

SCRIITORII ROMANI  
CONTEMPORANI

DRAGOȘ, PROTOPOESCU



**FENOMENUL  
ENGLEZ**

STUDII ȘI INTERPRETĂRI



FUNDAȚIA PENTRU LITERATURA  
ȘI ARTA „REGELE CAROL II”

DRAGOȘ, PROTOPOESCU

FENOMENUL  
ENGLEZ

STUDII ȘI INTERPRETĂRI

CL  
110



# FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ „REGELE CAROL II”

CPT.-COMANDOR P. C.  
FUNDAȚEANU

*Libertatea mărilor și prizele maritime*

epuizat

Au apărut

## BIBLIOTECA „ENERGIA”

M. CONSTANTIN-WEYER

*Cavelier de la Salle*, traducere din  
limba franceză de Paul I. PRODAN

Lei 40

L. F. ROUQUETTE

*In căutarea fericirii*, traducere din  
limba franceză de E. FLĂMÂNDĂ

Lei 40

ALAIN GERBAULT

*Singur, străbătând Atlanticul*, traduce-  
re din limba franceză de A. VIANU

Lei 20

COLONEL T. E. LAWRENCE

*Revolta în deșert*, traducere din limba  
engleză de Mircea ELIADE, cu o hartă

2 vol.

Lei 60

RENÉ BAZIN

*Pustnicul din Sahara. Viața părintelui  
Charles de Foucauld*, traducere din limba  
franceză de Alexandru HODOȘ

Lei 30

MIHAI SADOVEANU

*Viața lui Ștefan cel Mare*

Lei 30

C. ARDELEANU

*Domnul Tudor*

Lei 30

R. P. HUC

*Descoperirea Tibetului* traducere din  
limba franceză de Apriliana MEDIANU

Lei 30

HOMER

*Odiseia*, traducere în proză din limba elină  
de E. LOVINESCU

Lei 60

JAKOB WASSERMANN

*Viața lui Stanley* traducere din limba  
germană de Radu CIOCULESCU

Lei 40

R. P. HUC

*In China* traducere din limba franceză de  
Natalia BĂLUȚĂ

Lei 40

H. M. STANLEY

*Autobiografie* traducere din limba en-  
gleză de Mary M. POLIHRONADE

Lei 60

F. YEATS-BROWN

*Bengali*, traducere din limba engleză de  
Radu GEORGESCU

Lei 40

JAKOB WASSERMANN

*Christofor Columb* traducere din limba  
germană de I. SÂN-GIORGIU

Lei 40

A apărut

## BIBLIOTECA „INFORMATIVĂ”

Ing. I. ORBONAȘ  
H. STAHL și DAMIAN P.  
BOGDAN

*Manual de atelier mecanic*

Lei 80

*Manual de paleografie slavo-română*

Lei 140

Au apărut

## BIBLIOTECA ARTISTICĂ

O. HAN

*Sculptorul D. Paciurea* cu 24 de planșe

Lei 60

AI. BUSUIOCEANU

*Andreescu* cu 66 de planșe

Lei 120

Au apărut

## BIBLIOTECA „ORAȘE”

MIRCEA DAMIAN  
TUDOR ȘOIMARU

*București* cu 48 de planșe

Lei 120

*Constanța* cu numeroase ilustrații în text

Lei 80

Au apărut

## BIBLIOTECA „DOCUMENTARĂ”

ELENA G-RAL PERTICARI-  
DAVILA

*Aminirile Colonelului Lăcusteanu*  
publicate de Radu CRUTZESCU

70

*Din viața și corespondența lui  
Carol Davila*

Lei 200

Au apărut

## BIBLIOTECA „ENCICLOPEDICĂ”

CONST. C. GIURESCU

*Istoria Românilor, I* ediția a II-a, cu  
numeroase ilustrații în text

Lei 2

Dr. G. BANU

*Sănătatea poporului român*

Lei 2

BIBL. CENTR. CIV.  
M. MINESCU IAȘI  
CR II 1204

Calpului Janu Botez

magis calpial

Magis Calpial



## FENOMENUL ENGLEZ

Morale nu e o invenție a crion,  
ci un produs spontan evoluției organice, o  
funcție a existenței omenestii, o condi-  
ție de creștere și conservare a comunității.  
'Leții omenestii' o consecință a indivi-  
dualității pe care individul trebuie să o  
facă colectivității; o moderare a  
naturii de, homo homini lupus  
a individului față de epurarea lui;  
'moralitate' pe care eașuși majestatea și su-  
lucra șansa neșăriei. E rava vitală a Religiei  
și a Morții. O hotărâre imarantă e anti-dioiciă, adică

« elker teak dit, iiii; quand je  
m'is de jean  
je voudrais être de ce... »  
mesurée essent, artai. In afen de frise.  
tata murei bruta curcaga murei  
Dota murei Relopie: Pombele sunt  
renovate ale vichii sociale si se găsesc in...

DE ACELAȘI AUTOR:

Un Classique moderné: William Congreve, sa vie et son oeuvre.  
Préface de M. Louis Cazamian. « La Vie universitaire », Paris,  
1924.

William Congreve: A Sheaf o poetical scraps, together with A  
Satyr against love, Prose Miscellanies and Letters. Edited  
by —. With a letter from Mr. Edmund Gosse. 2-nd edition  
enlarged, Academia Română — « Cultura Națională », Bucu-  
rești, 1924.

Pagini Engleze. « Cultura Națională », București, 1925.

Caracterul de rasă al literaturii engleze. « Glasul Bucovinei », Cer-  
năuți, 1925.

Structura oricărui ~~text~~ literar omnia sunt...

TRADUCERI DIN SHAKESPEARE:

(din și în forma originală)

- Hamlet (reprezentată pe scena Teatrului Național).
- Poveste de Iarnă (reținută de Teatrul Național).
- Regele Lear (reținută de Teatrul Național).

DIN GEORGE BERNARD SHAW:

Androcles și Leul (reprezentată pe scena Teatrului Național din  
Cernăuți).

S'au tras din această carte, pe hârtie vidalon vărgată douăzeci  
și cinci de exemplare nepuse în comerț, numerotate dela 1 la 25.

194/1938

474885

DRAGOȘ PROTOPOPESCU

# FENOMENUL ENGLEZ

STUDII ȘI INTERPRETĂRI



BUCUREȘTI  
FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ „REGELE CAROL II”  
39, Bulevardul Lascar Catargi, 39  
1936



## FENOMENUL ENGLEZ ÎN CULTURĂ

### I

Pentru observatorul continental cultura engleză are o atracție neobișnuită... Ea nu există!

Valorile spirituale continentale țină cuvântul cultură. Oamenii iau zeița în brațe, o poartă cu ei pe stradă, la cafea, în piață, în vagon-restaurant, la cabaret. Elixir și panasă, ei se mântue și înobilează prin ea; și-și spală zilnic creierul cu ea, ca cei vechi cu sucul eleborei de Anticyra, ca să-l « cruțe de orice alterație și păcătoasă habitudine... ».

În Anglia, zeița e o *belle au bois dormant*, o zână care-și așteaptă încă Făt-Frumosul s'o trezească... Până atunci, un smeu cu numele de filistinism o va ține sub toate zăvoarele întunerecului.

În ochii celor mai mulți, Englezul e într'adevăr tipul anticultural. Păcatul, pesemne, provine din lipsa lui aproape totală de idei generale. Tocqueville <sup>1)</sup> nu-l face, din acest punct de vedere, inferior până și Americanului?

Dela acesta și până la Sombart <sup>2)</sup>, care refuză « poporul de negustori » orice valori spirituale și îi acordă numai

<sup>1)</sup> *De la Démocratie en Amérique*, ed. 1833, p. 13—14.

<sup>2)</sup> *Händler und Helden*, ed. 1915, p. 49—50.

două « ersatzuri » ale acestora: *confortul* și *sportul*, opinia e aproape generală că Englezul e un filistin brutal, excentric și trufaș, refractar ideilor, nesusceptibil nici de sentimente.

Și nu trebuie să mergem numai la streini spre a o găsi.

Un Matthew Arnold, mentor cultural al țării sale, victorian serios și cumpănit, culegea la 1869, în cartea *Culture and Anarchy*, faimoasele sale eseuri din *Cornhill Magazine*, în care împarte societatea engleză în trei, atât de puțin promițătoare, clase: Barbarii (Aristocrația), Filistinii (Burghezia) și Plebea! Aceasta cu multă strângere de inimă și mult dor de mai bine pentru cultura neamului său...

De atunci până azi, printre cei mai mari scriitori englezi găsim și pe cei mai înverșunați critici ai filistinismului britanic.

Procesul începe dela idealștii Carlyle și Ruskin, ca să lăsăm la o parte pe romancierii victorienii din linia Dickens, Thackeray, Reade sau Gissing, care critică, e drept, mai mult inegalitățile sociale, legi, instituții, închisori, cruzimi engleze, dar nu se lasă mai puțin revoltați de prejudecățile de clasă și, mai ales, de opacitatea și îngustimea mentalității engleze.

Un Meredith, în romane ca *The Egoist*, critică impermeabilitatea britanică și opune în genere ireductibilului și inalterabilului John Bull, cuirasat de prejudecăți, ideea, care mlădie și înviorează.

Printre marii moderni în viață, un ponderat ca John Galsworthy nu se poate abține de a biciui pe « *Fariseii Insulari* », cu care-și botează chiar un roman, în care un erou cardinal spune că preferă să « cucerească decât să se 'ndoiască » — să posedeze, adică, decât să înțeleagă.

Iar Wells, în romanele sale de anticipări științifico-sociale, ca și în opera sa jurnalistică, se simte dator, cum remarcă și Cazamian, să-și facă neamul atent asupra unui viitor în care lupta internațională se va da pe valori intelectuale, teren pe care riscă să rămână înfrânt.

George Moore, irlandezul cinic, romancierul hipersensibil, e încalte și mai revoltat; și după dânsul, o întreagă pleiadă de «moralști» mai tineri. Pe deasupra tuturor, cine nu cunoaște asalturile cu tot felul de berbeci geniali ai polemicii teatrale, pe care Bernard Shaw le dă contra forțărețelor încă inbranlabile a ceea ce dânsul numește *British stupidity* (dobitocia britanică)?..

Să mai cităm pugiliști de ultimă oră? Iată pe Clive Bell, critic iscusit de artă și moravuri. Acesta, după ce în *British Freedom* (Despre Libertatea Britanică), publicată în 1923, socotește pe Englez un neam mai îngust la minte și mai puțin liber decât sclavul roman — în recenta sa lucrare: *Civilization* (1928), aducând tot felul de incriminări culturale neamului său, închee textual: «Civilizația engleză, sau ceea ce trece drept această civilizație, e așa de falsă și ipocrită, așa de grosolan filistină, și în fond atât de brutală, că fiecare Englez de mâna întâi devine fatal în țara sa un proscris». Sub atari auspicii, cam greu să te intereseze cultura engleză. Ca să scapi de frontul acesta de asediatori îți trebuie un adevărat tur de forță... Ia să-l încercăm, și să ne 'nchipuim că printr'un cataclism oarecare — cam ca acela care a amenințat omenirea în 1914—1919 — Europa cu întreaga ei civilizație ar cădea la fund și că în locul ei, ca o nouă Atlantidă, o insulă s'ar ridica, cu oameni noi și-o nouă civilizație.

Am putea noi nega această civilizație? Nu. De ce? Fiindcă noi n'am mai exista, fiindcă criteriul european, cu toți exponenții lui Sombartieni, Spenglerieni sau Mas-sisieni, ar fi tot așa de inexistent ca și criteriul oamenilor din lună...

Dacă, atunci, cultura engleză e o cultură care se dispen-sează de criteriul european, și care trăiește tocmai prin aceasta, prin darea la fund a idealurilor lui perimate? Și dacă — mai precis — la lacunele culturai europene, ea vine să adauge valori de om superior, sau cel puțin nou (ceea ce, în ordine de vieață, e aproape tot una) abia visat, sau nici măcar visat de prea cultul European?

Mai multe motive pot justifica o astfel de injoncțiune:

I. Englezii sunt un neam de profundă originalitate. Niciun detractor nu le-a negat-o. Priviți-i în călătorie, în sudul Franței, la Cannes sau Biarritz. Marcel Prévost <sup>1)</sup> — care-i numește «cel mai național popor», i-a văzut la Biarritz, privind sudul Franței, așa cum privesc orice colț de lume, la orice depărtare, sub orice meridian, nu ca un sol strein, ci «ca un loc unde plăcerile climei îi fac în stare să transporte în aerul sudic, o porțiune din Anglia... Câteva sute de Englezi, într'un oraș francez, vorbind cu încăpățănare numai englezește, locuind numai în locuințe englezești, îmbrăcându-se numai după moda engleză, practicându-și religia, sporturile și jocurile lor, cu o ușoară ostentație, sfârșesc prin a ne convinge că noi suntem streinii, sau cel puțin nația cucerită... Da, toate ființele acestea sunt acolo la ele acasă. Streinul sunt eu, profanul, fiindcă

---

<sup>1)</sup> Cf. Masterman, *The Condition of England*, ed. 1910, p. 55 seq.

mă uit la ele cu atâta curiozitate, fiindcă doresc să învăț ceva dela ele ».

