în autor spirit de observație și puterea de a pătrunde în năuntrul sufletelor. Dacă va munci, ne așteptăm să vedem bucați mai mari, mai întregi, mai cu stăruință lucrute. Pentru tipurile cele-l'alte vom spune numai, că nici unul nu e făcut, sînt numai aluziuni, dar aluziuni, care arată că autorul le înțelege în întregime și care ne fac cu putință să le alcătuim în mintea noastră. Cât despre întipărirea ce face Ștefan Hudici, vom spune următoarele :

Nu vom tăgădui noi talentul mare, puțin comun al lui Alexandri. Dar am rămas aproape nepăsători la plângerile și nefericirile roabei adorate, Geta. Când însă Ana ascunde capul în mâini și plânge de durere și desnădăjduire și scoate acest strigăt : « Ah ! nu se poate ! Ce rușine !... Un tâlhar ! » atunci noi suferim, suferim adânc împreună cu Ana, și avem îndrăzneala a crede, că aceleași simțiri le vor avea toți cititorii.

# „GENERAȚIA NOUĂ“

DE

TURGHENEV

---

In literatura rusă mai nu sînt alte scrieri de mare talent, care să ne înfățișeze mișcarea revoluționară rusă, numită nihilismu. Marele roman al lui Dostoewsky «Posedații» e o caricatură, scrisă de un om părtinitor și învrăjbit contra revoluționarilor ruși. Causa acestei lipse de scrieri din viața nihilistilor e censura asiatică rusească. Afară de «Generația nouă» \*) sînt câte-va nuvele ale lui Osipovicî, un scriitor de mare talent, care din nefericire a murit foarte tîner. Aluziuni mai mult, de cît adevărate descrieri, găsim de altmintrelea

---

\*) In rusește romanul se chiamă «Nov», adică straturile nouî ale pămîntului, nelucrate încă, pămînt virgin. Cu acest cuvînt «Nov» Turghenew a vrut să caracterizeze straturile nouî ale tinerimeî inteligente ruse, straturile inteligente.

la toți scriitorii tineri de talent, cari scriu acuma. Așa e Korolenco, Cehov, Uspensky, Harșin etc. \*)).

Până acum câți-va ani Turghenew era foarte puțin cunoscut de publicul cititor al Europei. Pricina de căpetenie și neîndoelnică e necunoștința limbei ruse. Marele său talent nu a atras luarea aminte a publicului cult, de cât după ce autorul însuși — care cunoștea în perfecție mai toate limbile europene — și-a tradus scrierile sale în limba franceză și germană. De atunci însă, numele și fama i-au crescut mereu. Și acum doi ani, când a murit, s'a putut lămurii înriurirea și vaza de care se bucura el în Europa întreagă. În jurul sicriului lui se grămădi întreg Parisul literar și artistic: cei mai de seamă scriitori și artiștii cei mai de frunte. Cu ducerea cadavrului în Rusia, s'a dat prilej ziaristice și literaților de prin orașele prin cari trecea să-și adeverească simpatiile lor pentru cel ce nu mai era. În Rusia lucrurile au mers și mai departe: săptămâni întregi, vreme îndelungată, nu se vorbea de cât despre marea pierdere națională, și Agenția Havas ne trimetea telegrame, cari arătau temerea ce avea guvernul rusesc, ca înmormântarea lui Tur-

---

\*) Acum de curînd a apărut un roman în englezește al cunoscutului revoluționar și scriitor rus Stepniak «The career of a nihilist». Aice cu multă nepărtinire e reprezentată lupta și durerosul martirolog al revoluționarilor ruși. Deși autorului îi lipsește puternicul geniu al lui Turghenew ori Tolstoi, în ori-ce caz «The career of a nihilist» e unicul roman din viața nihilistilor scris, de un om, care cunoaște în fond mișcarea revoluționară rusă.



ghenew să nu slujească de prilej izbucnirii unei revoluții. Lucrul păru atât de temeinic, în cât stăpânirea crezu de cuviință să-și concentreze o parte din oaste.

Care să fie pricina acestei înrîuriri, exercitată de talentosul scriitor în Europa și mai cu seamă în patria sa? Această întrebare e cu atât mai importantă, cu cât se știe, că Turghenew nu s'a amestecat nici odată în politică, n'a jucat nici un rol, n'a figurat în nici un partid, și prin urmare toată vaza, toată înrîurirea sa, o datorește numai și numai scrierilor. — Atunci, care este acel lucru neînțeles și nedumerit, care se furișează în scrierile renumitului romanțier și prin care și câștigă astă mare înrîurire? Vom căta răspunsul acestei întrebări.

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

Turghenew n'a fost numai un mare scriitor, el a fost înainte de toate *om*, dar un om impresionabil la culme, care simția, găcea, și suferia de toate cele ce se petreceau în jurul său, un

om cu inimă bună, iubitoare, vecinic atrasă către tot ce e frumos, bine și moral. El pune mâna pe pulsul țerei sale și inima lui sălta în tact cu inima norodului rus, suferind aceleași suferinți, bucurându-se de aceleași bucurii. El căta la înfățișarea searbădă și întunecată a țerei sale, și în romanuri, zugrăvia un tablou adevărat al stărei acestui bolnav, care se chiamă colosala împărăție rusă, un tablou peste măsură asemănător, în care arăta pas cu pas mersul boalei către vindecare ori către risipă, și acest tablou devine frumos, măreț, capătă o putere fermecătoare, când trece prin agera minte și prin mult iubitoare inimă a marelui romanțier. Aceasta e una din temeinicile pricini, cari au dat lui Turghenew atâta vază și așa de mare înrîurire. Deși magnat, el n'auit nică odată, ce și cât datorește el poporului muncitor, și întâia sa lucrare de seamă: *Amintiri de vânătoare, ori memoriile unui magnat rus*, se îndeletnicește înainte de toate cu nefericita țărănime rusească, care pe vremea aceea zăcea încă în robie. Aceste mici, dar mult poetice și prea frumoase nuvele, au avut mare înrîurire asupra Rusiei, ele au atras și influențat opiniunea publică întru dezrobirea țăranilor. În aceste mici tablouri poporimea nu e de loc idealizată, ea ni se arată așa precum este, în toată goliciunea fierei sale, și tocmai de aceea ele i-au câștigat dragostea publicului. Cât despre valoarea poetică a acestor schițe, vom invoca mărturia lui Alphonse

Daudet, care zice, că tocmai ele l'au făcut să admire pe Turghenew, și Daudet trebuie crezut, fiind bun judecător.

De la această dintâi a sa lucrare, tipărită acum 40 de ani, și până la ultimul roman, *Lumea Nouă*, care s'a și publicat în «Drepturile Omului» sub titlul *Generația Nouă* și care se ocupă cu Nihilismul, arzătoarea cestiune a zilei în lumea rusă, Turghenew s'a îndeletnicit cu cestiunile cele mai vitale pentru Rusia, descriindu-ne, în admirabilele sale tablouri, tot ce turbura, tot ce neliniștea patria sa. Deci aceasta a fost de căpetenie și neîndoelnica pricină, care-i explică influența. A doua parte caracteristică a lui Turghenew este realismul, dar realismul înțeles în sensul cel mai bun, în sensul adevărat al cuvântului. Realismul în literatură, dacă vom lua cuvântul *ad litteram*, e o descriere a lucrurilor, așa cum sînt în realitate. Din această explicație a realismului ese însă întrebarea: «*Ce, și cum trebuie descris*». — Un romanțier din școala lui Zola e în stare să ne descrie în zeci de pagini o sobă care scoate fum... Nu-î vorba, lucrul e real; dar la ce slujește această realitate, întru ce ne interesează ea pe noi... ne perdem vremea în zadar, citind ast amar de prostii! Și încă pilda cu soba e prea slabă, ea nu arată tot ce vrem să spunem. Ce noimă au, ce înseamnă acele mii de pagini, în cari se descriu picioare goale de femei, descrise din toate punctele de vedere și mai



cu seamă din cel anatomic, cum să-i zicem astui soiū de realism, care nu are alt scop, de cât de a mai desmetici puțin somnoroșii nervi ai burghezimei scurse de puteri și de a face să se vînză romanul? Cum să numim acest soiū de realism?—Zola încaî rescumpără aste păcate prin marele și puternicul său talent, care în deobște lipsește la toți cei ce s'au luat după el.

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

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

Un critic francez \*) comparînd pe Zola cu

---

\*) Jean Fleury. — Vezi «Revue politique et littéraire» din 26 Fevr. 1881 «*Deux. Romanciers russes contemporains: Dostoievsky et Pissemsky*».

alt scriitor rus Dostoievsky, romancier de mare talent, zice: «Zola vede în om *vita*, și Dostoievsky omul». Această adevărată comparație se potrivește și mai bine cu Turghenew.

Turghenew cunoaște, în amănunțimile sale, acea veche și străveche poveste, care rămâne vecinic nouă, care se numește dragostea. Dar dragostea în romanele lui Turghenew este, ceea-ce e și în realitate, un simțimânt mai ales omenesc, un simțimânt, prin care omul se deosibește de cele-l'alte specii zoologice, un simțimânt măreț, ideal și nobil, care întrunește în sine înaltele simțiminte omenestii de jertfire, de solidaritate și cari fac din om *adevărat om*. «Și de aceea, când ci-  
«tești romanul lui Turghenew, ți se pare că te  
«simți în vremea de demult, în întâile veacuri  
«ale creștinismului». Această frază, pe care o zice un mare critic danez, Brandes, vorbind despre romanul lui Turghenew, *In Ajun*, poate să fie zisă de mai toate scrierile lui.

Am zis, că dragostea lui Turghenew e un simțimânt mai cu seamă ideal, un simțimânt moral. De ce Natalia \*) îndrăgește pe Rudin, care e de două ori mai în vârstă de cât ea, care e sărac, vagabond, fără loc și căpătâi? Pentru că Rudin e mare orator, pentru că Rudin e om ales, spirit ager, și aceasta e vedit, căci vedem că ea îl lasă, îl respinge, cum bagă de seamă, ori mai

\*) In «Dimitri Rudin».

bine zicând, cum i se pare, că Rudin e mai mult un strigător de fraze frumoase, de vorbe pompoase, de cât un om de acțiune. De ce Elena \*) îndrăgește pe necioplitul bulgar Insarov, nebăgând în seamă pe cei din jurul său, pe niște oameni de talent, în toată puterea cuvântului, pe tânăra pictor Șubin, ori pe învățatul Berseniev ? Pentru că Insarov e un revoluționar, care și jertfește toate chemările inimii sale, toate aspirațiile, pentru răscularea Bulgarilor contra Turcilor. Și Elena îl îndrăgește într'atâta, în cât lasă tot și pleacă departe, peste țări și ape, departe de neamuri, de țară, pleacă după Insarov, pentru a lupta alături cu el în mijlocul răsculatului popor bulgar. De ce în fine aristocrata Mariana \*\*) îndrăgește pe sormanul student Nejdandov ? Pentru că Nejdandov reprezintă o nobilă idee, marea idee a revoluțiunii sociale. Și ea, nu numai că fuge din casa aristocratică a moșului ei Sipiaghin, dar își lepădă chiar toate semnele deosebitoare ale castei sale privilegiate, pentru ca, îmbrăcată țărănește, să rescoale poporul. Iată la ce înălțime pune Turghenew dragostea ; el o leagă, o înfrățește cu simțimintele omenești cele mai mari și mai de seamă.

Dar poate că ființele, în cari se întrupează aceste idei sînt ființe ideale, închipuiri, făcute pe

---

\*) In «In Ajun».

\*\*) In «Lumea Nouă».



calup și cu gând tendențios ? Nu, nu credeți una ca asta ! Tipurile lui Turghenew sînt tipuri vii, ba încă atît de viețuitoare, că-ți pare că trăești cu ele și romanul sfîrșit nu-ți dispăre în veci din minte. Adîncă impresie ce ai simțit se încrustează în creeri pe viață. Turghenew ia tipuri din viața contimporană, le pune în situații posibile, reale, și pe urmă în tot cursul romanului aceste ființi viețuesc, lucrează, se mișcă, sufer, ast-fel cum trebuie să trăiască, să lucreze, să sufere, șiînd seamă de caracterele și de situațiile prin cari trec.

Repetăm că realismul lui Turghenew e un realism care se ferește, care fuge, de tot ce e prea prea. Scrierile lui sînt o sinteză între idealismul romantic al lui Victor Hugo și realismul brutal al școalei lui Emile Zola.

Pricina neînțeleasă a marelui înriuriri a lui Turghenew și a faimei, de care se bucură, stă în alegerea subiectelor, în caracterul propriu al scriitorului și în fine în realismul său, pe care 'l putem numi realism rațional.

Ne avînd nici spațiul trebuincios, nici gândul de a face un studiu complet asupra lui Turghenew, nu vom intra în amănunțimi. Și după aceste cîte-va cuvinte generale asupra scriitorului, nu ne vom îndeletnici de cît cu romanul, *Lumea Nouă*.



Cum am zis mai sus, acest roman zugră-

vește mișcarea revoluționară din Rusia. Eroul acestui roman e nihilistul Nejdanov, acest Hamlet rusc. . . L'am numit *Hamlet*, și din pricina aceasta trebuie să facem o mică digresiune, pentru ca să ne lămurim vorba și gândul nostru. Caracterul lui Hamlet, dar bine înțeles cu chipul și aplecările rusești, e unul din tipurile cele mai răspândite în scrierile lui Turghenew. Acest tip îl întâlnim mai în fie-care din romanurile sale. De unde provine aceasta? Să vie de acolo oare, că creațiunea jupiterianului creier al lui Shakespeare a făcut o impresie așa de mare asupra lui Turghenew, în cât el n'a putut să scuture de la sine această înrîurire în toată viața?

Pricina nu-i aceasta. Pricina e că traiul, mijlocul rusc, e foarte potrivit pentru a produce asemenea tipuri. Și în adevăr, care este esențiala însemnare a acestui tip, care a nemurit tot atât pe celebrul Shakespeare, pe cât genialul poet dramatic l'a nemurit pe dînsul? Esențialul acestui tip este contrazicerea între voință și stăruință, între gând și acțiune. Trei clipe din viața duhului omnesc, simțirea, gândul și acțiunea, care trebuie să fie armonice, pentru ca omul să fie om normal, sînt deslănțuite și omul devine anormal, capătă, ca să zic așa, o dublă personalitate, și tocmai această anormalitate psihică, această duplicitate a caracterului este partea esențială a lui Hamlet. În vreme ce gândul și simțimentul datoriei ce are de împlinit îl împinge pe Hamlet, să răzbune

moartea tatălui său, să omoare pe ucigașul său unchiu, lipsa de stăruință îl ține pe loc, și în această luptă lăuntrică stă tot tragicul, toată anormalitatea caracterului lui Hamlet, și în această vînjoleală se pierde mândrul prinț al Danemarcei, tîrînd după sine, în neagra-i groapă, pe mulți din cei ce-l înconjoară.

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

Această dezvoltare intelectuală a dat naștere unor spirite alese, unor mari talente, unor subtile inteligenți, dar cari la întăiul pas ce fac, pentru aplicarea calităților lor la viața reală, se lovesc de trista realitate, de niște așezăminte sêlbatece, cari îi duc la deznădăjduire și le nemicesc energia. De aici pornește acea contradicere între marea inteligență și simțimintele alese dintr'o parte, și neînsemnatele acte d'înt'r'alta, contradicere grozavă, dureroasă, care caracterizează pe toți Hamleții.

Turghenew, care după cum am zis mai sus, era atît de simțitor la toate nevoile, la toate



pășurile țerei sale, de sigur nu putea să nu bage de seamă această trăsătură a firei rusești și de aceea acest tip apare mai în toate romanurile sale. Până într'atâta era el de pătruns de aceasta, în cât una din nuvelele sale e intitulată : *Hamlet din ținutul Scigrov*.

Autorul însuși ne spune în coprinsul romanului de față, că pe Nejdánov tovarășii săi îl numiau Hamlet. Și în adevăr Nejdánov e un Hamlet. Dintr'o parte dezvoltarea intelectuală și morală a lui Nejdánov îl împinge înainte, îl face socialist, revoluționar, îi pune în spate datoria sfântă de a lupta pentru dezrobirea poporului muncitor, și pe de altă parte toate stupidele calități ale castei nobile, calitățile moștenite, moștenire groaznică, atavism teribil, îl țin locului, îi nimicesc toate puterile, și în această luptă se nimicește nobilul Nejdánov, cum s'a perdut și nobilul prinț al Danemarcei. Și ceea-ce e și mai grozav, mai sfâșietor , e că Nejdánov, ca și Hamlet, își înțelege nemoralitatea sa. Cu câte-va minute înaintea sinuciderei sale el scrie Marianeii : « *Rèul e în mine eu sînt vinovatul, firea mea e de vină, iar nu marea noastră cauză* ».

Nejdánov, pe lângă că e tipul unui Hamlet rus, e și al unui Hamlet socialist și revoluționar. El e interesant de la început până la sfârșit, e admirabil descris și alcătuit cu mare și rară măiestrie. ✕

Se zice însă că revoluționarii ruși au protestat

contra acestui tip, se înțelege nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere tendențios. Ei nu tăgăduiau de loc, că în mișcarea nihilistă se aflau Nejdanovi, dar susțineau că tonul mișcării nu a fost dat de ei, și că nici odată nu au fost luați nici dați drept pildă. Și, fără multă bătae de cap, vedem că revoluționarii au avut dreptate. In adevăr, cum ar putea oamenii, cari dau înapoi dinaintea întâei pedici ce li se pune în cale — cum a făcut Nejdanov, după întemplarea din cârciumă, ori-cum face Hamlet când găsește pe Claudius închinându-se, și-și scornește fel de fel de pricină, cari de cari mai copilărești, pentru ca să-și scuzeze inacțiunea — cum ar putea un asemenea soi de oameni să pue lumea în uimire prin hotărîrea, statornicia și îndrăzneala lor: Nu, nu Hamleții, ci Fortimbrasii bărbătoși și cu voinți de fer sînt cei cari au uimit lumea prin eroismul lor. Se înțelege iarăși, că ei nu imputau lui Turghenew că a descris prost pe Nejdanov, ci numai că a luat de tip un asemenea caracter, că nu a dat personagiului său, adevărata înfățișare a mișcării rusești. Noi credem că pricina e, că Turghenew, trăind departe de țara sa, nu cunoștea îndestul de bine această mișcare, și afară de aceasta era și prea în vîrstă, pentru a o pricepe pe deplin.

Al doilea tip principal din romanul «*Lumea nouă*» e Mariana. Dar acest tip nu e necunoscut celor cari au citit cele-l'alte scrieri ale lui Tur-

ghenew. Și aci e locul să spunem cititorilor, că mărețul chip în care descrie pe femeii e una din marile calități ale talentului său. E lucru curios d'a observa că Turghenew, care a descris în romanele sale atâția bărbați nesfârșiți, atâția Hamleți ruși, atâția oameni cu duplicitate de caracter, ca să zic așa, nu a dat nici unuia din tipurile femești ast-fel de caracter. Ba chiar din potrivă, femeile și fetele în scrierile lui Turghenew au caracterul întreg, hotărît, în ele nu se arată nici o contradicere între cuvânt și faptă, între gând și acțiune.

Crezând în ceva, ele nu numai că nu mai stau la îndoială, ci pe loc sînt gata să-și jertfească credinților lor tot sângele, până la cea din urmă picătură, toate puterile omenești, până la deplina lor istovire. Ast-fel ne arată el pe femeea rusă, atât în relațiunile familiare cât și în cele sociale.

Nici o dată mâna vre unui maestru scriitor, nu a zugrăvit tipul femeii cu mai mare gingășie și cu mai adevărat respect. Una din poemele sale în proză, scrisă puțin înaintea morței, ne-a înfățișat apoteoza femeii ruse. Cine a citit acel admirabil tablou și a rămas nemișcat? Acel tablou, care ne arată pe o rusoaică înaintea umedei, friguroasei, grozavei închisori, auzind un glas răgușit, care îi înșiră una după alta toate grozăveniile ce se petrec înăuntru... »*Știu*» răspunde ea și trece pragul temniței... «*Nebună!*» țipă glasul răgușit....



«Sfântă!» resună alt glas în depărtare. Una din aceste nebune și sfinte este și Mariana.

Mariana e Elena din romanul «*In ajun*», dar o Elenă, care nu are nevoie să alerge în Bulgaria, pentru a-și putea dezvăli rarele sale calități morale, ci o Elenă care găsește teren în țara ei, în mișcarea socialo-revoluționară. Condițiunile vieții s'au schimbat, și cu ele s'a schimbat și tipul Elenei, devenind Mariana. Și aicea vom face o observație, pe care am făcut'o și în privința descrierii tipului lui Nejdanov și care arată, că Turghenew nu cunoștea în destul mișcarea revoluționară din Rusia. Mariana, cu toate rarele ei calități, cu toată neștrămutata-i hotărîre, cu tot entuziasmul seu, cu toate că e gata pentru/ori-ce jertfă, arată prea puțin spirit de inițiativă, și tot cere într'una de la Nejdanov un prilej pentru a se putea jertfi cauzei; s'ar părea că Mariana nu e în stare să facă nimica fără Nejdanov, și, după ce Nejdanov moare, ea merge înainte, dar nu singură, ci tot cu un bărbat, cu Solomin.

De sigur însă, că această lipsă de inițiativă nu poate să fie caracteristică revoluționarelor ruse, ca Perovskaia,\*) care, când omul pe care ea l'a iubit și care a fost capul conspirațiunilor nihiliste e arestat, ea nu numai că nu desnădăjduște, dar chiar singură se pune în capul conspirațiunei.

Greșala lui Turghenew e că el cunoștea pe

---

\*) Vezi «Revista socială».

femea rusă cea de-acum 20 de ani, de pe vremea când sciea tipul Elenei, care are destulă îndrăzneală și inițiativă, pentru ca să plece în Bulgaria după Insarov, să se lupte alături cu el, dar care după moartea lui Insarov scie; «*Acum totul e sfârșit pentru mine*». Dacă Elena ar fi socialistă revoluționară, din vremea noastră, totul nu s'ar sfârși cu moartea lui Insarov, ea ar urma lupta înainte, punându-se în capul revoluțiunei bulgare. Dar, după cum am zis, Turghenew era prea bătrân, pentru ca să bage de seamă acea schimbare ce s'a săvârșit în tipul femeii ruse, pe care el îl descrie în tot-d'a-una cu atâta măiestrie. Mai sint încă și alte lucruri, în acest roman, cari ne par greșite, nu din punctul de vedere artistic, ci din punctul de vedere al întâmplărilor.

Aceste greșeli ne produc impresiunea unei simfonii cântată de un mare maestru, care din pricina bătrâneței sale, din pricină că îi tremură mâna, face să resune din când în când câte o notă falșă.

Insă cu toate miclele greșeli, cu toate că «Lumea Nouă» e departe d'a ne înfățișa mișcarea nihilistă în întregimea ei, totuși noi avem în acest roman o maestoasă descriere a unei părți din această mișcare și ceea ce e mai de seamă : descrierea e făcută de un mare scriitor.

Aici ne simțim datori a spune cititorilor noștri, că toate scrierile stupide ale lui Tissot, ori romanul tipărit/în foița «Răsboiului», nu sînt nimic alta, de cît speculațiunile unor negustori literari, cari trag pe sfoară publicul lesne crezător și necunoscător. În aceste romanuri, noi unii, nu știm ce să admirăm mai mult: îndrăsneala acestor cavaleri de industrie ai literaturii, ori prostia celor cari cred, că în aceste basme înfiorătoare à la Rocambole, avem a face cu adevărați nihilisti.

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

---



## DOSTOEWSKY

---

Rusia, ca și America, e țara surprinderilor. De la 1870 încoace ea a arătat Europei lucruri uimitoare și mai ales neașteptate. Pe când toți în Europa se deprinseseră a privi Rusia ca o țară despotică, unde nu poți afla cea mai mică manifestațiune a liberalismului și a spiritului de protestare, o puternică mișcare revoluționară, o mișcare de o energie ne mai pomenită, sgudui din temelie colosul de la Nord. Pe când toți în Europa se deprinseseră a crede, că Rusia e țara întunerului, unde numai funcționarii știu să scrie și să citească, — traducерile din Turghenew siliră pe criticii europeni, între alții pe Renan, de a'și schimba părerea și de a număra pe Turghenew printre cei mai mari scriitori ai secolului. Traducerile din Gogol, Pușkin, Lermontof, Gouciarof, Dostoewsky, au desvăluit înaintea occidentului puternica literatură a Rusiei, și la care Europa se aștepta tot atât de puțin, ca și la mișcarea nihilistă. Despre

unul din acești scriitori voim să spunem câte-va cuvinte, cu prilejul traducerei în foiața «Românului» a unuia din cele mai bune romane ale sale «Umiliții și Obidiții».

Viața marelui scriitor rus este tot așa de stranie, ca și scrierile sale. Fiul unor părinți săraci, Dostoewsky a făcut studii strălucite în universitatea din Petersburg. Foarte tânăr încă, a început să scrie nuvele în revista «Analele Patriei», o revistă mare, care a trăit peste 50 de ani și care a fost oprită numai în 1884 de către comitele Tolstoi.

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

Pe la 1846 în Petersburg, între clasele inteligente, începură să se răspândească ideile lui Fourier și Saint-Simon. Se înjgheba o societate sub înrîurirea directă a unui om de caracter și de mare talent, Petrașevsky. Scopul acestei societăți era răspândirea ideilor noi și dobândirea cărților și jurnalelor străine. Scopul era dar cât se poate de inocent, dar nu tot ast-fel judeca și împăratul Nicolae. Pentru el, această societate era o conspirațiune, și de aceea toți membrii ei fură priviți ca conspiratori. Petrașevsky și Spechnief, un botanist de frunte, fură osândiți la moarte,

iar distinsul tîner scriitor, Dostoewsky, amestecat în societate, fu osândit la munca silnică și trimis pe granița Siberiei occidentale, într'o închisoare de criminali ordinari. Aici, într'o temniță grozavă, purtând fiare, supus unui regim și mai grozav chiar de cât cel la care erau supuși tovarășii lui de închisoare, asasini și criminali ordinari, întemnițat împreună cu 250 de osândiți, Dostoewsky rămase /șapte ani. Cum am zis, în această închisoare erau 250 de pușcăriași, și acest număr era mereu același, pentru că în locul celor cărora li se dedea drumul orî muriau, se aduceau alții. Dostoewsky deci, avu prilejul timp de 7 ani să trăiască împreună cu sutimi și sutimi de criminali, și nu e dar lucru de mirare că, observator distins, a studiat într'un chip atît de strălucit sufletul criminalului.

