

Probleme literare

(Urmare).

Spuneam, în articolul trecut că, după problema creării operei de artă, ni se pune o alta, cu totul deosebită, și anume problema raportului dintre opera de artă și public.

Pentru a pricepe această, a doua, problemă, sint nevoit să rezumez încă odată—și nu e vina mea, sau poate e vina mea dacă n'am fost destul de clar în alte articole—cele spuse în privința creării operei de artă.

Producțiile spirituale omenesti se împart, cum se știe, în trei genuri mari: știința, arta și oratoria.

Sistemul științelor este sistemul diferitelor noastre *cunoștinți* asupra lumii. Știința ne *explică* lumea creată de Dumnezeu. Și fiindcă nu putem stăpîni, cu mintea, această lume, fără s'o reducem la noțiuni generale și serii de noțiuni, materialul cu care lucrează omul de știință sint aceste noțiuni, care sint niște extracte de imagini.

Dar iată altfel de oameni—artiștii—care nu mai *explică* lumea, ci se apucă să *creeze*, după modelul lumii lăsată de Dumnezeu, o altă lume,—care adaogă ceva, care prelungesc creațiunea. Pe lângă cei un miliard și jumătate de oameni în carne și oase, artistul mai crează alți oameni. Pe lângă comisarii înscriși în budget... și în actele stării civile, Caragiale a mai creat unul, pe Nae Ipingescu, despre care vorbim ca despre oricare altul, cu care comparăm pe alții, etc. Pe lângă peisajele lăuate de Dumnezeu, artistul crează altele. Pe lângă munții din geografie, Eminescu a creat pe cei din «Făt frumos din lacrimă». Iar uneori, cînd artistul redă o persoană reală—Napoleon în «Războiul și Pacea» de Tolstoi, de pildă—el tot crează, crează a doua oară, în al doilea exemplar, acea persoană, etc... Și fiindcă artistul crează *individualități*, el trebuie să utilizeze nu noțiuni care nu corespund la indivizi, ci imagini care, ele, în lumea psihică, tind să fie corespondentele individualităților din lumea reală.

Dacă scopul omului de știință este explicarea lumii, al artistului este crearea unei lumi alătura, dar conform, cu lumea reală.

Dar iată al treilea gen, cel oratoric, în care intră discursul propriu zis, ziaristica, pamfletul, etc. Aci e vorba de a *convinge* pe alții, de a face pe alții să creadă ceea ce credem și noi, de a-i face să lucreze așa cum dorim noi.

Dacă o operă științifică e *bună*, atunci cînd ea ne arată un raport nou, necunoscut, între lucruri; dacă o operă artistică e *bună* atunci cînd în ea e creată o bucată din viață,— un discurs e *bun*, atunci cînd a convins.

Oratorul combină ideii (din știință) și imagini (din artă) așa încît să convingă. Ideile și imaginile sînt un mijloc, în vederea unui scop, care nu e nici explicarea lumii, nici crearea unei lumi, ci *înduplecarea*.— Acest al treilea gen s'ar putea zice că e parazit, căci utilizează materialul celorlalte două.

Așadar, și omul de știință și artistul, sînt două ființe *soliloce*, care nu se adresează la public, care urmăresc, unul adevărul, celălalt creațiunea.

Dacă băgăm bine de seamă învinuirile ce ne aduc adversarii noștri, vedem că toate se reduc la aceea că noi am face confuziune între *artă* și *oratorie*, că am cere, adică, artei să convingă publicul la anumite idei ori doctrine. „A face din artă o propagatoare de morală,” cum zic adversarii noștri, este a confunda arta cu oratoria.

Dar această confuziune n'am făcut-o nici odată, ba, lucru curios, de ea s'au făcut vinovați adversarii noștri, d. Densușianu vorbind, de pildă, despre Ibsen, d. Lovinescu vorbind de Demostene, Cicero, d. Delavrancea, ca de niște artiști.

Însă... aici e toată chestia... Însă noi susținem că artistul crează cu toată personalitatea lui, că lumea lui de imagini—atît la înmagazinarea ei, cit și la reproducerea ei în opera de artă—este condiționată de sentimentele și concepțiile sale asupra vieții, că ceea ce determină asociațiile sale de imagini sînt sentimentele și concepțiile, că un artist are preferinți, simpatii și antipatii, care se trădează în creațiunea sa. „Dumnezeu a umplut lumea cu ce-a putut”, zice filozofia populară, și artiștii aleg din această lume, unii unele mostre, alții altele,— și unii își revarsă simpatia asupra cutării părți, alții asupra cutării părți din creațiunea lui Dumnezeu.

Este în tot ce spunem noi vre-o „cerere” de „propagandă” ? Concepem noi arta altfel decît ca o creațiune... pentru creațiune ?

A venit, credem, vremea, ca să fim odată pricepuți. La teoria că artistul are numai imagini, răspundem cu teoria, elementară în psihologie, că artistul, nefînd un aparat fotografic și cinematografic, *răspunde* la imagini, că și la un artist imagina, element psihic intelectual, este însoțită, ca la orice om, de un element afectiv, apreciator : plăcere ori displăcere, simpatie ori antipatie,—și de o judecată asupra ei, adică de o clasificare a ei din punct de vedere al concepțiilor asupra lumii, concepții pe care nu este om să nu le aibă.

Dar dintre *imagini* pe de o parte și *concepții și sentimente* pe de alta, acestea din urmă sînt mai subiective, sînt partea mai adîncă și mai intimă a personalității noastre, sînt *expresia, ecoul adaptării noastre la împrejurări*. Constituind subiectivitatea noastră, ele prelucrează, topind și combinînd imaginile, așa dar acestea din urmă capătă, înțeles dela cele dintăiu, ele exprimă, traduc pe cele dintăiu. De aceea am spus altă dată că cea mai importantă întrebare pentru mine e; *ce are de spus artistul?*

Arta este expresia solilocă a sentimentelor și a concepțiilor prin imagini,—împrumutînd cu oarecare schimbări și generalizări, definiția lui John Stuart Mill.

Eminescu își arată sentimentele și concepția despre viață, întrupîndu-le în imagini ale vieții. El își arată admirația pentru trecut zugrăvind, în'tun chip aprobativ și entuziast și alegînd anumite aspecte, viața de pe vremea lui Mîrcea ori viața cavale-rească dela 1400; el își arată concepția despre viața modernă rominească zugrăvind, cu despreț ori dezgust și alegînd anumite aspecte (acele imagini care să exprime concepția sa), civilizația burgheză introdusă la noi ori dragostea de azi (Satirele III și IV); el își arată concepția pesimistă asupra vieții în *Împărat și Proletar* ori chiar și-o exprimă deadreptul (Ce face d. Rîmniceanu cu «realismul» «impersonal»? în *Glosa* sa.

Dar toate aceste stări sufletești le depune în opera sa, *pentru că le are*, pentru că organizarea nervoasă moștenită și influența împrejurărilor vieții i-au produs acele stări sufletești. El nu le depune *pentru că i le cere cineva, nici măcar pentru că și le impune el*, ci pentru că le are. El n'ar putea să 'creeze o altfel de operă de artă¹⁾.

Noi pretindem, și credem cu drept cuvînt, că numai această concepție a artei este destul de largă ca să ne explice toate condițiile ei. De aici și nedumerirea d-lui Rîmniceanu, căruia i se pare că „sar nemotivat“ dela „arta pentru artă“ la „tendenționism“ și „poporanism“.—Teoria „artei pentru artă“ explică greșit crearea operei de artă și nu admite ceea ce există: influența artei din punct de vedere moral; teoria *tezistă sau utilitară* a artei explică și ea greșit crearea operei de artă și concepe o influență *oratorică* a artei asupra publicului.—Numai teoria „tendenționistă“ a artei poate explica și crearea operei de artă ca un produs *deosebit* al spiritului omenesc și influența ei din punct de vedere moral, ca artă și nu ca oratorie.