Conștiința de rasă a Englezului ia, printre streini mai cu seamă, note de o agresivitate nu mai puțin semnificativă decât picantă. E cunoscut cazul unor turiști englezi în Italia, care se aud tratați drept streini de niște Italieni de alături: « Streini? — ripostează unul din turiști. Streini sunteți voi! Noi suntem Englezi! ». Tot așa de autentic e cazul citat de Masterman, în legătură cu Marcel Prévost, al Englezoaicei care refuză să vorbească franțuzește la Paris, pe simplul motiv, spune dânsa, că aceasta « n'ar face decât să încurajeze pe Francezi ». Sau cazul altei Englezoaice, aflată cu o tovarășe a ei într'un omnibus în care se pomenește deodată cu conductorul strigând: « terminus, terminus! ». Toată lumea se dă jos, numai Englezoaica nu vrea să știe de ce e vorba. În cele din urmă prietena, după prealabilă informație, îi spune că conductorul a anunțat sfârșitul cursei. « Dar pentru numele lui Dumnezeu, nu putea s'o spună în englezește? » — ripostează doamna coborînd furios.

Atâta rasialitate trebuie să-și aibe cultura ei. Altminteri n'ar exista. Originalul popor englez nu va fi având o cultură franceză, germană, rusă; va fi având una a lui, engleză!..

2. Cultura europeană, sub forma ei chintesențială, franceză sau germană, nu e ultimul cuvânt în materie. De sub alte ceruri, înțepate de sgârie-nori sau arse de revoluții, mijesc valori nouă omenesci. De curând, Keynes-ling a ridicat cu putere de sugestie nouă cultura chineză mult de-asupra celei europene — o cultură tot atât

de streină și gratuită pentru noi, cât trebuie să fie cea engleză. Judecata lui Keyserling nu e de sigur niciodată un document, e un simptom; în cazul de față e simptomatică pentru tema noastră.

3. E ciudat că cei cari închid ochii asupra lacunelor culturale europene, și asupra recentului dezastru al omului la care ea a dus, în schimb neagă sau ironizează cultura engleză; și nu-și pun deloc întrebarea: cum se face că un popor de negustori, farisei și filistini a dat lumii cele mai multe din valorile ei spirituale și de civilizație, în afară de cel mai impunător imperiu pe care-l cunoaște istoria? Ca să enumerăm numai la întâmplare: Magna Charta (15 Iunie 1215), Petition of Right (1628), Habeas Corpus (1679) și atâtea Declarații de Drepturi — până și ale săracilor, și muncitorilor —; toată ideologia Revoluției franceze; școala economiștilor dela Manchester și liberalismul democrat, ca și umanitarismul secolului XIX-lea — secolul speranței, cum îl numește Marvin, dar care tot atât de bine s'ar putea numi secolul idealurilor engleze; în filosofie, utilitarismul, darwinismul, evoluționismul, pragmatismul; în literatură, romanul secolului XVIII-lea și XIX-lea, ce nu-și are echivalentul decât în cel rus; și întreg romantismul, cu cei doi poli de infinită creație: *revolta* și *mirarea*, mult superiori, ca resursă spirituală, celor doi poli pasivi, ai *accepției* și *repreșiunii*, în jurul cărora virează clasicismul vechiu — static — și cel francez, imitaționist și caduc; în pictură, în ciuda pretensei lipse de gust și de capacitate a retinei, și în ciuda lui Sombart care găsește pe Gainsborough și Reynolds dulcegi (ca și când pictura Renașterii ar fi altfel): acuarela, peisajul și portretul modern; în dramă, o pleiadă

de actori faimoși, iar de curând, pe animatorul dela care s'au inspirat și Rușii, Gordon Craig.

Toate acestea, lăsând la o parte științele aplicate și industriale, chimia și fizica, medicina și biologia, științele mecanice, etc., cu pleiade de specialiști și inventatori englezi.

Cât privește galeria celebrităților, câte neamuri ne pot da un așa de mare spectacol al omului — dela eroii de Renaștere elisabetană ca: Drake, Hawkins, Raleigh, la Victorieni din linia unui General Cordon, Cardinal Manning, unica Florence Nightingale, Arnold ș. a.<sup>1)</sup>; în politică dela Chatham, Fox și Burke, la Pitt, Sir Robert Peel, Palmerston, Gladstone, Disraeli, Joseph Chamberlain; în filosofie și științe un Bacon, Hobbes, Locke, Berkeley, Hume, Spencer, un Newton și Adam Smith; în literatură un Shakespeare, Byron, Shelley sau Keats, Milton, Dickens, sau Thomas Hardy.

De sigur că un atare neam își are cultura lui. Neînțelegerea trebuie să fie asupra sensului și rostului acordat culturii.

## II

O definiție a culturii e un lucru oșios. Dar de bună seamă omul a ieșit din condiția animală pe două căi: inteligența și sensibilitatea. Dela Grecul lui Homer, stăpân pe trei-patru colori (pentru care « *musca 'n lapte* » e o comparație de frumos optic), la poetul simbolist frate cu René Ghil evo-

---

<sup>1)</sup> Cf. Lytton Strachey, *Eminent Victorians*.

luția e neîntreruptă spre rațiune și bun gust. Știința și arta au fost — toată lumea o știe — civilizatoarele de prima ordine ale omului. Acelaș exclusivism al ideii și frumosului pune stăpânire pe Grecul proaspăt ieșit din bătălia dela Marathon și-l plămădește în cultură Ioniană până spre sfârșitul domniei lui Alexandru Makedon, ca să-l rafineze în secolul lui Pericle, — după cum marchează epoca lui August, Italia Renașterii, sau Franța dela Fronde la Revoluția din 1789 și de atunci cam până azi. Acest dublu exclusivism grefează pe Europeanul moștenitor de antichitate o dublă tară: lipsa de simț practic al vieții — cunoscută subt numele eufemistic de idealism, și provenită din trăirea gratuită în idee; și lipsa de idee morală — care și-a găsit curând formula în arta pentru artă — și e bastardul din toate timpurile, pretențios și revanșard, al cultului pentru frumos. Amoralism și nepăsare de ziua de mâine, o dublă boemă a eului, o sărăcie fizică și morală, iată tiparul în care a fost turnat descendentul autentic al veacurilor de aur ale culturii, de-a-lungul cărora libertatea gustului și a ideii se eternizează în capodopere.

Atenianul sărac și boem, amoral și parazită — cum remarcă și Clive Bell — aduce mult cu Francezul, cel mai fidel păstrător printre moderni al idealului grec. Atenianul iertat de ai lui, ba chiar admirat, pentru a fi torturat un tânăr, numai fiindcă contorsiunile acestuia trupești îi servise la făurirea unei splendide statui, e un caz de cultură echivalent numai în Franța cu cel al lui Verlaine și Rimbaud sau al lui Ingres când a compus *La Source*. Numai Francezii ar mai putea purta azi pe Sapho în efigie, socotind-o, în ciuda vieții ei de scandal și licență, « cea dintâi

în stat pentru simplul motiv că știe să cânte frumos...»<sup>1)</sup>.  
Iar cele ce se petrec în Symposion — cel mai tipic, poate, document de civilizație greacă — acea ingenuă împletire de intelectualitate și cinism, artă și amoralitate, ar mai putea avea loc doar în Parisul balurilor de nuduri și cabaretelor artistice...

Francezii sunt într'adevăr coborîtorii direcți ai anti-chității greco-romane și Renașterii. De aceea, poate, sunt și cei mai bătrâni și blazați printre moderni, cei mai anchi-lozați în idee și mai inadaptabili la viață. Ireproductibili și sterili, rafinați până la efeminare, pretențioși până la sectarism, trăind după un sistem de impracticitate rămas în afara energetismului modern, și pe care azi dacă-l mai practică pasările! — Francezii posedă o civilizație de ce-naclu, sunt ultimul salon literar al omenirii — salon în care, spre a reproduce un cuvânt al criticului Curtius, fiecare vorbă e dintr'un vers de autor mare.

În fața idealului francez de civilizație statică, idealul de cultură german intră în modernism pe calea unui ener-gitism pe care l-am putea numi: al cunoașterii. Germanii sunt cei mai mari mînuitori și devoratori de cunoștințe. Cum s'a remarcat de mult, până și poeții lor sunt erudiți. Romantismul german — cu excepția agatelor negre ale lui Novalis, abandonează curând câmpul creației și se refugiază în teorie.

Erudiția la Germani nu e încă un ideal static, ci o formă de a transforma la nesfârșit materialul prim pe baza unui imperativ energetic, care, dincolo de imperativul Kantian,

---

<sup>1)</sup> Clive Bell, *Civilization*, p. 64 seq.

ar suna în fraza lui Ostwald: « lucrează în așa chip, ca să transformi, pentru cel mai bun randament, energiile brute în energii superioare »<sup>1)</sup>. Iar energia superioară e pentru German energia cuceritoare. Cunoștința la dânsul e un mijloc suprem de expansiune. E stăpânirea cu orice preț a materiei, germanizarea ei. Aplicarea celei mai avansate științe moderne — chimia — la arta distrugerii dușmanului e un fenomen sincer de cultură germană, sincer ca și instinctul de prolifiare și idealul de expansiune al neamului.

Dela împăratul care cerea școalei să-i facă soldați, la Keiserul gazelor asfixiante, aceeași « Deutschland über alles » își urmărește funcția ei vitală de cultură ca mijloc de acaparare a globului.

Intre idealul static, de rafinare, al civilizației franceze, și cel dinamic, de expansiune al culturei germane, cum se așează idealul englez?

### III

Englezul nu iubește, ci numai suspectează « inteligența » și « bunul gust ». Genialitatea nu-l incomodează chiar; dar nu e pentru dânsul nici scuză nici pretext. Dimpotrivă, dintr'un foarte lucid spirit de conservare, dela Byron la Oscar Wilde, a exterminat din sânul societății pe toți atentatorii geniali la ordinea și sănătatea publică. Sapho, ca și sculptorul grec de adineaurea, ca și Verlaine, ar găsi în Anglia loc numai la închisoare. Censura, dar mai ales Mrs. Grundy și Aunt Dora — nume ce se dau acolo

<sup>1)</sup> Cf. A. Vanucci, *Kultur et Civilisation*; V. Delbos, *Une théorie allemande de la culture.*

moralei publice — sub scutul infailibil al celei mai integre magistraturi, scot cu aceeași placiditate din circulație un roman cu apucături safice — cazul recent al scriitoarei Radcliffe Hall — sau de un stil cinic — cazul lui James Joyce, D. H. Lawrence — după cum condamnă la amendă pe cizmarul ai cărui pui au murit de foame din cauza lipsei de hrană sau pe doamna care și-a scăpat pe geam, din neglijență, pisica!<sup>1)</sup>. (Așa dar, opera de artă pe același plan moral cu puii de găină...).

O singură scrisoare a ministrului de interne cătră o casă de editură e de ajuns ca să întrerupă tipărirea unei cărți neconvenabile. Câteva destăinuri intime dintr'o biografie recentă a lui Dickens — care pe continent ar fi fost aclamate ca acte de curaj — au ridicat împotriva toată opinia publică în frunte cu mulți critici de autoritate. Bibliotecile publice, acele « circulating libraries », primesc zilnic dela abonați — doamnele mai în vârstă, în deosebi — plângeri că au lăsat să se strecoare în catalog cutare carte suspectă.

Missa bătrână e conștiința literară a Angliei. Dânsa a cenzurat pe Ibsen, Brieux și Balzac, și a făcut cu neputință reprezentarea atâtor piese care pe continent trec neobservate, — nu mai departe *Mrs. Warren's Profession*, a unui scriitor de autoritatea lui Shaw.

În știință și ideologie libertatea nu e mai mare. Clive Bell citează câteva cazuri de-a-dreptul monstruoase. Printre altele, condamnarea, pentru profanarea lui Isus, a unuia

---

<sup>1)</sup> Se știe că în Anglia orice maltratări de animale intră sub codul penal. Cazurile de mai sus sînt autentice.

care, după mărturia tuturor experților citați la proces, nu făcuse decât o personală interpretare de text biblic.

Toate acestea se pot numi în bună lege filistinism. Cultura, pentru Englez, nu e un ideal, e un incident; e mijloc și nu scop. De aci nimic care să rimeze cu suveranitatea artei sau ideii. Dimpotrivă, supunerea acestora la toate legile britanice, mai ales la acea lege a legilor: convențiunea. În sânul convențiunii pot juca cum vor valorile. Dar vai de cele ce trec peste ea. Mult cântata libertate britanică e o armură cu atât mai bravă cu cât strânge mai bine pe călăreț. E un dublet, bazată fiind, ca toate valorile britanice, pe ceea ce Herbert Spencer și, după dânsul, John Morley numesc legea compromisului — adaptarea supremă dintre social și individual, — bazată pe ceiace, alții mai puțin filosofi au numit « cant » sau hipocrizie britanică, iar, mai puțin binevoitor, Dibelius numește « eine grobe Unwahrheit »<sup>1)</sup>.

De fapt, cu constatarea « filistinismului cultural » al Englezului nu facem decât să ne apropiem de sensul adevărat al culturii engleze...

#### IV

Englezul — o mărturisește singur — nu-i, așadar, un Atenian. Atenei i-a preferat totdeauna Sparta; lui Pericle, pe Licurg.

Cât despre Francez, mândrul coborâtor din cel dintâiu, Englezul îl detestă cordial. Nici pe German nu-l respinge

---

<sup>1)</sup> *England*, ed. 1923, I, p. 205.

mai puțin, dacă îl respectă ceva mai mult. Cogniționismul german îi pare, în bună parte, tot atât de gratuit ca și intelectualismul hedonic al Francezului.

Francezul după dânsul se extenuiază în numele frumosului și sterilizează în idee: după cum Germanul se prolifică inferior și trivial în virtutea unui energetism al cărui singur ideal e cucerirea brută.

Din ambele forme dispăre ceva: *omul*.

Civilizația franceză îl abstractizează până la dispariție; cultura germană, îl coboară până la animalitate mecanică.