După eșirea lui din închisoare, care lucru s'a întîmplat numai după moartea lui Nicolae I, Dostoewsky ne-a descris'o într'un op mare sub denumirea de «Casa moartă». În acest op trece pe dinaintea ochilor noștri un șir întreg, un șir sinistru de criminali. Cu o măiestrie fără seamăn, genialul scriitor a surprins sufletul întreg al criminalului. Această carte ar trebui să fie pe masa tuturor celor cari se interesează de cestiunea criminalilor. Cât de mare și ce funestă influență a avut asupra tînerului scriitor, acea închisoare de pușcăriași, poate să și-o închipuiască orî-cine. Va fi destul dacă vom spune, că Dostoewsky a rămas



toată viața epileptic. Influența închisorii asupra psihicului autorului n'a fost mai puțin funestă. Chiar în cele d'întâi scrieri ale sale se vede o tragere de inimă pentru analiza psihică a suferințelor morale și materiale ale desmoșteniților. Temnița, contactul cu criminalii, cu nefericiții, apoi propriile sale suferinți, au dat naștere și au mărit până la extrem această notă psihică, care dă un ton negru, trist, grozav, tuturor scrierilor sale posterioare. Contactul cu asasinii l'a învățat să găsească în sufletul ființelor celor mai degradate, și tot odată celor mai nefericite, trăsături de cele mai nobile calități omenești. Acest contact, împreună cu perfecta cunoaștere a condițiunilor miserabile de trai, cari împing pe acești nefericiți la crimă, l'au făcut pe autor nu numai să-î erte, dar încă să compătimizească cu dênșii și chiar să-î iubească, ca pe niște victime. Intre cei închiși, a fost și un alt soi de oameni, cari au avut și mai mare influență asupra lui. Aceștia sînt sectarii religioși, trimiși la munca silnică pentru credințele lor religioase.

Se știe că în Rusia sînt milioane de acești sectari, cari în timpul lui Nicolae erau grozav de persecutați, și cei mai îndărătnici și fanatici dintre ei erau trimiși la munca silnică. Acești fanatici, de o colosală putere de caracter, cari, pentru credințele lor absurde, rîzînd se duceau la moarte, cari se ascundeau prin păduri alcătuint un fel de mănăstiri, cărora le dedeau foc din toate colțurile

și ardeau cu neveste și copii la apropierea armatei, numai ca să nu cadă în mâna necredincioșilor, acești fanatici, acești mistici eroici nu puteau de cât să aibă cea mai mare influență asupra impresionabilului scriitor. Prin contactul zilnic cu aceste ființe, Dostoewsky, bolnav psihicește și fizicește, ajunge și el mistic, religios până la nebunie. Preceptul sectarilor «că în suferință e fericire» ajunge preceptul scriitorului. «Numai acei cari sufăr sînt mari și nobili» zice dînsul, și singur, trăind în mizerie, Dostoewsky în anii din urmă ai vieții, se face apostolul suferinței. El face o polemică grozavă contra socialiștilor ruși, cari se luptă pentru fericirea poporului. Consequent până la extrem, el arată pe socialiști ca pe cei mai mari inamici ai poporului, pentru că poporul e mare și nobil, tocmai din pricina suferințelor lui grozave, și prin urmare, zice Dostoewsky, lăsați pe popor să sufere. Această dragoste pentru suferință îl face pe dînsul, scriitor, să caute tipuri printre cei obidiți, asupriți și desmoșteniți, dar suferințele psihice și morale ale acestor nefericiți sînt zugrăvite cu atîta putere de adevăr, în cât în această privință maestrul rus n'are rivali în literatura europeană.

Revista belgiană «Société Nouvelle» cu drept cuvînt zice, vorbind de Dostoewsky:

«Th. M. Dostoewsky a dobîndit, cu drept cuvînt, titlul și renumele de marele poet realist al asupriților și umiliților.

În adevăr, nimeni nu zugrăvește mai bine ca dânsul suferințele psihice ale tuturor desmoște- niților din această lume; nici un romancier rus sau străin nu s'a putut măsura cu el în arta de a descoperi aceste câte-va scânteii ale focului sacru, care strălucește în întunerecul sufletelor celor mai degradate prin viciu și mizerie.

Spațiul articolului nu ne lasă să vorbim despre toată activitatea literară a celebrului scriitor. Vom spune numai câte-va cuvinte despre două din cele mai bune romane ale sale «Crimă și pedeapsă» și «Umiliții și Obidiții» cari se vor tipări în foaia «Românului».

Conținutul din romanul «Crimă și pedeapsă» este următorul :

«Un tînăr student Rascholnicof, sărac până la cea mai desăvârșită mizerie, cu nervii slăbiți, începe să fie urmărit de gândul, că are tot dreptul să omoare pe o cămătară bătrână, de care nimeni n'are trebuință, care nu face bine nimăruî, ci tuturor numai rău, pe când cu paralele ei s'ar putea face atâta bine».

Tot interesul romanului e concentrat în analiza simțimintelor lui Rascholnicoff, a șovăirilor sale înaintea crimei, a nehotărîrei, a durerilor care 'l chinuesc, în timpul când merge să omoare și în urmă, analiza martirului lung, grozav după crimă, a simțimintelor de groază, ce i le dă teama că va fi prins, a simțimintelor de căință, cari 'l duc până la nebunie. // Asistăm la o lungă tortură, descrisă



în două volume. Și acest tablou îngrozitor al durerilor morale ale lui Rascholnicoff e făcut pe un ton atât de negru, mediul în care se învârteste Rascholnicoff e atât de grozav, în cât mulți nu sînt în stare să citească romanul până la sfârșit. Nervii multora nu sînt în stare să îndure acea tortură psihică, la care este supus eroul; și acest fapt s'a observat în Rusia, ca și în Franca. Eroina romanului e o prostituată, Sonia Marmeladof, o fată simplă, de o bunătate superioară, bunătate care merge până la cel mai mare sacrificiu: ea ajunge chiar prostituată, pentru a opri să nu moară de foame femeia a doua a tatălui său și pe patru copii mici ai acestei femei. Trebuia să aibă cine-va curagiul excepțional al lui Dostoewsky, pentru a îndrăzni, într'un mare roman în două volume, să ia ca personaje principale un asasin și o prostituată, și tot-odată de a arăta pe aceste personaje, nu ca pe niște fiare sălbatice, ci ca oameni, și încă oameni de o moralitate înaltă, la care nu se pot înălța mulți din cei cari benchetuesc la masa mare a vieții.

În romanul «Crimă și pedeapsă» sunt scene foarte tragice și tot de odată de cel mai mare umanitarism, în cari autorul ne ridică de-asupra tuturor prejudecăților societății. Ast-fel este, chiar de la început, admirabila scenă din cărciumă, scenă care hotărăște pe Rascholnicoff să săvîrșască crima. Rascholnicoff intră într'o cărciumă și, între mulți nefericiți și bețivi, el găsește pe un funcționar, care

bea de două zile, și care 'și-a bătut până și hainele. Acest funcționar, care are 5 copii și numai 20 de ruble pe lună (adecă 50 de franci) ajunge bețiv, pentru a-și îneca disperarea în vutcă (rachiu) și aduce în cea mai cumplită miserie familia sa. Marmeladof zugrăvește lui Rascholnicof toată nesfârșita miserie a vieții sale : femeea, dintr'o casă nobilă, e phtisică, patru copii mici, o fată mare Sonia care se dă prostituțiunei, pentru a-și scapa familia să nu moară de foame. Toți cei ce vin de obicei în cârciumă, aceia rîd în timpul când Marmeladof povestește, pentru că au auzit deja în nenumărate rînduri această povestire ; și când cârciumarul întrerupe pe Marmeladof, zicînd că el nu merită compătimire, pentru că e bețiv, bețivul Marmeladof se ridică până la elocința desperării zicîndu-i :

«De ce să vă fie milă de mine, — răcni el ca sărit din minte, — de ce să vă fie milă, zici tu? .. Bine zici, nu trebuie ! Trebuie să mă răstigniți, să mă întindeți ! Răstignește-mă, judecătorule, dar răstignindu-mă, fie-ți milă de mine ! și atunci eu singur voiu păși către pedeapsa mea, căci nu sînt însetat de veselie, ci de chin și lacrimi ! .. Ce, crezi, tu crâșmariu, că oțetul tîu m'a desfătat cătuși de puțin ? In fundul acestei sticle am cătat mîhnirea și lacrimile, și le-am bătut una câte una, le-am sorbit strop cu strop . . . ; dar cel ce s'a îndurat de toți oamenii, cel ce toate a înțeles, acela se va îndurà și de noi ; el e singurul jude-

cător. Și, în ziua judecăței, el va întrebă : «Unde e fecioara, care s'a jertfit pentru o maștigă pizmașă și ofticoasă, pentru niște copii cari nu-î erau frați ? Unde-î fecioara, care nu s'a îndurat de tatăl său pământean și nu 'și-a întors fața cu scârbă de la acel nerușinat bețiv ? » Și va mai zice : «Vino ! te-am mai ertat odată . . . te-am ertat ! . . dar vino, căci iată că și acuma ți se șterg toate greșalele, toate păcatele tale ți se iarta, căci mult ai iubit. . . » Și el va ertă Soniei mele, îi va erta, știu ; odinioară, când eram la dânsa, am simțit coala în inimă ! . . El ne va judeca pe toți și pe toți ne va ertă, pe cei drepti și pe cei răi, pe blânzi și pe înțelepți. . . Și când va sfârși cu dênșii, va veni și rîndul nostru : «Hai, veniți și voi ! zice-va el, veniți și voi bețivilor, veniți mișeilor, veniți nerușinaților ! » și noi vom merge fără teamă ; și el ne va mai zice : «Sînteți niște porci ! prin hoitul vostru v'ați asemănat dobitoacelor ; dar veniți și voi ! » Și înțelepții, și deștepții se vor minună : «Cum de primești, doamne, pe acești oameni ! » Iară el le va răspunde : «Îi primesc, înțelepților, îi primesc, deștepților, pentru că nici unul dintre dênșii nu s'a crezut vrednic de asemenea îndurare ». Și el ne va întinde brațele, și noi ne vom năpusti la sînul lui și vom lăcrămă din adîncul inimilor noastre . . . ; și vom pricepe toate cele . . . , toată lumea va pricepe toate lucrurile. . . Caterina Ivanovna va pricepe și ea ! . . Vie împărăția ta doamne ! »



Acea coardă a misticismului, a desperărei și a suferinței, care vibrează atât de dureros în acest monolog al bețivului Marmeladof, e caracteristică pentru toate scrierile romancierului rus. A doua scenă, poate și mai bună de cât scena din cârciumă, este cea din volumul al doilea, când Rascolnicoff vine în mizerabila locuință a Soniei, fata lui Marmeladoff, care s'a sacrificat pentru copiii mamei vitrege. Această scenă, și după analiza psihică, și după ideile largi umanitare ce le are, este un cap d'operă. Dăm aci o mică bucată din această scenă, regretând că nu putem s'o reti-părim toată :

«Cinci minute trecură.

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

— Ce faci înaintea mea? îngână Sonia îngâlbenedu-se. Inima îi era strânsă de durere. El se ridică îndată.

— Nu înaintea ta m'am prosternat, dar înaintea întregii dureri omenesti, zise dânsul, cu un aer straniu, și merse de se rezemă de fereastră.

— Ascultă, zise venind spre dânsa, am spus

adineaori unui obraznic, că nu prețuia nici cât degetul tău cel mic, și că am făcut onoare surorei mele azi, poftind-o să stea jos lângă tine.

— Ah! cum ai putut spune aceasta! Și înaintea ei? strigă Sonia îmmărmurită. O onoare, să stea lângă mine! dar sînt o... o ființă desonorată... de ce ai spus aceasta?

— Vorbind ast-fel, nu mă gândiam nici la desonoarea ta, nici la greșalele tale, dar la marea ta suferință. (Crimă și pedeapsa, vol. II pag. 49).

Despre romanul «Umiliții» nu vom spune mult, cititorii «Românului» vor ști să-l judece, citindu-l. În acest roman găsim toate trăsăturile caracteristice ale marelui scriitor. «Umiliții» a fost cel d'întîi roman mare, care a atras antorului denumirea de marele poet al asupriților și al desmoșteniților.

În acest roman, analiza psihică a suferințelor nu e dusă încă la acea înălțime, la care e dusă în operele posterioare, convorbirile între personajii sînt (câte odată prea lungi; dar acest roman are și unele avantagii înaintea celor-l'alte: nu produce acea impresiune desperată, dacă putem să ne exprimăm așa, cum produc cele-l'alte romane. Pasiunile sînt descrise cu mai puțină măiestrie, justetă, dar mai gingaș.

Descrierea suferințelor ne atinge până în adîncul inimei, dar nu ne lasă sub impresiunea ce resimțim după citirea «Crimei și Pedepsei», impresiune care seamănă cu un vis grozav. Cauza

acestei deosebiri e următoarea : In «Umiliții» autorul ne arată suferințele, în numele unui viitor mai bun, și protestează încă contra acestor suferinți, se vede o ură contra celor cari fac să sufere ; pe când în «Crimă și Pedepsă» de la fie care pagină reiese credința mistică și sombră, că numai acei cari sufăr sunt mari și nobili, și ca consecință, un fel de cult al suferinței ; se înțelege că cu toată deosebirea între «Umiliții» și «Crimă și Pedepsă», aceste romane rămân unele din cele mai însemnate opere ale literaturii europene, lucru recunoscut unanim de criticii francezi.

Am zis că analiza psihică a suferințelor nu e dusă în «Umiliții» la înălțimea aceea, la care-i dusă în cele-l'alte opere ale aceluiași autor ; aceasta nu înseamnă însă, că aici nu sînt scene foarte dramatice ; o, nu, în acest roman sînt scene care îți strâng inima de durere, care pot să te facă să plângi cu hohot. Cine va putea să-și reție lacrimile, când Nelly istorisește viața sa, istorisire care ajunge în unele locuri tragică și care se aseamănă cu scenele marelui Shakespeare. Autorul, însuși coracterizează această povestire : «Este o tristă istorie, una din acele istorii întunecoase și mișcătoare, care trec adesea nebagate în seamă și rămân misterioase în St.-Peterburg, în ulițele întunecoase, întortochiate și ascunse ale marelui oraș, în mijlocul efervescențelor amestecate ale vieții, egoismelor stupide, intereselor care se ciocnesc, în mijlocul desfrînărilor și cri-



melor, în centrul acestui infern al unei vieți absurde».

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

# CRITICII NOȘTRII

ȘI

## NĂPASTA

---

Drama lui Caragiali «Năpasta» a avut darul să ațite un șir întreg de opinii diferite, de critici ce au făcut sgomot. Aceasta neîndoelnic se datorește talentului și renumelui pe care-l are Caragiali. Tot așa de neîndoelnic însă, este că «Năpasta» a fost rău primită și de public și de critici, reprezentanții opiniunii publicului nostru. După vorba criticului de la «Adevărul», «Năpasta» e o cădere, imensa majoritate a publicului a judecat-o tot ast-fel, și afară numai de frumoasa critică a d-nei Sofia Nădejde, unde «Năpasta» e analizată mai cu seamă din punctul de vedere social, și de două articole ale d-lor Ionescu-Gion și Iorga, toate cele-l'alte sînt contra «Năpastei». După întâia reprezentație a «Năpastei», publicul ce vine la teatru a judecat-o, a arătat greșelile

ei și criticii au formulat numai părerile publicului. Acest fapt dă o însemnătate deosebită criticilor «Năpastei» pentru că ei nu sunt numai câți-va oameni, ci o majoritate a unei clase întregi. Și în acest răspuns, ce facem criticilor, avem mai ales în vedere acest fapt însemnat. Pe de altă parte criticele contra «Năpastei» scrise și grăite, au atins un șir întreg de chestii însemnate și nu numai de ordine pur literară, ca atare dar reprezintă un interes deosebit. Și tocmai acest interes deosebit ne face să ne oprim cât se poate de mult asupra considerațiunii criticilor.

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

\* \* \*

Să vedem cari sunt acele greșeli, cari au făcut tema tuturor criticilor.

Acestea sunt: Stratul social descris de Caragiali e fals descris; țăranii din «Năpasta» nu sînt țărani adevărați. Intriga dramei e imposibilă; e imposibil ca o femeie să ia de bărbat pe ucigașul bărbatului ei d'întâi, numai pentru ca să se răsbune; și mai cu seamă e imposibil ca această femeie să trăiască opt ani pentru acest scop cu ucigașul bărbatului ei. Anca nu e de loc țerancă, ea e fină, e cochetă cu Gheorghe, șireată, răsbu-



nătoare, arată perfectă cunoștință a sufletului lui Dragomir, pe care'l torturează într'un chip aproape savant. Stările psihice ale lui Dragomir sînt greșite; acțiunea e fără tărie și lipsită de logică; Ion Nebunu e introdus de autor ca să deslege greutățile acțiunii și apare, caundeus ex machina, acolo unde trebuința o cere. Sfirșitul e nelogic. Mai departe urmează însă desacorduri foarte mari. Așa după criticul «Națiunei» și după alții Ion Nebunu e o creațiune aproape Shakespea-reană; după criticii «Adevărului» și «Arhivei» din Iași, nebunul e un nebun convențional. v

În marginele acestui articol vom discuta mai multe dintre aceste păreri. Acum să ne oprim la acele cari sînt comune tuturor criticelor, și scrise și nescrise. Mai întîi trebuie să avem în vedere că aci nu avem a face cu observațiile critice, cu constatarea unor greșeli, care, într'un fel ori în altul, există în toate lucrările artistice și cari pot să fie regretabile, și cu toate acestea lucrarea artistică poate să rămîie o lucrare de mare valoare. Considerată ast-fel «Năpasta», eu n'am nimic de zis; și eu vîd unele neajunsuri pe care le vîd și alții; nu dau însă atîta preț acestor greșeli; nu le cred hotărîtoare pentru valoarea dramei. Pentru criticii de cari vorbim însă, aceste greșeli distrug valoarea «Năpastei» ca lucrare literară și scenică. Așa de pildă după criticul «Adevărului», «Năpasta» e o eroare dramatică a unui autor talentat și o cădere.

Acelaș lucru după criticul «Națiunii». După d. Alexandrescu de la «Archiva științifică» din Iași, «Năpasta e o adevărată năpastă a dramei» ș. a. m. d.

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

Acei cari critică pe Caragiali, că a înzestrat pe țărani și pe țărance cu niște simțiminte, pe cari nu le au, nu spun însă cari sînt acele simțiminte speciale, pe cari le au țărani, cari sînt simțimintele omenești ce le lipsesc... Nu e întîiaș dată când criticii noștri neagă țărănimei simțimintele omenești. În privința frumoasei nuvele din viața țărănească «Sultănică» a lui De la Vrancea, realiștii noștri critici au zis asemenea că «Sultănică» e o fată sentimentală de la oraș, dar nu o fată de la țară, care, în locul Sultănicăi, ar da cu barda în capul înșelătorului ei, dar nu s'ar istovi în remușcări de conștiință. În privința «Năpastei» iată ce zice talentosul nuvelist Gr. Alexandrescu, în critica tipărită în «Arhiva științifică...» și unde sînt însemnate în câte-va cuvinte vederile

clasei superpuse asupra simțimintelor țărănești: «La țară, țăranul are un singur răspuns la toate întîmplările: «așa i-a fost scris, așa i-a fost dat», cu această credință neștrămutată se naște, cu această filosofie se expune la toate pericolele vieții, și moare liniștit fără a căuta nici răsunare, nici motive de ordine mai înaltă, mai impersonală, care să-l conducă la așa ceva». Așa dar țăranului, drept ori-ce simțimînt și complex de simțiminte, îi slujește fraza: «așa i-a fost scris» și țărancei fraza: «ce pot face eu, cap de femeie». Iată dar toată țăranimea, cu toate simțimintele ei redusă la două fraze; eată un popor prefăcut în manechin, care moare liniștit, n'are motive de ordine impersonală, nu se gîndește la răsunare. Și dacă aceste cuvinte sînt zise de un om generos și cu idei înaintate, așa în treacăt și fără a le da însemnătatea ce le dăm noi, ele exprimă însă perfect de bine părerile surtucarilor noștri asupra țăranimei.

Să înțelege că țăranul n'are vreme de vorbă multă. Mizeria îngrozitoare, toată istoria dureroasă a țăranimei, l'a învățat să fie avar de vorbe în general și mai cu seamă avar de vorbă cu surtucarii. Să înțelege că cele mai felurite simțiminte, țăranca le va exprima prin fraza «ce pot eu cap de femeie.» Dar când o fată de țăran repede barda în capul aceluia care a înșelat-o, când țăranca exprimă câte odată un șir întreg de simțiminte printr'o frază: «ce pot eu, cap de femeie»,



această frază, această bardă repezită, sunt puse în mișcare de un complex întreg de simțiminte, de multe ori pe atât de complexe, pe cât și de bogate și adânci. Pe un surtucar obicinuia scurtime a frazei, brutalitatea faptului poate să-l înșele asupra multiplicității motivelor, asupra adâncimei simțimintelor, ce presidă la săvârșirea faptului ori la pronunțarea frazei. Pe un artist însă nu. El trebuie să se uite adânc în sufletul omului pe care îl descrie, să priceapă și să simtă ceea ce simte eroul său, și să exprime aceste simțiminte prin vorbele potrivite pentru eroul său. Aceasta e tocmai îndatorirea unui artist, dacă el nu e un fotograf-realist-meșteșugar. Ce dramă ar fi aceea în care țărâna, eroina, în loc să-și espue toate simsimintele ei, ar repeta «sunt cap de femee», sub cuvânt că acestea sînt frase tipice țărânilor. Să înțelege că țărâni nu se esplică cu monoloage, dar în general oamenii nu se esplică prin monoloage, și acesta nu e unicul fapt prin care drama se îndepărtează de la strictul natural. Dar vor zice unii: «Sîntem de acord, artistul trebuie să arate simțimintele și ciocnirea simțimintelor eroilor săi, și de aceea e obligat de multe ori să alerge la expediente convenționale, mai cu seamă la teatru. Așa e; însă noi negăm că țărâni să aibă acele simțiminte cu care 'i-a dotat Caragiali. Alt-ceva sîntem noi cei de la oraș, noi avem, în adevăr, simțiminte rafinate prin vieța de oraș, prin cultură, prin civilizație, simțimintele noastre sînt com-

plexe, motivele acțiunilor foarte variate, pasiunile noastre multiple; dar la țeran, de unde toate aceste sentimente complexe?» Surtucariilor cari țin un asemenea limbajiu, — și noi de nenumărate ori l'am auzit după aparițiunea năpastei, — țeraniile-ar putea răspunde prin superbul monolog al lui Shakespeare, monolog prin care Shylock răspunde Venetienilor: «Sînt jidan; dar oare jidanul n'are ochi? Oare jidanul n'are mâni, organe, proporțiuni, sensuri, afecțiuni, pasiuni? / Nu se hrănește el oare cu aceleași alimente, nu e rănit cu aceleași arme, supus acelorași boale, lecuit cu aceleași mijloace, încălzit și răcit de aceeași vară și de aceeași iarnă, ca și creștinul? Dacă ne împunge-ți, oare nu sîngerăm? Dacă ne gâdiliți, nu rîdem? Dacă ne otrăviți, nu murim? Și dacă ne batjocoriți, nu ne vom răsbuna?» Pricina, care face pe surtucariii noștri să nu priceapă într'atîta pe țeran, este aceeași care făcea pe Venetieni să nu priceapă pe jidani, și anume spiritul de castă, deosebirea de clase. Orașenii, surtucariii așa numiți, culți și civilizați, se deosebesc de țerani prin port, prin felul vieței, mai cu seamă prin interesele de clasă, prin cultură, în cît aceste deosebiri de clasă, în capul omului așa numit civilizat, cîte puțin fac să se înrădăcineze ideea, că el e o ființă cu desăvârșire superioară, că el și țeranul sînt două specii zoologice deosebite. Declinațiunile latine și grece, cu care ne tîmpesc la școală, dau surtucărului o părere, atît de mărită de propria / lui in-

teligență, în cât el nici nu pricepe cum s'ar putea spre pildă da votul universal moșicului, care n'a învățat declinațiunii grecești. Răsuciri de mustață înaintea unei domnișoare la un bal, trimeterea unor bilete parfumate, cari se încep cu cuvintele «angel adorat» dau surtucarului o opinie așa de mare despre simțirile și sentimentele lui, încât e surprins, când un artist, ce s'a uitat adânc în inima țeranului, arată că simțirile țeranului sunt de multe ori mai bogate și mai adânci de cât ale lui. Țeranul nu vorbește mult, vieța lui, plină de suferinți și dureri, îl face tăcut, îl face foarte puțin expansiv, ast-fel încât cu un singur cuvânt, cu un semn de multe ori indiferent, arată furtuna ce bântue sufletul lui. Iar surtucarul înstreinat de țerani prin haina nemțească, prin declinațiunii grecești și mai cu seamă prin interese de clasă, în această avariție de cuvinte, în aceste gesturi indiferente, vede nesimțibilitatea țeranului. Ni se va zice poate, că această chestiune trebuie să rămâe în litigiu, pentru că noi vom susține una, protivnicii noștri alta, și acordul nu va putea fi stabilit de cât atunci, când se va studia mai bine și mai adânc vieța țerănească. Nu suntem de loc de această părere, pentru că de pe acum avem pentru zisele noastre dovezi puternice, de neînălțurat. Când auzim pe surtucarii noștri vorbind de țerani s'ar crede, că noi, surtucarii, în simțiminte ne deosebim de țerani tot atâta, pe cât ne deosebim de neo-zelandeji. Ca să ne deosebim însă



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

Surtucarul fără multă bătae de cap e convins, că deosebirea e în folosul său, și mărește această deosebire până într'atâta în cât, după cum am văzut, ai crede că ai de a face pe de o parte cu europeni, iar pe de alta cu neo-zelandeji. Surtucarii noștri îmi vor permite, să nu împartășesc de loc optimismul lor de clasă, și pentru aceasta am cuvintele mele foarte puternice.

In adevăr, cari sînt acele manifestări ce ne zugrăvesc simțimintele unei națiuni, ori ale unei clase dintr'o națiune? E arta ei, e în primul rînd poezia ei. Bogația, adîncimea, complexitatea simțimintelor pot să fie judecate după manifestațiunile poetice. Să comparăm dar în privința aceasta pe surtucarii noștri cu țărănimea noastră. Poporul nostru muncitor a creat acel monument superb și genial, care se cheamă poezia populară. În aceste poezii poporul și-a pus toată inima, tot sufletul lui. În aceste poezii el a întrupat simțimintele sale de iubire, de ură, de vitejie, de răzbunare, de adîncă admirație pentru frumusețile naturei. O întreagă gamă a felurilor simțiminte omenestii în toată varietatea lor e întrupată în aceste poezii, cu un vers frumos, cu o limbă admirabilă, cu o adîncă sinceritate de simțimînt și cu imagini superbe, neperitoare. În poezie, ca și în artă în general, se întrupează însă personalitatea artistului; aceasta e adevărat pentru ori-ce poezie, e adevărat și pentru poezia populară. Simțimintele dar, atît de variate, atît de bogate, atît de adînci și puternice din poesiele populare sînt simțimintele adînci, bogate, variate și puternice ale acelui artist genial anonim, care se numește poporul. Dar surtucarii ce aŭ produs? Doi poeți mari, morți de curînd, dintre care unul, Alexandri, a devenit mare tocmai prin acea, că a cules poesiele populare și s'a pătruns de ele; altul, Eminescu, care asemenea a fost pătruns de poesiele

populare pe de o parte, iar pe de alta de poezia și cultura europeană; apoi câți-va poeți de talent ce aparțiunea uneia sau alteia din categoriile sus pomenite. Încolo o mulțime întreagă, o mulțime mare de poetași, cari versifică, fabrică la poezii, în cari nu știi ce să admiri mai mult: nulitatea formei, lipsa de simțiminte sincere, ori nulitatea fondului. Dacă poeziile populare în marea lor majoritate ne-au lăsat o moștenire, care va fi tot-d'una fala literaturii noastre, poeziile surtucari, cu câte-va excepții, ne lasă o poezie, de care trebuie să roșim.