Această „a treia“ teorie nu e o teorie de conciliare; ea nu stă mai aproape de fiecare din celelalte două decît cele două între ele. Cele două teorii, pe care le respingem, se'mpacă foarte bine, în ultimele lor concluzii cum, de mult, a observat

1) Și aceasta până la un punct: nu trebuie să se uite presiunea mediului asupra artistului, adaptarea lui, așa zice semi-voluntară, la gustul publicului. Mai pe larg vezi Taine asupra clasicilor din veacul al XVII în *Philosophie de l'Art*, o operă pe care se bazează d. Rîmniceanu.

d. Gherea foarte bine. După teziști, artistului i s'ar putea cere și impune să facă *cutare* operă de artă. Să cinte azi robia și mine să o înfiereze. Și aceasta s'ar putea și după concepția d-lui Rîmniceanu, după concepția «artei pentru artă», căci dacă poetul n'are nici un ideal, dacă e un receptacol de imagini, nimica nu-l împiedică să cinte azi imaginea unor robi chinuți și mine imaginea luptei pentru dezrobirea lor. Aceste două concepții stau în același raport ca și teoria morală a liberului arbitru și a fatalismului, ale cărora concluzii sînt neresponsabilitatea și, după cum teoria deterministă, ea, este negarea adevărată a celei fataliste, așa și concepția tendenționistă, ea este negarea adevărată a tezismului.

Cuvîntul „tendință”—am mai spus'o—care stirnește prea mult ideea de voință conștientă, anumită, de un plan urmărit, este scuza adversarilor noștri. Dar ar fi vremea să priceapă despre ce este vorba. Ca să-i ajutăm, am dat mai multe echivalente, mai ales cuvîntul: „atitudine”, în înțeles afectiv, adică atitudinea de plăcere ori displăcere față cu viața redată.

Să mai adaog încă odată că artistul trebuie să creadă cum crede el, din materialul pe care-l are, conform concepției asupra vieții pe care o are, fără să-și adapteze creațiunea la gustul publicului? Dar de cîte ori am spus'o!

Și d. Rîmniceanu nu lasă la o parte nici una din fișele, în care a scos fraze în contra *tezismului*: „Artistul nu face știință”, «nu propagă idei», «nu trebuie să-și subordoneze arta moralei»...

— Dar, de o mie de ori nu! Pentru Dumnezeu. ajunge!

Și mă gîndesc, și mă voiu ocupa de ea odată, la psihologia acestor domni. De ce nu înțeleg? Vă aduceți aminte de d. Lovinescu, care combătea pe Taine și pe Gherea, pe cum că „nu mediul formează talentul”... Auziți, să înveți pe Taine că nu mediul formează talentul, că omul se naște ori nu cu talent! Și s'o spui aceasta la noi, în urma luminoaselor articole ale d-lui Gherea? Curioasă stare sufletească!...

Să revenim. Dacă ași putea să-i cer artistului, cu nădejdea de a căpăta, un suflet mare, din care apoi să creeze o operă înaltă, ași face-o, ași cere; dar știu că ași cere în zădar, știu că chiar o educație îndelungată (nu *cerere* ori *sfat*) nu i-ar putea înălța sufletul, dacă ar fi lipsit de predispoziții în acest senz, pentru-că am o mediocră încredere în efectele exagerate ale educației, mai mediocră poate de cît „adversarii”. Atunci cum ași *cere*? E mai mai apaoape cum ași cere ghetari pe muntele Ceahlău.

Dar dacă pricep că artistul e un soliloc, că-și depune în opera de artă personalitatea sa, așa cum ea a reeșit din ereditate și împrejurări, apoi am dreptul, ca critic, de a judeca această personalitate, de a o analiza și de a mă lămuri în privința raporturilor ei cu publicul cetitor, dar aceasta este altă chestie, cu totul alta, este:

Raportul între opera de artă și societate. În loc de „societate”, să particularizăm, să zicem „cetitor”, gîndindu-ne în spe-

cial la literatură—pentru ușurința discuției și pentru a nu lărgi problema.

Dacă arta ar da „realitatea” cum este ea, cum va fi fiind ea, atunci raportul ar fi între realitate și cetitor. Artă ar fi prin definiție morală, nu pentru că „întregește” pe cetitor, ci pentru că «realitatea» conține în ea învățăminte, pentru că învățămintele morale cele mai adânci le scoatem din „realitate”, din experiența vieții. Corneille, teoretician al „artei pentru artă”, între alte căi permise artistului spre a moraliza, pune și aceasta: „zugrăvirea naivă a realității, așa ca să nu se confunde vițiul cu virtutea”. Dar cine redă «realitatea» cum este ea? *Nimene!* Scriitorul, cum am spus, alege elemente din realitate, face o selecție, transfigurând încă acele elemente. Și dacă un scriitor îmi dă vițiul ca virtute, ori ca un fapt divers fără semnificație, atunci mai poate fi vorba de morală izvorită din «zugrăvirea naivă a realității»? ¹⁾

Va să zică nu voi căuta raportul între «realitate» (pe care n'o gădesc) ci între *artist și cetitor* (ori «privitor», «ascultător», etc. etc).

Artă, selectând și transfigurând, e o «critică a vieții», ²⁾ cum s'a zis, și e de o importanță capitală *cine este acest critic, cum critică el viața, din ce punct de vedere o critică.*

Pricepe d. Rîmniceanu pentru ce n'a fost înțeleș Eminescu la început? Pentru ce, dacă e adevărat faptul, nu place lui Coșbuc?—Pentru că Eminescu privea viața dintr'un alt punct de vedere decît ceilalți: „Imaginile” lui Eminescu erau foarte expresive pentru starea sa sufletească, nu erau expresive pentru alor. Cînd stare sufletească, atît de bine zugrăvită de d. Gherea în „Artiștii proletari culți”, s'a generalizat, Eminescu a ajuns la modă și a făcut școală.

Dacă cineva are, potențial, capacitatea de a simți aceleași sentimente, de a vedea viața tot așa, atunci arta are o mare influență asupra acelu om și devine—și aceasta e o tautologie—o cauză eficientă în determinarea voinței lui.

Că arta poate produce sentimente în cetitor, o recunoaște—contrazicîndu-se cu «zugrăvirea impersonală a imaginilor»—și d. Rîmniceanu. Aceste „sentimente” sînt pentru d-sa un fel de umbră a lui Banco. Și se ferește grozav de ele, face ce poate să le îndepărteze. Și iață cum procedează: D-sa susține că sentimentele provocate în cetitor nu pot fi motive pentru voința lui, n'au adică influență morală, pentru că aceste sentimente „durează numai cît impresiunea estetică”. Ai lăsat cartea din mîna, s'au dus! Să zicem că e așa, deși—ce Dumnezeu! toți cetim—știm ca nu e așa, să zicem că e așa. Ce cîștigă d. Rîmniceanu? Dar un sentiment odată avut nu e, ca orice act psihic, o posibilitate mai mult de a-l avea din nou? Nu lasă o urmă, o predispoziție în suflet? Și atunci, repetîndu-se acelaș sentiment, nu se pre-

1). Vezi și Paul Stapfer: Questions Esthétiques et Religieuses.