Ori, se întâmplă că, printr'o singură inversiune de obiectiv, această Atlantidă dela Nord, are ca centru de viață nu ideea și frumosul, nici cunoștința cu orice preț, ci *omul* ca animal superior, dispunător de resursele și soarta globului.

Concepția își are polii ei de rezistență:

a) Veacuri de aventură și cucerire pe toate căile, rezultând în făurirea unui imperiu care deține o pătrime din suprafața globului și o cincime din populația lui, au clădit în Englez ideea *selecțiunii naturale* — formulată apoi în darwinism <sup>1)</sup> după care el e neamul ales să supraviețuiască tuturor obstacolelor, să birue toate climatele, să se adapteze oricărui sol, să se mențină și domine.

b) Triumful asupra naturii, punerea la punct cu adversitățile scoarței terestre a făcut apel în Englez la imense resurse de forță, întrepiditate și curaj; dar — ceea ce nu se cere cuceritorului de rând — și la imense resurse de ideal. Creștinismul a sosit curând, șa să facă din piratul de eri,

<sup>1)</sup> Cf. Cazamian, *L'Angleterre moderne*, ed. 1911.

un cetățean religios al globului. Ajuns, într'un grad unic, a doua natură a Englezului, religiosismul a zidit într'insul idealul suprem al misionarismului pacificator, civilizator și umanizator.

La școala imperialismului mesianic, a neamului de două ori ales — în forță și idee — a crescut astfel cu veacurile un om pe care îl putem fără grijă opune lui *homo faber* al preistoriei și Americii infantile de azi, lui *homo meditans* al Orientului, *homo cogitans* al Occidentului, și-l putem numi deocamdată: *homo britannicus*.

În ce constă omul britanic?

Ca și originea lui, acest om e în primul rând dublu. *Forța și Ideia* l-au născut, materialism și idealism trebuie să-i fie deopotrivă substanța.

Împăcarea genială a acestor extreme e marea noutate a omului britanic. Ceea ce niciun alt gen de om n'a izbutit să conceapă, Englezul a realizat cu o dexteritate ajunsă la virtuozitate. Secretul acestei virtuozități e aplicarea continuă și dârăză asupra sie-și, în funcție de crezul selecțiunii naturale și morale, a puterii aceleia de voință care începe în abnegație și sfârșește în caracter.

Omul britanic e tipul omului de caracter. Originalitatea lui de rasă nu-i decât conștiința acestei stări morale; excentricitatea lui e jocul, e arta acestei originalități; un fel de transcendentalizare a ei, în imponderabilul și efemerul expresiei.

Prin vigoarea caracterului, *homo britannicus* e cel mai natural și cel mai artificial om în același timp; omul-natură și omul-manufactură; omul de cele mai puternice instincte ca și de cele mai înalte idealuri.

Continentalii sunt deopotrivă de greșiți — fiindcă deopotrivă de unilaterali — atunci când văd în Englez fie numai animalul-om al lui Keyserling, fie omul etic, evoluând între puritanism și perfidia albionă.

Cu bună știre și bună voie, Englezul e amândouă.

Omul linear e concepția latină a continentalului. Omul dicotomic, realizat prin perfecționarea la maxim a resurselor de dualitate din noi, e, dimpotrivă, concepția veristă a omului britanic.

*Homo britannicus* e atunci fuziunea ajunsă acea realitate creatoare ce poartă numele dublu de caracter și originalitate de rasă: a brutei cu omul religios, a cucertorului cu misionarul, egoistului cu filantropul, hipocritului cu marele iubitor de adevăr, convenționalistului cu barbarul, libertarului cu disciplinarul, puritanului cu politicianul, aventurierului cu regionalistul, iubitorului de natură cu iubitorul de interior, cosmopolitului cu tradiționalistul, a gentlemanului perfect cu perfectul negustor.

Nu un om superior, deci, fin, strălucitor; ci pur și simplu: un om întreg. Un om în care jocul valorilor și contra-valorilor din noi e lăsat liber, spre împerecherea lor multiplă și neașteptată. Omul britanic e prin excelență omul-surprindere. Iar ceea ce noi numim lipsa de ridicul a Englezului nu-i decât un mod profan de a exprima — surprins la suprafața lui — acest imprevizibil al naturii britanice. Se poate spune că, după natură, Englezul e cel mai surprinzător lucru în viață... Creat de un mare maestru al clar-obscurului, — profunzimea lui față de tipul continental e aceea a unui Rembrandt față de un elegant Watteau, o dulcegărie italiană sau o erudită gravură germană.

## V

Iar acest mare maestru e însăși cultura engleză.

Spuneam că din cultura franceză, ca și germană, dispăre omul. Cultura engleză îl readuce, face din el un scop. Nu omul pentru cultură — idealul continental; cultura pentru om, e idealul englez.

Ne va fi îngăduit să revenim, pentru luminarea contrastului.

Cultura franceză cultivă personalitatea literară: geniul din om, nu omul însuși. În fiecare an naște în sânul ei o nouă școală literară — acea revoluție fără reformă, prilej numai pentru noi pontifi și alte rarități sau cel puțin personalități literare. Manifestele sunt un sport național, singurul exercițiu religios al unui neam ateu; așa cum umanitățile și compoziția literară sunt singura lui educație.

«Ne-am căznit până acum — spune un pedagog ca Lanson — să creștem oameni de geniu sau talent, să încurajăm vocația artistică... Spre a desvolta un Paradol, un About, un Lemaître, am masacrat, deformat și respins sute și sute de mediocrii pe care-i-am fi putut îmbunătăți »<sup>1)</sup>.

Cu o rară, dar înapoiată și, tocmai de aceea, istovitoare nobleță, Franța e încă la idealul lui Montesquieu când spune că n'a auzit de vreo durere sau amărăciune care să nu poată fi calmată cu lectura unei cărți bune.

Mai puțin sofisticat, Englezul s'ar grăbi să-ți citeze, nu mai departe, migrena, amigdalita!...

---

<sup>1)</sup> Cf. Buisson-Farrington, *French Educational Ideals of to-day*, ed. 1919, p. 295.

Nu, cartea ca panaceu n'a intrat niciodată în concepția lui.

« Spiritul și talentul » — spunea Stendhal — « pierd douăzeci și cinci la sută în Anglia ». E drept că Taine, care îl citează <sup>1)</sup>, vede o ameliorare *crescândă* a situației. « Ameliorare crescândă » — și nu mai mult — vede însă și azi Cazamian <sup>2)</sup>, când face aceleași eforturi ca odinioară Taine, ca să recunoască o întoarcere la umanități și o nouă fază în cultura engleză, botezată de dânsul, atât de franțuzește: *le désir de l'intelligence*.

De fapt ne găsim la aceeași « lipsă a sincerității interesului cultural » deplânsă de Morley <sup>3)</sup>. St.-Evremond <sup>4)</sup> putea găsi că Englezii știu să gândească în teatru mai mult decât Francezii. E singura apologie a inteligenței britanice făcută de un Francez! Dar și acela înțelegea prin « gândire », seriozitate etică, pondere sufletească. « *Le désir de l'intelligence* », ca și « *le style de la raison* » din glorioasa frază Voltaire-iană, continuă să nu facă victime printre fiii Albionului; și Maurois <sup>5)</sup> știe ceva când dă sfaturi tinerilor Francezi plecați în Anglia să se ferească să vorbească de cărți și idei...

Pe de altă parte, erudiția e socotită de Englez o infirmitate; în cazul cel mai bun: « savanta ignorantă » (the learned ignorance) din ironica aluzie a lui Locke <sup>6)</sup>. Grefarea

<sup>1)</sup> *Notes sur l'Angleterre*, p. 264.

<sup>2)</sup> *La Grande Bretagne et la guerre*, 1917, p. 287—293.

<sup>3)</sup> *On Compromise*, p. 27, ed. 1874.

<sup>4)</sup> *Oeuvres mêlées*, ed. Giraud, 1865, vol. II, p. 384—385.

<sup>5)</sup> *Conseils à un Français partant pour l'Angleterre*, p. 8 seq.

<sup>6)</sup> *Essay on human understanding*. Bk III. chap. 10.

ei pe spiritul cazon — tipică împerechere a două crase infirmități omenеști — care a imprimat Germaniei acel energetism de rasă ce a dat forma monstruoasă a omului teuton din perioada 1914—1918, nu trebuie cu niciun chip confundată cu imperialismul misionar englez.

Nu, nici infirmul militarist al fișei, după cum nici poeticul desaxat al cafenelei literare.

În locul unui ideal, deci, de specializare sau panașe, de rumegare sau brilianță, un ideal pur organic: de umanitate. De armonizare adică, în noi, și consolidare prin reciprocitate, a tuturor însușirilor ce fac din noi nu un savant, nu un literat, ci pur și simplu: un om.

De aci două note distincte ale acestei culturi:

a) *universalitatea* ei, sau ceea ce Dibellius numește caracter de *Massen-kultur*. Cultura engleză având în vedere umanitatea din individ, talentul ca și mediocritatea sunt deopotrivă de bine venite la masă. Nimic nu se pierde, totul se transformă, nimic nu se sacrifică, totul se perfecționează în acest laborator al omului; geniul se va însă-nătoși, mediocrul se va reabilita.

È ceea ce vrea să spună Keyserling când admiră abilitatea Englezului de a manevra materialul omenesc. È umanitatea — în loc de asumția științifică sau literară — care animă toate operele sale, dela literatură la filantropie, dela politică la legile de protecția pasărilor de curte.

(Legea de adineaurea care amenda pe stăpânul ce nu da de mâncare puilor din ogradă cultivă nu... găina, ci umanitatea din stăpân).

b) *standardizarea*, imitaționismul ei. E ceea ce, sub numele reînviat de filistinism, Prof. Herman-Levy <sup>1)</sup> critică la burghezia și plebea engleză în servilitatea cu care aspiră la formele de viață ale claselor de sus.

Aristocrația engleză fiind — sub proba veacurilor — întruparea ideală a omului britanic, e numai natural ca cei ce râvnesc la un atare ideal să râvnească la desăvârșirea clasei care a dat cel mai mare procent de valori britanice omenirii. Nu servilitate, deci, ci conștiința tipului de rasă.

Dacă aceste două puncte fixează linia culturii engleze, care sunt valorile ei intrinseci? Idealul de totalitate dualistă implică, în raport cu natura omului: idealul fizic, etic, intelectual, artistic, civic, social.

În cultivarea fiecăruia, dar mai ales în interpenetrarea și fuzionarea lor într'un tot organic, constă cultura engleză.

Se vede bine acum, că spre deosebire de cultura franceză sau germană, cea engleză nu e un scop ci un mijloc. Pe englezește a fi om cult, chiar a fi om de geniu, nu înseamnă decât un fapt divers, dacă aceste calități nu te ajută mai departe să fii om.

Talentul fiind o premisă, și viața concluzia, iar genialitatea Englezului fiind umanitatea lui, o întregă răsturnare de valori va decurge, imediat.

Cultura continentală va respinge, de pildă, urîtul, minciuna, caznicul, banalul, convenționalul — după cum până mai deunăzi disprețuia practicul, cotidianul, familiarul, tehnicul, grotescul, etc. — ca contrarii idealului intelectual-estetic.

---

<sup>1)</sup> *Soziologische Studien über das englische Volk*, p. 58 seq.

Cum însă adevărul și frumosul nu sunt pentru Englez decât puncte de plecare și nu de atingere, și cum adevăratul lui scop, umanitatea, se comportă față de atari valori în chip foarte relativ, — conștient sau inconștient, cultura engleză va manevra cu egală abilitate, minciuna și adevărul, urâtul și frumosul, banalul și revoluționarul, excepționalul și convenționalul, cu arta ascunsă a picturii care ridică un ton prin valoarea lui complimentară, și cu instinctul fără greș al vieții care-i spune că dacă din contopirea lor nu va ieși mai multă știință ori artă, va rezulta în orice caz mai mult și mai interesant omenesc.

Tot puritanismul englez se explică pe această cale. La fel ipocrizia, «cântul», grotescul, excentricul, banalul englez. Pe continent ele nu-s posibile; fiindcă nu-i de ajuns de multă umanitate care să le reabiliteze. Intelectualismul steril prin el însuși, estetismul exacerbat și stoarsa erudiție sunt galvanizări și nu elanuri de viață. În funcție însă de umanitatea engleză, toate aceste valori se animă de un rost și un înțeles nou și participă la acea arhitectură a iluziilor fără de care nu-i posibilă nicio creație.

Romanul englez e o veselă banalitate! În Franța nu-i posibil, după cum un Cocteau nu-i posibil în Anglia. Omoritorul locurilor comune, James Joyce, e încă în exil în literatura engleză, unde «stilul» e înlocuit cu «vorbirea pe față» (*plain English*), iar poanta și figurile sunt excomunicate de aproape unanimitatea criticei. Totuși romanul englez trăiește, face de două veacuri școală cu eroii lui Fielding, intimismul lui Jane Austen, cu Dickens, Meredith, Hardy și atâția alții. Prin ce? Prin veșnica noutate a umanității din el.

Minciună mare e întreg imperiul britanic. A fost însă vreodată construit un mai splendid vehicul de civilizație, de pacifism și înnobilare?

Dar parlamentul? Ce farsă, ce eșafodaj de hipocrizii! Totuși el n'a fost mai puțin adoptat de câteva continente, așa cum Biblia fu semănată de aceeași, cam la vreo patru sute de triburi sălbatece.

De fapt, profund religioasă, cultura engleză a luat drept model creștinismul, care nu-i — se spune — decât o genială minciună genial aplicată.