Este încă o altă artă, prin care oamenii își manifestează simțimintele lor,—aceasta e muzica. Poporul a creat o muzică populară, în care iarăși și-a pus tot sufletul. În doinele lui se aude, ba un plâns de jale al unui om nenorocit, ba un strigăt de disperare al unui om rob și apăsător. În alte bucăți muzicale se aud izbucniri de o veselie nebună, prin care pentru o clipă măcar el vrea să uite, caută să-și alunge toate grijile și durerile. Ce a creat surtucarii, față cu această muzică populară? Mai nimica original, ori lucrări inspirate de muzica populară. Așa dar, ca manifestare artistică a simțimintelor, poporul nu numai că nu stă mai pe jos de cât surtucarii noștri, ci chiar, în unele privinți, mai sus. Prin urmare, cum se explică această opinie prea mare ce a surtucarii despre propriile lor simțiminte, și o opinie atât de disprețuitoare despre simți-



mintele țărâniei? Se explică prin deosebirea de castă, prin deosebirea de clasă, care face să pricepem mai bine pe un american ce aparține clasei noastre, de cât pe un țăran, care e concețean al nostru, dar care face parte din altă clasă.

Dacă ne-am oprit aici atât de mult e din pricină, că această chestie are, în general, și o mare însemnătate politică și socială pentru țara noastră, și o mare însemnătate din punctul de vedere literar, anume că: nepriceperea, disprețul către țăran, nimicește în germe chiar posibilitatea creării unei literaturi din viața țărânului nostru. Această chestie are pentru noi în sfârșit și o însemnătate imediată. Nepriceperea simțimintelor țărâniei noastre a fost una din pricinele d'întâia mână care a făcut să cadă «Năpasta».

Impreună cu prejudeciile de clasă, că țăranul nostru e nesimțitor, ori că simțimintele lui sînt foarte puțin variate, puternice și bogate, cad și o mare parte din observațiunile făcute lui Caragiali și cari au hotărît soarta «Năpastei».



Al doilea fapt, care asemenea a avut o hotărîtoare influență asupra căderii «Năpastei» este priceperea greșită a realismului în artă în general, și a realismului în producțiunile dramatice în special. În criticele scrise și vorbite, fie-care găsea o altă greșeală: Ba cutare lucru e chiar impo-

sibil în realitate, nu e real; ba cutare nu e natural. Iar criticul de la «România» s'a întrecut pe el însuși făcând următoarea observație monumentală. Vorbind de învățătorul Gheorghe și de declarația ce i-o face Ancei, că dacă nu'l iubește va pleca din sat, criticul zice: «Este un simplu șurup, ca să vadă dacă într'adevăr femeia îl iubește, sau e hotărît în adevăr să se ducă? *Și dacă e hotărît, cum putea el să facă asta, când era învățător în sat?* Când scriem o piesă cu pretenție naturalistă, trebuie să ținem seamă de toate circumstanțele secundare, să nu trecem peste ele, căci azi trecând peste una, mâine peste alta, ajungem iar să punem pe scenă simple pasiuni, iar nu oameni în cari sînt incarnate acele pasiuni. Ca să plece un învățător dintr'un sat, trebuie să ceară permutarea de la ministerul instrucțiunii, să i-o aprobe și, când i-a aprobat'o, nu poate să-și ia de odată seama zicînd: nu mă mai duc. De sigur că d. Maiorescu, care a aplaudat așa de mult piesa d-lui Caragiali, s'ar fi făcut foc, pe când era ministru, dacă găsea pe vre-un posnaș de Gheorghe trăind în realitate, fie și într'un sat de munte».

Mă mir cum criticul de la «România» nu i-a cerut lui Gheorghe și bilet de identitate, și foarte rău a făcut Caragiali, că n'a căpătat pentru Gheorghe al său un act de permutare de la ministerul instrucțiunii publice! Trebuie să spunem drept, că această observație e unică în felul ei

în criticele trecute, prezente și viitoare poate, ale țerei noastre. Dar faptul că în cererea de realism se poate ajunge la o așa absurditate e foarte caracteristic, și arată cât de prevăzători, cât de prudenți trebuie să fim în această privință. Criticii n'ar trebui să uite, că realismul și naturalismul artistic e tot-d'auna relativ, nici odată absolut. Arta, imitând și reproducând natura, nici odată nu poate să reproducă, întocmai. Acei cari au citit articolul întâi din acest volum o știu aceasta. Un sculptor e fatal obligat să facă oameni din alt material de cum îi face natura, el e fatal obligat să facă oameni de piatră ori de metal, pe când natura îi face de carne și de oase. Un pictor face oamenii în culori ș. a. m. d. Toată arta dar se depărtează într'un fel ori în altul de natură, și e numai relativ naturală. Și numai în marginile acestei relativități poate să fie vorba de arta idealistă, simbolică, naturalistă. Așa de pildă, un sculptor mistic și simbolist din evul mediu ar face o statuă cu un piept imposibil de uscat, o față cum nu se vede nici odată în viața reală și această statuă, după ideea artistului va trebui să reprezinte ideea renunțării la bunurile lumesti, ideea ascetismului. Un sculptor naturalist va face un corp omenesc frumos ca formă, anatomiceste adevărat ca proporțiuni, un corp care în acest sens există, ori poate să existe în natură. Amîndoi pictorii, de o potrivă nu sînt perfecți naturaliști, pentru că oamenii lor sînt de piatră



nu de carne și oase. Ceea e adevărat pentru sculptură, e adevărat pentru toate artele în general, e adevărat prin urmare și pentru toate felurile de producțiuni literare. Ceea-ce însă e evident în sculptură, nu e tot atât de evident și în literatură. În sculptură, o artă relativ simplă, sînt evidente marginele fatale ale *nenaturalismului*, dacă putem să ne exprimăm așa. În literatură însă, — arta cea mai complexă dintre toate, — aceste margini sînt departe de a fi tot atât de clare. Marginele permise, cari sînt necesare și de dorit naturalismului, în literatură e o chestie așa de complexă, atât de încurcată, mai cu seamă prin polemică, în cât de sigur nici vorbă nu poate fi de a o trata pe larg în acest articol. Aici vom spune numai câte-va cuvinte în ceea ce privește arta dramatică.

În arta dramatică marginele *nenaturalismului* fatal sînt mai mari de cât în alte producțiuni artistice, e un șir întreg de convențiuni, cari nu există în alte genuri literare. Trebuie de observat cerințele scenei; drama ori comedia trebuie să fie numai așa de mare, în cât reprezentarea ei să nu treacă peste trei sau patru ore, atât cât poate publicul să stea la teatru; trebuie să fie împărțită în acte, ca să nu se obosească publicul și actorii; trebuie să fie jucată de oameni, cari n'aũ nimica de-a face cu acei pe care-i joacă, etc. Tocmai aceste margini mai largi ale *nenaturalismului*, speciale artei dramatice, aũ făcut pe realiști

prea zeloși să predice, ori să prezică, disparițiunea artei dramatice. Ei uită, că nu numai în dramă, dar în ori-ce gen al artei există o parte a nenaturalismului, într'una mai mult, într'alta mai puțin. Dar dacă marginele nenaturalismului în arta dramatică sînt mai largi de cât în alte arte, nu însemnează, bine înțeles, că nu există artă dramatică idealistă, — simbolistă dintr'o parte și naturalistă din altă parte. Drama poate să fie tezistă, scrisă pentru dovedirea unei anumite teze; personajele lucrării dramatice pot să fie organele vorbitoare ce rostesc anumite monoloage trebuitoare pentru dovedirea unei anumite idei. În altă lucrare dramatică personajele pot să fie numai simbole; ele nu se represintă pe sine însuși, ci simbolizează niște idei ori simțiminte abstracte. În altă lucrare dramatică personajele sunt personificarea tuturor virtuților și viciilor posibile, cari nici o dată nu pot să se întêlnească în acelaș om, fiind-că nu pot să existe oameni nici absolut virtuoși, nici absolut vițioși. Toate aceste lucrări, în toată varietatea lor, vor fi în domeniul artei idealiste, simbolice. Din potrivă, în lucrările dramatice naturaliste personajele nu se represintă pe ele înseși, ca oameni vii. Cutare ori cutare personagiū din dramele lui Shakespeare nu personifică cutare ori cutare simțimênt. Romeo nu personifică iubirea, Othelo gelosia, Hamlet meditarea și nehotărîrea, ci sunt oameni vii, dintre cari unul iubește cu tot focul unui tîner de douê-zeci de ani, altul

e gelos cu toată furia și bestialitatea moștenită, altul e un om nehotărît, un caracter meditativ, — și așa mai departe. Această identitate între personaje și între ceea-ce trebuie să reprezinte e, după cum am zis într'un alt articol, semnul de căpetenie al naturalismului. Dar, deosebind ast-fel naturalismul și idealismul, noi nu trebuie să uităm, că spiritul omului viețuitor nu se conduce de clasificările noastre mai mult ori mai puțin artificiale, și de aceea sînt o mulțime de producțiuni artistice, pe cari n'am ști în ce categorie să le punem. Și afară de aceasta, înlăuntrul fie-cărei categorii sunt deosebiri multiple. Așa de pildă, să luăm arta dramatică naturalistă. Aicea sunt posibile și există chiar un șir întreg de deosebiri. A le cerceta pe toate, nu e scopul acestui articol; aici atragem luarea aminte asupra acelor deosebiri, cari ne interesează imediat. Artistul poate să-și ațintească toată băgarea de seamă, tot talentul, la zugrăvirea unor anumite simțiminte și la ciocnirea tragică a acestor simțiminte. Aceste simțiminte el le va insufla unor oameni vii, cari îl interesează mai cu seamă din punctul de vedere al unui anumit simțimînt, ori al unei ciocniri de anumite simțiminte, lăsând în umbră celelalte particularități ale individului zugrăvit, celelalte semne caracteristice de nație, de clasă; ori zugrăvind aceste semne numai într'atâta, întru cât sunt trebuitoare pentru scopul său principal. Pe de altă parte se poate, ca un artist să aibă în



vedere mai cu seamă toate particularitățile individual, toate semnele tipice de nație, de clasă, ale persnagiilor ce zugrăvește. Dramele în genul întâiu se numesc în general drame psihologice, dramele de genul al doilea — drame de moravuri. Se 'nțelege, după cum am zis mai 'nainte, spiritul creator natural se conduce prea puțin de clasificările noastre artificiale. Producțiunile artistice sunt așa de complexe, în cât nici-odată nu încap perfect în cutare ori cutare categorie. De aceea nu există, și nici nu pot să existe nici drame curat psihologice, nici curat de moravuri. După cum nu poți să zugrăvești particularitățile individuale, moravurile unei clase, fără a zugrăvi simțimintele și ciocnirea lor, tot așa într'o dramă naturalistă nu poți să zugrăvești adâncele simțiminte / ome-nești și ciocnirea lor, fără ca în tot-d'a-una să nu reiasă particularitățile individuale, particularitățile clasei și nației din care fac parte personajele zugrăvite. Aici însă nu poate fi vorba de cât de grad, ca mai la toate clasificările artistice.

Dacă vom întreba acuma, în care categorie se poate pune drama «Năpasta», atunci vom putea răspunde că face parte din categoria întâia.

După cum am zis în articolul nostru despre «Năpasta», Caragiali a întrupat în ea un șir întreg de simțiminte și de ciocniri de ale lor. Aceste simțiminte le-a întrupat în oameni vii, și oamenii vii aparțin unei anumite națiuni, unei anumite

clase; și oamenii lui Caragiali aparțin României și clasei țărănești.

Dar Caragiali, cum sunt toți scriitorii categoriei întâia, n'a vrut să ne zugrăvească țărănimea cu toate deosebirile ei de clasă, cu toate calitățile și viciurile ei; el n'a vrut să ne zugrăvească clasa țărănească, după cum Ostrovsky a zugrăvit negustorimea rusă, și după cum el însuși ne-a zugrăvit mica burghesie în «Noaptea furtunoasă»; ci Caragiali a vrut, o zicem încă odată, să ne arate mai ales ciocnirea dramatică a unor anumite simțiminte omenești. În acest caz ceea-ce putem să-i cerem e: ca oamenii, în cari el își întrupează anumite simțiminte și ciocnirea lor, — dacă sunt luați dintr'o anumită clasă, — să fie verosimili, posibili, să nu ne lovească simțimântul verosimilității. Ceea ce trebuie să cerem în acest caz e, ca drama să nu contrazică toate semnele caracteristice individuale și de clasă ale personajelor, nu însă ca să le pue în evidență, — ceea-ce e însărcinarea lucrărilor dramatice naturaliste de categoria a doua.



Să luăm acum în cercetare greșelile de căpetenie ce se impută lui Caragiali. Caragiali, zice d. Alexandrescu, «a înlăturat una din cele mai întâi cerinți ale dramaturgiei moderne, de a scoate în relief un moment psychic din viața unei pături

sociale a timpului când / a fost concepută. Atunci se arată autorul de talent, când știe că prin un fapt reprezentat pe scenă, se releveze o întregă mișcare de moravuri, o evoluție socială, o cerință a timpului, în fine filosofia păturei descrise.» Este adevărat. Sunt de acord că Caragiali n'a făcut-o, sunt asemenea de acord cu d. Alexandrescu în ceea ce privește marea însemnătate a lucrărilor dramatice de acest gen. / Aceste drame sunt drame de moravuri, pe când Caragiali a scris o dramă psihologică. Caragiali n'a dat și nici n'a vrut să dea alt-ceva, de cât ceea-ce ne-a dat. D. Alexandrescu are drept să-și spue părerea de rău, că scriitorii noștri nu scriu lucrări literare, cari ar da fisionomia morală și psychică a clasei țărănești în toate particularitățile ei; în privința aceasta suntem de acord, dar expuindu-si părerea de rău în ceea-ce atinge părțile ce nu le-a făcut Caragiali, d. Alexandrescu ar trebui să cerceteze aceea ce a făcut. Domnia-lui împreună cu mai toți criticii «Năpastei» au criticat nu aceea ce a fost făcut, ci aceea ce ar trebui să se facă. Ei au criticat o lucrare dramatică, ce face parte din categoria întâia, puindu-i cereri, cari pot să fie puse numai unei lucrări de categoria a doua. Ori poate d. Alexandrescu crede, că numai dramele în felul acelor cari pun în lumină fisionomia complexă a unei clase sociale sunt prețioase, pe când acele cari să ocupă mai ales cu ciocnirea adâncelor sentimente omenești n'au nici o valoare?



Dar atunci ar trebui de distrus, ca neavând nici o însemnătate artistică, o bună parte din marele producțiuni dramatice! Alte observații sunt mai tot așa de întemeiate, și tot așa se evaporază la lumina câtor-va adevăruri dobândite. Așa de pildă toate observațiile, în ceea-ce privește imposibilitatea simțimintelor complexe ale țăranilor, sînt fără temeii, dacă vom admite că țăranul are simțiminte tot atît de adânci și complexe ca și noi, ceea-ce cred că este evident după cele spuse mai înainte.

Orî să luăm o altă observație făcută iarăși de cea mai mare parte a criticilor. Acțiunea, zic ei, e încurcată, trasă de pâr, Ion Nebunu apare tot-d'a-una, unde trebuința o cere, pentru a descurca lucrurile. De ce, zice un critic, a fugit Ion de la ocnă? — pentru că 'i-a trebuit autorului; de ce a înemerit tocmai la cărciuma lui Dragomir? — pentru că fără aceasta n'ar putea să urmeze drama; de ce se omoară? — pentru că astfel se dă prilej Ancei să se răsbune etc. Iar criticul de la «România» ducînd acest «de ce» până la absurd, zice: «De ce tocmai nebun să fie acela, care a fost osîndit pe nedrept, căci s'au văzut destui oameni, în asemenea condițiuni, cari n'au înebunit?» Când auzi toate aceste curioase întrebări, îți vine de la început a crede, că Ion e un american din New-Iork adus înadins la Corbeni, pentru a deslega greutatea acțiunii dramatice. Dar când te gîndești, începi să te miri de critici, nu de Caragiali. Ion nu e străin de dramă,

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

Greșala cea mare a criticilor «Năpastei» e, că exagerând naturalismul și realismul în artă, ei, în adevăr, ajung nenaturaliști, idealști. Numai în drame nenaturaliste fie-care personajiu avea o însărcinare definită în acțiune, cercuită de la început, regulată prin anumite legi, nu lăsa loc la nici o întâmplare. Și din contra lucrările naturaliste prin aceea între altele produc iluzia realității, că introduc întîmplări ca un element hotărîtor în viața personajielor, cari întîmplări sînt un element hotărîtor în viața fie-cărui om. Să se gîndească fie-care dintre cititorii noștri / la una din mulțimea întîmplărilor ceva mai însemnate din viața lui, și va vedea cum, scoțînd acea întîmplare, toată viața lui și a oamenilor, cu cari e

legat, s'ar fi petrecut cu totul altminterlea. Și cu atât mai mult întâmplările trebuie să joace un rol mare într'o lucrare artistică, cu cât în ea sînt luate numai acele întâmplări mici ori mari, cari au o influență hotărîtoare asupra vieței eroilor dramei. Vieța omenească e un lanț de întâmplări, în care întâmplările trecute au o influență asupra celor prezente și cele prezente hotărîesc pe cele viitoare. Scoțînd o întâmplare din acest lanț, toate cele ulterioare se vor modifica. Iar criticii lui Caragiali scoțînd o întâmplare din șirul celor desfășurate în dramă și vîzînd că fazele ulterioare se modifică, găsesc că aceste schimbări sînt tocmai o dovadă că întâmplarea scoasă, n'a fost de cât un șurup în acțiune, un deus ex machina.

Ceea-ce, în adevăr, trebuie să cerem e ca acele întâmplări să fie posibile, să nu contrazică caracterul personajelor și să fie necesare pentru dramă, pentru acțiunea ei. Dar aș dori și eu să știu, de ce adevărat ar fi imposibil, ca Ion să fi nemerit în casa lui Dragomir? / Dacă ar fi nemerit la Stan ori la Bran, ar fi mai posibil? Și nu s'ar putea oare, face și atunci aceeași întrebare? Cât despre condițiunea necesității unei întâmplări în acțiunea dramatică, apoi ea mai cu seamă se dovedește prin aceea, că, scoțînd această întâmplare, toate întâmplările ulterioare se modifică. O întâmplare ce nu e necesară în dramă, în acțiunea dramatică, dacă o scoți, nu modifică întru nimica



mersul ulterior al acțiunii dramatice \*). Așa dar aceea ce slujește ca dovadă naturalismului și logiceii în acțiune e luat de criticii noștri realiști prea zeloși, ca dovadă a nenaturalismului și a lipsei de logică în acțiune.

Să vedem acuma cea greșală, care după mai toți criticii e aproape hotărîtoare pentru «Năpasta». E vorba de Anca. Cum se poate, ziceau criticii, ca o /femeie, și mai cu seamă o țărăncă, să se mărite cu ucigașul bărbatului ei, pentru a se răsbuna, și încă să trăiască opt ani de-a rîndul cu el?!

Să vedem și noi, dacă faptul căsătoriei și traiului Ancei cu Dragomir e o așa de mare absurditate, în cât să compromită toată piesa. De la început însă trebuie să prevenim pe cititorii noștri, că noi personal n'am fi făcut această discuție; personal credem, că într'o dramă psihologică, ca a lui Caragiali, trebuie studiată mai cu seamă țesătura psihologică, simțimintele și ciocnirea lor. Intru cât privește posibilitatea cutărui orî cutărui fapt, trebuie numai atunci de discutat, când întemplantarea e cu desăvîrșire imposibilă. Eu deci, care nu vîd această imposibilitate în ceea-ce privește căsătoria și traiul Ancei cu Dragomir, n'ași face aceste cercetări, dacă n'ași fi nevoit de alții, cari au făcut atîta haz de măritișul Ancei. Să vedem dar mai de aproape despre ce

\*) De altmintrelea o întemplantare de prisos din punctul de vedere al acțiunii poate să fie necesară în alt sens.

e vorba. Cu această ocazie se vor lămuri şi alte întâmplări ale acţiunii. Un an după uciderea lui Dumitru, Dragomir vine la Anca şi-i cere să fie nevasta lui. Anca nu-l iubeşte pe Dragomir; are chiar un resentiment surd în contra lui; are bănueli, pe cari singură nu le-ar putea esplica; resentimente mărite încă prin faptul că o cere în căsătorie, prin tonul cu care a cerut-o; dar ea totuşi se duce după el. Pentru ce? — pentru că, cam în felul acesta şi fără iubire se mărită o mare parte dintre femeile de pe la sate şi din oraşe. Anca e văduvă, starea văduvelor în general nu e de invidiat, la ţară mai cu seamă această stare e nesuferită, «doar nu va văduvi o femeie toată viaţa»; tot trebuie odată să se mărite; — de ce să nu se ducă după un tânăr voinic şi care ţine la ea? Şi Anca se mărită cu Dragomir fără să-l iubească, cum se mărită, o mai spunem încă, atâtea femei la ţară şi la oraşe. După căsătorie vieaţa, cum era şi de aşteptat, între Anca şi Dragomir ajunge tot mai rea şi mai rea, pentru mai multe pricini neînălăturabile. Dragomir nu putea să trăiască bine şi liniştit cu Anca, cu toate că a iubit-o, pentru că în ea avea înaintea ochilor o dovadă vie a crimei sale, care i-a furat pentru veci odihna sufletească. Afară de aceasta: Dragomir şi Anca sunt caractere cu totul deosebite. Dragomir e un om blând, bun, iertător, de şi iritabil, moale; Anca e o femeie rea, cicălitoare, vindicativă, hotărîtă, mai mult încă rea de cât

hotărâtă, și în ast-fel de împrejurări, fie și la țară, viața casnică nu poate fi de cât un iad. Anii trec, și împreună cu ei crește, pe de o parte nemulțumirea și iritabilitatea lui Dragomir, pe de alta ura Ancei. Și această ură ajunge cu atât mai mare, cu cât an cu an se întărește în sufletul ei ceea-ce fusese o bănuială inconștientă. Și cu cât crește ura ei pentru Dragomir, nemulțumirea și nenorocirea casnică, cu atât crește mai mult și dorul de Dumitru, cu atât mai mult îi pare că viața cu Dumitru ar fi fericită ; și cu cât îi pare că ar fi fericită cu Dumitru, cu atât crește ura pentru Dragomir, pe care tot mai mult și mai mult începe să-l bănuiască, că el e ucigașul. Așa trec opt ani, și în vremea aceasta ura pentru Dragomir ajunge la culmea ei, bănuiala e pe-aproape să ajungă o certitudine, și Anca, sub îndemnul acestor două sentimente, se hotărăște să omoare pe Dragomir, întrebuițând, ca armă a răsbunării, pe Gheorghe, învățătorul din sat, care s'a amoretat de ea. În aceste momente se începe drama lui Caragiali. Dragomir și Gheorghe citesc gazeta, de unde află că Ion nebunul, osîndit pe nedrept pentru crima săvîrșită de Dragomir, a fugit de la ocnă. Citirea excită grozav toate simțimintele de frică și de remușcare ale lui Dragomir. El se irită grozav în potriva Ancei, și se dă pe față și mai mult ; iar Anca, sub impulsul crescînd a două simțiminte, ura și bănuiala, hotărăște să-l omoare chiar în această noapte prin Gheorghe, și de acea



face toate pregătirile pentru aceasta. Gheorghe pleacă. Anca începe să se îndoiască de Gheorghe, că ar fi în stare să săvârșească o așa faptă, ca uciderea lui Dragomir. În vremea aceasta vine Ion Nebunul fugit de la ocnă, care-i dă Ancei încredințarea și mai mare, că Dragomir e ucigătorul și care fapt /ațată încă mai mult sentimentele vindicative ale Ancei. Turbată de ură și mânie, îi vine o dorință trecătoare: să omoare singură pe Dragomir, care doarme în odaia de alături. Dar a ucide un om, și mai cu seamă, ca o femeie să-și ucidă bărbatul, nu e acelaș lucru, cum e de a-l tortura puțin câte puțin cu focul lent al dojenilor, alusiunilor, cicăliturilor reütăcioase de tot soiul. Și ea nu se hotărește să-l omoare, zicând că ea nu vrea să moară Dragomir așa în somn, neștiind cine îl omoară și anume pentru ce trebuie să moară. Și aceasta e perfect în caracterul Ancei, în caracterul unei femei eminentemente rele. Adevărul e că, rea cum este ea, tot n'ar vrea să-l omoare pe Dragomir, ori în genere n'ar vrea să-l omoare cine-va. Pentru a omori un om din răsbunare se cere o hotărîre deosebită, acea hotărîre, pe care o dă forța și siguranța de sine. Și Anca n'are nici forță pentru a lovi și a curma o viață, nici generositatea de a o curma. Când cineva se răsbună contra unui /om omorîndu-l, apoi îi curmă nu numai viața, dar și suferințele. Anca ar dori să-i curme viața, dar n'ar dori să-i curme și suferințele. Iată pentru ce ea nu-l va omori și

iată pentru ce ea nu lasă nici pe nebun să-l omoare. În schimb ea începe iarăși să-l tortureze, evocând spectrul mortului, puindu-l față în față cu Ion Nebunul, năpustind pe nebun asupra lui și în urmă, prilejul înfățișându-i-se, îl dă pe mânele justiției, pentru ca să ispășească și el o crimă pe care n'a făcut-o, pentru o crimă pe care a făcut-o. Și ast-fel ea se răsbună, așa cum e potrivit cu caracterul ei, nu omorându-l și curmându-i împreună cu viața și suferințele, ci trimetându-l de la tortura de-a casă, la tortura de la ocnă. Și înainte de a-l da justiției omenești ea îi scoate cu cleștele mărturisirea, că el a ucis, și cum l-a ucis, și într'un monolog ea își varsă tot focul spuindu-i o frază atât de caracteristică pentru ea, care a ridicat însă mirarea multor critici, îndrumându-i pe o cale greșită. După ce-l face să-și mărturisească vina, ea 'i spune : că l'a bănuit chiar de pe când a cerut-o de nevastă și că de aceea chiar l-a și luat, pentru a-l aduce aici. De aci mirarea criticilor despre care am vorbit mai sus. Este însă evident, că această frază face parte din întregul arsenal de frase, cu care ea 'l torturează și 'și varsă focul. Pentru a mări încă efectul trădării și al răsbunării, ea 'i otrăvește cu această frază pentru tot-d'a-una amintirea celor opt ani de conviețuire.