2). Vezi și articolul din... „Lucafarul” despre Ibsen de d. Horia Petra-Petrescu, amintit într'o notă de mai înainte (în articolul precedent).

dispune sufletul la asemenea sentiment, nu se crează o serie de motive anumite pentru *acțiuni*?—Dar nu e cum spune d. Rîmniceanu, pentru că sentimentul e asociat cu imaginile și *până ce nu-mi dispar imaginile; până ce nu uit „cartea”, nu dispăre nici sentimentul*. Și, după ce am uitat „cartea”, atunci, cum spuneam mai sus, a dispărut și sentimentul, dar a lăsat o posibilitate mai mare pentru acel sentiment,—voința mea, în viitor, în determinarea ei, se va resimți de efectele acelei «cărți».

De aici nu urmează că o carte bună mă face bun și una rea reu. *Pe cit* educația are efect, și „cartea” e un mijloc educativ. Și, de sigur, dacă n'am predispoziție pentru anume sentimente, „cartea” nu-mi va produce nici un efect; dar dacă am predispoziție, «cartea» va fi o întărire a unei serii de motive determinate ale voinței mele.

Dar e, erțați-mi expresia, scandalos de banal să insiști asupra unor asemenea chestii. Trebuie să fie cineva un secretar al notițelor sale, pe care nu le poate pricepe și așeza la locul lor, pentru a nu înțelege asemenea lucruri.

Cum, Dickens nu mă face mai bun, *mai fericit*? Zola nu mă face mai mizantrop? Eminescu nu mă indeamnă (și cînd sint mai *obosit* îmi vine să-l ascult) să „stau departe”? Goga nu mă indeamnă să-mi pun mîntea și inima în slujba aceluia care «de mult așteaptă o dreaptă sărbătoare»? Goga nu-mi dă, uneori, același impuls ca un marș de Wagner ori Meyerbeer? Eminescu ca un marș de Chopin? Și cite exemple să mai dau? A-părătorii aceștia ai „artei pentru artă” te fac să fi mai banal decît te-a lăsat Dumnezeu tatăl!

Dar d. Rîmniceanu—acest om sever, de o severă știință—face o excepție pentru *poezia patriotică* (E făcut ca poezia aceasta «patriotică» să incurse pe criticii noștri: Sint «naționaliști» n'au ce face!).—*Aceasta*, zice d-sa, duce la acțiune! Pentru ce, domnule Rîmniceanu, *numai* aceasta? Dar cea «nepatriotică» nu duce la «inacțiune» patriotică, deci la o „acțiune” nepatriotică?

Și dacă opera de artă produce sentimente—care „durează” fie și cît o cetesti—apoi de ce d. Rîmniceanu se miră că *Yvette* e pentru mine „admirabilă”, dar îmi produce o «durere morală»? ¹⁾ E „admirabilă”, pentru că e scrisă cu talent, pentru că imaginile

1) Brunetiére, una din autoritățile d-lui Rîmniceanu, vorbește de Chénier ca de un mare poet, a cărui operă e o excitație la desfrînare... Eu însă n'asî cita pe Brunetiére (D. Rîmniceanu citează tot ce poate, fără nici o prudență), pentru că acesta merge prea departe—unde nu mergem noi—: *subordonează arta moralei*. Cere artistului să nu utilizeze greșit această *forță socială*, arta. De altmîntrelea Brunetiére—citat de d. Rîmniceanu în sprijinul său!!—crede că orice artă are în sine un germene de imoralitate, pentru că se adresează nu la simțuri, ci la plăcerea simțurilor.

Acest articol nu poate lua proporții prea considerabile, de aceea nu voi arăta cum d. Rîmniceanu nu și a înțeles autorii, pe care-i citează. De va trebui, o voi face. În general vorbind, autorii săi n'au chemare în chestia noastră. D-sa citează metafiziciani și estelicieni și—vezi mai departe despre ce este, despre ce trebuie să fie vorba în această discuție.

sint puternice, pentrucă ceea ce a ales autorul e bine, puternic redat. Dar imi produce o „durere morală“, pentrucă autorul, Maupassant, n'a văzut, în întimplarea asta, decit satisfacerea instinctului unui «gomos» și nu catastrofa morală care, din elementele date, în parte, tot de el, rezultă pentru mine. Eu simt mila și dezgustul, dar Maupassant n'o simte, și de aici ciocnire între mine și autor. Și am spus (d. Rîmniceanu nu relevează), că impresia „estetică“ („estetica“ D-voastră) mi se știrbește, pentrucă, pedeparte faptul imi solicează mila, pe de alta autorul, prin atitudinea lui, imi solicează bucuria—lucru pe care d. Lovinescu trebuia să-l răstoarne înainte de a scrie cu cugetul senin că: „Tendințele ne sint inditerente sub raportul estetic“.—In *Les Pori*, un incest, d. Rîmniceanu zice (mă combate!) că mila e provocată de fapt, nu de autor! De sigur, domnule Rîmniceanu! Dar aci nu mai vin în contradicție cu autorul: și el e înspăimîntat de fapt. Și în *Yvette* mila imi e produsă tot de fapt, dar autorul nu mai e cu mine! ¹⁾ In *Une partie de campagne*, unde cei doi tineri batjocuresc pe mamă și pe fiica logodită, alătura de tată soț și de logodnic, faptul imi produce milă și dezgust, dar autorul, cum s'ar zice trivial, se hlizește și eu nu-l pot urma. Această atitudine a lui Maupassant e un stigmat de degenerare morală, e manifestarea unui om care nu merge în acelaș pas cu omenirea.

In *Fort comme la Mort*, admirabil scrisă, una din operele cele mai artistice, autorul relevează cu duioșie durerile unui om care nu poate să trăiască și cu fiica după ce a trăit cu mama ei; dar nu relevează, nu alege din multele elemente, și situația teribilă, nedreptatea care se face soțului, și opera este imorală. Toată grija lui Maupassant e pentru pictorul, care face adulter și care are tendinși spre incest (și care e așa de «nobil» și «superior»!) și nici o grijă pentru „antipaticul“ și «ridicolul» «cocu».—D. Lovinescu vrea să mă combată dindu-mi ca exemplu pe acest erou din *Fort comme la Mort*, pe mama din *Pierre et Jean*, tot a lui Maupassant și pe *Ion Ursu* al lui Sadoveanu. D-sa zice că acești eroi sint «imorali» dar „simpaticii“—D-sale. Mai întâiu, nu e vorba dacă-i sint simpatici ori nu D-sale, ci autorului, creatorului lor. Și eu pretind că ei sint simpatici autorilor lor.—Al doilea, d. Lovinescu face o mare confuziune: D-sa crede că

1) D. Rîmniceanu crede că pe mine m'ar fi satisfăcut „caința“ gomosului, ori faptul că acesta s'ar fi stăpînit și nu ar fi profitat de „surescitarea“ fetei!... D-sa n'are să înțeleagă niciodată—indrăznesc să fac această profetie—că alta e subiectul și alta atitudinea față cu subiectul. Din această neînțelegere rezultă și faptul că d-sa crede că eu ași voi să surgunesc din literatură zogrăvirea asupritorilor țărănilor. Mai întâiu nu surgunesc nimic; apoi, aplaud la zogrăvirea acestor asupritori, dacă-s redați ca „asupritori“, nu ca... biete victime (Vezi „Nița Mindrea“ de d. Sandu-Aldea). Ca romancierul și nuvelistul alege, o mărturisește și d. Rîmniceanu, căci d. Rîmniceanu e o colecție de contradicții! Ce alege, crede d. Rîmniceanu că nu e semnificativ? O „alegere“ se face dintr'un anumit punct de vedere,—ori d. Rîmniceanu crede în liberul-arbitru!..