Englezul, care cu prășile și metode artificiale crește vitele cele mai frumoase din lume, cu muncă și sentimentul înalt al naturii a făcut din insula cea mai săracă o rară grădină, iar dintr'un sol fără multe materii prime patria industrialismului — știe să facă, cu unanimitatea dintr'însul dintr'o minciună abstractă un adevăr omenesc, din ceea ce e viciu distrugător aiurea, virtute constructivă la el acasă.

## VI

Idealul de totalitate al culturii engleze își are propoziții vechi. Rareori o cultură a fost mai rasială. Dar în tot de-a-lungul ei constatăm aceeași contrabalansare de valori, întru redarea echilibrului individual: idealul fizic-empirist ajustat cu cel științific, ambele implicate în idealul etic și duse mai departe în cel civic și social.

Dela venerabilul Beda <sup>1)</sup>, care în secolul al VIII-lea vede cosmosul sub forma triplă care e și a Sfintei Treimi

<sup>1)</sup> *De Subst.*, II, 304—306, ed. 1529.

— apele de pildă, fiind compuse din izvor, fluviu și ocean, iar sufletul având o natură la fel triplă: apetitivă, irascibilă și rațională, formă ce trebuie dezvoltată, în consecință, cu egală atenție, — la Alcuin <sup>1)</sup>, care în faimoasa epistolă către Carlomagnum vorbește de « slăbiciunea intelectuală », și cere în educarea tinerimii războinice « domolirea furiilor curajului ei natural », dar și « trezirea energiilor adormite »; dela aceștia la Milton <sup>2)</sup>, care vede țelul culturii în « redobândirea însușirii de a cunoaște bine pe Dumnezeu... și a ajunge, iubindu-l și imitându-l, la suprema desăvârșire »; și dela Milton la Carlyle, în care metafizicismul german ia forma idealismului creștin, pretutindeni o înlocuire a minții prin inimă, pretutindeni acel « Dumnezeu care jenează pe Englez », cum spune Taine <sup>3)</sup> unui tânăr Oxfordian — și nu-l lasă să facă filosofie...

Din înțelepciunea lui Zadig: « la lecture agrandit l'âme, et un ami éclairé la console », Englezul ia numai a doua jumătate.

Iar, mai în spre noi, un Matthew Arnold, oricât de pornit împotriva filistinismului, și sedus de cultura franceză, opune idealului de cultură gen Montesquieu, « de rendre une personne intelligente plus intelligente encore », — idealul de « perfecție armonioasă » pe care-l botează: « lumină și blândeță » (sweetness and light), și care, adoptând ca motto cuvintele episcopului Wilson: « Fă să prevaleze rațiunea și voia Domnului », se confundă cu « nobila aspirație de

<sup>1)</sup> *Alcuini Opera. Migne, Patrologiae*, tom 100—101, p. 167—168.

<sup>2)</sup> *Tractate of Education*, ed. Morris 1895, p. 4.

<sup>3)</sup> *Le positivisme anglais*, p. 5, ed. 1864.

a lăsa după noi o lume mai bună și mai fericită decât am găsit-o »<sup>1)</sup>).

Ca pe vremea lui Alcuin, Arnold se întreabă, cu prilejul construirii unei noi linii ferate în Anglia: « la ce bun un nou tren, dacă e vorba să te ducă dela o stație de mizerie omenească la altă stație de mizerie omenească » — atitudine identică cu aceea a lui Carlyle, când exclamă: « puteți abate o rază de lumină cu ajutorul magnetismului? ».

În aceeași ordine de tezism moral, un Frederic Harrison, mare pozitivist, vede totuși în « belles-lettres » slăbirea moravurilor, și în omul de cultură pe « unul din cei mai sărmani muritori, care în materie de pedantism și lipsă de bun simț e fără de pereche »<sup>2)</sup>).

Sub atarei auspicii, hrănit din astfel de propăvăduitori, idealul de cultură engleză a fost mereu abătut dela sterilitatea intelectuală și menținut în linia dinamismului etic.

Pe această fundație e urcat monumentul acela tipic cu numele de educație — nu instrucție — engleză, a cărui arhitectură e una cu însăși măreția Angliei.

Poporul englez e poporul cel mai educat; poporul adică, în natura căruia vînjoasă au încolțit și rodit pe deplin cele mai multe idealuri.

Nu un popor instruit; buchea latină, logaritmul sau textul filozofic fiind pentru el literă moartă.

Un popor crescut și format, dimpotrivă, la școala instituțiilor: biserica, școala, coroana, parlamentul, presa, fundația filantropică, asociația particulară, reuniunile în aer

<sup>1)</sup> *Culture and Anarchy*, ed. 1925, p. 40 seq.

<sup>2)</sup> *Introduction to Culture and Anarchy*, p. 36—37.

liber, cooperativele și casele muncitorești, sporturile în livezi, cursele, matchurile de football, golf, tennis, cricket.

Toate aceste forme de viață națională au fost, e drept, presărate, de civilizația engleză — ca și Biblia — peste tot globul. În unele părți ele au înflorit cu o corolă mai aprinsă decât acasă. Dar oricât de strălucite, nicăieri ele n'au ajuns la înălțimea la care numai Englezul a izbutit să le ridice și mențină: de instituții naționale.

O alergare de cai e oriunde o întâlnire mondenă. În Anglia cursele au rămas reuniuni naționale. Un Derby echivalează cu luarea Bastiliei! Se sărbătorește nu o revoluție — e drept — dar ceva mai puternic decât toate revoluțiile, fiindcă le-a bătut pe toate: trecutul englez. Zeci de mii de plebei, alături de zeci de mii de patricieni vin, în frunte cu regele și dinastia lor, să piardă sau să câștige, ca acum un veac, premiul legat de unul din numele cele mai vechi ale Angliei. Care alegorice umplu șoselele, câteva câmpuri — în jurul pistei — se populează cu mulțimi pestrițe, costumele tuturor epocelor apar, — dela « regii și reginele perlei » (saltimbanci în strae de solzi sculptori), la jobenurile și jileticile dickensiene — la fel, instrumentele, cântecele, dansurile, măscăricii și vagabonzii epocelor. După o zi de alergări salutate fiecare cu chiote și frenezii în masă, fiecare se întoarce mai sărac ori mai bogat acasă, dar, de bună seamă, mai englez de cum a venit!

O întrunire publică e pe continent un ridicul concurs de retorică, o vulgară exhibiție de talente pe care nimeni nu le-a cerut, în care nimeni nu crede — parodia imundă a reuniunilor scolastice transpuse pe terenul pehlivăniei

tot verbale, dar mai ieftine, a politicei cu orice mijloc și orice preț.

În Anglia, într'un hall imens se vor aduna 20.000—30.000 de oameni, bărbați și femei, iar pe tribună va apărea cineva în costum de tennis, cu piept de taur și voce de bariton, cu un diapazon într'o mână, cu o baghetă într'alta; după o scurtă alocuțiune, el va izbi diapazonul, va intona o temă și întreagă massă prezentă se va porni într'un imn religios sau național. Aceștia vor urma cântece glumețe, arii populare sau cuplete cu tot felul de aluziuni politice. Lucrul va dura un ceas, sau atâta timp cât e de ajuns ca asistența să fie acordată ca un instrument unic, din care să nu iasă decât o singură notă, nota Angliei însăși. Pe această coardă ușor vor cânta politicianii; ceartă de va fi, ea nu va rezulta mai puțin în armonie; fiindcă pe de-asupra variantelor lor mărunte, e isonul mare, e tema națională care vibrează încă în sânul împăcat și bine acordat al instrumentului...

Dar cântecele s'au terminat. O pauză, și o figură marțială apare la tribună, în locul maestrului în costum de tennis. E « chairman »-ul, prezidentul întrunirii. Acesta expune rostul adunării și anunță pe oratori. Un corn teatral răsună dintr'un fund al hall-ului. Și dintr'o ușe deschisă din aceeași parte, pe un covor roșu care taie în două încăperea, pășește Sir William Joynson-Hicks, ministrul de interne, — Jix, cum îl numește și salută chiar, în ropote de aplauze, mulțimea. El însuși va expune planul de activitate al partidului conservator, ce cred ei că au înfăptuit în trecuta guvernare, ce promet să înfăptuiască în cea viitoare. Dar mai ales va face declarații răspicate cu privire

la atitudinea partidului său față de temele pe care se dă lupta actuală electorală. Căci fiecare campanie electorală se dă în Anglia nu pentru a se aduce un guvern « mai bun » la putere ci pentru a se consulta țara cu privire la probleme de urgență, ca șomajul, India, taxele pe articolele alimentare, protecționismul industrial, politica economică intercolonială. Discursul va trebui să expună, ca angajament în fața țării, programul de muncă al partidului conservator cu privire la fiecare din aceste puncte în conjunctura politică a momentului.

Oratorul terminând, acelaș corn, pe aceeași ușă, în aceleași aclamații, va introduce pe d-l Thomas — zis și « Domnul Jachetă » — fost și viitor ministru în cabinetul laborist. Acesta va face o expunere similară, a programului partidului său, față de chestiunile în desbatere. În replici, oratorii își vor răspunde apoi, unul altuia, se vor ataca sau jumuli de câteva pene. Mulțimea, veșnic sensibilă, se va încălzi, eventual nu va lăsa pe Jix să se apere de vreo învinuire intempestivă a lui Thomas. Atunci acesta va cere cuvântul și cu un deget îndreptat dojenitor cătră asistența care a uitat un moment — poate din înclinări laboriste — să rămână engleză, va spune textual că « e o rușine ca un auditor să pretindă că poate înțelege pe un orator pe care nu-l lasă să vorbească; aceasta nu-i leal! (it is not fair!) ». Jix va mulțami imediat lui Thomas, spunând că totdeauna l-a știut ca adversar leal, și în mijlocul unei mulțimi bine puse la punct, după scurta lecție de engleză, își va urma replica într'o liniște exemplară.

Un parc e pe continent o întâlnire de doici și de copii; asemenea și în Anglia. Dar acolo mai e și locul unde dela

înălțimea tribunelor și pancartelor, oratori publici (faimoșii speakers), vor dăscăli mulțimea pe diferite teme naționale, provocând-o la discuții, atingând în toată libertatea problemele zilei. Acolo veți auzi Indieni cu fețe de funingine invectivând Marea Britanie pentru politica ei împotriva lui Ghandi, ca și tineri Mormoni din fundurile Lacurilor Sărate ale Americii, predicând Biblia lor poligamică. Dacă vreun orator lipsește, la platforma lui se ridică un bătrân, albit, care din două lovituri de baghetă a prins mulțimea într'un frumos imn religios. Trei Englezi la un loc înseamnă totdeauna nu o ceartă, ci un imn religios.

Biserica pe continent e fast catolic sau moțăială ortodoxă. Cea anglicană e o colaborare a omului cu Dumnezeu în rugăciuni și psalmi ce trec dela orgă la congregație.

Dar parlamentul? Instituția adusă de Napoleon pe continent a ajuns, cu avizul tuturor, o parodie. În Anglia, e încă parlament. Și nu-i de mirare că o delegație de Chinezi s'a prezentat imediat după războiul guvernului englez cu rugămintea să le împrumute pentru câțva timp pe Asquith — leaderul liberal de atunci — ca să le facă și lor un parlament la Peking!

Dar coroana? Coroana engleză e însăși istoria Angliei; tăcută și misterioasă ca și ea; solemnă și intimă; activă numai prin prestigiu, exemplu și sugestii; mândră și îndepărtată, și totuși amestecată cu poporul, — una cu viața și destinele neamului.

Astfel de instituții — și am citat numai câteva — pe drept au fost școala poporului englez. Scoase din înțelepciunea veacurilor, încoronate cu izbânda lor, ele au

avut toată substanța și autoritatea necesară, din care să se înfrupte virtutea etică, civică și socială. Sentiment al datoriei, al cuvântului dat și-al muncii oneste, sentiment al aproapelui și al puterilor ce ne cârmuesc, dragoste de natura țării și de dobitoacele Domnului, bravură și risc pentru o idee, sânguință și jertfă pentru binele care să nu fie numai decât al tău, îngăduință și respect, supunere și lealitate, mândria conștiinței de tine, smerenia rece a înălțărilor cu fapta, îndărătnicie, trudă, sfidare, — și 'ncolo tăcere, — iată plasma desăvârșitului animal civic-social-moral din care instituțiile au plămădit pe Englez.

Cât privește școala engleză, ea nu-și ia decât loc prim printre acestea.

O reuniune de tutori și pupili, — nu-i semnificativ că « elev » pe englezește se spune: « pupil »? — de oameni mai în vârstă și mai tineri. Un « colegiu », unde, în primii ani preparatori, elevul e tratat de boli infantile, învățat să-și perie părul și dinții, să mănânce frumos, să-și spună rugăciunile, să spună adevărul, să țină bățul de cricket, să caute și să prețuiască societatea celorlalți băieți, a tutorilor și maștrilor, să facă puțină dulgherie și fermă, cum și eventual ceva conjugare latinească. De aci, prin muzica religioasă care i se predă paralel, va ajunge vrednic de capela cu predici și orgă a școalei, așa cum două ore de gimnastică pe zi îl vor pune de ajuns pe picioare ca să ia parte la sporturile din curte <sup>1)</sup>. Dacă e șubred, nevolnic sau ursuz, colegii îl vor râde, îl vor plictisi și chiar bate, până ce e pus la punct cu bărbația camarazilor, și severa

<sup>1)</sup> Cf. și C. H. K. Marten, *The Public School*.

constituție a școlii. De altfel, pentru mai multă siguranță împotriva nechemațiilor, fiecare an școlar începe cu faimosul «ragging» — bușeala celor slabi, care ies din această datină de Savoare spartană, cu hainele rupte, juliți și prăpădiți, și cu învățarea de minte că s'a isprăvit cu nurse-ele și răsfațurile de acasă — ele însele acordate de părinți cu o parcimonie ce frizează uneori cruzimea — și că de acum sunt băieți mari!