Toți cei opt ani, în cari trebuie de sigur să fi avut momente bune și pacinice, despre cari Dragomir putea să-și aducă aminte cu bucurie, — de

oare-ce Dragomir iubește până la urmă pe Anca ; — toți sunt otrăviți prin această frasă, care-î spune un adevăr îngrozitor pentru el, anume că femeea, pe care el a iubit-o, nu numai când a aflat că el e ucigașul, l'a urît și l'a trădat, ci opt ani, ceas cu ceas, clipă cu clipă, la toate întâmplările vieței, el a avut lângă dânsul o femeie, care îl ura, îl trăda și-î pregătia peirea.

Se înțelege că ea însăși nu-și dădea perfect seamă de însemnătatea frazei și de multiplele motive psihice, cari 'i-au dat naștere. Ea spune așa precum o îndeamnă ura, setea de răsbunare și mulțumirea de a și-o vedea aproape săvârșită. Caragiali, când a scris această frasă, simția că Anca în aceste împrejurări trebuie să zică această frasă. De ce? — Poate nici el nu-și dădea seamă. Era datoria criticilor, ca, luând în cercetare tot caracterul Ancei și toate împrejurările, să arate ce însemnătate înfiorătoare are această frasă mică și neînsemnată. Criticii însă, — cari, în loc de a cerceta caracterele, pricinele acțiunii, simțimintele și ciocnirea lor, — au examinat mai cu osebite intriga din punctul de vedere al posibilităței, au înțeles frasa ad litteram și numai în ceea-ce privește intriga. Atunci s'au pus pe mirat ; unde s'a mai văzut o femeie, care să se mărite cu ucigașul bărbatului, și numai după bănuială? Desfid, zice un critic, pe ori-cine să-mi găsească în ori-ce literatură o așa femeie. De altmintrelea, dacă obiecțiunile se vor reduce la adevărata lor valoare, atunci



și noi, găsim unele neajunsuri. Așa sînt de acord, că ar fi fost mai bine, dacă intriga era înjghebată alt-fel. Îmi pare, că ar fi fost mai potrivit dacă Dragomir ar fi luat pe Anca mai târziu, de cât un an după omor, de pildă după șase ani, și astfel drama ar fi putut să se înceapă tot cu un an înainte de termenul prescripției, — fiind-că tocmai acest termen l'a făcut pe Caragiali să-și înceapă drama nouă ani după săvârșirea crimei, — și făcînd așa, toată intriga ar fi câștigat în verosimilitate. Asemenea cred, după cum am spus în articolul despre «Năpasta» că sfârșitul ar putea să fie altmintrelea, adică Dragomir să ispășească crima săvârșită, dar nu crima pe care n'a săvârșit-o. / Drama e prea scurtă, așa în cât uneori seamănă o schiță dramatică, și de aceea nu sînt peste tot motivate cu destulă putere acțiunile eroilor. Acest din urmă neajuns a dat naștere la multe neînțelegeri. De asemenea timpul în care se petrec atâtea întîmplări e prea scurt, — o singură noapte.

Dar, dacă cred că toate acestea, ast-fel făcute, ar fi fost mai bune, nu vreau să înțeleg că așa cum sînt la Caragiali ar fi absurde, imposibile. De loc; ce nu se poate întîmpla în realitate! În realitate se întîmplă lucruri, pe care cea mai bogată fantazie n'ar putea să le inventeze; dar cred că, dacă Caragiali ar fi înlăturat aceste neajunsuri, intriga ar fi fost mai logică și ar produce

întru cât-va o mai mare impresie asupra publicului.



Am vorbit până acum de obiecțiunile critice, cari sînt comune și criticilor și unei mari părți din publicul spectator. Să cercetăm acum acele vederi critice, cari sunt individuale, originale. Acum, nu de mult, a apărut în «Revista politică» din Suceava, retipărit în «Lupta» un articol lung al d-lui Adolf Last și care articol are toate aparențele, unei critici originale, și, după cum se va vedea, este în adevăr foarte original. Toate criticile, zice Domnia-sa, făcute până/ acum, au fost făcute dintr'un punct de vedere greșit; fie-care critic a fost condus de spiritul de «școală» de magistrii în literatură, și de aceea «Năpasta» a fost criticată, însă până acum «n'a fost apreciată încă.» Aceasta voește s'o facă d. Last apreciind «Năpasta» dintr'un punct de vedere nou. «Și credem, zice d. Last, că nu numai voiū ajunge la rezultate noi, dar și vom pune în evidență cu mai multă precisiune și claritate, aceea ce a fost deja spus până acuma.»

D. Last zice, că va căuta să afle concepțiunea primă a piesei «Năpasta», să afle ceea-ce a vrut să facă Caragiali, ideia întâia a dramei, acțiunea dramatică în simplitatea ei primitivă; și pe urmă va compara aceea ce a vrut să facă

poetul cu aceea ce în adevăr a făcut. Ast-fel se vor arăta părțile bune și rele ale creațiunii artistice, se va lămuri și lumina ceea-ce a fost zis de alți critici până acuma. De la început chiar trebuie să mărturisim că punctul de vedere, de la care pleacă d. Last, e prea șubred, terenul prea puțin sigur și chiar periculos. De și e foarte important de a afla concepția primă, dar e foarte greu de a face o critică plecând de la acest unic punct de vedere. Ceea-ce e și mai însemnat, e ca să nu să facă, bine înțeles, o greșală în înțelegerea concepției prime a autorului. O greșală în această privință, mai cu seamă când se dă acestei concepții prime acea însemnătate, pe care i-o dă d. Last, ajunge fatală pentru întreaga critică.

¶ Cum vedem, punctul de vedere de la care pleacă d. Last e foarte periculos, pentru că e destul o greșală pentru a prefăce în praf toată lucrarea. Inșe, drept vorbind, toate metodele în critică sînt așa de puțin sigure, în cât aceasta nu e mai rea de cât altele, deci să nu prejudicăm și să vedem ce a făcut d. Last. Consequent cu metoda Domniei-sale, d. Last începe prin a preciza, care este concepția primă a «Năpastei». «O femeie care 'și pierde bărbatul iubit, prin pasiunea criminală a unui alt bărbat, pe care nu-l iubește; care-l bănuiește pe acesta din urmă de săvârșirea crimei și se mărită (după dînsul, numai pentru a găsi elemente de întărirea credinței, mijloace de a se convinge de aceea ce bănuiește și a răzbuna apoi



acest fapt criminal, care i-a răpit tot, ce-î era scump în viață». După d. Last, acesta e gândul primordial al lui Caragiali, aceasta a vrut să reprezinte mai cu osebite în drama «Năpasta», aceasta a fost concepția primă a dramei. Această concepție primă îi stoarce d-lui Last cuvinte nemăsurate de laudă: concepția e adâncă, poetică, mare, schakespeariană. Dacă vă întrebați însuși cu mirare de ce atâtea laude pentru un simplu fapt, că un autor *a vrut* să reprezinte răzbunarea unei femei, ce-și răzbună uciderea bărbatului ei, d. Last răspunde că face aceasta, pentru că aici e vorba de un simțiment omenesc ce nu pierе, ce nu atârnă de modă, de un simțiment vecinic. Și afară de aceasta, acest simțiment e moral, altruist în cel mai mare grad. O femeie, — Anca, — care pentru a răzbuna pe bărbatul ei ucis, jertfește tot, toată viața ei, până și simțimentele ei intime, ajungând femeia ucigașului, această «abnegațiune perfectă de propria sa persoană, viețuirea exclusivă afară de sine», toate acestea sunt altruiste, morale, poetice, moderne în cel mai mare grad, și tocmai acestei concepții, atât de morale, Caragiali datorește laudele ce le-a primit de la critici.

«Așa zice d. Last, ear noi zicem, că tot ce zice d-lui în această privință, de la cel d'întâi până la cel din urmă cuvânt, sînt false, fundamental false. —

Și mai întâi de toate, e după opinia noastră, fals pricepută de d. Last ideea primă, concepția

primă a autorului. D. Caragiali n'a vrut să ne zugrăvească mai cu seamă simțimintele de răzbunare ale unei femei, al cărei bărbat a fost ucis, ci simțimintele de remușcare și de frică ale unui om, care a ucis și care ispășește crima făptuită, ceea-ce am explicat în articolul nostru despre «Năpasta». Personagiul principal e dar Dragomir; Anca și Ion Nebunu sînt personagiile secundare, cari pun în mișcare simțimintele de remușcare și de frică ale lui Dragomir, manifestându-și tot odată și propriul lor caracter și simțiminte. Aceasta am lămurit'o iarăși în articolul meu despre «Năpasta». Să presupunem însă că «concepția primă» dată de d. Last, ar fi tot așa de adevărată, pe cât e de greșită. Ar urma oare că e sublim de morală și altruistă? — Ferească sfîntul! A întrebuița toate puterile, toate gândurile și simțimintele pentru a ucide un om, fie el chiar ucigașul unei ființi scumpe, e imoral în cel mai mare grad; se înțelege, câte odată pînă și crudul act al uciderei, pînă și arhirușinosul fapt, pentru o femeie, de a-și da trupul unui bărbat pe care nu-l iubește, poate să fie moral. Ast-fel e Iudita, care ajunge amanta lui Olofern pentru a-l ucide. Dar Iudita, își jertfește toate simțimintele și viața pentru a ucide pe tiranul poporului, pentru a-și libera poporul, dar nu pentru a răzbuna un amant, și numai mărimea scopului, — liberarea unui popor, — face morală conduita imorală a Iuditei, uciderea și trădarea lui Olofern. Dar ce ar justifica, din

punctul de vedere moral, purtarea Anei, darea trupului ei unui ucigaș? Ce ar putea prefăce trădarea și uciderea, în fapte morale, altruiste, mai cu seamă altruiste, din punctul de vedere modern? Care e acel fapt, acel motiv, acel scop mare care ar prefăce faptele arhi-imorale în fapte ideale de morale? Setea de răzbunare? Dar cum poate un sentiment crud, moștenit din vremile sălbătăciei, un sentiment el însuși imoral să aibă o putere neînțeleasă, de a prefăce fapte arhi-imorale în fapte ideale de morale? Și ceea-ce e poate și mai straniu, e că răzbunarea, care e un fapt imoral tocmai după concepțiunile sociologice și criminologiste moderne, pentru d. Last e morală, mai cu seamă după concepțiunile moderne. Asemenea e lucru greșit, când domnia-lui zice că moralitatea acestei concepțiuni geniale și altruiste a făcut pe critici să laude «Năpasta». Cu totul contrariu: criticii, cari/au înțeles tot așa de greșit ca și d. Last concepțiunea primă a d-lui Caragiali, i-au tăcut o învinuire din imoralitatea Anei; iar criticul de la «Adevărul» zicea, că toată răzbunarea este ceva nefiresc, monstruos, chiar că desfide pe oricine să găsească în vre-o literatură europeană un așa monstru moral.) Cum vedem, critica d-lui Last dă, în adevăr, rezultate noi foarte originale și cu totul neașteptate. Dacă d. Last e original în stabilirea metodei critice și a punctului de plecare pentru critica d-sale, apoi e tot atât de original și în aplicarea metodei d-sale. După ce



d-sa stabileşte o *proprie concepţie primă*, d-sa de la această concepţie primă trage un plan pentru o dramă, aşa cum ar fi trebuit să fie, având în vedere această concepţie primă. În urmă măsoară, cu planul unei drame făcut de d-sa, drama lui Caragiali, şi unde nu se potriveşte, d-sa găseşte că Caragiali a greşit.

Poate să-şi închipuiască cine-va, ce critică va fi aceasta. Aşa de pildă, în ceea ce priveşte acţiunea din «Năpasta» d. Last, judecă cam ast-fel: Concepţia primă a dramei e o femeie, Anca, care vrea să-şi răsbune bărbatul şi, bănuind pe Dragomir, se mărită cu el pentru a se convinge, şi pe urmă a-şi răsbuna. Care trebuie să fie planul acţiunii, potrivit cu o aşa concepţie? — Trebuie ca Anca să strângă tot mai multe şi mai multe dovezi, bănuelile să crească împreună cu ura contra lui Dragomir, şi când bănuelile ajung apogeul lor şi ura atinge culmea ei, atunci Anca trebuie să lucreze, răsbunându-se. Ast-fel acţiunea ar fi mers tot înainte pas cu pas, până ar fi ajuns la deslegare. Acesta e planul unei acţiuni, pentru o dramă schiţată de d. Last. Caragiali a scris însă o dramă proprie a sa, şi care se chiamă «Năpasta». D. Last aplicând planul d-sale «Năpastei» vede cu mirare, că nu se potriveşte. Mai întâi acţiunea dramei se începe opt ani după măritare, ast-fel că noi nu sîntem de faţă la bănuelile crescînde ale Ancei. Când se începe drama, Anca e aproape convinsă, deci ea

trebuie să lucreze. Și ea lucrează, hotărînd ca prin Gheorghe să ucidă pe Dragomir, și ast-fel acțiunea face un pas înainte; dar pe urmă planul e părăsit, — deci acțiunea face un pas înapoi; în urmă Anca se hotărăște să-l ucidă ea pe Dragomir, — deci, zice d. Last, acțiunea face un pas înainte; dar Anca părăsește și acest plan și începe iarăși să tortureze pe Dragomir, pentru a se asigura cu totul de nevinovăția lui, — deci acțiunea, nu numai că face un pas înapoi, ci ajunge iar la început. D. Last, care pricepe acțiunea dramatică, nu complexă și fără nici o regulă cum să și petrece în viață, ci matematică, exactă, rectilineară, care trebuie să se miște după comanda: «drepti, înainte, marș» ca soldații, se miră și face aspre muștrări lui Caragiali pentru aceste șovăeli. Acțiunea, zice d-sa, e lipsită de fermitate, șovaelnică...

Ion Nebunul iarăși nu putea încâpea în planul făcut de d. Last, și de aceea regretă că d. Caragiali l'a introdus pe Ion în dramă. E adevărat, zice d. Last, că scenele între nebun și Dragomir, confruntarea lor etc., sînt scene cu o psihologie adîncă și adevărată, scene de maistru, și ne pare bine că putem și noi să fim aicea de aceiași părere cu d. Last. Dar, după d. Last, și aicea e iarăși un clenciū, un neajuns, anume: că scenele nu sunt așezate la locul lor, că sunt puse la urmă, iar nu la început, după cum ar fi trebuit. Când, cu mirare, veți întreba de ce așa, d. Last

vă va scoate imediat planul d-sale, vă va arăta precis că așa ar trebui, pentru că aceste scene ridică bănuiala Anei până la convingere. Creșterea bănuielei însă trebuie să fie la început. Și tot așa aplicând planul d-sale dramei lui Caragiali, d. Last ajunge la următoarele concluziuni; «In resumat: Intâmplarea, ca un element principal de mișcare; lipsă de gradațiune psihologică de o parte; desvoltarea psihologică mutată din locul ei firesc de altă parte; acțiunea șovăelnică, acțiune ce se înfundă; și în fine lipsă de legătura logică în înșirarea faptelor înfățișate. Concepțiune plină de putere adencă — esecuțiune lipsită de energie poetică.» Pe românește ar însemna că acțiunea e un talmeș-balmeș. Mai departe d. Last analizează caracterele, întrebuițând absolut acelaș metod, adică din concepțiunea primă descoperita de d-sa, deduce caracterele, potrivite unei asemenea concepții, în urmă caracterele așa găsite le compară cu ale lui Caragiali, și dacă nu se aseamănă le condamnă, bine înțeles nu pe ale d-sale, ci pe acele ale lui Caragiali. Inainte chiar de a începe analiza caracterelor, d. Last zice că-l exclude de la această analiză pe Ion Nebunul. Când, înmărmuriți, veți întreba de ce atâta disgrație pentru un biet nebun, d. Last vă va răspunde, bazat pe planul dramei hotărît de d-sa, că nebunul n'are ce căuta în dramă, n'are nici un rol în acțiune, el nu pune în mișcare acțiunea și nu e pus în mișcare de ea. Pe el cel mult îl poate



analiza în afară de dramă, ca o creațiune deosebită. Ca atare, d. Last găsește că Ion Nebunul e zugrăvit exact, ca dovadă citează o pagină din medicina legală a lui Eduard Hofman. Criticul de la «România» pentru același sfârșit a citat cartea doctorului Voisin și chiar statistica nebunilor. Așa dar Ion Nebunul e descris exact, după d. Last, dar obiectiv : «Totul e obiectiv, precum e obiectivă descrierea copilului negânditor, descrierea îndeletnicirilor multiple ale animalului domestic — nimic nu e personal. Și de aceea credem că Ion nu intră în rîndul «persoanelor,» că felul de cercetare al acestora nu-i este aplicabil.» Și astfel Ion Nebunul unul din acele creațiuni, în care Caragiali a întrupat mai mult simțimînt personal, cea mai personală dintre creațiunile de până acum ale lui Caragiali, n'are după d. Last «nimica personal.» (!!!)

Remîne de cercetat două persoane : Dragomir și Anca. În privința lui Dragomir, d. Last spune / multe lucruri foarte drepte, ceea ce arată că, dacă d. Last n'ar fi întrebuintat un metod atît de fals, ar fi putut, în adevăr, să facă ceva de seamă. Numai la sfârșitul analizei lui Dragomir, d-sa își aduce aminte de calapoadele d-sale și face o observație : că mai bine ar fi fost, dacă Dragomir era un caracter extrem chiar și unilateral, pentru că aceasta e mai potrivit cu cerințele dramei. Lasă că, în privința cererei unor caractere unilaterale și extreme, ar fi

încă ceva de zis; dar chiar de ar fi așa, aceasta ar fi bine pentru o altă dramă, nu pentru «Năpasta» unde, tocmai fiind-că Dragomir are un caracter mijlociu, avem o mulțime de efecte dramatice. De ar fi avut Dragomir un caracter extrem, ar fi fost o altă dramă, nu «Năpasta».

Am ajuns la caracterul Ancei, principala «persoană», după părerea d-lui Last. Noi știm de mai înainte cum trebuie să fie Anca, după planul făcut de d. Last și după concepțiile d-sale morale. Ea trebuie să fie răsbunătoare, să gândească numai a-și răsbuna moartea bărbatului iubit, trebuie să întrebuițeze mijloace mari, să fie de un eroism ideal și să jertfească tot pentru răsbunare, toate simțimintele ei trebuie să fie concentrate acolo.

! Dacă ar fi așa, dacă ar fi o răsbunătoare ideală, atunci ar fi: «o concepțiune atât de poetică, în cât ori-ce om, a cărui simțire nu e stinsă cu desăvîrșire, trebuie să fie mișcat în adâncul sufletului, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată...» Dar Caragiali a avut imprudența de a avea propriile sale concepții, a înțeles pe Anca cu capul său, a simțit-o cu inima sa și a făcut-o șovăelnică, prefăcută, cutră, lașă câte o dată, crudă. Pentru aceasta d. Last iată cum muștră pe Caragiali: «Și rezultatul: Anca întrebuițează mijloace mici, începe cu șovăire, înaintează cu lașitate și sfirșește cu minciuna. Straniu și regretabil rezultat. Și dacă n'am avut pentru concepțiune, de cât accente sincere de laudă și admi-

rație, pentru (esecutarea acestei concepțiuni n'avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău». Comical acestor observații rezidă și în următoarele. După cum am arătat deja, concepțiunea despre care ne tot vorbește d. Last nu e a lui Caragiali; Caragiali a avut cu totul altă concepție primă, cu atât mai mult nu e al lui Caragiali planul acțiunii și al dramei, trase de la acea concepție. Toate acestea sunt ale d-lui Last. Deci obiecția din urmă însemnează, în adevăr, următoarele: «Și dacă noi, Adolf Last, n'am avut pentru concepțiunea noastră de cât accente sincere de laudă și admirațiune, pentru esecutarea însă a acestei concepțiuni a noastre de către d. Caragiali, n'avem destule cuvinte de mirare și de părere de rău». D. Last de sigur n'a gândit, că aceasta urmează neîndoelnic din articolul d-sale. D. Last își sfârșește articolul cu următoarele, care având în vedere spiritul și metoda matematică a d-sale, trebuie într'o singură frază să conție judecata întregii «Năpăști»; această frază e: «Și concludsiunea noastră finală: Energie imponentă în concepțiune — slăbiciune frapantă în esecutarea acestei concepțiuni». Quod erat demonstrandum. Fiind-că partea întâia a frazei, după cum am văzut, privește concepțiunea d-lui Last, pentru Caragiali rămâne numai partea a doua, adică «slăbiciunea frapantă în esecutiune». Nu-i vorba, chiar dacă amândouă părțile l'ar privi pe Caragiali, mare lucru n'ar fi. În adevăr, concepția primă, despre



care vorbește d. Last e planul întîiu, gândirea primordială a artistului, tema lucrării artistice. Așa de pildă : o femeie, care jertfește tot pentru a-și răsbuna uciderea bărbatului ei ; f o fată care jertfește tot, până și simțimintele ei cele mai intime, măritându-se cu un om, pe care 'l urêște, numai pentru a scăpa de mizerie pe părinții ei ; un tînăr care își jertfește toată viața, până și iubirea lui, iubita lui, numai ca să rămâe credincios convingerilor sale, — și așa mai departe. Ast-fel de concepțiuni prime, geniale după d-sa, 'i-ași putea da câte-va duzini pe zi. Totul va depinde de / execuție : pe când dintr'o concepție primă unul va face o cap d'operă, altul va face o caricatură. Una din ciudățeniile criticei d-lui Last e, că se entuziasmează așa înaintea concepțiunei prime, ideei prime, gândului primordial, care nu e alt-ceva de cât scheletul intrigei. Dar câte și mai câte ! Intr'un cuvênt d. Last a făcut, în adevêr, o critică foarte originală, prea originală, care răspândește lumină, dar nu asupra «Năpastei».

\*  
\* \* \*

In ceea-ce privește critica d-lui Alexandrescu de la «Arhiva științifică» din Iași, vom fi mai scurți, de oare-ce multe din obiecțiunile d-sale le-am analizat deja mai sus. Rămân încă două obiecțiuni importante, pe cari le-a făcut domnia-lui

«Năpastei» şi cari n'au fost făcute de nici un alt critic. Prima observaţie e în privinţa contrastului în dramă. Contrastul, zice d-sa, e o lege fundamentală a esteticeii, e o condiţiune fundamentală în dramă. Aşa de pildă, în «Othelo» contrastul e natural, se impune, e colosal. Nevinovăţia şi blândeţa Desdemonei cu gelozia furioasă şi neîntemeiată a maurului, sinceritatea şi buna credinţă a maurului cu perfidia lui Jago etc. . . » În «Năpasta» însă, zice d. Alexandrescu, «nici un contrast, absolut nici unul. Anca, printr'o putere neexplicabilă, predominază pe toţi în scenă, *prin urmare contrast nu poate fi*». Suntem de acord cu d. Alexandrescu, că contrastul e una din legile fundamentale ale plăcerii estetice, numai nu sînt de acord că în «Năpasta» nu e contrast. Aceasta e cu desăvîşire greşit. Dacă d. Alexandrescu nu l'a găsit, e din pricină că l'a căutat într'un chip foarte unilateral şi greşit. Tocmai dramele nenaturaliste sunt acele, care-şi întemeiau tot dramatismul pe contraste puternice unilaterale, dar neexistente în viaţa reală. Aşa de pildă : un om groasnic de crud dintr'o parte, nepomenit de blînd de altă parte; o cinste personificată dintr'o parte, o necinste fără pereche de alta; aici o virtute imaculată, acolo un viciu fără cea mai mică urmă de virtute etc. Drama modernă naturalistă însă, fie de moravuri, fie psihologică, se mulţumeşte cu contraste mai mici, dar mai reale. De altmintrelea noi nu negăm, că în viaţa reală nu există şi contraste foarte

mari, dar mai nici odată unilaterale. În «Năpasta» e un contrast între caracterul rău și triumfător al Ancei și caracterul mai moale al lui Dragomir; între iubirea lui Dragomir pentru Anca și ura Ancei pentru Dragomir; între caracterul mijlociu, moale, nervos al lui Dragomir și între marea crimă pe care a făcut-o și care-l doboară; între blândețea și bunătatea de copil a lui Ion și cruzimea judecătorilor și întunecimea groaznicei ocne; între dorința lui Dragomir de a fi fericit, de a scăpa de pedeapsă și între neputința de a-și atinge voia; între iubirea Ancei pentru Dumitru și trebuința de a trăi cu Dragomir; în sfârșit între totalitatea caracterelor, pornirilor, dorințelor, sentimentelor Ancei, ale lui Dragomir și Ion dintr-o parte, și din alta între totalitatea condițiunilor fatale, care-i nimicesc coela pe scenă, înaintea ochilor noștri. Aceste multiple contraste, de care e plină drama «Năpasta», ca orice dramă naturalistă de talent, nu sînt văzute de către d. Alexandrescu. Dacă d. Alexandrescu ajunge până a nega cu desăvîrșire existența contrastelor în «Năpasta» pricina e, cum am zis, că a căutat aceste contraste pe o cale foarte unilaterală. Același lucru trebuie să spunem și în privința obiecțiunii a doua, atingătoare de morala dramei. Suntem de acord cu d. Alexandrescu, când zice că morala se impune în dramă. Il credem însă pe d. Alexandrescu cu totul greșit, când găsește imorală «Năpasta.» Pricina greșelii e iarăși drumul greșit, pe care d.