în viață orice om imoral e antipatic, pe cînd în artă orice om, moral sau imoral, e simpatic. Și Iago e simpatic? Nu-i așa că nu? Atunci sînt imorali și în artă, care ne sînt antipatici, și dacă autorului i-s simpatici, urmează ciocnire între noi și autor! Acum să revenim la tipurile citate de d. Lovinescu: Bertin din *Fort comme la Mort* e imoral și e răspunzător al de imoralitatea sa; el n'are circumstanțe atenuante. El e un pervers, un egoist, care seduce pe femeea altuia fără nici o muștrare de conștiință. El se complăce în situația sa, și, cînd e nefericit, e nefericit că nu poate seduce și pe fîca amantei sale. De ar fi putut s'o seducă, o seducea cu bucurie. Că, la urma urmelor, toți sîntem jucăria soartei, e altă vorbă, dar acest lucru ar trebui atunci să scuzeze orice crimă; atunci nimene n'a fost, nu e și nu va fi vinovat de nimica.—Ion Ursu! E imoral, e bețiv, dar... el e o victimă a soartei, el e un bătut de Dumnezeu, împrejurările vieții în care e aruncat de mizerie îl duc la beție, la imoralitate, el are toate circumstanțele atenuante, explicatoare în senz de iertătoare. De Bertin ne e scîrbă, de Ion Ursu ne e milă. Bertin e un mare stricat, Ion Ursu e un mare nefericit.—Sonia, din *Crimă și Pedepsă*, e o prostituată. Se poate o mai mare, „imoralitate“? Dar cînd știm că ea s'a prostituat pentru a-și hrăni familia sa de mizerabili săraci și bolnavi, atunci, împreună cu Raskolnicoff (= Dostoewski), o numim și noi «sfîntă». Prostituata Sonia e un tip de femeie mai sfîntă decît toate «sfintele» lui Balzac. Ana Karenina își înșală bărbatul, dar fatalitatea care o mină la acest fapt, care îi va aduce atîta suferință ce se va încheia cu sinuciderea, ne-o face simpatice. Ea este una din victimele fatalităților sociale.—Prin urmare, și lucrul e banal, totul se reduce la gradul de responsabilitate a «imoralului».. Și, dacă este așa, simpatia, d-lui Lovinescu pentru Bertin nu e o simpatie sănătoasă, pe cînd simpatia sa pentru Ion Ursu e sănătoasă. Și simpatia lui Maupassant pentru Bertin (plus antipatia lui pentru bărbatul «cocu», care, prin definiție, e «ridicol») e nesănătoasă, iar simpatia lui Șadoveanu pentru Ion Ursu e sănătoasă, e morală. Antipatia pentru Ion Ursu ar fi fost imorală, ar fi fost o manifestare ridicolă și aspră de puritanism îngust, primejdios.

Simpatia autorului pentru un tip (cînd d-lui Lovinescu i se întîmplă s'o zăreasă), îi e indiferentă d-lui Lovinescu! Domnia sa declară că îi e indiferent dacă Aristofan face «crima» de a ponegri pe Socrate în „Nourii“—bucată, zice d. Lovinescu, care nu va fi contribuit puțin la condamnarea lui Socrate,—bucată, zice d. Lovinescu, «frumoasă, adevărată operă de artă» și «tendenționistă» (ceea ce în mintea d-sale este egal cu tezistă). O bucată „tendenționistă“ și «adevărată operă de artă», îmi pare că e o contradicție pe terenul d-lui Lovinescu,—dar să lăsăm asta... Va să zică tendința „criminală“ a lui Aristofan îi e indiferentă d-lui Lovinescu, în aprecierea comediei lui Aristofan. Se poate! Dacă adulterul și tendința spre incest a lui Bertin i-s

indiferente, de ce nu i-ar fi și tendința „criminală” a lui Aristofan? Dar îl voiu întreba pe d. Lovinescu: *Dacă D-sa ar fi trăit în Atena pe vremea lui Socrat și i-ar fi fost scumpe ideile lui Socrat, i-ar fi fost indiferentă tendința din „Nourii”?* În aprecierea «Nourilor» nu ar fi jucat rol idealul său, opus idealului lui Aristofan? Și nu înțelege d. Lovinescu că ceea ce-l face acuma să-i fie „indiferentă” tendința «criminală» a lui Aristofan este lipsa noastră de interes pentru lupte petrecute acum 2000 de ani? Să-și inchipuiască d. Lovinescu că ar profesa acuma filozofia socratică, că ar lupta pentru acel ideal: i-ar fi indiferentă acea tendință „criminală”?—măcar că «Nourii» n’ar mai fi o primejdie acuma...

Dar deja simt că devin nepoliticos cu d. Rîmniceanu: l’am părăsit prea mult. Să ne întoarcem la D-sa.

Ca să vedeți cum d. Rîmniceanu nu înțelege lucrurile, voiu aminti că D-sa mă întreabă dacă, pe lângă altele, *La Maison Tellier* e condamnabilă din punct de vedere moral. Nu e condamnabilă! E una din operele cele mai morale, căci desprețul de oameni, tendința de a-i terfeli, aci *s’a aplicat asupra* unei categorii de oameni, asupra unor fapte, care *meritau* acest despreț și acea terfelire (Cu oarecare rezerve relative la citeva scene dela țară, cînd «pensionarele» sînt la fratele „patroanei”, — scene prea crude). *Aci*, s’a întimplat ca desfrînarea să fie neestetică, să aibă aerul grotesc, *de aceea* Maupassant e în tonul just. Maupassant ajunsese la aca stare psihică, așa de comună azi în lumea *obosiților rafinați*, cînd faptele nu mai au decît aspect și valoare estetică. Nu mai e moral și imoral, ci estetic și neestetic. (Nu e vorba de artă, ci de judecarea faptelor în domeniul vieții reale). Starea aceasta sufletească a redat-o admirabil Sienkiewicz în cuvintele prin care Petronius vestește pe Nerone că se sinucide: «E în viață ceva ce nu mai pot suferi. *O, rogu-te, nu crede că mă înspăimîntă că ți-ai omorît mama, soția, fratele, că ai dat foc Romei,.....* Dar încă ani întregi să-mi chinuesc urechile cu cîntecele tale; să văd *pîntecele tău domițian*, pe picioare *subțiri*, cum saltă în dans... ia-l ce întrece puterile mele“... Faptele imorale nu-i „întrec puterile”, ci «picioarele subțiri» și «pîntecele domițian»... Tot Sienkiewicz, în *Fără Dogmă*, zugrăvește starea aceasta sufletească, la un contemporan.

Această stare psihică a avut-o și *obositul* Maupassant—el care cerea, plictisit, să se schimbe decorul universului, el care rîdea de uriciunea și putoarea omenească!—și această stare se tot întărea la dînsul, până ce a ajuns la o complectă mizantropie, la considerarea vieții ca o luptă între bestii conduse numai de instinct, mai ales de cel sexual și de o frică, cea de moarte. Lipsa de idealism e fatal să ducă la concepția că viața nu *mai* are nimic bun decît plăcerea fizică și anume cea mai puternică, cea sexuală. Și cine pune tot prețul pe simțuri, se teme grozav de moarte. În unele nuvele îl îndurerează și imoralitatea, e drept,

nu numai neestetica. Acest mare scriitor a fost și un mare nefericit, o mare contradicție; în sufletul său s'a dat o mare luptă între considerarea lumii din punct de vedere moral și între părăsirea acestei considerații. Acel care a scris *Une vie* nu era acel care a scris *Une partie de campagne*. Și cine n'a simțit uneori oboseala vieții, starea acea când nu te mai impresionează rău răul, ci numai grotescul? Când nu mai ești sensibil durerii ci aspectului uricios și, dacă este, murdar al durerii?