Anii vor grămădi peste colegii umanițiți, istorie, matematici, literatură și știință. Dar imprimate în frageda lor făptură vor rămâne tot colocoțiile cu tutorii, mesele comune, jocurile pe pajiști, matchurile între școli.

Când, la sfârșitul fiecărui trimestru, colegiul se închide și toți pensionarii sunt dați afară, să se plimbe, să viziteze cu tutorii diferite centre și reuniuni, să stea la țară sau la vreun castel, dar mai ales să nu cetească, ceea ce-i leagă în absență e tot cutare ispravă comună la joc, cutare vitejie.

Iar târziu, după intrarea în viață, ceea ce va urmări pe fostul Oxford-man sau Cambridge-man, din prăfuriul erudit al anilor de școală, va fi pedeapsa dată celui care și-a lovit adversarul când nu putea riposta, sau nostima întâmplare din seara când un coleg venind târziu și, vrând să se strecoare neobservat pe poartă, portarul apucându-l de togă a rămas cu o bucată din ea în mână; pe care aducând-o a doua zi la director și acesta chemând la apel pe toți colegienii, care-i fu mirarea să vadă pe toți cu toga ruptă în aceeași parte și 'n aceeași măsură ca toga din ajun!

Iar dacă va fi un an de școală a cărui amintire să-l fascineze mai mult, va fi de sigur anul suplimentar, pe care

după terminarea studiilor direcția colegiului i l-a cerut pur și simplu pentru a se selecționa în vederea matchului de cricket cu colegiul rival.

Sombart numește sportul surogat de cultură. Și pe continent, unde lumea la matchuri se întărită numai și găsește prilej să huiduiască neamurile rivale — vezi matchurile de foot-ball franceze care au înregistrat morți, și cele franco-italiene la care s'a venit cu cuțite la brâu, ca să nu mai vorbim de noi — drept e, sportul nu-i nici atâta.

Dar sportul englez — practicat câte 2 ore pe zi în curs de 17 ani — nu-i un apanaj al școalelor, ci al peluzelor minunate ale Angliei, și aparține ambelor sexe, ca și tuturor categoriilor sociale, după aceleași criterii ale culturii engleze: universalitatea și standardizarea; sportul englez e și el o instituție națională.

O rachetă, știm, nu se poate compara cu un text sanscrit și rama unei bărci va fi făcut mai puțin pentru omenire decât pana lui Victor Hugo. Dar cine a asistat la un match de tennis, canotaj sau cricket fără să admire spuza de înalte însușiri omenești puse în joc? Spiritul de echipă ca și cel de inițiativă, curajul, tenacitatea, răbdarea, ingeniozitatea, discernământul și bravura, perspicacitatea, cavalerismul, abilitatea, spiritul de dreptate, fineța și inteligența, stăpânirea de sine, — afară de însușirile pur estetice: cultivarea liniei, grația și agilitatea, iuțeala și eleganța.

Iar mai presus de toate, acea lealitate supremă pentru care Englezul are un cuvânt intraductibil: the fair-play, pe care se reazămă întreaga civilizație engleză.

Lipsește sportului genialitatea creatoare? Ne îndoiim. Un Douglas Fairbanks și Charlie Chaplin sunt exemple

definitive de genialitate sportivă dătătoare de artă. Și-ar fi un studiu tot așa de instructiv ca și nou acela care ar încerca să ne arate cât de mult romanul de azi datorește concepției sportive a vieții moderne — un Cocteau, de pildă, — în aliura lui rece, nudă până la ingenuitate, agresivă, concisă, gesticulatorie, și aproape verbalofobă.

Pretind că sportul e un mod de a scrie al vremilor viitoare.

Fineța pusă într'o partidă de golf, de pildă, acea artă a nuanței și poezie a infimizezimalului, implicată în lovirea într'un singur punct și nu altul a unei mingi, stăpânirea spațiului cu parabolele ei de o precizie logaritmică, constituie o scriere a aerului pe care n'o poate echivala decât un desen genial.

Pe spinarea terenului accidentat, mingea lovită dela un punct la altul ia în voluptatea jocului aerian sensul unor centrîi electro-motori, în care simți palpitând sub tine pământul. Când, cu exacta rotație a brațului înarmat, ai calculat cu direcția, vântul, aerul și uscatul și le-ai învins pe toate într'o clipă de atingere a unui singur punct — acela pe care nu-l vezi, dar îl simți, — ai acel sentiment de perfecție ce aduce aminte de instinctul anatomic al spexului lui Bergson, când dintr'o singură lovitură atinge ganglionul motor al cărăbușului pe care vrea să-l imobilizeze, dar nu să-l și omoare...

De sigur, un erudit sau filosof reprezintă o frumoasă realizare omenească... Dar omul din ei n'are nici pe jumătate din însușirile de caracter ce fac un mare sportsman. Aceste însușiri nu se poate să nu ajungă la forme de expresie omenească superioare. Estetica e în curs. Și aceasta chiar în Franța, unde victoriile sportive au fost

salutate în ultima vreme cu mai mult elan decât tribulațiile dadao-integro-constructiviste ale poeziei anemiata.

Se poate să fie oarecare adevăr în spusa ducelui de Wellington, că «bătălia dela Waterloo a fost câștigată pe pajiștele de cricket dela Eton».

Și sunt semne palpabile că multe din bătăliile viitorului — individuale, sociale, naționale — vor fi câștigate pe aceleași pajiști, de sub frontonul adumbrat de vremi al acelorași colegii engleze, în numele aceleiași culturi supreme: *cultura omului*.

Se va spune: la ce e bună această cultură a omului, dacă e lipsită de strălucire și gust, de inteligență și frumos?

Mai întâiu, cine și după ce criterii, decide asupra acestor calități?

Literatura engleză nu va fi având strălucirea de formă a celei franceze, nici știința engleză masivitatea de erudiție a celei germane. Dar se poate vorbi de o inferioritate a științei și literaturii engleze față de surorile lor continentale?

Dar personalitățile? Ar fi să ne întoarcem la paginile prime ale acestui studiu, și la atâtea pagini mari ale istoriei, care arată că galeria personalităților engleze nu e mai puțin bogată, dacă e cu mult mai variată decât a oricărui alt neam de elită.

Fără să cultive în special personalitatea literară sau științifică, Anglia a dat lumii cele mai originale și puternice, poate, din individualitățile ei, cele mai multe din ideile și curentele ei generoase.

Și le-a mai dat cu o diferență: în vreme ce Franța s'a epuizat și sterilizat ca să-și producă talentele, iar Germania s'a vulgarizat ca să domine cu știința ei agresivă,

Anglia a triumfat fără să ajungă la niciunul din aceste falimente.

Da, fiindcă valorile ei artistice și literare n'au ieșit din exacerbări intelectuale și artificiozități de cenaclu, nici imperiul ei din brutalitate și cantitate; ci din «omul britanic», din rezervoriul de umanitate din care trăiește întreaga ei civilizație, rezervoriu cu care fără nicio pre-gătire prealabilă, a făcut deopotrivă față războiului și grevelor, ca și aspirațiilor spirituale ale neamului.

E fenomenul englez în cultură:

Anglia a excelat fără să se istovească, a cucerit fără să se trivializeze. Anglia e ultima țară aristocrată și vitală în același timp. Și, ca atare, cea mai fecundă rezervă de material creator a omenirii... Din solul ei etnic, de completă, sănătate, neatins de bălării, nesecat în experiențe și sforțări nevro-pate, vor răsări, cum au mai răsărit, sub harul naturii, florile rare, plantele uriașe, care să mire văzduhul civilizațiilor.

De acest lucru va avea grije acea realizare engleză care nu e nici cultură, nici civilizație, ci: *umanizație*; și care face din Anglia nu numai un mare imperiu creștin, dar, cu deosebire, o vastă, minunată *crescătorie de oameni*.

11001187

Central University Library

## UN PAMFLETAR AL GRUCEI: CHESTERTON

### I

În Gilbert Keith Chesterton ne întâlnim cu o personalitate multifarie. Romancier și critic, poet și filosof, teolog și jurnalist, istoric și epigramist, desenator și autor dramatic, omul ne-ar descuraja numai cu simpla defilare a titlurilor cărților sale, dacă multiplicitate și proteism n'ar fi însăși nota scriitorului modern...

Atâta numai că Chesterton nu cere atare apărare. I-ar chiar repugna. Încălcarea terenurilor literare și violarea compartimentelor la dânsul cade dincoace de spiritul vremii, pe care aproape îl ignoră. Nimic deci din sadismul literar gen Cocteau, D. H. Lawrence, sau Joyce, complăcut în desagregare și mistificare și pentru care literatura e un joc cu literatura, o persiflare a ei prin adaptarea la orice capriciu de creație, și prin aceasta, deformarea ei în oglinda concavă a ironiei poetului, — un suprem romantism.

Jocul cu literatura la Chesterton dimpotrivă e disciplinarea literaturii.

Romanul, balada, pagina de critică sau de istorie, biografia ori controversa religioasă, devin la dânsul nu dispersarea

unui eu ci mobilizarea, în jurul unei atitudini unice, a tuturor contingentelor scrisului.

Chesterton are oroare, dacă se poate spune aceasta despre un om cu totul strein, de arta pentru artă. Iar saloneriei literare îi preferă orice « pub », ori han de țară englez.

Scrisul la dânsul e un postulat. O convocare de sinod la care un om cu fața la Dumnezeu, pune înaintea soborului ultima sa experiență pe muntele Sinai....

Cetiți începutul *Ortodoxiei*:

« Singura scuză cu putință pentru această carte e de a fi un răspuns la o provocare... D. G. S. Street a spus odată: Are să mă'ngrijoreze filosofia mea atunci când D. Chesterton ne-o va da pe a domniei sale... »

E a face o sugestie neprecaută unei persoane care nu-i decât gata să scrie cărți la cea mai slabă provocare ».

Iată deci un întreg volum, de 296 de pagine, deslănțuit.

Numai că ridicătorul de mânuși Chesterton are norocul să dea la fiece pas de un domn Street. Dacă nu în carne și oase, în orice caz sub forma de roman, idee, piesă ori pamflet. Când nici astfel de provocări nu-i ies în cale, alarmat, se va provoca în gând! Dar prin aceasta nu mai puțin cartea sa va schița actul fandărei și va păstra în gălăgia vervei ceva din șuerul cavaleresc al floretei.

Atitudinea aceasta de veșnic duel nu dă desigur autorului timp să-și aleagă materialul. Nici chiar să-l gândească, uneori! Noroc că Dumnezeu cu care stă bine i-a dat din plin subterfugiul satirei și-al ironiei, o ironie ea însăși practică, nu intelectuală, pedestră, nu transcendentală.

La provocarea indirectă a lui Spengler un francez a scris *Apărarea Apusului*, încordată de sveltă gândire, și

strânsă, ca în chingă, talia unui cruciat. La grozava, fiindcă filosofică, provocare a lui Street, un german ar fi răspuns cu o arhitectură de tomuri, în capitele și subcapitole, care mai de care încălecate pe un beton armat de trimeteri. Chesterton, dimpotrivă, ne roagă dela început să nu ne așteptăm « în expunerea filosofiei sale, la o serie de deducții, ci, mai de grabă, la o serie de tablouri mintale ». Atitudini mintale!.. Mai precis, fandări cu mintea spre platoșa sfidătoare din față.

E bine să ne fixăm autorul în ipostasa-i caracteristică, înainte de a intra în scrisul său tenace și fatrasier. Un Don Quijote cu un braț împrumutat Sfântului Francisc, cu celălalt lui Sancho Panca, bate aerul, cu vocea, sabia, bumbii risipiți, mânecile și faldurile tunicei. Un vârtej, în care luptătorul însuși devine moara de vânt. Din sgomotul și vâlmășagul ei n'ai mai pricepe nimic, dacă vârful sabiei n'ar scăpăra la răstimp cu steaua aprinsă 'n cer.

Abia atunci ghicești că nebunul e un sfânt. Și ierți pe unul, pentru celălalt...

## II

Chesterton s'a pomenit autor tot așa de natural ca și catolic.

Datele carierei scriitorului nu prea ușor descoperit de Franța dogmei sale religioase — unde onorurile i le-a făcut însuși Claudel, în la *Nouvelle Revue Française* — și aproape ignorat aiurea, sunt tot atât de sugestive pentru cetitorul continental cât și pentru tema noastră.

Născut acum șaiszeci și două de primăveri în Kensington, unul din cartierele cele mai engleze ale Londrei, din

burghezi protestanți și cum se cade, cu ideile cele mai liberale chiar și în religie, Gilbert Keith, cum ne-o va spune mai târziu în cartea sa cea mare — era « păgân la doisprezece ani și complet agnostic pela șaisprezece ». Pe tatăl său l-a urmat însă nu numai în atitudinea sufletească, dar și în predilecția de artist. Bătrânul, un Babbitt cu fantezie, căci agentul de terenuri era și autorul unui volum de versuri și desene pentru copii: « Povestea minunată a lui Dunder van Haeden și cele șapte fete mici ale sale ».