Alexandrescu caută morala în dramă. D. Alexandrescu judecă ast-fel: Ion a fost condamnat cu năpaste, — o imoralitate; Dragomir ucide pe Dumitru, — iarăși o imoralitate; Anca face o denunțare falsă contra lui Dragomir pentru a se răsbuna, — «o imoralitate justificată prin altă imoralitate»; în sfârșit Dragomir, care e asasin, ajunge simpatic, iar Anca antipatică. «Iată dar., zice d. Alexandrescu, o dramă în care un asasin este bine privit și devine simpatic, iar morala o triplă imoralitate.» După cum vedem dar, d. Alexandrescu, în loc de a căuta moralitatea, sensul moral al unei opere artistice în simțimintele și idealurile artistului, întrupate în producțiunea artistică, în simțimintele și ideile ce ne sugerează această producțiune, caută această moralitate în intriga piesei, în alcătuirea intrigei, în moralitatea ori imoralitatea faptelor ce se comit în piesă. Mergând consequent pe acest drum, vom ajunge să învinuim pe Shakespeare pentru toate crimele îngrozitoare ce le făptuesc eroii tragediilor lui. E însă evident și aproape banal, că nu tema morală ori imorală face moralitatea ori imoralitatea producțiunii artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist. Bunăoară o temă foarte morală, — jertfirea unui părinte pentru fericirea copiilor, — poate să facă tema unei opere artistice foarte imorale, când artistul își va bate joc de simțimintele părintelui ce se jertfește, și când simțimântul de batjocură îl va sugera publicului cititor ori spectator. În schimb,

o temă groaznică de imorală, — o crimă crudă și lașă, — poate să facă tema unei opere artistice eminentemente morale, când artistul își va exprima simțimintele de groază pentru această crimă și ne va sugera și nouă aceleași simțiminte de groază. Așa e în «Năpasta.» Se înțelege că e o groaznică imoralitate tortura și osîndirea nedreaptă a lui Ion, și autorul ne sugerează revolta morală contra acestei cruzimi. Se înțelege că e antipatică tortura lentă, la care Anca supune pe Dragomir, dar autorul ne sugerează aceiași antipatie. Autorul ne sugerează sentimente de simpatie și compătimire pentru Dragomir, un om ce suferă, și sentimentul compătimirei pentru un om ce suferă, fie acel om și ucigaș, e un sentiment eminentemente moral. În schimb, pentru crima făptuită, Caragiali ne sugerează scârba și groaza, care l'a/stăpânit pe el, când a făcut'o centrul și pricina tuturor nenorocirilor ce se desfășură în «Năpasta.» «Năpasta» conține dar elementul moral, elementul moralizărei în mare grad. Când d. Alexandrescu dar, nu numai că nu găsește nici un element moral și moralizător în dramă, ci mai curînd un element imoralizător, atunci greșala d-sale vine din aceea că a căutat acel element moralizător pe un drum falș, și a fost târit la concluziile d-sale de frase simetrice ca următoarea : «morală e o triplă imoralitate.»

Am zis că, întrebuițând aceleași mijloace critice, cari s'au întrebuițat în privința «Năpastei», adică ridicarea unor greșeli secundare la rangul de greșeli hotărîtoare, căutarea lor cu ori-ce preț, întrebuițarea metodelor înguste și unilaterale, se poate reduce la nulitate ori-ce producțiune artistică. Pentru dovedirea acestor cuvinte și pentru dovedirea și mai mare/a falsității metodei întrebuițate, vom aplica acelaș mod de a critica celui mai genial scriitor dramatic naturalist, Shakespeare, și anume celei mai geniale creațiuni a sale «Hamlet». Se înțelege noi nu voim a compara «Năpasta» cu Hamlet, ci voim a dovedi că, cu metoda criticilor noștri, putem prefăce în praf nu numai talentoasa dramă ori schiță dramatică a lui Caragiali, ci chiar colosala operă a genialului Shakespeare. Această critică a lui «Hamlet» voi face-o în spiritul și mai cu cuvintele\*) criticilor noștri. Tot odată găsesc de prisos a mai adăoga, că nu împărtășesc de loc cele ce voi spune mai jos.

\* \* \*

Intriga în Hamlet e luată din cronicile Danemarcei din timpurile eroice. Stratul social însă descris de Shakespeare numai a Daneji din tim-

---

\*) Acolo unde cuvintele sunt chiar citate mot-à-mot le pun în ghilimele. Bine înțeles că unele cuvinte sînt schimbate, așa : Anca în Hamlet ori Gertruda, România în Danemarca etc.



purile eroice nu seamănă. / Un om de stat, ca Polonius, ori un filosof sceptic ca Hamlet era tot atât de posibil la Danejii de pe atunci, cum ar fi la peile roșii din America. În Hamlet însă e zugrăvit stratul social din Anglittera contemporană lui Shakespeare. Însă această purtare prea liberă cu cronicile Danemarcei nu e așa de importantă ca altele. Așa de pildă, în cronicile Danemarcei se vorbește de o regină Gertruda, / care era tiranisată de bărbatul ei urîcios și rău, și de aceea s'a aliat cu fratele bărbatului ei. Acesta din urmă ucide pe fratele său, se așază pe tronul lui și se însoară cu complicea sa. Aici totul e logic și foarte posibil. Dar la Shakespeare e cu totul altmintrelea. Bătrânul Hamlet, bărbatul Gertrudei, e un rege majestuos, cu părul ca la Hyperion, cu capul lui Jupiter; Claudius ucigașul său e urît. Mai mult Hiperion seamănă cu Satir, de cât regele Hamlet cu Claudius. Și acest rege frumos iubea atât de mult pe nevasta lui în cât nu dădea voe vântului să-i atingă fața; o iubea atât de mult încât eșă / din mormânt de a doua oară, ca să ceară fiului său, ca să fie mai gingaș cu mă-sa. Și regina Gertruda, care are un bărbat așa de frumos, așa de iubitor, cu care are deja un fiu de 20 de ani pe care îl iubește ferbinte ca mamă, se face complicea lui Claudius, pentru a omorî pe bărbatul ei și ajunge nevestă ucigașului. Este aceasta posibil? Este serios? Și acesta nu e unicul caz. Așa de pildă în Richard al III-lea e următoarea

scenă : Frumoasa Ladi Anne merge după convoiul funerar al socrului ei, regele Henrich ucis de Gloucester. Acelaș Gloucester a ucis cu trei luni înainte pe bărbatul Annei, pe prințul Eduard, cel mai bun și mai frumos dintre prinți, cel mai iubitor și mai iubit bărbat. Convoiul se oprește. Sosește ucigașul Gloucester șchiop, ghebos, uscat, oribil monstru moral și fizic. Cele mai oribile blestemuri încep să curgă din gura Annei asupra capului lui Gloucester. Ea cheamă pe Dumnezeu, pe diavol, pământul chiar ca să răsbune uciderea soțului și a socrului ei. Gloucester îi zice că dacă a ucis a făcut-o aceasta, pentru că o iubește. La această declarație de amor ea 'l scuipă între ochi, dorind ca scuipatul ei să se prefacă în venin și să-l otrăvească pe el, care e un «bucătoiū de carne monstruos și diform.» După o jumătate de ceas de vorbă, Anne primește un inel de la Gloucester, ca să-l poarte ca suvenir de la el, îi predă cadavrul socrului ei și în curând se mărită cu acest «bucătoiū de carne odios și diform,» se mărită cu ucigașul bărbatului ei iubit. Este aceasta serios? «Cum? este firesc, este omenesc ca o femeie să se căsătorească cu acela, care e asasinul bărbatului ei iubit?» «Să meargă până la rizicul de a fi mama copiilor acestui asasin? Autorul a inventat, ori a luat dintr'un roman oare-care o monstruositate, spre a clădi o dramă fiioroasă cu efecte grosolane. (— Arutnev)», «In ori-ce caz tipul acestei femei nu e omenesc.» (Emil)

Să vedem acuma acţiunea din Hamlet. Acţiunea e încurcată, şovăelnică, lipsită de logică. În adevăr, care a fost concepţia primă, gândul primordial al autorului? Un fiu, care răsbună uciderea tatălui său, incestul şi trădarea mâne-sa. El e gata să-şi jertfească pentru acest ţel toată viaţa, toate aspiraţiunile; şi face din această răsbunare singura sa pasiune. «Ast-fel persoana lui *Hamlet* nu mai e în joc, sufletul lui a murit de odată cu fericirea lui, şi nu e fericirea lui proprie în chestiune, nu e satisfacţiunea lui proprie, la care rîvneşte şi care e motivul acţiunii sale. Singurul gând, care 'l stăpâneşte, e icoana *tatălui* iubit, singura pasiune, răsbunarea contra criminalului, satisfacţiunea ce-o aşteaptă umbra mortului, care nu mai e în stare de a 'şi-o lua singur şi al cărui organ a devenit el». (A. Last). «Ast-fel ideia acestei drame, forma acţiunii, pe care am numit-o primitivă, aşa cum credem noi, că se va fi înfăţişat dintru'ntăi în cugetul poetului, această idee de o simplitate artistică şi de o energie profundă este cauza laudelor ce le-a primit «*Hamlet*». (A. Last). Să vedem care e acţiunea ce trebuie să urmeze din ideia primă a acestei drame. Hamlet bănuieşte pe unchiul său, această bănuială şi ură contra unchiului său trebuie să crească, până ce bănuiala ajunge o certitudine, ura ajunge la apogeul său şi atunci el trebuie să «acţioneze» răsbunând moartea tatălui său. Să vedem acuma, cum e acţiunea în drama lui Shakespeare. De la



început Hamlet are bănueli inconștiente, presentimente, dar ele n'au vremea să crească și să se desvolte, pentru că chiar de la început el află îngrozitorul adevăr, chiar de la umbra tatălui său. «Așa dar *Hamlet* e convins. Consecința neevitabilă este, că el trebuie să acționeze. Și *Hamlet* acționează». (A. Last). El jură că va scoate din memoria sa toate gândurile; șterge din cartea vieții toate suvenirile și înscrie numai numele lui Claudius și răsbunarea. Logic ar fi dar ca el să acționeze în această direcție. În loc de aceasta el începe să facă alusiuni, să pronunțe frase amare, să filosofeze asupra nimicniciei lumii și atâta tot. Apoi Hamlet pune pe actorii ambulănți să joace o dramă, unde să fie vorba de uciderea unui rege de către fratele său, pentru ca ast-fel, cum zice el «să surprindă conștiința regelui». Par'că Hamlet mai avea nevoie de dovezi! Aicea acțiunea ajunge iar la început, unde putea să fie vorba de întărirea bănuelilor. Scena cu actorii ambulănți, scena între Hamlet și mă-sa sunt superbe, maestre, geniale; «dar regretăm că aceste scene atât de maestre sunt răpite de la locul lor natural și așezate aiurea într'o megieșie cu totul nepotrivită», locul lor e la început când Hamlet bănuia, atunci se înțelegea să surprindă conștiința regelui; dar când era deja convins, din punctul de vedere al acțiunii, ce sens are această scenă și următoarele? La urma scenei cu actorii regele era tulburat, și Hamlet, urmându-l, îl găsește singur; iată dar cel

mai bun prilej de a se răsbuna, de a-l ucide ; dar Hamlet nu-l omoară invocând un pretext ridicol, că nu vrea să-î curme zilele, când el se roagă la Dumnezeu. «Acțiunea, ajunsă la culmea desvoltărei (psihologice, împinsă spre desnodământul său fatal, cu toată tăria împrejurărilor premergătoare, acțiunea se oprește pe loc... Acțiunea este pur și simplu înfundată». (A. Last). «Tot efectul e șters, concentrarea a dispărut». («România»). Pentru ca acțiunea dramatică, așa înfundată, să nu se sfârșască, autorul pune pe Hamlet să omoare pe Polonius, ascuns sub perdea, și despre care Hamlet credea că e regele. Ofelia, fiica lui Polonius, de durerea morței tatălui ei și a spuselor lui Hamlet că nu-î mai e dragă, înnebunește și se îneacă. «De ce tocmai nebună să fie Ofelia, căci s'au vădut destule fete în asemenea condiții care n'au înebunit?» («România»).

Aceste întâmplări hotărăesc toată acțiunea ulterioară. Regele văzând că Hamlet ajunge periculos, și pentru viața lui și pentru a celor din prejur, hotărăște să-l trimeată împreună cu Guildenstern și Rosenkranz în Anglia cu o scrisoare sigilată, în care era o cerere către Englitera ca să ucidă imediat pe Hamlet. Hamlet pleacă ; dar cum rămâne atunci cu răsbunarea ? In loc ca Hamlet să răsbune moartea tatălui său, contra ucigașului Claudius, Claudius răsbună moartea lui Polonius contra ucigașului Hamlet. Ce încurcătură ! Și cum va fi sfârșitul piesei «știe Dumnezeu și Sha-

kespeare». «Acțiunea e oprită cu desăvârșire, e înfundată până într'atâta, că se învederează singurul mijloc de scăpare, — întâmplări neverosimile». Hamlet pe drum bănuind că nu e lucru curat, fură scrisoarea, citește coprinsul, o distruge, pune o altă hârtie scrisă de el, în care se cere să fie uciși Guildenstern și Rosenkranz. Aceasta n'ar putea s'o facă, dacă nu s'ar întâmpla să fie la el pecetea regală a tatălui său.

Așa dar Hamlet nu va muri. Dar fără el cum va merge acțiunea înainte? El în Engllitera și cei-l'alți în Danemarca! «Autorul a simțit foarte bine situațiunea penibilă în care a intrat și este caracteristic aceea-ce face autorul». (A. Last). Pe drumul spre Engllitera vasul pe care e Hamlet e atacat de pirați; /se încinge o bătălie și în ea numai Hamlet e făcut prizonier fără a fi fost atins, iar cei-l'alți pleacă în Anglia. Pirații îl aduc iarăși în Danemarca și ast-fel, mulțămită amabilităței piraților, avem iarăși pe Hamlet în Danemarca și acțiunea poate să meargă înainte. Hamlet sosește în Danemarca, tocmai când se îngroapă Ofelia. Urmează scena de la cimitir, unde Hamlet se înfurie cumplit pe Laert, că pentru ce acest din urmă plânge pe sora sa iubită, când el, Hamlet, o iubește ca patru-zeci de mii de frați. După aceea regele Claudius, văzând că alt-fel nu poate scăpa de Hamlet, convinge pe Laert că, pentru răsburarea morței tatălui său și înebunirea surorii sale, să facă cu Hamlet o parte de scrimă cu o flo-



retă otrăvită, ast-fel orî-ce sgâriitură va fi mortală pentru Hamlet. Cavalerul Laert primește să săvârșască această mișelie ; Hamlet, neștiind nimic de cursa ce i se întinde, primește și el. Iată dar iarăși soarta lui Hamlet hotărîită ; el va muri. Dar în acest caz, în loc să fie răsbunat bătrînul Hamlet, va fi răsbunat iarăși Polonius ; de astă dată răsbunat de Laert. Dar cum rămîne cu răsbunarea lui Hamlet ? Cum se va sfîrși piesa ? «Cu părere de rău trebuie s'o zicem, că nici acuma nu suntem în stare a o spune, n'o știm nici noi, nici *Hamlet*, și nici autorul se pare n'a știut-o». (A. Last).

Pentru a eși din încurcătură intervine o întemplantare și mai neverosimilă. În focul luptei Laert și Hamlet își schimbă floretele, și ast-fel dar amîndoi sînt raniți de moarte. Laert, vîzînd că machinațiunea infernală s'a întors chiar asupra lui, e cuprins de remușcare, mărturisește tot planul lui Claudius. Hamlet vîzînd că e pierdut, înfuriat înjunghie pe Claudius ; mama lui Hamlet bea otrava pregătîită pentru Hamlet ; ast-fel Hamlet moare, Laert moare, Claudius moare, Gerturda moare și tragedia se sfârșește *faute de personages*. «În resumat ; întemplantarea ca un element principal de mișcare ; lipsa de gradațiune psihologică de o parte ; desvoltarea psihologică mutată din locul ei în altă parte ; acțiune șovăelnică, acțiune ce se înfundă, și în fine lipsa de legătură logică în înșirarea faptelor înfașoșate. Concepțiune

plină de putere adâncă — esecutiune lipsită de energie poetică». (A. Last).

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

După ideea dramei, Hamlet e un fiu care răsbună moartea părintelui său și incestul mamei sale. Pentru aceasta el jertfește toate puterile, toată abnegația, toate pasiunile. El trebuie să meargă drept către țel; el trebuie să fie mare, drept, lovind ca însăși soarta, tare și neînduplecat ca ea. Chipul părintelui iubit trebuie să-i stea în față. Și el mare, drept, neînduplecat, trebuie bine înțeles să întrebuinteze și mijloace mari și drepte, ca și țelul lui moral, altruist și mare. Așa e ideea dramei. «E o idee atât de profundă, o concepțiune atât de poetică, în cât ori-ce om a cărui simțire nu e stînsă cu desăvârșire trebuie să fie mișcat în adâncul sufletului său, chiar sufletul prozaic, cuprins de uimire adevărată». (A. Last). Să vedem acum ideea în esecutiune. De la început când umbra tatălui său îl chiamă la răsbunare, Hamlet în adevăr strigă că va da sângele sângelui său pentru această răsbunare. Dar în curînd uită, nu se ocupă de cât cu frase sceptice, cu alusiuni amare, se jelește, se plînge, face filosofie pesimistă, e șovăelnic, invoacă argumente ridicole, ca să nu esecute răsbunarea. In loc de rege, Hamlet din întemplantare omoară pe Polonius, pă-

rintele femeii pe care o iubește, și în loc de re-  
mușcare face spirit, înebunește pe Ofelia, fură o  
scrisoare și se folosește de acest furt, ca să tri-  
meată pe doi oameni nevinovați Guildenstern și  
Rosenkranz la moarte ; în fine omoară pe ucigașul  
părintelui său, dar numai atunci când află, că Clau-  
dius l'a otrăvit printr'o machinație infernală. Ham-  
let la urma urmelor, după atâtea/șovăeli și crime,  
răsbună nu moartea tatălui său, ci propria sa  
moarte. «Straniu și regretabil rezultat. Și dacă  
n'am avut pentru concepțiune de cât accente sin-  
cere de laudă și admirațiune, pentru esecutarea  
acestei concepțiuni n'avem destule cuvinte de mi-  
rare și de părere de rău». (A. Last).

Dar cel puțin alte cerințe ale dramei sunt ob-  
servate? «Așa, contrastul în dramă e o condi-  
țiune fundamentală. În Othelo contrastul e co-  
losal. Nevinovăția și blândețea Desdemonei, cu  
gelozia furioasă a maurului ; sinceritatea mau-  
rului cu perfidia lui Jago. (Gr. Alexandrescu).  
Dar în «Hamlet» nici un contrast, absolut nici  
unul. Toți eroii dramei sunt oameni mijlocii  
și de aceea contrast nu poate fi. Toți sunt după  
înprejurări și buni și răi, și cinstiți și lași, și dacă  
ne-ar întreba cine-va care dintre ei e mai bun  
și cine mai rău, apoi afară de Ofelia ne-ar fi  
foarte greu să răspundem. Deci absolut nici un  
contrast. Dar morala, care e absoluta cerință a  
dramei? Ce morală e în «Hamlet»? Claudius uci-  
de pe tatul lui Hamlet—prima imoralitate ; Ham-



let, în loc de a ucide pe ucigașul tatălui său, începe prin a ucide un om nevinovat, pe Polonius, — a doua imoralitate; Hamlet trimete la moarte pe Rosenkrauz și Guildenstern, — a treia imoralitate; Cavalerescul Laert, pentru a răsbuna moartea tatălui și a surorii sale, într'un chip perfid otrăvește floreta sa pentru a ucide pe Hamlet, — «o imoralitate justificată prin altă imoralitate»; ș. a. m. d. În fine pe când răsbunătorul Hamlet prin șovăeli, ucideri... perde în simpatia publicului, Claudius, care se poartă bine cu toți ce-l înconjoară, care iubește pe Gertruda, ar dori să câștige simpatia lui Hamlet și dacă hotărăște peirea lui, e numai când vede că Hamlet devine un pericol pentru viața lui și a tuturor ce-l înconjoară, Claudius, care e apăsător de remușcarea crimei comise, e de multe ori mai bine privit\*) de cât Hamlet.

«Iată dar o tragedie în care un asasin e bine privit, iar morala o *quadruplă* imoralitate.» (Gr. Alexandrescu). «Și concluziunea noastră finală. Energiă imosantă în concepțiune — slăbiciune frapantă în esecutarea acestei concepțiuni.» (A. Last).

\*  
\* \* \*

D. Alexandrescu sfârșește articolul său cu fraza simetrică, care caracterizează foarte bine

---

\*) Sunt critici, cari ziceau că din punctul de vedere moral preferă un caracter ca al lui Claudius unui caracter ca al lui Hamlet. Așa e marele critic rus Belinsky, marele scriitor german Börne etc.

și părerea d-sale despre «Năpasta» și părerea tuturor criticilor, despre cari am vorbit mai sus: «Așa dar drama «Năpasta» este o adevărată năpaste a dramei.»

Parafrazând puțin aceasta, cred că noi cu mai multă dreptate am putea zice: Așa dar drama «Năpasta» a fost o adevărată năpaste a criticilor.

## CAUZA PESIMIZMULUI

IN

### LITERATURĂ ȘI VIAȚĂ

---

Intr'un articol, într'un mic studiu critic e foarte greu a vorbi despre o chestie însemnată; sunt neajunsuri fatale, care țin de marginile restrânse ale unui articol. Foarte des se întâmplă să nu fii înțeles, așa cum ai fi dorit, pentru că n'ai avut destul spațiu, pentru a-ți explica gândirile în toată întinderea lor. Dealtmintrelea nu e numai scriitorul și spațiul restrâns al unui articol, cari sunt de vină, ci de multe ori e și nebagarea de samă a cititorului. Toate acestea împreună sunt pricina, pentru care articolul meu «deceptionismul» din volumul întâi a fost de mulți înțeles foarte greșit. Așa spre pildă, d. Petrașcu, într'un studiu critic asupra lui Eminescu, zice următoarele: «La noi d. Gherea crede *cu siguranță*, că pricina acestui deceptionism, cum îl numește d-sa, ar sta în disproporția dintre fă-



găduințele mari și actele mici ale revoluției noastre de la 1848. Spiritele au fost exaltate mai întâi de vorbe, în urmă desilusionate de fapte, și astăzi ele respiră în această desiluzie». Ceea ce pot zice *cu siguranță*, e că d. Petrașcu nu m'a priceput, poate din cauza mea. În orî ce caz, pentru mine, pricina hotărîtoare a decepționizmului orî pesimizmului e alta. În articolul meu «decepționizmul etc...» am formulat în câte-va rînduri părerea mea asupra cauzei orî cauzelor pesimizmului. Și aceste rînduri, pentru mai mare siguranță, le-am subliniat. Eată-le: «pricina decepționizmului nostru, a decepționizmului poeților noștri, obîrșia lui, sunt anomaliiile societăței burgheze. Pricina boalei veacului e starea patologică a civilizațiunei burgheze.»

Aceste sunt, fie zis în treacăt, unicele rînduri subliniate în tot articolul. Pentru mine dar, cauzele pesimizmului nu sunt vorbele late, promisiunile, și nerealizarea acestor promisiuni, ci cauza lui e organizația socială de azi, orî mai bine zis, anomaliiile acestei organizațiunii. La 1789, în occidentul Europei, și la 1848, la noi, s'a desființat o stare de lucruri plină de multe anomalii, nedreptăți și mizerii. Aceasta cădere a unei întocmiri rele și înlocuirea ei prin alta superioară a trebuit să dea naștere la o mulțime de așteptări optimiste, la iluziuni mari, la un șir întreg de stări sufletești, cari caracterisează optimizmul. Asemenea organizația nouă, cea burgheză, în des-

voltarea ei și prin anomaliile inerente ei, a produs amărăciuni, desiluziuni de tot soiul, un șir întreg de stări sufletești, pe cari le numim pesimizm.

Așa dar, căderea unei organizații rele și înlocuirea ei prin o altă mai bună, au fost cauze producătoare <sup>de optimism</sup> de pesimizm. În amândouă cazurile organizația socială produce fie așteptări mari, iluziuni — optimizmul, fie deziluziuni, pesimizmul. Așa am gândit eu și așa am scris. Iar d. Petrașcu și alții au înțeles că, după mine, pricina optimizmului și pesimizmului la noi, n'a fost organizația socială, ci așteptările, iluziunile de-o parte, dezi-luziunile de altă parte. Ar urma dar că, eu explic o stare sufletească: pesimizmul, prin o altă stare sufletească: deziluziunea, care face parte din pesimizm. Dar această boscărie, de a preface în cauză hotărâtoare a unei stări sufletești o altă stare sufletească, înrudită cu cea d'întâi, această boscărie o fac, într'un mod inconștient nu-î vorbă, tocmai aceia, în contra cărora a fost îndreptat articolul meu. Pentru unii critici, în adevăr, deslegarea acestei însemnate chestii se reduce spre pildă la următoarele: care e cauza pesimizmului? — deziluziunea, care e cauza desiluziunii? — pesimizmul. Contra acestor simpliști am scris tocmai articolul meu precedent. Cum ved cititorii mei, am fost înțeles tocmai pe dos, și dacă un scriitor ca d. Petrașcu m'a înțeles așa, cu atât mai mult trebuie să mă fi înțeles greșit alții. Pen-

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

\* \* \*

Înainte însă de a trece la cercetarea cauzelor pesimizmului, trebuie să ne înțelegem asupra cuvântului *pesimism*. După cum am arătat în articolul trecut, definițiunile date acestui cuvânt sînt atît de nesigure și de elastice, în cât după unii ar urma, că mai toți oamenii au fost pesimiști, iar după alții — că pesimist e numai Schopenhauer și C-nia. Așa spre pildă, pentru unii un semn caracteristic al pesimizmului e nemulțămirea în privința condițiunilor de traiu. De câte ori un om ce să plînge de toate mizeriile vieții sociale n'a fost întîmpinat cu cuvintele: «ești pesimist!» Dar nemulțămirea de condițiunile de traiu poate să fie tot așa de bine semnul unui mare optimism. Așa spre pildă, toți acei cari se luptă pentru transformarea socială, optimiști *par excellence* avînd un ideal frumos în viitor, sînt foarte nemulțumiți de condițiunile actuale ale traiului omenesc. Cu cât idealul ce le lucește în viitor e mai frumos, cu atît condițiunile prezente de traiu le par mai odioase, și critica făcută de acești optimiști mizeriilor vieții actuale va fi mai amară de cât a pesimiș-



tilor. Iată dar o nemulțumire, care devine semnul optimizmului, nu al pesimizmului. Vina multor greșeli, în ce privește găsirea cauzelor hotărâtoare ale pesimizmului, stă în metodele greșite, întrebuintate pentru căutarea acestor cauze, și în metodele greșite, întrebuintate în general pentru lămurirea pesimizmului. Așa unii caută să se lămurească în privința sensului cuvântului *pesimizm*, trag din el toate concluziunile logice, construiesc ast-fel un pesimizm ori un pesimist ideal în capul lor, pe urmă cu abstracțiunile din capul lor ei caută să lămurească pesimizmul din viața reală. Cu alte cuvinte ei nu deduc sensul cuvântului din viața reală, din analiza vieții reale, ci sensul vieții reale îl deduc din sensul cuvântului, așa cum le pare lor acest sens. Dar fiind că fie-care om poate, în cât-va, altmintrelea să priceapă cuvântul pesimizm, de aceea vor fi mai tot atâtea pesimizmuri, câți oameni sînt. Alții nu cad în această greșală. Ei întrebuintează un metod științific întru atâta, întru cât caută să se lămurească în privința pesimizmului din viața reală, din istoria omenirii. Dar mulți dintre acești din urmă cad în altă greșală. Ei studiază pesimizmul la felurite epoce, caută ce are comun pesimizmul tuturor epocilor, pe urmă, cu acest rest comun la toate, ei vor să caracterizeze pesimizmul fie-cărei epoci în parte. Așa spre pildă, nemulțumirea în privința condițiunilor vieții va fi comună tuturor epocilor pesimiste, deci caracteristica pesimizmului

modern va fi nemulțumirea. Aceasta e tot așa de absurd, după cum ar fi dacă cine-va, voind  
29 caracterizeze organizația socială a Anglitterei moderne, spre pildă, ar căuta ceva comun tuturor organizațiilor sociale, începând de la comunele primitive ale barbarilor până la societatea burgheză modernă. Pe urmă, cu acest rest comun tuturor organizațiilor sociale ar dori să caracterizeze organizația modernă a Anglitterei. În acest caz, ceea ce ar caracteriza organizația modernă a Englezilor ar fi: conviețuirea pe același teritoriu. Aici, în acest articol, ne vom feri de aceste greșeli. /Aici noi nu vom cerceta un pesimizm abstract, orî pesimizmul comun tuturor popoarelor și epocelor istorice, \*) ci pesimizmul în societatea noastră modernă, acela al societății burgheze contemporane nouă. Încă de o greșală trebuie să ne ferim aci. Mai toți, cari scriu și vorbesc despre pesimizmul unei epoci, nu iau în băgare de seamă deosebiriile de clasă. Privind o societate ca un organism solidar și armonios, pentru ei pesimizmul unei clase, unei părți a societății e o dovadă, că toată societatea e coprinsă de pesimizm: Aceasta însă e foarte greșit. Societatea până acuma n'a fost nici o dată un organism ar-

---

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

monic, ea a consistat din clase ce se luptau între ele. / Așa fiind, pesimizmul, ce a coprins o clasă, nu servă de loc de dovadă, că toate cele-l'alte clase sînt pesimiste. Mai curînd contrariu. Așa de pildă, sfîrșitul veacului al XVIII-lea și începutul veacului al XIX-lea a fost o epocă optimistă pentru burghezime și pesimistă pentru feudali, cari 'și-au găsit un interpret genial în Chateaubriand. În vremea noastră putem vorbi de pesimizmul unei părți din clasele de sus și de pesimizmul proletariatului intelectual, profesiunilor așa numite libere. Ar fi absurd însă a vorbi despre pesimizmul țărănimei, ori chiar despre pesimizmul muncitorilor industriali. Fiind-că în acest articol va fi vorba despre pesimizmul contemporan, special epocii noastre, trebuie să dăm o caracteristică cât de mică a pesimistului modern. Bine înțeles, că despre o caracteristică complectă nici vorbă nu poate fi, aici poate fi vorba numai despre câte-va trăsături caracteristice. Pesimistul modern e un degenerat nervozicește, e un enervat. Acesta e / principalul semn fiziologic (patologic) al lui. În legătură cu această degenerare și slăbire nervoasă, e slăbirea voinței. Pesimistul modern are o voință slabă, o disproporție între voință și inteligență. Criticii francezi nu degeaba îl numesc pe pesimistul modern *un impuissant*. Cu această enervare și slăbire a voinței sînt în legătură toate cele-l'alte semne distinctive ale pesimizmului, anume: me-



lancolia, blazarea, desgustul de viață, și alcătuirea acestui desgust în sisteme filosofice.