Marele obosit Nietzsche a simțit acestea toate—și a creat un sistem filozofic.

Până aci am presupus un cetitor cu o morală rigidă, puternică; am admis că *Yvette* produce o durere morală și deci o știrbire a impresiei estetice.—Va să zică *Yvette* nu demoralizează pe cetitorul moral, ci îi dă o impresie estetică contradictorie. Dar ia să presupunem un cetitor ușuratic, adică un om dintre aceia, față cu care se poate pune fără multă discuție problema influențelor morale, căci pentru omul definitiv moral nu poate fi vorba de primejdia de a deveni imoral, nu numai prin artă, dar prin nici o altă influență: Orice atentat la moralitatea unui om format complet moralicește n'are nici un efect. Să presupunem așa dar unul din acei oameni, pe care mediul îi poate demoraliza. Atunci *Yvette*, ori *Une partie de campagne* nu-i va produce o impresie contradictorie, ci el va face haz, va triumfa împreună cu eroul și cu autorul, *se va demoraliza!*

— Va să zică cereți artistului să fie moral?

— Nu cerem, dar ne pare rău când nu e. Nu cerem Ceahlău-lui ghetari, dar ne pare rău că n'are!

Artă e un *produs* al activității sufletesti, un produs natural, în studiul căruia întrebuițăm metodele științelor naturale. Acest produs are un raport cu noi, ne produce anumite impresii; cum e produsul așa și impresia. Desfacem produsul în elementele sale, când îl studiem în sine. Cercetăm ce importanță au acele elemente în producerea impresiei noastre, când studiem acel produs față cu noi.

În această discuție am vorbit de «artă», parcă ar fi una singură, un *produs* de un singur fel. Dar nu e așa: E o mare deosebire, de pildă, între muzică și poezia lirică, pentru că în cea dintâi, prin sunete, ni se dau sentimente, în cea de-adoua, prin imagini, ni se dau și sentimente și cauzele lor (aspectul naturii, Dumnezeu, farmecele iubitei, etc.). E deosebire apoi între poezia lirică sau subiectivă și cea obiectivă; în aceasta din urmă ni se dau mai mult, și mai cu samă, cauzele sentimentelor,—așa că un Flaubert își putea permite să declare, fără a stîrni risul, că el nu-și exprimă sentimentele și opinia sa asupra personajelor și întâmplărilor.—Va să zică, dacă am face un studiu complet, ar trebui să luăm, atît în analiza produsului, cît și în cercetarea raportului lui cu publicul, ar trebui să luăm artele pe rînd, iar

în literatură, genurile aparte, cel puțin genul subiectiv și cel obiectiv, deosebite.

Ar fi curios atunci de văzut cum se poate îndrăzni măcar a se aplica teoria «impersonalității» la poezia lirică. Ași voi s'o văd aplicată la *satiră*, la satirele lui Eminescu, de pildă. Să mi se dovedească «absența artistului ca judecător moral»! Ori acestea nu sînt «artă»? Și dacă în roman, de pildă, atitudinea artistului față cu faptele nu e așa de eclatantă, însămnă că nu e?

Ați văzut că d. Rîmniceanu confundă problema creației operei de artă cu cea a raportului între ea și public,—de aci sofismele, jonglerii și trecerile... *mele* «nemotivate».

D-sa mai face și alte confuziuni, dar mai ales una, care explică multe, majoritatea greșelilor sale: este confuziunea, pe de o parte a «criticii» cu «știința» și pe de altă parte a «criticii» cu «estetica».

Și acum trecem la această altă problemă:

Problema criticii operei de artă. «Critica e știință», zice d. Rîmniceanu. D-sa face confuzie între noțiunea «critică-știință» și noțiunea «critică științifică». E drept că orice critic din lume, Taine, Sainte-Beuve, etc., s'au folosit, în critica lor, de o mulțime de științe: estetica, psihologia, morala, istoria politică, socială, economică, literară, biologia etc. De aceea critica este «științifică».—altmintrelea ar fi o înșirare de impresii. D. Gherea, într'o conferență recentă, a arătat perfect cum socialismul, ca și medicina de pildă, nu sînt «științe» ci sînt «științifice», pentru că se bazează pe științe. Acelaș lucru și despre critică: Ea poate fi științifică, dar nu o știință. Ași dori să-mi arăte d. Rîmniceanu care este obiectul «științei»-critică și care este sistemul de cunoștinți al acestei științe. Ași mai dori să-mi fixeze locul, în orice clasificare a științelor vrea, a acestei «științe». Și aci, a doua confuziune: Pentru d-sa criticul se ocupă cu «frumosul», cu legile producerii frumosului, cu „structura impresiei estetice” etc. Luați pe orice critic, iarăși pe Taine sau Sainte-Beuve, și spuneți dacă *numai* cu aceasta s'au ocupat ei. Critica, cum o concepe d. Rîmniceanu, e „estetică”¹⁾. Dacă confundă pe criticul literar cu „esteticianul”, în adevăr, are dreptate să spună că nu e de competența criticului a vorbi de morala în artă și de a se pune din punct de vedere al unui ideal. De sigur, din punct de vedere estetic, nu poți vorbi de cît de frumos, de „formă”. Și, dacă critica este o noțiune identică cu estetica, atunci e firesc ca ea să fie o știință, sau, mai just, un început de știință. Dar dacă critica este o îndeletnicire care utilizează, combinîndu-le, rezultatele altor științi, fără a fi o «știință», atunci d. Rîmniceanu n'are dreptate.

1). D. Rîmniceanu face întăiu—pentru ce?—istoria esteticii. Apoi declară că această estetică este metafizică și îi preferă pe cea științifică, pe care o definește. După aceea spune că critica nu e estetică, dar acum, din nou, „estetică” pentru d-sa e cea metafizică; d-sa definește acum critica, cum definește mai înainte estetica științifică. Pentru a vă convinge, citiți paginile 221, 222 și 226 din *Luceafărul*.

Critica nu se ocupă numai cu „forma“ operei de artă, ea se ocupă și cu legătura între artist și rasa sa (o spune și d. Rîmniceanu) și naționalitatea sa (o spune și d. Rîmniceanu) și concepția epocii sale (o spune și d. Rîmniceanu), — și mediul natural, social, moral, etc. Apoi influența operei asupra societății, etc. etc. lucruri, toate, cu care nu se ocupă estetica și pentru care criticul trebuie să posedeze multe alte științe, morala, sociologia, etc., care nu pot fi aplicate fără un ideal, așa încît criticul nu poate «critica» fără un ideal asupra vieții, cum îi recomandă d. Rîmniceanu, confundîndu-l cu esteticianul (care, da, n'are nevoie de ideal asupra vieții, căci face știința naturală).

Va să zică critica nu-i știință, e «științifică» și încă ceva: criticul nu poate, n'are drept să nu aibă un ideal asupra vieții.

Dar chiar d. Rîmniceanu cere criticului să «vibreze» cu artistul, pentru a-l pricepe. Apoi dacă artistul, cum am dovedit, își pune idealurile în opera de artă, ce însemnă «a vibra» cu opera lui? Nu-i așa că însemnă a vibra cu *toată* opera lui, și cu idealurile din opera lui? Nu-i așa că se pune, pentru critic, și *problema idealului*? Și atunci cum să-și lase criticul la o parte idealurile sale, cum să nu judece criticul și din punct de vedere al idealului său?