Fiul, până să ne dea un debut cam la fel, se lasă dus de arta desenului, intercalată cu a versului. La școala St. Paul din Londra păgânul de doisprezece ani de-adineaurea se pomenește rimând, cum va mărturisi mai târziu biografilor săi, mai ales celui anonim din 1908, « o mulțime de poezii proaste, care din fericire au pierit odată cu temele tot atât de proaste ». Despre una, cu deosebire, autorul va exclama: « Doamne, ce poem prost mai era! ». E vorba de o poezie specială pentru care elevul a obținut premiul Milton! Poemul avea, însă, nu mai puțin ca subiect: St. Francisc Xavier! Un altul, scris la maturitatea de șaisprezece ani, va fi nici mai mult nici mai puțin decât un: Soliloc al lui Danton pe eșafod.

Dar temele înalte părăsesc pe junele care-și simțea geniul în vârful degetelor. Școala de arte frumoase Slade, dela University College din Londra încearcă să distragă pe autorul în devenire. Profesor Foster, prezidând o conferință la University College, a lui Chesterton, la 28 Iunie 1927, cu prilejul centenarului Colegiului, își exprima « speranța că de pe băncile dela Slade School, elevul va fi trecut din când în când și pe băncile cursurilor de literatură ».

În orice caz, după cum va răspunde singur, « a petrecut acolo vremi fericite. Căci la această școală a descoperit dânsul că nu va fi niciodată un artist; la conferințele profesorului A. E. Housman a descoperit că nu va fi niciodată un savant; după cum la conferințele profesorului William Paton Ker a descoperit că nu va fi niciodată om de litere ».

« Aceste avertismente — continuă ironica mărturisire — au căzut însă în urechi surde. Căci am încercat mai departe practica scrisului, care, dați-mi voie să vă spun, în numele școlii de arte frumoase, e mult mai ușoară decât practica desenului sau a picturii ». De aceea și Chesterton se dedică celei dintâi, rămânând desenator numai de ocazie, pentru ornarea trecătoare a câtorva cărți.

Din motive de ușurință pare, într'adevăr, a se fi consacrat scrisului. Flaneur al slovei, jurnalismul îi surâdea cu boema lui de nopți târzii și încordări iregulare.

Războiul Burilor, cu controversile lui îi va veni în ajutor! Cum și foi liberale, ca: *The Speaker*, *The Bookman*, *The Daily News*. La cea din urmă, organ pe vremea aceea al temperanței și nonconformismului, cel ce luase apărarea Burilor se pomenește curând în divergență de opinie cu direcțiunea și cetitorii. Totuși talentul îl va face tolerat să-și scrie 'nainte articolul săptămânal, pentruca « mii de semi-tolstoieni, pașnici și nonconformiști, să se vadă obligați să asculte Sâmbăta dimineața un apostol înflăcărat predicând într'una trei lucruri care în ochii lor apăreau ca semne ale infernului: războiul, vinul și catolicismul ».

Vinul și mâncarea, ajutate de o propensitate din familie, au făcut curând din Chesterton un uriaș cu umeri bravi, pântec generos și tâmpile democratice rotunjind o față

animală în mijlocul căreia un nas de copil râde de mustața care se căsnește să ascundă sensualitatea buzelor trădate petulant de bărbie.

Cu voracitatea cu care scrie dânsul va și ceti, și se pare că din frecventarea pe această cale, a multora din spiritele sceptice și dizolvante ale veacului, începând cu cele apuse: Darwin, Bradlaugh, Spencer, Huxley și terminând cu Shaw, gândul său a luat calea reconfortării în catolicism. Dacă ar fi să ne luăm, însă, după o dedicație, înrâurirea definitivă în această direcție e a domnișoarei Frances Brogg, fata cu care se căsătorește la 26 de ani.

În armura credinței, luptătorul e gata de orice atac. Apar cu profuzie înfrigurată eseuri despre scriitori tot atât de feluriți ca Ruskin și Thackeray, Bunyan și Jane Austin, Matthew Arnold și Maxim Gorki, Blake și Tennyson, Carlyle și Massis, Leonard Merrick și Belloc, care-l va converti definitiv la catolicism în 1922; lungi balade despre sfinți și regi smulși trecutului medieval; o istorie a literaturii victoriene, ca și o istorie a Angliei; o carte despre America îl readuce la prezent, dar mari înaintași și favoriți îl chiamă înapoi cu studii critice despre Dickens, Browning, Stevenson; Bernard Shaw îl va irita până la a-i provoca o întreagă carte despre dânsul și alte lucruri din viața îi vor cauza romane grotști, de care se va odihni în noi poeme și balade religioase și mai ales în popasuri de reculegere ca: Ortodoxia, Vieța Sfântului Francisc sau chiar Cartea lui Iov, ca să se risipească iar în spuza de eseuri și articole în care abordează mai toate temele sociale, politice și etice ale contemporaneității.

Dar abia acum, din dosul celor vreo cincizeci de tomuri, silueta de teolog rabelaisian a autorului apare pe deplin profilată. Abia acum se poate vedea că pe toate le-a scris un singur om, chiar dacă unele au praful erudiției pe scoarță, sau n'au scoarță deloc, strivite și desfoiate cum stau sub călcâiul distrat al scriitorului.

## III

È drept, aceasta nu se poate spune chiar dela prima sa carte. «Jocul bărbilor cărunte: Literatură și artă pentru domni bătrâni» (*The Greybeards at play*; — 1900), conținând: rime și schițe, e mai de grabă pentru copii decât pentru bătrâni și calcă pe urmele tatălui:

Imi place să văd stelele mici  
Toate jucând pe-o strună;  
Am o părere înaltă despre soare  
Și bună despre lună.

Milioanele de păduri ale uscatului  
Vin în hoarde în ceai  
Marea cascadă a Niagarei,  
Niciodată nu se știește de mine.

Sunt confidentul tigrlui,  
Dar nume nu menționez niciodată,  
Leul renunță la solemnul: Sir,  
Și mă lasă să-i spun Iacob.

Dacă poezia nu revelează decât un efort onorabil de a rima: *names* cu *James*, și alte virtuozități de felul acesta,

titlul ei ne dă mai mult de gândit. Poezia într'adevăr, se numește: Filosoful una cu natura; altă baladă din volum se numește: Despre dezastruoasa răspîndire a estetismului în toate păturile; alta: Despre primejdiile ce pândesc altruismul în largul mărilor!.. Dacă mai adăogăm că paginile sunt alternate cu schițe de clasă primară, cu lei, domni în joben, smei și cataclizme, înțelegem că tânărul de 26 de ani, căci cartea apărea la 1900, nu e un dadaist cu anticipație, ci are ce are cu filosofii, esteții, pedanții altruismului și alți inițiați ejusdem grani. Poezia lui Chesterton e un pretext de fobii. Catolicul proaspăt călărește pe un Pegas luat dela călușei, culmi de morală creștină. Eticul se dovedește dela început ca rațiunea lui de a scrie. Acest etic se agravează în chiar volumul de-al doilea al aceluiaș an: Cavalerul sălbatec (*The Wild Knight*, — 1900). Pentru a urca în curând înălțimi epice. Dar să întrerupem pe poet pentru ceea ce pare să-l absoarbă cu mai mult patos pentru câțiva ani: proza.

Ceea ce a creat lui Chesterton un nume a fost în primul rând romanul său.

Chiar primul său roman, *Napoleon dela Notting Hill* (*The Napoleon of Notting Hill*), brăzdând încă din 1904, așezata proză engleză cu o stranie notă de marionetă. Urmele lui Samuel Butler sunt reluate aci de un jongleur și un excentric. Ne aflăm în Anglia utopică dela 1894. Toate au evoluat, mai ales ideea dinastică. Regii se aleg în ordine alfabetică! Ironie nu mai puțin amară ca aceea care preface, în Erewhon, bisericile în bănci muzicale, cu orga și ghișee ce interesează în deosebi pe cucoane...

Iată că rândul la tron revine lui Auberon Quin. Marota administrativă îl face să împartă Londra în districte despărțite de ziduri și fortărețe, cu primari înconjurați de gărzi și fast. Districtul Notting Hill va cădea în lotul lui Adam Way, nebun și poet, în ambele calități foarte războinic. El vrea cu orice preț să « aducă la rezon » pe cumiții săi colegi. Ideile sale edilitare îl pun imediat însă în conflict cu aceștia, raliati împotriva-i. Lupte. Sorții cad de o parte și alta. Din Batracomiomahie nu lipsește gazul de iluminat care ajută lui Adam Way să amenințe orașul cu întunec, nici rezervoarele de apă din care să deslănțue potopul. Adversarii nu găsesc decât o soluție: să se predea. Imperiul Notting Hill a luat naștere. Spiritul lui îmbibă întreaga Londră, pe de-asupra zidurilor despărțitoare ale căreia Auberon Quin dă mâna cu Adam Way și devine recrut în armata sa, ca să cadă alături de el — după alte lupte cu adversarii — pe câmpul de bătaie dela Kensington Gardens.

E în romanul care a fixat — în ciuda scăderilor — definitiv numele lui Chesterton, sfărâmat în sticle colorate de caleidoscop, mai tot spectrul sufletesc, mai toată seriozitatea poetului. Omul pare că-și așează jaloane pentru opere ce vor să vină. Iată medievalismul lui Chesterton, privit cu un ochi nostalgic în aceste lupte pigmeice care nu-i mai pot reface splendoarea eroică apusă. Iată parochialismul așezat la baza societății moderne, ca singur mijloc de simplificare a individului și de întoarcerea lui la sine însuși și la aproapele; iată rațiunea detronată și pusă la dispoziția nebuliei. Autorul fraternizează cu nebunul ajuns împărat și șterge așa de abil hotarul între judecată și

sminteală, că ne par unul și acelaș lucru și amândouă un biet nimic omenesc, singură filosofia rămânând ceva: o prostie!

Mai presus de toate, însă, iată apologia nonsensului, bastardul dolofan și prosper al credinței... El e cel puțin tot atât de fecund, numai că mult mai sănătos, ca rațiunea, căci trezește în noi sugestii, reminiscențe și posibilități de primitivitate omenească, și — aproape una cu minunea — e de ajuns de înțelept ca să nu pună, ca rațiunea, problema omenească, ci o rezolvă cu simpla dublă-silabă a numelui său.

Când cei doi eroi ai romanului căzuți pe câmpul de bătăie, se așează a doua zi pe picioare, ca și Tyl, eroul din legenda flamandă tot atât de bogată în nonsens omenesc și — culegându-și armura își iau tălpășița și rostesc: «sabia și halebarda vor trăi cât omenirea, ele fiind esența ei, — înțelegem în ce constă această esență...

În *Omul care a fost Joi* (The man who was Thursday, 1808), în aceeași atmosferă de extravagantă ironie, facem cunoștință cu Consiliul Suprem al anarhiștilor, compus din șapte membri numiți după zilele săptămânei. Moare Joi. Consiliul ține ședință sub prezidenția lui Duminecă, pentru alegerea unui nou membru. Syme, cade întâmplător în plină ședință. E de-ajuns, ca să fie ales în locul răposatului. Syme, om cum se cade, ia bine seama la noii săi colegi. Și curând descoperă în președinte pe chiar omul care la Scotland Yard, înalta poliție engleză, l-a luat odată într'o cameră obscură și l-a convertit la anti-anarhism. După mai multe experiențe similare se convinge că anarhiști și detectivi, spre marea lui mirare, se dovedesc a fi acelaș lucru! Da, — va afla el curând, — după o serie de

situații de-o-potrivă de confuze pentru el și cetitor, fiindcă « cel mai periculos criminal al zilelor noastre este pretinsul ei detectiv, filosoful modern ! ».

Când după peripeții tot mai hiperbolice, Syme se trezește, înțelegem că totul a fost un vis, un cauchemar, cum explică însuși subtitlul romanului. Dar mai înțelegem și că autorul a făcut numai un pas foarte mic dela romanul precedent. Dacă nu chiar un pas înapoi. Fiindcă deși de aceeași vervă diabolică — singurul talent pe care Chesterton nu-l are dela Dumnezeu, căci atunci și Bernard Shaw ar fi credincios! — el e de o construcție încă și mai șubredă, de o caracterizare și mai distrată. Prin aceasta însă nu e mai puțin o șarje filosofică-socială, împotriva scepticilor și nihilistilor vremii, ca să nu mai pomenim de comuniști. Toți aceștia, în concepția autorului sunt mai rău ca hoții: « de oarece aceștia respectă proprietatea, ei dorind numai ca proprietatea să devină a lor, pentru a o respecta și mai mult; pe când filosofii urăsc proprietatea ca proprietate, ei dorind să distrugă însăși ideea de posesiune personală ».