«Pesimismul este întru cât-va sugestiunea metafizică, zămislită de neputința fizică și morală. Ori ce conștiință a unei neputinți dă naștere unui dispreț nu numai de sine, dar chiar de lucruri, dispreț care la unile spirite speculative se preface în formule a priori. Se spune, că suferința amărăște, aceasta însă e și mai adevărat în ceea ce privește neputința» (Guyau. *L'irréligion de l'avenir.* pag. 406).

«In toate experiențele asupra somnambulismului neputința dă naștere dezgustului. Pacientul căruia i s'au pricinuit neputința de a atinge un lucru dorit, își explică lui însuși această neputință, căutând lucrului oare-care caractere respingătoare și de desprețuit. Tot-d'a-una dăm o explicație obiectivă restricțiunii voinței noastre, în loc de a căuta o explicație subiectivă. O dată porniți pe această cale, somnambului, dacă ar fi în stare, ar merge de sigur până a'și dura un sistem metafizic, aceasta pentru a da dreptate stărei lor subiective. Pesimizmul e poate tot ast-fel la început: un punct de vedere individual, stăpânit de sentimentul subiectiv de neputință.» (Guyau *L'irréligion . . .* pag. 407).

Pesimistul modern, prin această lipsă de voință și încă prin o relativă nesinceritate, se deosebește, de pildă, de pesimistul ascet din veacul de mijloc. Acest din urmă a fost sincer. Socotind,

că viața e o mizerie, el o distrugea prin schinguirea în tot felul a corpului; pentru aceasta însă trebuie voință și sinceritate mare de convicțiune. Pesimistului modern îi lipsește, într'un grad mai mult ori mai puțin, și una și alta. Susținând că viața e o mizerie, ce nu merită să fie trăită, pesimistul modern se bucură de viață, caută să-i stoarcă toate plăcerile posibile. Intre două orgii pesimistul modern va scrie un tratat filosofic ori o poemă, unde va blestema iubirea și plăcerile sexuale și va arăta nemernicia lor. Având o voință slabă, lipsit de puterea de a lupta contra loviturilor, ce i le dau împrejurările vieții, el va primi aceste lovituri, fără a lupta contra lor, și astfel va ajunge la un amor propriu bolnăvicios, timid, vanitos și reflexiv. La el se face un obicei de a nu riposta contra loviturilor soartei, de a nu reacționa <sup>clima</sup> ~~reacționa~~ contra mediului înconjurător. Expansiunea forțelor psihice, neputându-se cheltui în afară, se va concentra înăuntrul omului. Omul se va adânci tot mai mult în sine, se va observa mereu, va observa cele mai mici mișcări ale inimei și ale gândirei sale. Această excesivă preocupare de sine e eminentemente egoistă, dar acest egoism nu exclude o mare simțibilitate, chiar și pentru cele mai mici suferinți ale altora, — o simțire socială ce se excită prin analogie cu propriile simțiri. Nu e vorbă, acesta e cazul numai celor mai distinși dintre pesimiști. Pesimistul modern e uneori un om învățat, dar în cea mai mare parte

a cazurilor e și în știință «*un impuissant.*» Toate generalizările, toate descoperirile științifice le întrebunțează, pentru a scoate cu ori ce preț încheeri potrivite cu temperamentul, cu caracterul său. Faptul că el nu poate fi fericit, mizeria propriei sale vieți, le generalizează așa în cât ajunge la concluzia, că fericirea e o imposibilitate, că mizeria e partea orî-cărei vieți. De aici : **Nirvana.** Așa dar trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern sunt : degenerare nervoasă, o mare enervare, voință slabă, melancolie, blazare, lipsă de consecință și de deplină sinceritate, amor propriu bolnăvicios, vanitate, reflexivitate, desgust de viață și generalizarea, adică alcătuirea acestui desgust în sisteme filosofice, o mare simțibilitate și impresionabilitate, lipsă de energie, caracter schimbăcios etc... Acestea sînt unele din trăsăturile caracteristice ale pesimistului modern. Dacă noi am fi avut de gînd să zugrăvim tipul pesimistului, apoi nu ne-am fi oprit aici, dar pentru scopul nostru ajunge să avem unele trăsături ale caracterului și intelectului pesimistului modern ; se înțelege că pesimiștii se deosebesc mult unii de alții, trăsăturile caracteristice se combină la fie-care în felurite moduri etc... Asemenea și clasificarea oamenilor în pesimiști și nepesimiști iarăși nu poate fi de cât relativă. Încă o observație avem de făcut. Am zis că caracterul pesimizmului și pesimistului se schimbă după loc și vreme, după epocile istorice, ast-fel că în epoca noastră burgheză pesimizmul are un



alt caracter, de cât în alte epoce.—Dar și în aceeași epocă el nu rămâne acelaș. Așa de pildă e o mare deosebire între pesimizmul trufaș și revoltat de la începutul acestui secol și între pesimizmul mai domol de la mijlocul secolului. Și mai ales e o mare deosebire între pesimizmul de la începutul secolului și între pesimizmul foarte domol contemporan nouă, adevăratul pesimizm al învinșilor. Caracterizarea pesimistului, pe care am făcut'o mai sus, privește mai ales pe pesimiștii contemporani nouă.

\*  
\* \* \*

Pentru oamenii, cari nu sînt învățați a a-dânci lucrurile, găsirea cauzei hotărîtoare a unui fenomen pare a fi un lucru cât se poate de ușor. Metodul care se întrebuintează pentru aflarea cauzei e la ei foarte simplu și ușor. Se iau două fenomene, cari coexistă în acelaș timp, și se pune o legătură cauzală între ele. Așa de pildă: Țăranul e sărac, țăranul bea, deci cauza sărăciei e beția. Oamenii într'o anumită epocă sînt pesimiștii, oamenii sînt desilusionați, deci cauza pesimizmului e desilusiunea, orî vice-versa. Fiind-că însă, în același timp cu pesimismul, afară de desiluzie, coexistă o mulțime de alte stări sufletești, de aceea fie-care din aceste stări sufletești se preface ad libitum în cauze ale pesimismului. Așa de pildă, melancolia, blazarea, voința slabă, dis

proporția între voință și inteligență, toate devin, pentru logicianii noștri pripitiți, cause hotărâtoare ale pesimizmului. Eată un alt exemplu de felul cum se caută și se proclamă causele hotărâtoare ale unor fenomene. Impreună cu pesimizmul modern există o știință modernă, din care pesimiștii își scot argumente pentru încheerile lor, — deci, conchid logicianii noștri, știința modernă e cauza pesimizmului. Impreună cu pesimizmul și cu știința modernă există o mare necredință, / deci necredința e cauza pesimizmului ș. a. m. d. Logicianii noștri n'ar trebui însă să uite că, dacă vor merge consequent pe această cale, vor fi nevoiți să declare umbrela cauza ploaiei, pentru că ploaia și umbrela există în aceeași vreme. Și dacă nu se fac ast-fel de concluziuni, ast-fel de legături cauzale între umbrelă și ploie, pricina e că fenomenul e foarte simplu; când e vorba însă de fenomene sociale, aici sînt posibile lucruri și mai ceva de cât umbrela cauza ploaiei. Când e vorba de fenomenele sociale, apoi aici e posibilă greșala, ca o cauză cu totul secundară să fie ridicată la rangul unei cauze hotărâtoare, o parte a unui fenomen să devie cauza fenomenului însuși, un simptom al unei boale sociale să devie cauza acestei boale, și alte absurdități de acest fel. Așa de pildă, criticii francezi moderni, ca Bourget, ear după ei d. Petrașcu, consideră ca pricină hotărâtoare ale pesimizmului — boala veacului — descoperirile științifice, care au distrus credințele

religioase. Știința a arătat omului modern orizonturi imense, fără însă a-i da răspunsuri liniștitoare și hotărâte la toate întrebările, după cum le da religia. Cauza pesimizmului, zice d. Petrașcu, provine: «dintr'o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contemporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință». Și mai departe: «Secolul nostru e stăpânit de inteligență și voință în deprofitul credinței strîmptorate. Această dislocuire în facultățile sufletești ale timpului e produsul educației științifice moderne și își are simburile în legile găsite acum 300 de ani de spiritul lui Bacon etc...» Dislocuirea în facultățile sufletești, chiar dacă ar exista, ar arăta simptomul boalei, dar nu cauza ei hotăritoare. Și același lucru trebuie să spunem și despre acele speculațiuni, despre acele concluziuni triste, desperate, pe care le trag pesimiștii din știința modernă. Faptul, că ei trag ast-fel de concluziuni, arată starea patologică a sufletului lor, pe care noi o numim pesimism, după cum neliniștea sufletească ori mărirea splinei arată o stare patologică, pe care noi o numim *friguri*. După cum o stare patologică, pe care o numim friguri, se manifestează prin mărirea splinei, prin abatere sufletească etc... tot așa o stare patologică sufletească, pe care o numim pesimism (le mal du siècle) — se manifestează prin melancolie, prin tendința de a vedea totul în negru, prin tendința de a trage concluziunile cele mai descurajătoare



din știința modernă etc... toate acestea împreună sînt simptome ale pesimizmului, constituie chiar pesimizmul. Dar cauza, unde e cauza? Dar poate știința modernă, descoperirile științifice moderne sînt, prin sensul lor intern, ast-fel, în cât negreșit din ele nu putem logicamente să tragem alte concluzii de cât descurajătoare? Resultatele științei poate sînt necesarmente pesimiste? A pune într'un mod clar și sincer această întrebare e și a răspunde. Cum? știința modernă, care dă colosal de puternice arme omului, în lupta lui cu natura, care aproape a nimicit distanțele prin telegraf și drum de fer, care îl face pe om în cât-va stăpînitorul naturei, această știință, care are menirea de a da putere, mândrie, siguranță omului și a-i întări voința, știința deci, care are menire se distruge pesimizmul, alungîndu-l din viață, desvoltând în caracterul omului trăsături absolut antagonice pesimizmului, această știință, tocmai ea să fie, care necesarmente, logicamente trebuie să producă pesimizmul? Aceasta e mai mult de cât absurd. Dacă sînt oameni, cari fac deducțiile cele mai descurajătoare din știința modernă, pricina e în ei și în viața socială, nu în știință. Și pe cât, în adevăr, știința, contrariu caracterului său, ajută pentru producerea pesimizmului, aceasta se datorește nu ei, ci modulii cum funcționează în societatea modernă. Aceasta vom vedea mai jos. Dar zice d. Petrașcu: | «Progresul științific, desrădăcinând religia, a îngustat cu mult obiec-

tul credinței, sădită din fire în sufletul nostru». Și ast-fel știința luându-ne mângâerea unei vieți viitoare, luându-ne explicația cauzei prime, pricinuește dezolare sufletească. De această părere sînt în adevăr o mulțime de scriitori de talent, ceea ce n'o împedică de loc de a fi greșită. Mai întîi știința nu distruge religia, întru cât obiectul ei ar fi problema moralei, problema binelui și în sfîrșit problemele filosofice. În această privință știința dă un impuls mare spiritului omenesc. Ceea ce știința în adevăr distruge, sînt prejudițiile absurde, antropomorfismul brutal, etc... Dar făcînd aceasta, știința are tendința de a distruge pesimizmul, nu a'l crea. În adevăr: Ce a fost religiunea pînă acuma? După definiția lui Schleiermacher religiunea este: «simțimîntul desăvîrșitei noastre atîrnări de univers și principiul său». După Feuerbach, esența religiunii e asemenea simțimîntul atîrnării de mijlocul înconjurător, *frica*. Simțimîntul însă atîrnării, fricei, slăbind voința omului, ca ori-ce atîrnare, e cel mai bun factor al pesimizmului. Ast-fel religiunea e cel mai bun factor pentru a mări pesimizmul, dar nu a'l distruge, după cum ar crede un Bourget. Când omul, crezînd că trăsnetul e produs de un D-zeu, ca un semn al mâniei lui, bătea mătănii, tremura de groază și de frica de a nu fi trăsnit, aceasta încuraja pe om, iar când știința i-a arătat ce e trăsnetul, i-a dat omului paratonerul pentru a se păzi de urmările rele ale lui, a pus trăsne-

tul în serviciul omului, ca pe un rob ascultător, toate acestea aũ trebuit să aibă urmări descurajatoare, făcând pe om pesimist! Stranie logică! Vorbind de acest caracter al științei, destructiv pentru religie, constructiv pentru om, Guyau, zice cu drept cuvânt: «e timpul să facem sclavi pe acești D-zei, pe cari începusem a-i adora; e timpul de a pune în locul domniei lui D-zeu, domnia oamenilor». Dar mângâerile vieței viitoare?

Frica vieței viitoare, frica iadului îngrozitor și a caznelor lui a fost tot-d'auna unul din cei mai mari producători ai nevrozelor și psihozelor religioase, a fost în veacul de mijloc contribuitorul celui mai desperat pesimizm. Omului credincios, de aceea moartea i-se părea așa de grozavă, pentru că nici o dată nu era sigur de ajungerea la un bun capăt cu stăpânitorul ceresc, care nu era de cât oglinda stăpânitorului pământesc, baron feudal, rege ori împărat. E adevărat, că omul cult modern nu poate zice mai nimic în privința marelui necunoscut: *după moarte*; dar aceasta nu poate să-l facă mai nefericit, de cât pe cel credincios, care înaintea morței e cuprins de groază și lașitate. Cât de mare dreptate are în privința aceasta Guyau în următoarea admirabilă pagină:

«Acolo unde filosoful nu știe, e silit de a spune și altora și lui însuși: nu știu, mă'ndoesc, sper, și nimic mai mult.

«Sentimentul cel mai original, și unul din cele



mai morale ale secolului nostru, — ale secolului științei —, e tocmai acest sentiment de îndoială sinceră, cu care privim ori ce act de credință religioasă, ca pe un lucru serios, nu-l putem îndeplini cu ușurință, e o sarcină mai gravă de cât toate cele-lalte sarcini omenești, în fața căreia stăm atât de mult la 'ndoială, înainte de a o lua: e iscălitura, despre care vorbea veacul de mijloc, că se scrie cu o picătură din sîngele tău și care te înlănțue pentru vecie. În clipa morții mai cu samă, în ceasul acela, când religiunile spun omului: părăsește-te pe tine o clipă, lasă-te dus de puterea pildeii, a obiceiului, de dorința de a afirma, chiar acolo unde nu știi, de frică însfîșit, și vei fi mântuit, — în ceasul acela, când actul de credință oarbă e suprema /slăbiciune și lașitate, îndoiala este de sigur punctul cel mai înalt și cel mai curajos, pe care-l poate atinge cugetarea omenească: e lupta pînă la capăt, fără a se da învins; e moartea stînd dreaptă înaintea problemului nedeslegat, dar îndelung privit în față.» (L'irréligion de l'avenir. Guyau. pag. 330). Ear într'un alt loc, ast-fel caracterizează Guyau ireligiunea modernă, față cu epoca religioasă: «nu mai trebuie case închise, temple închise, inimi închise; nu mai trebuie vieți aruncate în mănăstiri și ferecate de ziduri, nu mai trebuie inimi înăbușite și strînse; ci viață sub cer deschis și cu inima deschisă, sub cerul liber, sub nesfîrșita bine-cu-

vîntare a soarelui și a nourilor.» (L'irréligion... pag. 330).

Și viața, sub cerul liber și cald al «*ireligiunei*», e de sigur preferabilă vieții din închisorile reci ale religiunii. Se vor găsi mulți, cari nu vor fi de aceeași părere cu noi în privința tendinței încurajatoare a *ireligiunei*, dar toți trebuie să fie de acord că *ireligiunea* producea acest efect asupra unei mulțimi de oameni. Așa spre pildă, o mare majoritate din mulțimea celor ce se luptă pentru transformarea socială sunt *ireligioși*, necredincioși, ceea ce nu-i împiedică de a fi optimiști, unicii optimiști serioși ai secolului. Deci, nu numai analiza caracterului religiunii și *ireligiunei*, dar și faptele arată că *ireligiunea*, necredința e departe de a avea necesarmente o influență pesimistă. Cum vedem dar, cauza pesimizmului în loc de a fi lămurită, ajunge și mai întunecată prin explicațiile date; la problema întâi se adaogă acuma alta, care cere să fie deslegată și ea, și anume: care e cauza, că știința modernă are une ori asupra spiritului o influență descurajătoare pesimistă, de și după caracterul ei intern, după sensul ei intim, ar trebui să aibă o influență contrarie? Această problemă, ca și cea d'întâi, se va lămurii mai jos. Acuma, când cunoaștem subiectul articolului nostru — pesimizmul — când cunoaștem cât de greșit au fost explicate cauzele acestui fenomen, putem să atingem și noi această chestie și să lămurim câtă dreptate am avut, când am

zis, că pricinelile pesimizmului veacului e organizația socială modernă burgheză. (numai?)

\* \* \*



Ca să arătăm cum organizația socială modernă produce pesimizmul, ar trebui să analizăm această organizație pas cu pas, ceea ce ne e peste putință, având în vedere spațiul restrâns al articolului. Vom întrebuița deci un alt metod. Vom lua câți-va factori principali ai vieții sociale, și vom arăta, cum acești factori, în organizația socială modernă, devin izvoare de pesimizm. Primul factor e lupta pentru existență. Cúm e viața omului, din punctul de vedere al luptei pentru existență, în societatea modernă? E de netăgăduit, că ceea ce mai ales caracterizează lupta pentru existență, în societatea modernă, e nesiguranța. Lupta pentru existență în societatea noastră, nu e regulată prin vr'o inteligență, prin conștiința omului, printr'un plan rațional, ci printr'o forță oarbă și înconștientă, care se chiamă *libera-concurență*.

Intre multe efecte deplorabile ale liberei concurențe e marea nesiguranță, în viața imensei majorități a oamenilor. Să luăm ca pildă, nu un om, ci o clasă întreagă de oameni, cari dau cel mai mare contingent pesimizmului, această clasă sunt muncitorii intelectuali, așa numitele profesii libere: avocați, doctori, profesori, arhitecți, muzicanți,



jurnaliști etc... Intr'o societate producătoare de mărfuri, cum e a noastră, munca intelectuală devine și ea o marfă, care se cumpără și se vinde.

Munca, fie morală, fie intelectuală, devenind în societatea noastră o marfă, ea depinde de starea pieței, de legea economică a ofertei și cererii, de concurență, și, dacă în piață va fi mai multă ofertă de cât cerere, atunci marfa oferită, în cazul de față munca intelectuală, e cu desăvârșire depreciată, iar posesorul ei, doctor, profesor, inginer, muzicant, jurnalist, contabil, etc... poate să moară de foame mult și bine. Fiindcă furnisarea pieței cu muncă intelectuală nu e de nimenea regulată într'un mod rațional și conștient, e evident că mai nimenea din posesorii ei nu poate să fie sigur de existența sa\*). Dar oare numai profesiile libere sînt în această categorie? Un negustor poate să fie ruinat de concurența altuia, un fabricant poate să fie ruinat de un concurent. El produce, fără să știe cât va trebui în piață, cât va fi cererea, precum nu știe cât se va oferi. Aparițiunea pe piață a unei mărfi similare din altă țară, chiar din alt continent, poate să deprecieze marfa fabricantului, ruinându-l pe el, lăsând pe stradă pe muncitorii manuali și in-

---

\*) În privința acestui proletariat intelectual, putem da următorul fapt foarte caracteristic. Un ziar belgian a tipărit un anunț că are nevoie de câți-va împărțitori. La acest anunț s'au prezentat o mulțime de oameni de profesii libere: doctori în drept, în filosofie, jurnaliști etc..., voind să se angajeze ca împărțitori, fiind că muriau de foame.

telectuali, ocupați în fabrica lui. O mare și bogată recoltă în America poate să ruineze pe mulți agricultori în Europa. Crizele comerciale și economice distrug sutimi de averi mari, lasă muritori de foame miimi de lucrători manuali și intelectuali. Un faliment dat în New-York poate face să înceteze unele afaceri și să pricinuească mizeria unei mulțimi de oameni în Marsilia, cari au afaceri cu Londra, și a. m. d. Organizația socială modernă preface toată societatea într'un organism simțitor, unde starea fie-cărei celule (individ) influențează asupra celulelor celor-lalte, și e influențată de ele. Acesta e un imens progres, un mare merit al civilizației burgheze.