Dacă opera de artă are o semnificație *morală și socială* și dacă *etica și sociologia*, în aplicațiile lor la viața omenească, nu pot fi concepute ca tratate ori studiate fără un ideal, atunci cum să nu-l aibă criticul?

Dacă d. Rîmniceanu n'ar fi confundat critica cu estetica, n'ar fi ajuns la asemenea curioase teorii. Dacă n'ar fi crezut-o o „știință“ iar n'ar fi ajuns la asemenea teorii. Cînd criticul se ocupă cu o anumită problemă, *forma* operei de artă, *talentul* artistului, face estetică, nu trebuie să amestece idealurile sale asupra vieții. În celelalte cercetări ale sale, criticul «face» și alte științe și trebuie să se pună din punct de vedere al unui ideal.

Și, dacă esteticianii au făcut «știința naturală», criticii, *toți*, s'au pus și din punct de vedere al idealului ¹⁾. Cum vei înțelege idealul lui Eminescu ori Goga, fără a te pune pe terenul idealului? Și dacă voiu pricepe idealul lui Eminescu și-l voiu găsi *condamnabil*, am să tac de dragul „artei pentru artă“? Ca *estetician* voiu „admira“ talentul (cum a făcut d. Gherea), ca *critic* voiu studia opera lui Eminescu și din alte puncte de vedere și voiu face rezerve în privința idealului (cum a făcut d. Gherea), apoi voiu cerceta cauzele idealului lui Eminescu, influența sa, etc. întrebări care nu-s de domeniul «esteticeii». Ba, mai mult, ca critic pot nici să nu studiez opera din punct de vedere estetic. Așa d. Șarcăleanu,

1). E plină de învălăminte aventura d-lui O. Densușiianu, intransigentul partizan al „artei pentru artă“, înfîmplată cu ocazia lui Ibsen. În „Revista Revistelor“ din No. 5 al „V. R.“, am rezumat un articol al d-lui Densușiianu despre Ibsen, în care se vorbea de ce *a vrut, ce a urmărit* Ibsen prin opera sa, — vorbind ca un pur *tezist*, concepînd pe Ibsen, în adevăr, ca pe un „propagandist de idei...“ Vezi, în privința asta, și Cronica Literară din No. 6 al „V. R.“.

în «Cintarea pătimirii noastre», a studiat pe Goga din punct de vedere al idealului mai cu samă. Dar, este o chestie: Cînd studiezi, cum a făcut d. Șarcăleanu, idealul unui scriitor, asta însemnează că *prealabil* ai admis valoarea *estetică* a operei; altmintrelea, despre o operă care *nu* e de artă, nu se poate discuta nimic: ea nu există! Cel mult poți vorbi de intențiile *omului*, dar nici odată de semnificația *operei*, pentru că «operă» nu există.

D. Rîmniceanu și-a întins fișele din tratele de estetică și în alte domenii: de aci confuziunile sale.

Dar d. Rîmniceanu va rămînea așa întotdeauna, pentrucă dacă ar admite că criticul trebuie să se pună din punctul de vedere al unui ideal, atunci, cum am mai spus, neîndrăznind să apere idealuri imorale sau, mai ales, reacționare, ar trebui să apere idealuri umanitare și în d-sa este o repugnanță înăscută și instinctivă împotriva acelor idealuri. În totdeauna reacționării au luptat împotriva «idealurilor» în artă, prin «idealuri» înțelegînd pe cele generoase. Cînd a apărut Shelley societatea fashionabilă engleză a strigat că se pervertește arta prin introducerea lucrurilor străine de ea! În contra lui Oscar Wilde, idealist al egoismului feroce și *deci* un apărător al «artei pentru artă», aceiași societate engleză n'a strigat, l'a socotit ca „rege al vieții” (King of life). Și un critic, care ar fi relevat idealurile egoiste și imorale ale lui Wilde ar fi fost taxat de atentator la «frumos», la „artă...” Criticii lui Shelley însă, acei care i-au condamnat tendințele, n'au fost taxați așa. Era în interesul fashionabilității, *atunci*, a se cerceta și condamna idealul artistului!..

Criticul, zice d. Rîmniceanu, n'are drept să nu-i placă o operă de artă, dacă e scrisă cu talent, n'are drept să caute în opera de artă altăceva de cît puterea talentului. „*Cetitorul*” însă, zice d-sa, *are acest drept*. E multă, multă confuziune a lucrurilor în această afirmare a d-lui Rîmniceanu. În concepția asta se vădesc toate greșelile d-sale de care am vorbit până acum.—Este o deosebire între cetitor și critic, dar e alta și din alte pricini. Un «cetitor», dacă nu se împacă, dacă mai ales îi repugnă tendința scriitorului, aruncă cartea, *nu-i place de loc*. Dar să luăm lucrurile sistematic. Un poet subiectiv, plin de *sentimentalitatea* lui, de *atitudinea* lui, e cel din urmă care să poată pricepe pe alt poet, cu altă sentimentalitate, cu altă atitudine. Aceasta au susținut-o la noi d-nii Maiorescu și Philippide. Un „cetitor” obișnuit, avînd o *personalitate* mai puțin definită, mai puțin tranșantă, e deja mai comprehensiv, se poate pune și în alte atitudini decît a sa, dar până la un punct. Un „cetitor” obișnuit, dacă e sănătos moralicește, nu se va mai putea pune în atitudinea lui Baudelaire: atunci îi va scăpa și *frumuseța*, *talentul* lui Baudelaire. Un critic însă este mai comprehensiv decît un cetitor: se poate *transpune* în orice atitudine și deci

poate pricepe *frumosul* isvorit din orice atitudine. Cel-mai mare critic, acela care a creat genul, Sainte-Beuve, a și definit mai bine decît oricine psihologia criticului, vorbind de Diderot: «El (Diderot) avea în cel-mai înalt grad acea facultate de *semi-metamorfoză*, care e îndeletnicirea și triumful criticii și care constă în a te pune în locul autorului, și din punctul de vedere al subiectului pe care-l examinezi, în a ceti orice scriere *conform cu spiritul care a dictat'o*. El excela a lua pentru cîtva timp și cu voe acest spirit al altuia, a se inspira de el și adesea mai bine decît acel altul, a se încălzi de acel spirit nu numai intelectualicește ci și sentimentalicește» (*Causeries du Lundi*, III, 301).—Iar Brandes, alt critic mare, caracterizînd, la rîndul său, pe Sainte-Beuve, pe care-l numește părintele criticii științifice moderne, zice: „Înșușirea particulară a spiritului său era posibilitatea lui de a pricepe și interpreta un extraordinar număr de alte spirite” (*Main Currents in XIX Century Literature*, V, 308).—Aceasta este *comprehensiunea* criticului. A scoate însă de aici că atitudinea aceea, în care mă transpun, nu o pot judeca din punct de vedere moral, este a nu pricepe lucrurile. Fiindcă a fost deja vorba de Baudelaire și de Sainte-Beuve, voiu aminti părerea acestui critic asupra poetului «diabolic» (în „scrisoarea” tipărită în *Fleurs du Mal*): Sainte-Beuve îi recunoaște *talentul*, dar face multe rezerve asupra *alitudinii* lui Baudelaire.—Dacă priu *comprehensiune* mă pot pune în simțirea ce o are un criminal cînd ucide din pasiune, urmează că o am și eu? Urmează că o aprob? Înțeleg ce s'a petrecut în el, pot trăi, în imaginație, sentimentul lui, dar îl dezaprob.—Aceasta este deosebirea, cantitativă, nu calitativă, între cetitor și critic. Dela poetul subiectiv până la criticul cel mai *comprehensiv*, delu *incomprehensiune* până la marele grad de *comprehensiune* este o varietate infinită de nuanțe și atita tot.