*Sfera și crucea* (The Ball and the Cross, 1910) e o moralitate medievală convertită în roman modern, după unii cel mai bun din câte a scris Chesterton. În el problema religioasă care s'a deghizat până acum în controverse etice, e pusă pe față. Profesor Lucifer, inventator și aeronaut, are în aparatul său, în văzduh, o conversație cu părintele Mihail, călugăr bulgar, pe care-l aduce cu sine din vestul Bulgariei. Dedesubtul lor catedrala Sf. Paul, cu crucea ei așezată pe globul cel mare, e însuși simbolul acestei conversații: așa dar ce e de preferat? Sfera, adică

știința, ori crucea, adică biserica. Cele două noțiuni, a căror încercare de conciliere după Chesterton e o aberație a epocii victoriene, nu se vor împăca în balon. Dimpotrivă, Lucifer e atât de furios, că nu poate converti pe popă, și-l aruncă jos. Noroc că părintele cade pe catedrală; ea îi întinde o mână de ajutor; crucea, de care acesta se agață. De pe cruce se lasă în interiorul edificiului, unde va fi luat drept nebun și dus pe sus de jandarmi la un ospiciu. Romanul s'ar sfârși legitim aci, dacă autorul n'ar mai avea și alte discuții de pus la cale. Iată, într'adevăr, cam din senin, pe catolicul Macian și ateul Turnbull discutând aprins, nu la Sf. Paul, ci în Ludgate Circus, alt cartier al Londrei, unde scena se mută ca un decor de teatru. Cum ei nu se mai pot arunca din aer, discuția lor va degenera în duel! Și restul romanului devine o minunată, deși cinematografică, epopee a duelului. Poliția și trecătorii vor urmări și întrerupe pe duelgii; ei însă vor fugi și-și vor muta mereu duelul, încrucișându-și spadele abia despărțite de vreun accident. Nu numai trecători inopinați vor separa, în veșnica lor goană, pe încăerați, ci și discuții care provoacă armistițiu și devin un al doilea duel, pe deasupra și paralel cu cel real. În fuga lor, cei doi ajung la țărmlul Angliei, unde o doamnă i-a luat în automobilă. Dați jos, încep din nou bătaia; îi surprinde marea, o barcă îi salvează pe o insulă. Duelul reîncepe în tihna singurătății, dar poliția ajunge și acolo. Se deghizează și inventează alte tertipururi ca să se poată bate înainte. Un yacht îi duce mai departe, pe o insulă, cred dâșii, nouă. De fapt e tot Anglia, unde s'au întors! Cu aceeași poliție după ei. O ultimă refugiere îi duce într'o grădină frumoasă. Vor

poposi măcar acolo? In grădină dau de un om care se pretinde Dumnezeu. Da, fiindcă grădina e a unui ospiciu! Printre clienții lui, cei doi controversaliști din aer! Numai că, precum era și de așteptat, profesor Lucifer — știința — e acum directorul balamucului. Mai mult, ca director, el are idei și legi noi. După ele niciun nebun nu-și va recăpăta libertatea decât dacă știința îi dă certificat de sănătate. Ceea ce face pe un nebun ireductibil să pună foc așezământului și capăt romanului, ca știința să rămână 'n aer, unde Lucifer urcă din nou în aparat.

Cum vedem, aceeași interpenetare de noțiuni extreme dublată de ironia relativității adevărului omenesc. Cine pierde însă, mai multe pene din această jumulire grăbită, e curcanul pedant care poartă numele de determinism științific...

Pe aceeași temă e brodat tot atât de frumosul roman dela 1912: *Manalive*.

Innocent Smith e un nebun, care intră într'o pensiune foarte normală. Acolo în loc să sperie lumea, iată că el devine personajul cel mai iubit; plăcerea, mai ales, și veseliea cucoanelor; una chiar îl alege de bărbat. Dar în ajunul nunței o telegramă face să sosească doi psihiatri, cu o cantitate întreagă de incriminări împotriva lui Innocent Smith, bazate pe documente ce vin nu mai puțin din Franța ca și Rusia, California și China. Adus în fața tribunalului, un fantastic tribunal, Smith e întâi acuzat de crimă. Da, răspunde el, am omorât, e drept, odată un profesor al meu de universitate, un filosof schopenhauerian care ne tot spunea că moartea e supremul mijloc de fericire în viață. Ca să-i pricinuesc această fericire, i-am luat

ticăloasa de vieață! Negreșit, Smith e achitat. Al doilea proces nu e mai puțin de partea lui: Smith a spart e drept odată o casă; dar se dovedește că era a lui! Al treilea proces e de bigamie. E drept, Smith s'a căsătorit cu mai multe femei, dar dovedește de asemenea că femeia, era una și aceeași!

Negreșit, discuții lungi, îmbibate cu umor, Țes tot romanul, care în fond e o critică magistrală a așa numitelor idei dobândite și prejudecăților omenești.

*Hanul sburător* (The flying Inn. — 1914) e deasemenea o șarje la adresa bigotismului înfățișat alegoric. Anglia e invadată de islamism, cu plaga lui, abstenența: toate hanurile, deci, se vor închide. Numai unul, al inefabilului Pump, care reprezintă pe autor! — va lupta pe vieață și pe moarte contra aberației de a nu se bea. Romanul e împănăt cu versuri, dintre care se reține în special frumoasa baladă pe care prietenul hangiuului, un căpitan irlandez, o recită în cinstea sfântului George, patronul Angliei, care mai înainte de a fi omorât balaurul și săvârșit toate isprăvile sale, n'a șovăit să se înfrupte din mâncărică bună, și dintr'o ploscă sănătoasă de bere engleză!

În sfârșit, *Întoarcerea lui Don Quijote* (The return of Don Quixote, 1927) e parodia falsului eroism, și o reînnoire a autorului în tema medievală.

Toate aceste romane, cu oameni și situații proiectate pe un fond de burlescă himeră au o singură trăsură de unire: autorul lor. De aci și unitatea lor consistând mai mult în repetare, aceeași repetare de sine în care cade Chesterton și când va trece la genuri diferite. Nimic într'însele din substanțialitatea omenească a eroilor

robustului Wells — chiar când tratează Utopii —, din acuratețea caligrafică și fotografismul lui Galsworthy, sau banalitatea de insistență aproape îngenuă a lui Arnold Bennett.

Intre eroii lui Chesterton și ai acestora, e tot atâta distanță, ca dela Mickey Mouse — arcobaticile abstracții de film vorbitor — la amorurile impecabile ale unei ogrăzi de orătenii...

E, că autorului nu-i pasă de creație. Poate nici n'o are la 'ndemână. Poate nu crede în alta decât în a lui Dumnezeu. Dar și de-ar avea-o se pare că ar nesocoti-o. Romanul lui fiind un pretext. Ca și la Shaw, materialul omenesc e o armă. Cu ea face idei. E caracteristică că dintre toți contemporanii săi, Chesterton seamănă mai mult cu antipodul său, cu care, de altfel se întâlnește mai mult decât oricare altul, pe teren. Nu-i într'adevăr Chesterton un Shaw à rebours? Un catolic petulant și carnivor care-și ispășește animalitatea în ascetismul dogmei, pe când celălalt, farinaceu și vegetarian, își răscumpără abținerea în sensualitatea interioară a protestantismului profanator și ateu. Fizicește și spiritual, fiecare e tonul complementar al celuilalt.

Drama unuia, ca și romanul celuilalt, deopotrivă de artificiale, sunt virtuozități pe de-asupra genului și se mențin numai prin geniul cu care autorul le distruge ca să se afirme pe sine.

Romanul lui Chesterton e un vehicul sui generis, la care un popă surugiu, pleacă din Avignon ca să înhame 'n cale toate mărtoagele Domnului. Puțin ne privesc acestea. Important e cel de pe capră, — neobositul brio cu care-și bate telegarii închipuirii, își frânge osiile la mijlocul

drumului, le culege de pe jos și înhamă iar, ca să ajungă vesel cum a plecat, la destinație. Destinație care e un petec de pajiște bună cât pentru tras un chef cu chindie pe iarbă, cu o condiție: să închidă cerul și minunea deasupra.

## IV

Dela romanele lui Chesterton trecerea e mai ușoară la articolele și eseurile sale. Aceeași atitudine le domină. Numai inspirația vine mai aproape, dela oameni aveau și lucruri divine. Să amânăm *Orthodoxia* (Orthodoxy, — 1908), care fiind opera sa cea mai de seamă, e sinteza tuturor celorlalte. Să o reconstituim mai de grabă din cele ce o anticipează sau o parafrazează.

Printre acestea *Heretics* (Eretici, 1905), vine a doua în valoare. În ea Chesterton nu mai speculează fantastic, ci atacă personal, erezia surprinsă în contemporani. În primul eseu, *Observări introductive asupra importanței ortodoxiei chestertoniene*, o paradoxală analiză ne revelează natura polemică chestertoniene.

« În vremurile vechi ereticul era mândru de a nu fi eretic. Pe atunci statele lumii și poliția și judecătorii eraueretici. El era ortodox. El nu avea mândria de a se răscula împotriva lor; ei se răsculasera împotriva-i... Omul era mândru că e ortodox, era mândru că are dreptate. Dacă ședea singur într'o strigătoare singurătate, el era mai mult decât un om; era o biserică. Era centrul universului; în jurul lui rula stelele. Toate torturile smulse iadurilor uitate nu puteau să-l facă să admită că el era ereticul. Inșă câteva fraze moderne l-au făcut (azi) să se infecteze de așa ceva.

El spune cu un râs conștient: De nu mă'nșel sunt un mare eretic! Și cată în juru-i după aplauze ».

Cu greu s'ar putea găsi o mai abilă disociație de idei, o mai incisivă expunere a opoziției dintre adevărata erezie și adevărata credincioșie, la lumina unui singur termen bine proiectat în actualitatea scepticismului modern. Sub acest flagel al zilelor noastre orice credință, orice convingere e atât de slabă, că e mai de grabă o erezie; pe când în evul mediu până și erezia avea tăria și severitatea pietății.

În eseu următor, *Spiritul de negație*, Chesterton atacă pe Ibsen, în care vede incarnarea aceluși spirit ce a făcut pe Bernard Shaw să exclame că: legea de aur e aceea că nu există nicio lege de aur.

După Chesterton «absența unui ideal pozitiv durabil, absența unei idei permanente a virtuții» de care e străbătută întreaga operă a marelui nordic, constituie o optică a eroarei:

«O mare prăbușire mută, o uriașe nespūsă desamăgire a dat în vremea noastră peste civilizația noastră nordică. Toate virtuțile trecute au asudat și s'au crucificat într'o încercare de a înțelege adevărata viață, ceea ce e cu adevărat: omul bun... Ibsen e întâiul care se întoarce dela vânătoarea desnădăjduirilor, ca să ne aducă vestea marelui eșec ».

Negreșit, mai mult decât Ibsen, Nietzsche va fi luat la zor. Dar Chesterton are ce are mai mult cu englezii săi. Rudyard Kipling e acuzat că «face lumea prea mică» prin militarismul său de fațadă și patriotard, ca și prin exaltarea măririlor de aparență; lumea e mai mare într'un sat decât într'un *imperiu*, fiindcă e mai naturală. Bernard

Shaw, la care recurge periodic în cariera sa, ca boxerul la sacul de antrenament, « ține capul sus și fața disprețuitoare înaintea uriașei panorame a imperiilor și civilizațiilor fără însă ca aceasta să ne convingă că dânsul vede lucrurile așa cum sunt ». Un sentiment de superioritate ne ține reci și practici; faptele singure pot face genunchii noștri să se 'n-doaie ca de o teamă religioasă; faptul (de pildă) că fiecare clipă de vicăță conștientă e o minune inimaginabilă; faptul că fiecare față în stradă are neprevăzutul incredibil al unei povești cu zâne. Ceea ce împiedică pe om de a concepe aceasta nu e luciditatea experienței, e simplul obicei de a face pedante și fastidioase comparații între un lucru și altul.

D-I Shaw, de latura practică poate omul cel mai uman pe lume, e din acest punct de vedere neuman ».

Cine poate spune că dizolvantul spirit shawian nu și-a găsit în cuvintele de mai sus justa lui stigmatizare?

Tot așa Wells cu scientismul lui literar, sceptic și maniac:

« Nimic nu durează, nimic nu-i nou și sigur (afară de mintea pedantului)... »

A fi într'adevăr nu-i niciun a fi, ci o devenire universală de individualități.

Plato sta cu spatele la adevărurile lumii când întorcea fața la muzeul lui cu idealuri specifice... D. H. G. Wells e încă atins de marea iluzie științifică; vreau să spun, obiceiul de a începe nu cu sufletul omenesc, care e cel dintâiu lucru despre care omul află ceva, ci cu ceva care se chiamă protoplasmă, și care e cel din urmă de care aude... Cel mai interesant lucru despre D. H. G. Wells.

e că dânsul e singurul dintre mulții săi contemporani străluciți care n'a încetat să crească. Stai treaz noaptea și cu siguranță ai să-l auzi crescând. Cea mai evidentă manifestare a acestei creșteri este, e drept, o schimbare treptată de păreri...».

Iată-l pe George Moore, hipersensibilul romancier irlandez, autor de cărți împănate cu amintiri de cel mai intim subiectivism și de o nesfârșită auto-admirație:

«Ne-ar preocupa într'adevăr mult mai mult d-l Moore, dacă n'ar fi dânsul așa de preocupat de sine însuși... E singurul fir ce leagă catolicismul de protestantism, realismul de misticism — el, sau mai de grabă, numele lui. E profund absorbit până și'n păreri pe care nu le mai are, dar în care pretinde să fim noi absorbiți... Când un altul spune: Frumoasă zi, d-l Moore spune: Văzută prin temperamentul meu, ziua apare frumoasă. Când un altul spune: Milton are evident un stil frumos, d-l Moore spune: Ca stilist Milton totdeauna m'a impresionat ».

Negreșit în ochii lui Chesterton, Moore mai e vinovat de a fi părăsit catolicismul: «părăsire a cărei relatare din parte-i, e poate cel mai admirabil tribut adus acestei creștine în ultimii ani. «Dar mai e și omul care urăște catolicismul, fiindcă acesta sparge casa cu oglinzi în care dânsul trăiește. D-lui Moore nu-i displace atât de mult să i se ceară să creadă în existența spirituală a miracoarelor, cât îi displace să i se ceară să creadă că și alții mai trăiesc pe lume ».

Ar fi să facem o confruntare proaspătă și devastatoare, multor personalități și idei contemporane, ca să-l urmărim pe Chesterton în toate eseurile sale, — fie că face apologia celor cari cred în zâne și basme, ori a tradiției,

satului și familiei, sau că apără ca în volumul *Fantezii versus Marote* (Fancies versus Fads — 1923) rima, ori discută pe Hamlet la lumina psycho-analizei, analizează pe Arnold Bennett, apără unitățile dramatice, ca și Anglia — Veselă a lui Milton, sau găsește *Care-i me-teahna lumii* (What is wrong with the World) în volumul dela 1910.