Dar făcând din societate un imens organism, nu s'a dat acestui organism o întocmire rațională, armonică, conștientă, ast-fel ca buna stare a unei celule să devie condiție indispensabilă pentru buna stare a tuturor celor lalte, și vice versa. În loc de a crea o ast-fel de întocmire rațională și conștientă, societatea modernă lasă concurenței libere toată grija acestei organizări. Concurența trebuie să pue în acord toate activitățile, să armonizeze toate interesele. Și această concurență — putere oarbă și inconștientă — lucrează așa de bine, în cât aruncă toată viața socială într'un câmp de luptă, o face cu desăvârșire nesigură, și ajunge până la o dureroasă absurditate, făcând din starea rea, nefericită a unei celule (individ) — condițiunea indispensabilă pentru starea bună a altei

celule. Această putere oarbă distruge cu desăvârșire siguranța vieții, prefăcând viața într'un joc la noroc, într'o lotărie, în care marea majoritate a biletelor sunt pentru pierdere. Lupta pentru existență, în societatea modernă, se lămurește prin comparație cu forma cea mai brutală a luptei,— cu războiul. În războiul de altă dată, mai ales până la introducerea armelor de foc, rezultatul luptei depindea, în mare parte, de puterea fizică, de energia, de prevederea, de înțelepciunea luptătorilor. Acela care era mai tare, mai prevăzător, biruia; cel slab pierdea. Se înțelege că ast-fel de luptă trebuia să dezvolte, prin selecțiune, oameni puternici ca fizic și ca voință. În războiul modern mase de oameni, fără voința lor, se mișcă, se duc în foc, mor, dispar. Cine mișcă aceste mase de oameni, cine îi trimete la moarte, sau la biruință? E comandantul, care, stând lângă o masă, cu o hartă înaintea lui, cu un creion roșu în mână, îndreaptă mișcarea maselor de oameni, hotărînd victoria sau înfrîngerea. Soldatul modern deci nu are voința lui, el e o mașină; războiul modern nu dezvoltă energia, voința, mândria, conștiința de propria forță, ci le ucide, înlocuind toate aceste calități prin supunere, prin frică, prin nimicirea voinței—prin așa numita «*disciplină oarbă*». Și același lucru se petrece și în lupta pentru existență. Concurența oarbă, împrejurările oarbe ale vieții sociale, mișcă masele, învârtesc roata norocului, rădicând sus pe unii.



asvârlind jos și strivind pe alții, fără ca unii s'o merite, fără ca alții să fie de vină, distrugând mândrie, curaj, energie, voință — nimicind caracterele. Dar, dacă este o mare asemănare între lupta războinică și lupta pacinică pentru traiu, apoi este și o însemnată deosebire. Pe când acolo în război, luptătorii sînt duși în foc de un om, de o inteligență, de un creier omenesc, care poate să fie creierul genial al unui Moltke, în lupta așa numită pacinică, ceea-ce conduce masele de oameni e concurența oarbă, sînt oarbele condițiuni sociale ale vieței, e norocul, hazardul lipsit de voință și inteligență. Față cu omul modern, condițiunile vieței sociale se ridică, ca un sfînx monstruos, și îi zic: ghicește ori te voi distruge. Acest fapt: marea atîrnare a omului modern de *ce-va* care n'are chip, voință și inteligență, e de mare, de foarte mare importanță pentru formarea caracterului omului modern. Nu de giaba în limbajul popular, în care de multe ori se oglindesc perfect condițiunile sociale de traiu, cuvîntul «noroc» «soartă» e așa de mult întrebuintat. Așa dar încă odată, ceea-ce desvoltă lupta pentru existență, în societatea modernă, e simțimîntul dependinței, atîrnării, slăbirea voinței, energiei; toate acestea însă sînt principalele simptome, trăsături caracteristice ale pesimistului modern. Lupta pentru existență, după cum se face în societatea modernă, este decî un izvor mare al pesimizmului veacului. Și felul luptei pentru existență, nu nu-

mai că hotărăște în parte pesimizmul, dar și felul pesimizmului modern. În adevăr. Am văzut că simțimentul atârănării e unul din principalele simțiminte, ce caracterizează pesimizmul. Dar simțimentul atârănării sociale nu e caracteristic numai epocii noastre, ci a fost în toate organizațiile sociale, și afară de atârănarea de condițiile sociale mai este atârănarea de mediul cosmic. Aceasta e foarte adevărat, și una și alta au fost mai groaznice în evul mediu spre pildă. Voința și chiar viața unui om depindea de un feudal, de multe ori foarte crud, care printr'un semn putea să distrugă voința omului, făcând să-i distrugă viața. Această atârănare crudă, dar tot odată foarte clară pentru om, se manifestă une-ori printr'un pesimizm pe cât de hotărît, pe atât de dureros, care mergea până la distrugerea cărnei la un ascet, până la alienația mentală la demoniaci. Dependența, atârănarea omului modern, e cu totul alta. El nu depinde de un stăpân crud, dar care ar fi o persoană, un om; el depinde de împrejurările sociale, de ce-va nedefinit, foarte vag, ce n'are chip. Și această atârănare se manifestă în toată viața, pas cu pas și, în marea majoritate a cazurilor, omul nici nu pricepe de cine depinde și cum depinde. Și după cum e vagă, nedefinită, chiar mistică, această atârănare, tot ast-fel și pesimizmul, e vag, e o blazare, o melancolie vagă, nu e o boală acută, ci mai curând o tângjire morală. Acuma sîntem în stare și trebuie negreșit

să lămurim și un alt fenomen. În secolul nostru, secolul științific, a început iarăși să se manifesteze misticismul religios, spiritismul și alte manifestări psihice anormale, par'că ne-am fi întors la bunele vremuri ale evului mediu. Se înțelege, noi nu vorbim de speculațiunile metafizice științifice, ci de spiritul mistico-religios, spiritist etc. . . emanamente anti-științific. Dacă acest spirit mistico-religios s'ar fi ivit la popor, la oameni incuți, n'ar fi nici o mirare. Dar poporul muncitor, cu totul contrariu, devine tot mai mult ireligios. Misticismul religios se manifestă în vremea noastră, la oameni cuți, la unii chiar învęțați, și cuprinde până și un spirit archigenial al unui Lev Tolstoi. În această privință se dau explicații, ca și pentru pesimizm, făcându-se din forma manifestărei acestei stări psihice cauza ei. Cauza misticismului religios contemporan, zic acești explicatori, e, că omul modern e însetat de idealuri. Știința îi deschide imense orizonturi, dar nu'i dă răspunsuri la întrebările vitale, nu'l lămurește în privința cauzelor prime, și atunci, decepționat, omul modern se întoarce la religie. Stranie logică, și stranie căutare de idealuri! Știința deschide imense orizonturi pentru idealuri mărețe și, în loc de a se ridica tot mai sus și mai sus, lucrând pentru lărgirea acestor orizonturi imense, misticul modern se întoarce la religiune și se mulțumește cu explicări și cu ipoteze copilărești ce n'au pic de verosimilitate. Așa ar fi cu un șoim, care, fiind-că nu



poate să-și înalțe sborul mai sus de piscurile înalte ale Alpilor—deceționat s'ar lăsa jos pe pământ, n'ar mai sbura de loc, ar începe să mănânce grăunțe și, împreună cu găinile, rățile și găștile, ar ajunge o pasere de curte. Stranie prefacere! Explicarea acestui fapt, atât de straniu, o găsim iarăși în organizația socială. Misticizmul religios și pesimizmul, de și diferă în unele privințe, au însă mult comun și sunt în parte izvorite din același sentiment al fricei și al atârănării. Cum am zis, după Schleiermacher, ca și după Feuerbach, simțimentul fricei, atârănării, slăbiciunii e un simțiment mai ales producător de religie. E un proverb, că un om slab își caută un stăpân. Lipsa de putere și voință, omul caută s'o repare creându-și în cer o făptură puternică cu o voință absolută. Intocmirea socială modernă făcând pe om așa de atârănător, creează un teren pentru religie și pentru misticizmul religios. Și dacă atârănarea socială explică, în parte bine înțeles, misticizmul religios, felul modern al acestei atârănări explică felul modern al misticizmului religios. Așa în evul mediu felul atârănării sociale era *personal*. Omul medieval atârna de persoana baronului feudal, de rege ori împărat. În religie, D-zeul medieval a fost asemenea personal. D-zeul era sever, pedepsitor puternic și tot odată bun, drept. D-zeul era combinațiunea unui stăpân real, pe care îl avea omul înaintea ochilor, și a unui stăpân ideal, așa cum

ar fi dorit să-l aibă. Atârănarea socială modernă nu e personală, omul nu depinde de o persoană hotărâtă, ci de ce-va vag, nedefinit, de ceva misterios pentru el, despre al cărui caracter el nu poate să-și dea seamă, pe care e nevoit să-l numească cu niște cuvinte vagi, ca «soartă», «noroce», «împrejurările vieții» etc... de aceea și misticismul religios al omului modern e nehotărât, vag. D-zeul misticului modern e, ba natura, ba suprema iubire, destăinuirea, nemurirea etc... \*) Bine înțeles, că atârănarea socială nu e unica cauză a pesimizmului; mai jos vom vedea altă cauză tot așa de importantă.

Să ne întoarcem iar la subiectul nostru. Am vorbit de lupta pentru existență în general, dar toate cazurile particulare, toate rezultatele acestei lupte duc, într'un fel ori într'altul, la același rezultat, pe cât e vorba de pesimizm. Așa e, spre pildă, concentrarea bogățiilor. Organizația socială modernă face să se concentreze tot mai mari și mai mari bogății în tot mai puține mâni, ea creează pe archimilionarii moderni. Acești din urmă, dispunând de o putere colosală asupra concetățenilor lor, prin faptul bogăției imense, fiind asigurați materialmente, s'ar părea că oamenii din clasa

---

\*) Într'un articol spiritist «știința sufletului» d. Hăjdeu caracterizează religiunea d-sale prin trei dogme: *Dumnezeu, nemurirea și destăinuirea*. Din sfânta treime creștinească, d. Hăjdeu a conservat numai pe D-zeu tatăl, iar pe fiul și sfântul duh 'i-a înlocuit cu nemurirea și destăinuirea. Dacă însă d. Hăjdeu crede, după cum zice, că aceasta e și esența fiă-cărei religiuni la toate popoarele și în toate timpurile, atunci greșește foarte mult. Dar despre aceasta altă dată.

lor nu pot da vr'un contingent pesimizmului. Noi știm însă că pesimizmul și misticismul pătrund și în palatele milionarilor. Adevărul e, că soarta milionarilor chiar, nu e așa sigură, după cum se pare. În timpul crizelor, cari sunt așa de dese în vremea noastră, se ruinează o mulțime de averi mari. Afară de aceasta, în privința milionarilor, sînt alte cauze sociale, cari tind să producă pesimizmul și despre cari vom vorbi mai jos. Aici atragem atenția asupra următorului fapt important. Concentrându-se, tot mai mult și mai mult bogățiile, se creează câți-va milionari. Acești archimilionari duc o viață de o somptuozitate, de un lux nebun, care întrece închipuirea omenească și care e posibilă numai, când sînt concentrate în puține mâni imense bogății. Această viață, imens de somptuosă, ei o petrec în orașe mari, în fața sutimelor de mii de oameni, la cari se desvoltă aceleași gusturi, aceleași dorinți, se desvoltă o pasiune nebună de a ajunge la îndeplinirea acestor dorinți. Câte vieți distruse, câte conștiinți nimicite, câte onestități vîndute, pentru a ajunge acolo, unde strălucește luxul nebun al milionarului. Dar milioanele nu cad din cer, trebuie să fie produse, și sînt produse puține, deci nu pot să fie de cât puțini milionari, puțini aleși de împrejurările oarbe, iar cei mulți, foarte mulți, imensa majoritate ce tinde acolo, ce se luptă pentru îmbogățire, rămâne învinsă. Și față cu imensa mulțime a învinșilor, stă trufaș luxul nebun, ex-



citând, prin contrast cu nevoia și mizeria, nemulțămirea sufletească, invidia amară, gânduri negre, suferinți, un șir întreg de simțiminte și gânduri, cari sînt simptomele și izvoarele pesimizmului veacului. *Concentrarea bogățiilor în puține mîni creează la o mare mulțime de oameni o disproporție colosală între dorința și putința de a le îndeștula, și ast-fel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimizmului.*

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

\*  
\* \* \*

Nu e nevoie de vorbit mult despre marea importanță a relațiunilor sexuale pentru viața omului și a societății. Fie-care pricepe nemărginita însemnătate a lor, de oare-ce ele sînt isvorul vieții individului, decî și al societății. Ele sînt, cari fac să se perpetueze specia omenească. Cu cât o funcțiune organică socială, ori individuală, e mai importantă, cu atît normala funcționare a ei e mai vitală pentru organism, și cu atît va fi mai primejdioasă, mai destrugătoare, anormala funcționare a ei. Să cercetăm dar relațiunile sexuale în societatea modernă.

În evul mediu, unde existau relațiunile economice obligatorii, servagiste, femeea era o servă

a bărbatului, relațiunile sexuale între femei și bărbat erau obligatorii și hotărîte de obiceiuri, odată pentru tot-d'auna.

În societatea modernă, a liberelor relațiuni economice femeia ajunge mai liberă; dar în această societate producătoare de mărfuri, iubirea erotică ajunge o marfă, femeia ajunge și ea o marfă. În orașe, în centrele mari, sînt miimi, zecimi de mii, de femei tarifate, vîndute, cumpărate, împritate, și al căror preț e hotărît de legea economică a cererei și a ofertei; deci, sînt mărfuri în toată puterea cuvîntului. Ceea-ce hotărește posesiunea unei mărfi, nu e nici forța, nici obiceiul, — ci banul. Marfa nu poate refuza pe cumpărător; între ea și cumpărător nu sînt relațiuni personale, ci numai acele cari pot fi între o persoană și un obiect produs. Același lucru e și cu marfa-iubire. Sînt nenumărate efectele distrugătoare, pe cari le introduce în societatea noastră acest fapt arhi-mizerabil: prefacerea iubirei în marfă. Aici ne vom ocupa de el, într'atâta numai, întru cât atinge subiectul articolului nostru. În vechime, unde posesiunea femeii era hotărîtă de forța brutală, acei regi, cari aveau mai multă putere, aveau și sutimi de femei, ceea-ce condiționa însă degenerarea lor sexuală. În societatea noastră, unde mai tot-d'auna banul hotărește posesiunea iubirei, gînditu-s'a oare cine-va la acest fapt grozav: cîta anume marfă-iubire poate cumpăra un miliardar modern, și asupra cîtor zecimi,

dacă nu sutimi de mii de femei, poate să se întindă stăpânirea lui? Și nu numai un miliardar, ci ori și ce om cu parale poate să cumpere marfa aceasta; și de oare-ce unicul factor cerut e banul, apoi și copiii nevîrstnici, — pentru cari relațiunile sexuale sînt ucigătoare din punctul de vedere al sănătății fizice și morale, — pot dispune de această marfă. În orașele mari mai toți nevîrstnicii se prostituesc de la 14—15 ani. Astfel, în relațiuni sexuale absolut nepermise, o duc patru ori cinci ani, până pe la 19, 20 de ani; apoi urmează 10—12 ani de relațiuni sexuale cumpărate, — vremea celei mai mari forțe și energii sexuale, — și când omul civilizat modern a petrecut ast-fel 14 ani, a ajuns și el a'și forma o carieră, a-și micșora, întru cât-va cel puțin, nesiguranța vieții, după ce la vîrsta de 30—32 de ani și-a ruinat psihicul și nervii, se însoară pentru a preface în iad viața casnică, pentru a da naștere la copii degenerați nervozicește.

Anormalitatea relațiunilor sexuale în societatea modernă, ca producătoare de pesimism, e arătată în literatură cu atîta talent și profesiune, în cât n'avem de cât să studiem din acest punct de vedere câte-va din aceste producțiuni artistice. Și aici vom avea un îndoit folos. Mai întîiu o creațiune adevărat artistică oglindește clar și precis viața reală. Pe de altă parte, într'o producțiune artistică, se oglindește și persoana artistului, — creatorul. Studiind dar pricinile pesimizmului după



producțiunile artistice, putem afla tot odată și pricinile/pesimizmului în viață și în artă, care, de alt-mintrelea și ea, nu e de cât o parte a vieții. Trebuie să exprimăm aici o adâncă părere de rău, că marginele articolului ne impun o mare economie de spațiu, ast-fel în cât nu vom putea de cât cita foarte puține producțiuni artistice, și în privința celor citate vom fi nevoiți să fim foarte scurți.

Incepem cu celebra poemă a genialului Alfred de Musset cu «Rolla». În «Rolla» Musset zugrăvește un tip decepționat, un pesimist contemporan lui, și în această poemă sînt incarnate și propriile simțiri și gândiri ale marelui poet pesimist. Rolla e, în parte, însuși Musset și deci ne e cu atât mai interesant. Cine e dar Rolla? Poetul ni-l zugrăvește ast-fel: — cităm după traducerea d-lui Grigoriu.

A lui Rolla tată însă, nobil, gentilom și prost,  
 Il crescuse cum se crește un moștenitor bogat,  
 Făr'a mai gândi, că în orașul său uitat  
 Chiar mai mult de jumătate din avutul său mîncase.  
 Rolla se trezește 'n una din a toamnei serî frumoase,  
 Nouă spre-zece anî că are și că e stăpân pe sine,  
 Neavînd talent sau alte iscusinți mai priincioase.  
 Apoi făr'aceste, munca o credea ca o rușine; \*)

\*) Le père de Rolla, gentillâtre imbécile,  
 L'avait fait élever comme un riche héritier,  
 Sans songer que lui-même, à sa petite ville,  
 Il avait de son bien mangé plus de moitié.  
 En sorte que Rolla, par un beau soir d'automne,

Ce va face Rolla, ce va munci?

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

..... «corupția percută  
Tot în ea și sub plin soare prostituția sărută.» \*)

și Rolla se afundă în vieța plăcerilor cumpărate, în acea viață unde pasiunile stăpânesc pe om, nu omul pasiunile :

«Treî ani scumpi și cei măî mândri din juneța 'ncântătoare,  
Treî ani de delir, beție, voluptate și amor,» \*\*\*)

și ca rezultat :

«Desfrânatul cel măî mare din orașul lumeî unde  
Desfrânarea se găsește sgomotoasă necurmat,  
Vechiul târg, în care vicii înrodește și pătrunde,  
E Parisul, și în el este cel măî mare desfrânat  
Jac Rolla ;» \*\*\*)

Se vit à dix-neuf ans maître de sa personne, —  
Et n'ayant dans la main ni talent ni métier.  
Il eût trouvé d'ailleurs tout travail impossible:

\*) ..... la corruption  
Y baise en plein soleil la prostitution.

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

\*\*\*) De tous les debauchés de la ville du monde  
Où le libertinage est à meilleur marché,  
De la plus vieille en vice et de la plus féconde,  
Je veux dire Paris, — le plus grand debauché

Dar poate voiți a avea o idee de felul desfrânării, căreia i se dedă Rolla? — Iat-o :

«O! Tăceți, s'aude sgomot. Femei multe se ivesc,  
Deschid ușa; apoi alte femei goale jumătate,  
Părul despletit de ziduri abia merg și se tîrîesc  
Prin ascunse coridoare în sudori de voluptate.  
La o lampă, rămășițe din orgii se mai zăresc,  
Din murinda ei lumină, razele ce abia lucesc  
Face se apară 'n fundul unui budoar de o parte.  
Apoi ușa se închide sub un rîs de veselie.» \*)

Și rezultatul unei ast-fel de vieți nu poate fi, bine înțeles, de cât ruinarea vieții fizice și a tuturor facultăților psihice. Dar nu numai Rolla se ucide moralmente și psihicament, ci și alții, altele descrise în orgie. Ce le mână pe ele la peire? — Poetul o știe și o spune în versuri magnifice :

«Sărăcie! sărăcie! tu ești crudă curtisană  
Ce pe patul prostituției ai svêrlit așa sermană,  
Care Grecii ar fi pus-o pe-al Dianeî sfânt altar!

«Sărăcie! tu prin vânturi șoptind odinioară,  
Colo 'n mijlocul oftărei de mizerie și jale

---

\*) Silence! On a parlé. Des femmes inconnues  
Ont entr'ouvert la porte, — et d'autres, demi-nues,  
Les cheveux en désordre et se traînant aux murs,  
Traversaient en sueur des corridors obscurs.  
Une lampe a bougé; — les restes d'une orgie,  
Aux dernières lueurs de sa morne clarté,  
Sont apparus au fond d'un boudoir écarté.  
Les verres se heurtaient sur la nappe rougeie;  
La porte est retombée au bruit d'un rire affreux.



Ai venit și într'o seară murmurat'ai mamei sale :  
 «Fața ta se poate vinde, e frumoasă și fecioară!»  
 Și pentru Sabat tu însă-ți ai spălat'o, cum se spală  
 Ori-ce trup fără viață, pentru-al pune în mormânt;  
 Tu ești care'n acea noapte. speriată tristă, goală,  
 Sub a fulgerelor flacări, șerpuiași pe-al ei vestmânt!» \*)

Intocmirea socială împărțind pe oameni în bogați și săraci, este aceea care face, că o fată «se poate vinde»; ea este care ruinează și pe unul și pe altul fizicamente, moralmente, psihicament.

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

Sfârșit mizerabil, demn de ast-fel de viață.

\*) *Pauvreté! Pauvreté! c'est toi la courtisane.  
 C'est toi qui dans ce lit as poussé cet enfant  
 Que la Grèce eût jeté sur l'autel de Diane!*

.....  
*C'est toi qui, chuchotant dans le souffle du vent,  
 Au milieu des sanglots d'une insomnie amère,  
 Es venue un beau soir murmurer a sa mère :  
 «Ta fille est belle et vierge, et tout cela se vend!»  
 Pour aller au sabat, c'est toi, qui l'as lavée,  
 Comme on lave les morts pour les mettre au tombeau :  
 C'est toi qui, cette nuit, quand elle est arrivée,  
 Aux lueurs des éclairs, courais sous son manteau!*

Și băgați de seamă, că Rolla nu era un caracter pervers. Poetul ne spune că :

«Jak avea un suflet mare, îndrăzneț, drept și superb \*)».  
 «El era un suflet nobil, naiv ca copilăria,  
 «Bun ca mila, apoi mare ca speranța și mândria \*\*)».

Și poetul poate să aibă perfectă dreptate. O viață ca aceea, pe care o ducea Rolla în împrejurările sociale date, poate să ruineze cel mai frumos caracter. Cu atât mai mult decî nu el e de vină, nu în el trebuesc căutate cauzele mizeriilor, pe cari le face, cauzele ruinărei lui morale, ci în condițiunile obiective ale traiului modern, în împrejurările sociale, în organizația economico-socială. Aceasta reese evident din viața reală, ce se oglindește în admirabila poemă a lui Alfred de Musset. Un artist, un adevărat artist, intrupând în creațiunile sale viața reală, ne dă cheia cu care putem pricepe și afla cauzele fenomenelor sociale. Aceasta nu vrea să zică însă, că artistul pricepe științificește cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite. O, nu, din nefericire artiștii foarte des pricep tot atât de puțin cauzele adânci ale fenomenelor zugrăvite, pe cât le zugrăvesc adânc și adevărat. Așa după Musset, care credeți că va fi pricina tuturor mizeriilor desfășurate în dramă de Rolla? Ca un simplu critic literar

\*) Jaque était grand, loyal, intrépide et superbe,

\*\*) C'était un noble coeur, naïf comme l'enfance,  
 Bon comme la pitié, grand comme l'espérance.

contemporan, Musset găsește această pricină în scrierile anti-religioase ale lui Voltaire, în «ireligiunea veacului» :

«O! Voltaire, privește astă-zî pe acest om plin de viață,  
Ce cu sărutări de flacări umple-acel poetic sin,  
Mâni va sta culcat și veșted într'un strimt mormînt  
[de ghiață...

Arunca-vei lă atuncea un ochi de rîvnire plin?  
O, el te-a cetit n'ă grijă. Nimic astă-zî nu-î măi place,  
Nu-î zimbește nici speranța, nici a mîngăereii stea.» <sup>1)</sup>

«Iată dar a ta lucrare, Voltaire, omul tîu privește  
Cum l-ăi vrut!» <sup>2)</sup>

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

O altă operă artistică a lui Musset e consacrată aproape exclusiv chestiei pesimizmului, vor-

<sup>1)</sup> Vois-tu, vieil Arouet? cet homme plein de vie  
Qui de baisers ardents couvre ce sein si beau,  
Sera couché demain dans un étroit tombeau.  
Jetterais-tu sur lui quelques regards d'envie?  
Sois tranquille, il t'a lu. Rien ne peut lui donner  
Ni consolation ni leur d'espérance.

<sup>2)</sup> Voilà pourtant ton oeuvre, Arouet, voilà l'homme  
Tel que tu l'as voulu.



besc de «La confession d'un enfant de siècle.» Un copil al secolului face spovedaniile sale. Romanul se începe cu următoarele cuvinte caracteristice: «Fiind atins tînăr încă de o boală morală de nesuferit, povestesc ceea-ce mi s'a întemplat timp de trei ani. Dacă ași fi numai eu bolnav n'ași spune nimic, dar de oare-ce sînt încă mulți alții, cari sufăr de aceiași boală, scriu pentru aceia.»

După cum vedem, aici avem de-a face cu descrierea boalei secolului; această boală ajunge subiectul creațiunii artistice. Să înțelege dar, ce mare însemnătate are pentru noi acest roman, cu atît/mai mult încă, cu cât, după unii, această spovedanie nu e de cât o auto-biografie a lui Musset. După unii Octave, eroul romanului, e însu-și Musset; iar Brigita Piersan e Georges Sand. Ori cum ar fi e de netăgăduit că «Spovedania unui copil al secolului» e cea mai personală din operele lui Musset. Ne pare rău că marginile articolului ne silesc a ne opri foarte puțin asupra acestei opere artistice, pe atît de interesantă pe cât și de talentoasă.

Povestirea eroului Octave, despre întâia manifestare a boalei, începe cu următoarele cuvinte foarte caracteristice: «să istorisesc cu ce prilej am fost cuprins de boala secolului. Mă aflam la un prânz, la un mare banchet, după o mascaradă. Imprejurul meu, prieteni gătiți pompos, în toate părțile tineri și femei, toți strălucind de

frumuseță și veselie; la dreapta și la stânga bucate alese, sticle, policandre, flori, de-asupra capului meu o orhestră sgomotoasă, în față metresa mea, făptură superbă, pe care o adoram.» (La confession... pag. 426). ~~scuță~~

De la întăele cuvinte despre acest prînz înecat în lux, putem să ne facem o idee clară de viață, pe care o duce eroul nostru și de înrudierea lui cu Rolla. La acest prînz o furculiță îi cade jos lui Octave. El s'apleacă sub masă ca s'o ridice și vede cum piciorul metresei sale e pus peste piciorul unui tîner, ce sta alături cu el și care tîner îi era prieten. Octave e cuprins de groază și gelozie. De aici se iscă începutul acestei boale morale, orî mai bine zis începutul manifestărei boalei, ce în stare latentă se află în sistemul nervos ruinat de felul vieței eroului nostru. Octave provoacă la duel pe amicul său și-l rănește în luptă. El hotărește a-și părăsi metresa, dar nu are putere de a face aceasta, ci se istovește în plîns, suferă, și într'una din zile ne mai putîndu-se împotrivi dorului ce-l mână spre dînsa, intră la ea în casă tocmai pe cînd ea se îmbrăca. La vederea gâtului și umerilor goale ale metresei o furie nebună îl cuprinde; el o lovește cu pumnul peste gâtul gol și pleacă ca un nebun. Cum vedem, chiar de la început avem a face <sup>cu</sup> o nevroză sexuală. Lăsându-și metresa, Octave, începe a duce o viață și mai mizerabilă încă, cutrieră cărciumele, își petrece

noaptele cu femeile pierdute, ruinându-și tot mai mult și mai mult sistemul nervos și forțele morale. Și ce putea să facă alta? N'are nevoie să muncească de oare-ce e fecior de bani gata. Avea și condițiunile sociale nu numai că nu-l opresc, dar îl împing încă la o așa viață. O mare parte din această viață de beție și desfrînare o petrece cu un amic foarte bogat, pesimist consumat, care nu crede nici în cinste, nici în prieteșug, nici în posibilitatea vre unei fericiri pe pământ. Următorul fapt va fi de ajuns pentru a caracteriza și pe pesimistul Desgenais. La castelul de la țară unde a fost invitat Octave, Desgenais avea o metresă foarte frumoasă. Octave a arătat lui Desgenais admirația sa pentru metresa lui. În aceiași noapte Desgenais și-a trimes, drept plocon metresa desbrăcată în odaia lui Octave, cu toate că ea palidă de moarte plângea cu lacrimi fierbinți, de oare-ce îl iubea pe Desgenais. Până și Octave a fost scandalizat de aceasta și a rugat-o să părăsească odaia; ear ea: «îmi răspunde că Desgenais o va trimete acasă la Paris, dacă va eși din odaia mea până a doua zi dimineată și că mă-sa e săracă etc...»

După o viață lungă, petrecută ast-fel, Octave pleacă la moșiele lui și aici face cunoștință cu Brigita Pierson. Brigita e o femeie cu totul superioară, atât ca exterior, cât și ca inteligență și caracter. Ei se 'ndrăgesc unul de altul și încep să trăiască împreună. S'ar părea că de acuma se



va începe o nouă eră pentru eroul nostru, eră a regenerării, și aceasta cu atât mai mult, cu cât Octave are germenii unui caracter bun, nobil și drept. Insuși el credea, că, prin o iubire necumpărată, se va face o regenerare în el, dar din nefericire /era prea târziu. Toate izvoarele iubirei curate erau otravite prin viața desfrânată petrecută la Paris, și de aceea traiul cu Brigita ajunge un infern. El o bănuiește, e gelos, violent, o insultă, îi pare rău de aceasta, plânge, îi cere er-tare, pentru ca, îndată după aceea, s'o insulte iarăși.

Descrierea acestei isterii sexuale e făcută de Musset cu o mână de artist desăvârșit, se apropie prin adevărul analizei de Stendhal și se ridică până la Tolstoi. Cât de admirabilă spre pildă e scena de la urmă! După o scenă de gelozie, o scenă uricioasă, care a făcut pe Brigita aproape să le-șine, ea adoarme. Octave stând lângă patul ei, simte că ei se omoară unul pe altul, că trebuie să se despartă, și cu atât mai mult încă cu cât el știe că ea iubește deja pe un altul. Și stând așa el începe să se analizeze pe sine: cât de stricat, cât de slab, cât de distrus e! E evident că trebuie să se despartă, dar el n'are curagiul de a o lăsa. O întreagă furtună se ridică în sufletul lui: lupta între gelozie, datorie și iubire. În vremea aceasta Brigita, care doarme, dă puțin la o parte plapoma și-și descopere sinul gol. La vederea sinului gol o furie nebună îl cuprinde pe Octave, bestialitate dezvoltată prin moștenire și

prin traiul desfrânat al iubirei cumpărate, îl cuprinde și 'l arde dorința de a o lovi, de a omori. E același acces de furie, care 'l-a coprins când a lovit cu pumnul gâtul gol al metresei din Paris. Această pasiune a uciderei la vederea goliciunii femeștii e unul din cele mai grozave simptome ale nevrosei sexuale. Zola a voit în Jac mașinistul din «La bête humaine» să zugrăvească această manie a uciderei, dar a rămas cu mult inferior lui Musset.