«Criticul să-și lase la o parte idealurile!» Inchipuește-ți, domnule Rimniceanu, că ai fi critic, inchipuește-ți că ai fi fost critic în Rusia, cînd se agita problema desrobirii țărănilor. Inchipuește-ți, fă această sfortare extraordinară, că ai fi fost unul dintre partizanii desrobirii și că ai fi avut să critici doi scriitori: pe Turgheneff, care *idealiza* (transfigurînd) pe țărani și pe un Maupassant rus, care *ridiculiza* (transfigurînd) pe țărani. După ce ai fi constatat marele talent al amîndurora, puternicul «realism» al amîndurora, după ce ai fi spus că Rusia trebuie să se mîndrească cu asemenea artiști, nu ai fi vorbit de chipul antagonic, în care acei doi scriitori *privesc* țărănimea rusă? Ai fi tăcut asupra acestui arhi-important caracter al operei lor literare? Și, dacă n'ai fi tăcut—că n'o puteai face—și ai fi relevat *atitudinea* lor, D-ta, apărător al desrobirii, n'ai fi relevat atitudinea nedreaptă, egoistă, anti-socială, *primejdioasă* (căci paserile de noapte ar fi utilizat'o) a Maupassant-ului rus? Și ai fi încetat să fi «critic»?—Dacă judecai numai *puterea* de expresie, «arta», «fru-

mosul», «imaginile», făcea *estetică*, estetică aplicată la literatură, nu *critică literară*.

Auzi, Tuegheneff a avut o așa de mare influență asupra spiritului public în chestia dezrobirii țăranilor, încît universitatea din Oxford a putut să-i dea titlul de doctor în drept onorific, pentru *partea ce a luat la dezrobirea țăranilor* și criticul să ignoreze această influență, să nu vorbească de ea, să-și ascundă această problemă literară: influența scriitorului asupra publicului! Să nu aprecieze criticul atitudinea morală a autorului, cu toate că ea *există*; să nu vorbească criticul de influența operei de artă asupra sentimentelor publicului, cu toate că influența asta *există*¹⁾.

Să considere criticul pe artist ca un aparat de plăci fotografice ori cinematografice; pe cetitor ca un alt aparat care fotografiază ori cinematografiază la rindul său fotografiile ori cinematografiile scoase de artist!

Nu e sentiment în opera de artă, nu e concepție, nu e ideal, nu vorbește un om întreg, un suflet complex și complicat, - vorbește un colector de imagini, o ființă trunchiată, o ființă cu o psihologie curioasă, la care imaginea n'are reacție, n'are *răspunsul întregii individualități*!...

Și, în privința criticii, criticul nu e un om complect, un om care cunoaște viața întreagă, cu toate înțelesurile ei, cu toată *filozofia* ei, pe care s'o caute în opera de artă; e un estropiat, un amator de decalcomanii, un imbecil care compară culori, volume și linii și care dincolo de acestea nu mai vede nimic!

Criticului, îi cere d. Rîmniceanu să judece pe artist numai din punct de vedere al «organului *perceptiv*». Care critic a judecat așa? D. Rîmniceanu nu are chemarea să dea o nouă îndrumare criticii. Că are aerul s'o îndrumeze pe alte căi, ar dovedi și faptul că d-sa dezaprobă pe criticii care scriu «inspirat», căci

1). În pledoaria sa în favoarea d-lui Sandu-Aldea, d. Rîmniceanu cita ca bucată de „rtă pentru artă” scrierile lui Gorki.—Dar iată ce spune Gorki, într'o bucată din a sa „În închisoare”: „Zugrăvind aceste mizerii, aceste agonii, nu mă gîndesc de cit să stîrnesc în alții sentimente de milă omenești, mă incerc să induiesc inimii adesea, vai, seci și închise...” Și cînd autorul însuș e conștient de valoarea moralizatoare a operei sale, eu, de frica d-lui Rîmniceanu & Co., am să tac asupra acestui lucru?!

Vorbînd de Cehof, pe care l'a cunoscut de aproape, Gorki, după ce relevază *marea obiectivitate* („realismul impersonal”!) a marelui scriitor rus, unul dintre cei mai obiectivi, Maupassant al Rusiei cum a fost numit cu drept cuvînt, - îl caracterizează, *din punct de vedere al tendințelor*, astfel (regret că nu pot cita decît fragmentar): „În fiecare din paginile lui Cehof, aud suspinul adînc al unei inimi în adevăr omenești, suspinul des-nădăjduit al mîlei pentru ființele care, în loc să fie conșiente de demnitatea lor personală, sînt prada forței grosolane și trăesc ca niște pești...” „Banalitatea, iată care a fost dușmana sa. Toată viața a luptat împotriva ei: el a ridiculizat-o cu pana sa mușcătoare și *imposibilă*” (d-le Rîmniceanu !..). „El a examinat pe sărmanii săi compatrioți și, cu un zîmbet intrînat, cu un ton de reproș delicat dar adînc, cu o des-nădejde nesfîrșită pe față și în inimă, el le-a spus în frumoase cuvînte și fără fățarnicie:

— Traiți foarte urît, domnilor! E rușinos a trăi astfel...”

Acesta este *înțelesul* operei unui scriitor decît care n'a fost altul mai „realist” și mai „impersonal”.

«critica ar fi parazitată prin imitare». Dar atunci *toți* criticii sînt condamnați.—D-sa aici iar e victima confuziei între critică, știință și estetică. D-sa nu știe că critica este și o *artă*, în acel sens că ea *reconstituie personalitatea artistului*, fapt recunoscut și exprimat de Sainte-Beuve,—vezi citația de mai sus din acest scriitor: «a te inspira de spiritul artistului, a te încălzi de el» este... «critica parazitată prin imitație» a d-lui Rîmniceanu. —Această parte *artistică* a criticii, critica-artă, deși științifică, n'o poate pricepe d. Rîmniceanu, care crede în o critică-«știință». Dacă ar fi «știință», desigur n'ar putea fi și artă. Că critica este și o artă, a spus-o demult Sainte-Beuve. Și însuși el, în a sa *Histoire du Port-Royal*, evocă personajele ca un adevărat romancier.—Și gîndească-se oricine la Taine, la chipul lui de a scrie, de a evoca viața, ca un adevărat artist, prin acel stil plin de imagini, care ar face forța și onoarea oricărui scriitor de romane ori nuvele.

Așa dar, critica, rămînînd științifică, are dreptul și datoria mai întîiu de a judeca din punctul de vedere al unui anumit ideal, și al doilea de a fi și a rămînea o artă.

D. Rîmniceanu n'are dreptul de a da o nouă îndrumare criticii, D-sa trebuie să se mărginească a constata ce este critica și aceasta o poate face studiînd pe critici. Încă odată, care critic a judecat operele artiștilor numai din punct de vedere al „organului perceptiv“? Cel mai obiectiv critic, acela care a voit să facă din critică un studiu de științe naturale, Taine, așa a judecat *pictura*? (Pictura, nu mai vorbesc de literatură!) A. studiat pictura numai din punct de vedere al „organului perceptiv“? Dar nu e Taine acela care a declarat că înălțimea, *valoarea* operei de artă atîrnă de «gradul de binefacere al caracterului»? «Toate celelalte fiind egale, opera care exprimă un caracter bine-făcător e superioară aceleia care exprimă un caracter rău-făcător.» zice el, și continuă arătînd că din două opere de *același talent de execuțiune*, aceea care va zugrăvi un erou e superioară celei care va zugrăvi un ticălos. (*Philosophie de l'Art*, II, 335).

Iată că criticul cel mai «științific», cel mai obiectiv nu judecă *numai* din punct de vedere al organului perceptiv. Judecă și «în afară» de acest organ, judecă, cum ar zice d. Rîmniceanu, „nedrept“.—Trebuie să judeci «nedrept» pentruca să declari pe Michel Angelo superior cutărui zugrăvitor *perfect* de struguri și portocale, ori cutărui cioplitor *perfect* de monumente funebre! Dacă judeci numai din punct de vedere al „organului perceptiv“, de ce acesta din urmă n'ar fi cit, ori mai mare decît Miche Angelo? ¹⁾.

1). Există cineva care a spus despre Michel Angelo, *artistul*, că avea „sufletul unui pasnic, unui meditativ, unui răzbuțător, un suflet furios și generos, rălăcit într'o lume moleșită și coruptă... incapabil de a se încovoia și supune, refugiat cu totul în arta sa, prin care, în tăcerea scliviei, marea-i inimă și desnădejdea sa vorbeau încă... Iată sentimentul care i-a revelat asemenea forme; pentru a-l exprima, a schimbat el proporțiile or-

Dar parcă d. Rîmniceanu nu judecă „nedrept“? Parcă e consequent în fișele sale? Vorbind de Rubens, îl apără că n'a fost pornograf ci... a fost altă ceva: a avut o mare și nobilă filozofie asupra vieții!—De unde știi d-ta aceasta? De ce o spui? Nu vezi că judeci «nedrept», «în afară» de faimosul «organ perceptiv»?

Pentru cine nu judecă decît din punct de vedere al aceluia organ, nu poate fi artă «pornografică». Un act de perversitate sexuală, din acele de care vorbește Leo Taxil ori Kraft Ebing, dacă e zugrăvit perfect, dacă e văzut și redat perfect, nu poate fi, după concepția „organului perceptiv“, decît o mare operă, și de loc o operă «pornografică»! „Pornografia“ e o noțiune care implică o judecată «nedreaptă», „în afară“ de «organul perceptiv»!...

D. Rîmniceanu spune că „pornografia“ e o imoralitate *voită* (ca și arta decadentă: D-sa scapă foarte comod din incurcături!) —Dar de unde o știi? Dacă-ți mulțumește «organul perceptiv», de unde o știi? Pentru ce îți pui întrebarea „nedreaptă“ despre ce „a voit“ pictorul?

Și, curios, *nici un* pictor pornograf nu e imoral, ei vreau să fie imorali! Nu-și exprimă personalitatea lor, ci se pun *anume să dovedească* că au o personalitate imorală!...

Dacă Maupassant *zugrăvea* (în loc să scrie) *Une partie de campagne*, d. Rîmniceanu l'ar fi tratat, *atunci*, de imoral, de pornograf, de om care vrea anume imoralitatea! Dacă a scris (în loc să zugrăvească) e „impersonal“, e „realist“, e «artă pentru artă»!

Dacă d. Rîmniceanu ar fi consequent în fișele sale, ar trebui să declare că nu există artă „pornografică“, că a vorbi de pornografie e a judeca „în afară de marginile artei“. Catulle Mendès și Armand Silvestre au nuvele scrise cu mai mult talent decît d. Sandu Aldea, clientul d-lui Rîmniceanu. Pentru ce nuvelele acestuia din urmă sînt «artă» și ale celor dintăiu nu s «artă»? Știți pentru ce? Pentrucă d. Rîmniceanu subordonează arta moralei!! Pentrucă nu vede talentul lui Armand Silvestre *din cauza* atitudinii morale a lui Armand Silvestre! Pentrucă d. Rîmniceanu e un «cetitor», nu critic, care, după cum am spus, aruncă cartea, nu-i vede talentul, dacă nu se împacă cu *tendințele* scriitorului!

„Să nu creadă însă cetitorul că apăr pornografia. O apăr,

dinare, etc. etc.“. Nu-i așa că e o judecată „nedreaptă“, „în afară de organul perceptiv“? Acelaș critic „nedrept“ face o altă nedreptate: Vorbind de Rubens, arată cum a schimbat proporțiile, a disproporționat, pentru a-și exprima un sentiment, un sentiment comun cu contemporanii săi, izvorit din evoluție istorică... Iar vorbind de Rembrandt, criticul „nedrept“ (fără cultură adică,—știți, „om cult“ e o noțiune identică cu și numai cu d. Rîmniceanu) zice: „El a simțit *mîla* etc...“ Toate aceste atitudini morale, toate aceste aprecieri „în afară de organul perceptiv“, toate aceste „nedreptăți“ de om incult le face—Taine, în *Philosophie de l'Art*, criticul cel mai obiectiv, cel mai științific, cel mai „naturalist“, pe care-l citează și... d. Rîmniceanu în sprijinul său!...

punindu-mă pe terenul d-lui Rimniceanu, căci pe acest teren nu poate fi artă «pornografică»...

Că pornografia și arta sînt două noțiuni contradictorii, da, dar n'o poți susține de cît pe terenul tendenționist. Artă cu cît este mai puțin *sociabilă*, cu cît adică plăcerea ei poate fi gustată de mai puțini împreună, cu atîta este mai puțin artă. Plăcerea estetică crește cu cît este împărțită de mai mulți:

Lorsque je vois le beau, je voudrais être deux,

a zis Guyau.

Și «arta» pornografică nu poate fi gustată de cît în secret. Nu se poate concepe o navelă pornografică a la Armand Silvestre cedită într'un salon de oameni de treabă. Această *nesociabilitate* a ei, o face să nu fie „artă”... Dela arta cea mai sociabilă până la pornografia sînt nuanțe infinite; cu cît o bucată e mai înspre polul nesociabilității, cu atîta e mai puțin «artă»...

Cînd oamenii ar fi *foți* cu gustul estetic dezvoltat, cea mai înaltă și subtilă operă de artă ar solicita admirația unanimității. *Niciodată* însă pornografia nu o va putea obține, afară de cît dacă s'ar schimba concepțiile morale ale omenirii în privința lucrurilor sexuale, afară decît dacă libidinozitatea și imaginația obscenă ar ajunge starea sufletească normală a omenirii...

Și acești domni, acești «esteticiani» cu citații, pe care nu le înțeleg, cum nu înțeleg nici viața, cred, în sinceritatea lor angelică, că *ei* apără prestigiul artiștilor, că *ei* apără prestigiul criticilor!

Ei nu bagă de samă că înjosesc, mutilează, reduc la jumătăți, la sferturi, la optimi de oameni pe cei mai întregi dintre noi, organisme cele înai cu rezonanță dintre noi, pe aceia care, ei, clocotesc de patimi, ei visează lumi mai mari ori mai bune pe acest pămînt trecător, ei sînt făuritori de idealuri,—pe aceia în care se concentrează ura și iubirea noastră, avînturile noastre, tendințele noastre spre alte orizonturi!...

Și acum, începeți din nou lecția învățată cu atîta trudă:

„Arta se vrea pe sine”; «arta se recere pe sine»; «arta vrea imagini»; «imaginile vreau artă»; Hegel; Wundt; Groos; Burckhardt; ... Baedeker... etc.

G. Ibrăileanu