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

De oare-ce am ajuns la pesimizmul rusesc, ași dori să răspund următoarei observațiuni a d-lui Pătrașcu.

D. Pătrașcu gândind că, eu socotesc că pricina pesimizmului veacului e numai faptul disproporției între promisiunile revoluționarilor burgheji

și între faptele lor, întrebă cu drept cuvânt : cum se explică dar pesimizmul în Rusia, unde nici-o dată n'a existat o astfel de revoluție și astfel de promisiuni ? Acuma cred că e lămurit, că această întrebare nu mi se poate face mie. Cauzele pesimizmului sînt după mine anomaliile organizației moderne burgheze. Această organizație economică modernă burgheză cu anomaliile ei, există și în Rusia ca și aiurea, cu deosebire însă că în Rusia clasele burgheze și culte n'au atâtea drepturi politice. Așa dar în Rusia la cauzele obișnuite ale pesimizmului claselor culte se mai adaugă încă una, anume că aceste clase sînt lipsite de drepturile politice, pe cari le au oamenii culți din Europa occidentală. Ce mirare e dar, că pesimizmul și misticismul e atît de bogat reprezentat în viața și literatura rusă. Să vedem dar un caz al pesimizmului rusesc zugrăvit de cel mai mare romancier al veacului. Voim să vorbim de Lev Tolstoi și de romanul său «Sonata lui Kreutzer», care a făcut un zgomot imens / în toată lumea cultă. Cititorii probabil știu conținutul acestui roman. Un oare-care Pozdnychev, om bogat din clasa nobililor, care din gelozie și-a ucis nevasta, povestește autorului romanului în vagon toată viața sa conjugală și sexuală. După cum vedem, aici e iarăși spovedania unui copil al secolului. De foarte tîner Pozdnychev, ca mai toți oamenii din clasa lui, a început să cumpere marfa-iubire. El nu făcea abuzuri ca mulți alții din tovarășii



săi, ci se folosia de marfa iubire numai întru atâta întru cât, — după amar de ironica expresie a lui Pozdnychev însuși i-a trebuit pentru sănătate după recomandăția doctorilor. Pozdnychev se credea în această privință om foarte cum se cade, cu atât mai mult cu cât era negustor cinstit ce-și plătește marfa foarte corect. Vreme de 12 ani, cât a ținut acest traiu de becher, Pozdnychev se gândea mereu la iubirea curată, la căsătoria cu femeea iubită, la idila familiară. La 30 de ani trecuți Pozdnychev întâlnește o domnișoară care-i părea tocmai aceea la care visa, și se însoară, după cum zice el, cu *jerseul* ce-i arăta formele. Dacă pe Pozdnychev iubirea cumpărată l'a educat pentru viața familiară, pe femeia lui alt mod nu mai puțin anormal a pregătit-o pentru această viață conjugală. Ca toate domnișoarele din societate, ea a fost crescută pentru a vîna un bărbat, pentru a excita sensurile voluptuoase, și ale ei și ale aceluia pe care trebuia să-l vîneze. Muzica, danșurile, îmbrăcămintea, hrana, citirea, convorbirile, moravurile înconjurătoare, toate fac din femeie o prinzătoare de bărbat. Și o astfel de domnișoară, nici mai bună, nici mai rea de cât altele, a devenit femeea lui Pozdnychev. Ne putem închipui ce viață de familie putea să fie aceea. Ducînd o viață de becher relativ mai cumpătată, nu s'a ruinat cu totul /psychicește, a fost atins numai de nevroza sexuală. Și această nevroză capătă o desvoltare ulterioară în viața

familiară. D-na Pozdnychev își desvoltă în căsnicie toate trăsăturile caracteristice sădite în ea de creștere. Descrierea acestei vieți conjugale e făcută cu o măiestrie incomparabilă. Continuă le roade viața izbucniri de ură și gelozii nemotivate, sfezi pentru nimică, ofense reciproce, dorința de a'și face unul altuia cel mai mare rău, împăcaciunii motivate de voluptate și iarăși sfezi întovărășite de ură singeroasă, dorința de a domina, siguranța fie-căruia că numai el are dreptate, mila pentru propriile dureri familiare și nepriceperea durerilor celor-l'alte părți. /Și în sfârșit o gelozie. de astă dată motivată, grozavă, ce otrăvește și distruge toate simțimintele omenești. Toate acestea sînt zugrăvite cu o măiestrie incomparabilă. Rezultatul acestei vieți grozave e că nevasta lui Pozdnychev îndrăgește pe altul, e surprinsă și ucisă.

Și numai când nevasta lui zace în pat, în agonie, numai atunci, pentru întâia oară, a înțeles el că nevasta lui trebuia să fie nu numai amantă — îndestulătoare a poftelor sexuale, ci soră. După ucidere, când toate forțele psihice au fost otrăvite ori distruse de viața de familie, de psihosul sexual, Pozdnychev ajunge mistic-religios și un fel de pesimist schopenhaurian. Nirvana, iată ce-a rămas aceluia, a căruia viață toată a fost un infern. Iată o parte din convorbirile lui Pozdnychev, care caracterizează misticismul și pesimizmul său. El zice, că ceea ce dorește să aibă o femeie sînt copiii nu un amant.

«Copiii, da, nu un amant.

— Dar, zisei cu mirare, cum s'ar continua specia umană ?

— Dar, ce folos să se continue? răspuse el cu mânie.

— Cum, ce folos? Dar atunci noi n'am exista !

— Și pentru ce trebuie să existăm?

+ La dracu, pentru a trăi!

— Și pentru ce trăim? Schopenhaurii, Hartmannii, toți budiștii, cu drept cuvânt, zic că cel mai mare bun e Nirvana, a nu trăi..., și au dreptate în acest înțeles că traiul bun omenesc coincide cu nimicirea «eului». Numai ei nu se exprimă bine, ei spun că omenirea trebuie să se nimicească, pentru a se feri de suferinți, că ținta sa este de a se distruge pe sine însăși. Dar ținta omenirii nu poate să fie aceea de a se feri de suferinți prin nimicire, pentru că suferința e rezultatul activității; dar, ținta activității nu poate consta în a desființa urmările sale. Ținta omului ca și a omenirii e bunul traiu, și pentru a-l atinge, omenirea are o lege, pe care trebuie s'o execute. Această lege consistă în unirea ființilor. Această unire e împedicată de pasiuni, și printre aceste pasiuni cea mai puternică și cea mai răutăcioasă e iubirea sexuală. Și iată de ce, dacă pasiunile dispar, și odată cu cele-l'alte dispare și cea mai puternică dintre ele iubirea trupească, unirea va fi



împlinită. Din clipa aceia, omenirea va fi împlinit legea, și nu va mai avea rațiune de a fi.

— Și până ce omenirea va împlini legea?

— Până atunci va avea supapa de siguranță..., semnul legii neîmplinite și dragostea trupească. Atâta vreme cât va fi această iubire, și grație ei, se vor naște generațiuni, dintre care una va sfârși prin a împlini legea. Când în sfârșit legea va fi împlinită, Specia Umană, va fi nimicită; cel puțin, ne e imposibil de a ne înfățișa viața în perfecta unire a oamenilor». Cât de caracteristice pentru Pozdnychev sînt aceste vorbe mistice și incoherente. Critica rusă și europeană neexceptând nici pe Brandes, a făcut o însemnată greșală în judecarea operei lui Tolstoi. În loc de a arăta cât de caracteristic e pentru Pozdnychev misticismul lui, cât de necesar viața lui Pozdnychev trebuia să'l aducă la Budiști, la Schopenhauer și la Nirvana, în loc de a arăta cât de necesar acest misticism și pesimizm reese din caracterul lui Pozdnychev și din condițiunile vieții sociale, criticii s'au pus la polemică cu Tolstoi în privința vederilor exprimate de Pozdnychev. Par'că se pot discuta serios ast-fel de vederi, fie ale lui Pozdnychev, fie ale lui Tolstoi. Ceea ce dă o însemnătate mare operei lui Tolstoi e, că el ne-a zugrăvit un mistic, un pesimist detracat și ne-a arătat drumul cum omul a ajuns la această detracare nervoasă, și ne-a arătat adîncile cauze sociale, care fac un mistic și un pe-

simist. Altă însemnătate a operei lui Tolstói, e că el n'a luat cazuri extreme, histerii sexuale produse de o desfrânare mare. Eroul său nu e mai desfrânat de cât marea majoritatea a oamenilor în general, el să însoară iubindu-și nevasta, viața lui familiară e foarte obicinuită, e comună. Și a fost destule anomaliiile obicinuite ale relațiilor moderne sexuale și familiare, ca să aibă de rezultat uciderea și un pesimizm desperat. Sonata lui Kreutzer de aceea a avut un răsunset așa de imens în toată lumea modernă, pentru că societatea a recunoscut acolo viața ei familiară.

Dacă de la pesimizmul oglindit prin literatură, trecem la viața pesimiștilor cunoscuți, la biografia lor găsim iarăși o neîndoelnică dovadă a celor zise. Așa, să luăm pe cel mai mare cugător pesimist Schopenhauer. Schopenhauer era un melancolic, un enervat. Era excitabil la culme și de o voință foarte slabă. Nesiguranța vieții îl aducea la disperare. Având un mic capital, care 'i asigură într-o cât-va viață, acest capital a ajuns să fie coșmarul lui, tremura toată viața ca să nu'l piardă. Condițiunile nesigure ale vieții sociale îl îngroziau. El tot-d'auna să temea de vr'o nenorocire. Când primea o scrisoare ori o telegramă, îngălbenea (și să temea s'o deschidă, fiindu-i frică de o veste nenorocită. În privința iubirei erotice, iată ce zice James Sully despre el. «Cu toată tendința sa către negrele temeri și bănueli, avem un oareși-care gust pentru plăcerile

vieței, cari se manifestau ca un fel de ironie a soartei, și cee-ce privește lucrul, pe care căuta să arate că-l desprețuește mai mult, sexul frumos. Ascetismul lui Schopenhauer era nereușit, față cu farmecul femeilor.» Pentru orî-cine știe a citi și a pricepe tot ce scrie Schopenhauer despre femei, arată la el o nevroză și psychoză sexuală. Schopenhauer e un fel de Pozdnychev în această privință.

\*  
\*   \*

Am vorbit până acuma de duoî factori principali ai vieței sociale; de lupta pentru existență și de relațiunile sexuale; să spunem câte-va cuvinte despre un alt factor important — educațiunea științifică, știința modernă. /Invățămîntul științific, știința însăși poartă caracterul organizațiunei sociale. Societatea modernă, făcând știința mai apropiată tuturor oamenilor cu mijloace, a făcut'o mai respîndită, și ast-fel a favorizat însemnata creștere, dezvoltarea și progresul ei. Același efect a avut și diviziunea muncii introdusă în câmpul științific. După cum din diviziunea muncii economice a urmat o creștere colosală a bogățiilor economice, tot așa din diviziunea muncii în știință a urmat o creștere mare a bogățiilor științifice, ori mai bine zis o creștere mare a materialului științific. Dar alături cu aceste avantaje au urmat și multe anomalii în organismul



științific modern, ca și în cel economic social. Producătorul modern de mărfuri nu e interesat de cele produse, ci de alt-ceva, — de banii ce va lua pentru produsurile lui, produsurile nu'l interesează direct, prin propria lor calitate și bunătate, ci indirect, prin banii ce-î aduc. Tot așa, pe omul de știință, în societatea noastră, știința nu'l interesează direct prin ea însăși, el nu învață știința pentru știință, orî pentru un alt scop moral, ci o învață pentru cariera materială, pentru a trăi din ea, pentru foloasele materiale ce-î poate aduce. De aici lipsa de iubire, de pasiune, de devotament sincer pentru știință în societatea modernă. Bine înțeles noi nu vorbim de excepții fericite, ci de regula generală. Diviziunea muncii în organismul științific, făcând să crească foarte mult bogățiile științifice, produce din altă parte anomalii mari, cum e slăbirea celei mai prețioase facultăți intelectuale omenești — spiritul de generalizare. Acest fapt fiind de o importanță urieașă, ne vom opri la el mai mult. Să vedem, care ar fi mersul normal științific? Ar fi că datele științifice strînse, faptele descoperite să fie sistematizate, clasificate, sintetizate și generalizate ast-fel, ca un om cult să poată cu o ochire, observa și pricepe tot câmpul științei contemporane lui. Pe urmă ar urma strîngerea, descoperirea altor fapte noi, sistematizarea și clasificarea lor, toate clasificările ridicate la clasificări mai înalte, din generalizarile făcute, ge-

neralizări mai universale ș. a. m. d. Aceasta ar fi un mers normal, unde s'ar conserva proporția necesară între fapte și generalizările lor. Societatea modernă însă, specializând ocupațiunile și ramurile științifice într'un mod cu totul exagerat a produs o disproporție colosală între faptele științifice și generalizările lor. Înainte de a trage concluziunile din acest fenomen, să vedem puțin, cum se face în societatea noastră învățământul științific. Ca exemplu putem lua învățământul din țara noastră pe care îl avem înaintea ochilor. La 7 ani un copil cu totul nedezvoltat fizicește, intră în școală. Aici începe *munca, orî mai bine cauza intelectuală și nemunca corpului*. Societatea modernă introducînd o mare diviziune a muncii și despărțind pe oameni în clase ce muncesc fizicește și care nu muncesc, a despărțit cu desăvîrșire munca fizică de cea intelectuală, ceea-ce e foarte anormal și e în dauna și a fizicului și a intelectului omului. De la prima zi dar, învățământul copilului fraged începe într'un mod cu totul anormal. La școală copilul începe a învăța pe de rost fapte multe, fapte ale căror legături și însemnătate nu o pricepe, nu numai el, dar nici profesorii, și nici profesorii profesorilor lui. După patru ani de învățatură, după ce copilul fraged a pregătît ast-fel creierul său pentru a fi receptacolul unor fapte și date disparate, el intră în liceu. Aici acelaș lucru, 7 ani se învață date, fapte, ale căror însemnătate în sistemul faptelor mai univer-

sale nu le pricep nici elevii, nici profesorii. După 11 ani de acest învățământ frumos, după ce fizicul a fost slăbit de neexercițiu, de nemuncă, iar creierul a devenit un burete pentru a suga fapte și date, după ce știe cu siguranță când s'a născut Ramzes, când a murit Xerxes, știe declinațiunile grecești, afluenții Gangelui etc. . . tînărul trebuie să aleagă o specialitate pentru carieră, pentru trai, așa o cere societatea modernă, și tînărul nostru vrea să devie, spre pildă, chimist. Deci adio Ramzes, adio Xerxes, adio declinațiuni grecești, denumirile afluenților unui afluent al lui Missisipi și alte denumiri, date de tot felul. Noroc, dacă tînărul nostru într'o vreme relativ scurtă a putut să-și scape memoria de acest material zăpăcitor uitându-l. Tînărul începe să învețe chimia, chimia e o specialitate largă, grea și tînărul nostru îi consacră toată viața. Dacă are o inteligență destul de puternică ast-fel ca ea să fi putut rezista școalei ucigătoare de inteligență, atunci poate să ajungă un chimist de frunte. Alți tineri ajung specialiști și în alte ramuri științifice ori tot în chimie. Chimistul nostru se pune pe lucru, începe să facă descoperiri, să găsească alte fapte; alți chimiști din țară, ori din alte țări asemenea; faptele și descoperirile curg, se grămădesc; o viață de om, pentru a le ști toate, e scurtă și specialitatea se restrânge: în loc de un specialist în chimia generală vom avea specialiști în chimia organică și anorganică, până ce creșterea faptelor



și descoperirilor ne va nevoi să mai restrângem specialitatea. ~~X~~ Și ast-fel formându-se științele în nenumărate specialități vine vremea, când cutare om ajunge un specialist celebru în inscripțiile asiriane, cutare în literatura indiană și a. m. d. Toată viața e trebuincioasă omului pentru a fi stăpân asupra unui colț al științei, care știință însăși e un colțișor în sistemul științelor. Dar generalizările! Mai întâi inteligența în această privință e slăbită prin toată educațiunea modernă. Afară de aceasta, savantul modern e stăpân numai pe un colțișor mic al științei, deci cel mult poate să facă generalizări în acest mic domeniu științific. Dar și aici putința generalizărei e foarte restrânsă. Toate științele, fiind legate între ele, o generalizare făcută în domeniul unei științe poate să fie contrazisă de faptele altei științe. Savantul modern e dar «un impuissant» în această privință. Toate științele sunt legate, depind una de alta, soarta uneia atîrnă de soarta celor-l'alte. Savantul modern însă nu poate cuprinde, nu numai toate științele, dar nici măcar câte-va, apropiate de știința lui, de aceea el necesarmente ajunge pedant, neputincios pentru vederi mai largi.

În organismul științific fie care specialitate e o celulă legată de tot organismul, și a cărei soartă depinde de starea organismului întreg, după cum omul, în societatea modernă, e o celulă legată de organismul social, și a cărui soartă depinde de acest organism. Dar, după cum societa-

tea, legând soarta omului de soarta sa, nu-și dă o organizație conștientă și rațională, ast-fel în cât soarta omului să fie garantată și asigurată, și de aceea îl aruncă în cea mai mare nesiguranță și dependență de puterile oarbe sociale, tot așa și în știință e nesiguranța vieții, a faptelor și descoperirilor științifice, pe cât e vorba de generalizarea faptelor și descoperirilor. Un om, într'un domeniu științific special, răstrîns, produce și produce mult, dar nu știe ce anume din produsul său va fi în adevăr necesar pentru știința generală, după cum nu știe nici dacă produsurile altor ramuri științifice nu-i vor ruina micile lui generalisări. Această nesiguranță însă trebuie se producă timiditatea nesiguranță, lașitate intelectuală. După cum producătorii moderni de mărfuri, cari fabrică fără nici o regulă, fără să știe cât produc alții și cât se va cere în piață dau produse mai multe, de cât poate să absoarbă piața, ast-fel și producătorii intelectuali, producând, fie-care în parte, dau o colosală cantitate de fapte științifice, cari nu pot să fie absorbite prin generalizare, deci nici prin capul omenesc, și ast-fel dau naștere unei supraproducții științifice și crizelor intelectuale\*). Și după cum condițiunile sociale ale vieții moderne se ridică în fața omului modern ca un

---

\*) Analogia între producțiunea-marfă și producțiunea-gândire a priceput-o încă de mult marele și genialul Balzac, când în *L'illustre* Gudissart a zis: «De la 1830 încoace gândurile ajung valori (mărfuri). Poate vom ajunge încă să avem și o bursă pentru gândiri.»

sfinx misterios, făcându-l dependent, fricos, distrugând simțimîntul siguranței, mândriei, statorniciei, distrugînd voința; tot ast-fel colosalul organism anarchic al științei moderne să rădică, ca un mare necunoscut, înaintea învățatului modern, făcându-l *dependent* intelectualicește, distrugînd siguranța gândirei, statornicia intelectuală, făcându-l timid, laș intelectualicește, mai ales pe cât e vorba de generalizările înalte. *Precum în organizația socială actuală, nu omul stăpânește condițiile sociale de traiu ci e stăpînit de ele, tot ast-fel, nu intelectul stăpânește știința modernă, ci e stăpînit de ea.* Și ast-fel gândirea, intelectul modern, condiționat prin felul organizației sociale moderne, lipsit de forță, statornicie și siguranță intelectuală, nu numai că nu se împotrivește deducțiunilor pesimiste ce omul modern e înclinat să facă, ci chiar intelectul, el însuși e menit să aibă tendința de a face ast-fel de deducțiuni, ast-fel de construcțiuni pesimisto-metafizice. Intelectul omenesc, de și depinde de starea afectivă a omului, are însă și o forță proprie, o logică proprie, o neatîrnare, *relativă bine înțeleș.* Așa să luăm o pildă. Un șir întreg de nenorociri pot să influențeze într'un mod foarte dureros toate simțimentele unui om. Simțimentul durerii va influența bine înțeleș intelectul, care va tinde să facă generalizări în armonie cu simțimentele omului, va face spre pildă o generalizare, că durerea e partea orî cărei vieți. Dar un intelect mai puternic,



mai statornic, relativ neatârnat, se va împotrivi acestei tendințe, și facând omului analiza traiului lui, îi va arăta cauza, pentru ce i pare că nefericirea și durerea e partea ori căreia vieți. Analizând viața socială mai departe, acest intelect al omului poate să ajungă la concluziuni protivnice celor, către cari e împins omul de temperamentul său. \*) Dar intelectul majorității oamenilor de azi, condiționat de felul organizației sociale, e nestatornic, atârnat, timid și, ca atare, nu numai că nu opune rezistență tendințelor vieții sociale și temperamentului, afectelor, ci mai curând el însuși are tendința să facă construcțiuni speculative și metafizice pesimiste. Și iată cum se face cu puțință, ca o inteligență mare ca a lui Schopenhauer să facă construcțiuni metafizice și filosofice, cari, în rezultatele finale, seamănă cu a scopeților birjari ruși. \*\*) Eată cum se face cu puțință, ca această filosofie să găsească ciraci, și eată cum se face cu puțință și chiar neînălăturabil tot pesimizmul așa numit științific modern. Și earăși eată cum se face cu puțință, ca un Lev Tolstoi să caute toată înțelepciunea omenirei în cuvintele lui sfântul Mathei ori Luca, cutare altul în zisele lui Buda, cutare matematician să dovedească existența spiritelor prin a patra dimensiune,

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

\*\*) Idealul pentru Schopenhauer e disparițiunea omenirei, însă nu prin sinucidere în masă, ci prin abținerea de relațiuni sexuale. Scapeții deci sint cei mai consecvenți Schopenhaueriani.

ear cutare grupă de învățați să stea înprejurul mesei și, cu mare serioșitate, să observe bătăile picioarelor ei, prin care vorbesc spiritele.

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

\* \* \*

Am sfârșit articolul nostru. Pentru a evita unele neînțelegeri, vom adăoga aici încă câte-va cuvinte, însă nu în privința pesimizmului, ci a optimizmului veacului. După cum am zis deja, e greșit de a crede, că pesimizmul, ce există într'o societate oare-care, trebuie să cuprindă pe toți oamenii.

Asemenea am văzut, că mai curând s'ar putea zice contrariul, adică, că pesimizmul unei clase poate sluji ca dovadă optimizmului clasei protivnice celei d'intăi. Aceleași condițiuni sociale, cari provoacă pesimizmul unora pot să provoace optimizmul altora. Lupta pentru existență, care

crează o mare majoritate de învinși, crează și o mică minoritate de învingători. Între acești învingători vor fi unii înclinați spre optimism. Mizeriile și durerile altora ajung tocmai izvorul bogăției și veseliei lor. Acestora nu le pasă de toate mizeriile lumii, ei nu le văd, nu vor să le vadă, le neagă, ori cred că durerea altora e tot așa de fatală, ca și veselia și fericirea lor. Acești *juissori*, această burtă-verdime modernă, mulțamită și ghiftuită, nu vede înaintea ei de cât propria-i îndesătură, plăcere și fericire. Pentru acești *juissori* de viață, toată lumea se încheie în propria lor persoană. Lumea pentru ei e cea mai bună din lumile închipuite, pentru că ei trăesc bine, ei sînt fericiți. Acești optimiști, sînt asemenea un produs al societății moderne. Ar fi de prisos, cred, să mai zicem, că cei mai extremi pesimiști încă sînt mai simpatici de cât acești optimiști înguști la minte, la suflet, la inteligență, răi, egoiști și nepăsători. Dar este o altă clasă de optimiști. O organizație socială în mersul ei evolutiv produce dintr'o parte anomalii, cari o descompun, din altă parte, în sînul ei chiar, încolțesc germenii organizației sociale viitoare superioare. Și iarăși societatea produce o clasă de oameni, cari reprezintă interesele societății viitoare, cari pricep că societatea de azi va da naștere unei societăți mult mai superioare, că durerea chiar de azi e condițiunea fericirii viitoare. Aceștia sînt asemenea optimiști. James Sully, de și nu face parte



dintre ei, zice despre acești optimiști : « In sfârșit mișcările sociale și politice ale epocii noastre tind la credința foarte împrăștiată despre un nou tip al structurei sociale, unde o mare parte din relele materiale ale ordinei existente vor dispărea. Ori care ar fi valoarea științifică a mulțimei de scrieri, care pledează pentru o organizare nouă a relațiunilor industriale în societate, nu se poate contesta, că oameni de mare putere intelectuală și de o vastă pricepere practică, sunt de acord în privința posibilității fericite a unei astfel de organizații. Adevărul vorbind, această aspirațiune socială, ne dă unicul tip trainic de optimism în secolul nostru. » (James Sully. pag. 69—70).

Acești optimiști, ca și pesimiștii, și mai bine chiar de cât pesimiștii, văd toate ticăloșiile, nedreptățile, mizeriile vieții de azi. Aceste dureri și suferinți imense găesc un resunet dureros în inima lor.

Dar acești optimiști sunt convinși, că însăși aceste dureri și suferinți duc către o stare mai dreaptă, mai umană, mai fericită. Parafrazând o admirabilă expresie a genialului Heine, vom zice, că durerile de azi, pentru ei, nu sunt durerile agoniei, ci durerile facerei (nașterei). Și iată pentru ce ei, plini de mari speranțe și de absoluta încredere în viitor, cu ochii ațintiți asupra marelui lor ideal, merg înainte, tot înainte. Durerile lumii ce resună adânc în inima lor, marea compătimire pentru imensele suferinți ale oamenilor, nu numai

că nu'i descuragează, dar cu totul din potrivă, le dă o forță nouă, o energie nouă spre a lupta pentru nimicirea ticăloșilor, minciunilor sociale, apăsărilor, luptei fratricide, suferințelor, durerilor, mizeriilor de tot felul ale societății actuale. Despre acest optimism, optimism în sensul cel mai înalt și curat al cuvântului, vom vorbi altă dată.

(FINE)

## ERATĂ

---

La pag. 76 rândul al 19-lea a se citi: să *nu* reproducă, în loc de: să reproducă.

La pag. 123, rândul al 11-lea a se citi: *cretină*, în loc de: creștină.

La pag. 143, rândul al 15-lea a se citi: *nereligioasă*, în loc de: religioasă.

La pag. 299, rândul al 7-lea a se citi: *producătoare și de optimism și de pesimism*, în loc de: *producătoare de pesimism*.

VERIFICAT  
2007