În *Având toate 'n vedere* (All things considered) dela 1910, se joacă cu teme diverse ca patriotismul și sportul, controversa Zola, se pronunță contra maniei fonetice care goleşte cuvintele de rezidiul lor reprezentativ și savoarea lor arhaică, contra emancipării femeii și altor aberații moderniste. Așa după cum în *Crimele Angliei* (The crimes of England, 1916) acuză Anglia de a fi încurajat, — dela Frederic cel Mare la Napoleon și dela acesta la Lord Salisbury și războiul mondial — Germania în politică ei agresivă împotriva Franței și opune cultura franceză celei germane în cuvinte prea des citate:

« Sunt cu desăvârșire pentru fantezia germană; dar mă voiu opune până la moarte gravității germane. Sunt cu totul pentru poveștile lui Grimm, dar dacă există așa ceva ca legea lui Grimm, aș călca-o de îndată ce aș ști ce 'nseamnă. Imi plac picioarele prusacului (în cizmele frumoase) venind pe gura hornului și umblând prin casă. Dar când el își procură un cap și prinde să vorbească, tare îmi vine să casc... ». Și mai departe:

« Germanii nu pot fi adânci fiindcă nu consimt să fie superficiali. Ei sunt vrăjiți de artă și cască gura la ea și nu pot vedea în jurul ei. Lor nu le vine să creadă că arta e un lucru ușor și vaporos, un fulg, fie chiar dintr'o aripă

de înger. Numai mîlul e la fundul lacului; cerul e la suprafață ».

În *Alarums și Divagații* (Alarums and Discursions) dela 1910, își joacă fantezia cugetătoare în jurul garguilor, precum condamnă insomnia înfrigurată din manifestul futuriștilor:

« E singurul cuvînt adevărat al d-lui Marinetti despre sine însuși: insomnie înfrigurată. Intreg universul aleargă rupt după fericirea nopții: numai nebunul n'are curajul să doarmă ».

În *Suntem noi de acord* (Do we agree, ed. II 1928) o nostimă desbatere publică pe care, sub prezidenția lui Hilaire Belloc o are cu Bernard Shaw, asupra democratismului socialist, epitetul de « nebun » edimpotrivă aplicat acestuia, după ce preopinentul are desigur grije să și-l aplice sie însuși.

Dar proza lui Chesterton urcă până la critică. Dacă unor Carlyle, Matthew Arnold, Jane Austen, Blake, sau Tennyson, le închină numai eseuri, o bună parte din seriozitatea numelui său a fost clădită pe astfel de studii. Dar să nu ne așteptăm nici în ele la estetism. Ceea ce interesează pe englez e tot laturea etică a personajului.

Astfel în studiul despre *Dickens* (1906) ni se analizează cu istețime popularitatea lui Dickens, acel « apel au peuple » care derivă din imensa lui umanitate. Dacă Chesterton pronunță cuvîntul creație, e nu ca să înțeleagă ceva mai mult.

În *Stevenson* (1927) de asemenea dînsul vede o morală, aceea că noi « nu putem fugi de copilărie »:

«Crunta întoarcere la simplitate ca expresie a unei sete aprinse după fericire, iată singurul și de apurarea fapt al istoriei întregi; și aceasta-i importanța lui Stevenson în istoria literară».

Iar în *Browning* (1903) cu greu am putea pricepe mai mult decât că «poetul nu trebuie să scrie pentru critici; el trebuie să scrie pentru Dumnezeu însuși», fiecare din noi trebuind să-și dea seama că e cu puțință să fim prietenii Domnului chiar când suntem dușmanii rasei omenești».

După cum lui *Shaw* (1909) îi închină tot atât de multe pagine, ca să disece spiritul lui hipercritic și metalic, care desbracă realitatea de toată poezia și tot supranaturalul ei prin o axiomatică reducere la absurd. Astfel de om foarte ușor în concepția sa n'a scris niciodată un rând poetic și e numai autorul «a lungi prefețe la chiar foarte scurte piese!..».

Negreșit, critica și întreaga atitudine literară a lui Chesterton sunt o proaspătă reacțiune împotriva «școalei estetice» engleze care și-a făcut apariția în ultima decadă a veacului trecut, cu Wilde, Pater, Beardsley și o sumă de poeți semidecadenți tip Dawson, ca să continue în cerebralismul pedant și autodidact al unor Wells și Shaw. În fața specimenului lor de vieață — negreșit facem aluzie la toți — etomania lui Chesterton nu se putea decât desgusta pe vecie de orice sună a «estetism» și «raționalism» și cu reminiscențe din același parti-pris, dânsul se apropie cu temere — deși nejustificată — de chiar ultimul mare vlăstar al școalei dela 1896, poetul William Butler Yeats.

## V

O finală îmbrățișare a prozei critice și eseiste a lui Chesterton ne rotunțește definitiv conturul unui om pentru care scrisul e un pretext de simpatii și antipatii, de iritări și exaltări. O rază de susceptibilități în care furnică o spuză de antene, pipăind și sgândărind actualitatea. În mijlocul ei, un ortodox armurat în medievalism, și evocând cu gândul la veacul al treisprezecilea, o societate de artizani, rustici, cheflii și cum se cade, câștigându-și pâinea fără sudori, lucrând cu sudori la ceea ce în mintea lor e un vis de catedrală, crezând de-o-putrivă în zâne și în om, ca material de existență sinceră și normală. Tot ceea ce modernitatea a încercat să adauge la acest alfabet dictat pe un Sinai e trufie și mistificare. E mai ales apocrifă, asiatică:

« Fatalism, pesimism, paralizia spiritului de luptă, disprețul pentru dreptatea individuală, toate aceste lucruri au fost lăsate să se furișeze în cultura noastră, până ce-au devenit de fapt religia negativă a vremii noastre.

Am cucerit corpul Orientului și l-am lăsat să cucerească sufletul Occidentului ». (Prefață la ediția engleză a *Apărării Apusului*). Când nu aceasta, e o depreciere a sufletului:

« Cultura e pe punctul să sufere de o aplatisare, o repetiție și râncezire, o lipsă de demnitate și distincție. Primul lucru care se va spune va fi: Dar asta-i democrație. Dar ca s'o spunem pe față, răul de care vă pun în gardă nu-i excesul democrat, nu-i excesul de urătenie, nu-i excesul de anarhie. E: standardizarea după un standard inferior ».

Cultura e primejdia viitoare. E procesul început în epoca Victoriană în care vede adesea o pată în istoria Angliei — fiindcă:

«Victorienii credeau că comerțul în afară țării trebuie să extindă pacea, când adesea a extins războiul; credeau că comerțul înăuntrul țării trebuie neapărat să promoveze prosperitatea, când el a promovat considerabil sărăcia. (Victorian Age in English literature, — 1922).

Când în sfârșit nu-i niciuna din acestea, cultura e aberație intelectuală sau pedantism sentimental. Fără teamă de aparență contrazicere, intelectualul de rasă ca și credinciosul și intuitivul dintr'însul, se revoltă la fel contra uneia ca și celeilalte. Gânditorul din Chesterton nu cruță plaga determinismului și științifismului cu tot cortegiul lor de apanaje inutile omului; catolicul sever își râde cu acelaș râs gras, de pedantismul puritan — «o perpetuă disgrație» și «filantropismul organizat», cu toată gama lor de ipocrizii.

Cu cât se indispune mai mult împotriva modernității, cu atât evul mediu îl ademenește, acel ev care «apare unic în artele păcii și în tipul producției», «în care patronul era un patron al lucrului, nu al lucrătorului» și care singur poate transforma «statul nostru servil de azi într'o autocrație spirituală» fiindcă, în starea actuală de lucruri: «nu există nicio scăpare decât să facem ceea ce a făcut evul mediu după o altă înfrângere din partea barbarilor, începând cu corporațiile și micile grupuri independente, pentru a restaura proprietatea personală a săracului și libertatea personală a familiei». (Scurtă Istorie a Angliei).

Decât « aristocrația zilelor noastre, care e o preoțime fără Dumnezeu » mai de grabă putem simpatiza cu anarhia, că aceasta cel puțin e « un remediu împotriva decadentei ».

Până acolo ajunge Chesterton — tradiționalistul, pacifistul și legalistul Chesterton cu capacitatea lui de revoltă.

Nu face dânsul, tot din această pricină, și apologia războiului atunci când crede, cum se exprimă pe drept un critic al său american, Slosson, că « războiul e un sbucium epic între sufletul vechiu al Creștinătății incarnat la cea mai mare evidență în neamurile catolice și suflul materialismului sinistru bătând din păraginele și pădurile Brandenburgului? ».

Acelaș critic — care nu se sfiește să-l numească, dintr'o predilecție novice pentru titluri și formule — « profet » (e drept, tot profeți sunt după dânsul și Wells, ca și Shaw, pe când alții sunt sub-profeți; ș.a.m.d.) — face o statistică, cu adevărat americană, a preferințelor și repulsiunilor lui Chesterton, care nu-i lipsită totuși de interes. Astfel Chesterton iubește: poporul, lucrătorii, evul mediu, clerul, familia, armata, poveștile cu zâne, miracolele și mai presus de orice biserica. Urăște: știința, femeia emancipată, divorțul, prohibiționismul, puritanismul, reforma fonetică, individualismul, esperanto, nucile de cocos, coloniile, sufragiul universal, filantropismul, eugenismul, pragmatismul, expertii, pacifismul, vaccinația, vivisecția și pe Lloyd George.

Cam multă ură pentru un bun creștin. Dar la dânsul repulsiunea e a ortodoxului tradiționalist, care vede în progres actul de insubordonare a omului, o insurecție împotriva ordinii de Sus; în ideologia științifică și socială

o intruzie în casa simplă și bine văruiță pe care ne-a lăsat-o Dumnezeu; iar în accesul individualist pretenția rectificărilor, neputința de a cânta pe o temă supremă, în cel mai bun caz mângălirea unei mape trasate pentru mari voiaje, nu pentru săpări copilăroase cu lopățița în nisipul dela țărni.

Ca toți teologii, Chesterton e un sintetist. El începe cu sfârșitul și te întreabă; ce mai vrei. Il ai pe Dumnezeu. Nu-ți ajunge?

Filosofia lui e un Rousseauism religios și patriarhal. Și dacă se 'ntâlnește cu moderni ca Berdiaeff în concepția medievalistă, cu francezi ca Massis în occidentalism « o fermă cu un suflet i-ar ajunge ca să 'nchidă în ea toată aspirația lui — și fericirea celorlalți ». Căci, de fapt, « toate lucrurile dela Dumnezeu sunt bune, numai omul le face rele ».

## VI

Versul lui Chesterton e rudă bună cu proza. Aceasta se vede dela început, dacă nu din chiar Jocul Bărbilor cărunte — mai mult o glumă poetică — în orice caz, din *Cavalerul sălbatec, și alte Poeme* (*The Wild Knight and other Poems*) ale aceluiaș an 1900,

Un vehicul de catolicism, sub forma baladei,—acel vechiu recruta al poeziei medievale. Balada nu arareori se mezaliază cu calamburul și dă naștere epigramei, așa cum romanul degenera în acrobații polemice.

Dar la fel seriozitatea credinței îi oferă teme mari. Evul mediu englez, cântat și preconizat în *Scurta Istorie a Angliei* (1922) ca și în eseurile care umplu intervalele dintre

1900—1911—1915—1923, anii poeziilor sale, dă și acestora mult material. Lunga *Baladă a calului alb* (The Ballad of the White Horse — 1911), reface epic imaginea lui Alfred, regele războinic și cărturar, eroic și pios, care « ca Arthur, Roland și alți uriași ai evului întunecat a luptat pentru civilizația creștină contra nihilismului păgân ». Pandantul său, *Balada Sfintei Barbara* (The Ballad of St. Barbara, — 1923) scrisă sub inspirația războiului, cântă pe « patroana artileriei și pericolului de moarte neașteptată ». Sunt capodoperile sale poetice.

Motive tot atât de pestrice ca și cele din eseuri, îndepărtează pe cetitorul pretențios, prin titluri ca: *Mormintele engleze*, *Polonia*, *O nuntă în timp de războiu*, *Medievalism*, sau *Cântece despre Educație*.

Nu mai încurajatoare în nota lor miscelaneă sunt Poemele dela 1915, cu dedicații și balade cântând: *Lepanto*, *vinul*, *cidrul* și *căsătoria*, *biserica militantă*, *împărăția cerurilor*, sau *râzând de evoluționism și determinism*, de *d-1 Mandragon milionarul* ca și de « *băcanul cel cu inima neagră* ».

De sigur *Balada Calului Alb*, unitară și egală, e tot ce a produs mai de seamă inspirația catolică în poezia engleză. Dar oricât de Tennysoniană în gravitate, trebuie să spunem că-i lipsește ritmul elevației și cade când în monotonie, când în acea fatraserie ce marchează și restul operei sale poetice.

Chesterton e un epigramist. Poanta și calamburul îl indicau pentru secolul al XVIII-lea.

Buna dispoziție și dragostea de cânticel, l-ar fi așezat în rândul părinților-poeti din prima jumătate a secolului

XVII-lea, spiritali și cheflii, ca Vaughan și Herrick. Cu dânșii se înrudește, cred, mai mult decât cu Whitman și Swinburne, între care a fost privit ca o trăsură de unire.

Fapt e că Dumnezeu și sfinții lui se plimbă în voie prin rima lui vertiginoasă și metafora sclipitoare până la monotonie. Dar nici cu ajutorul lor nu devine poet. Lipsită — cum drept s'a spus — de clar-obscur, strălucirea lui orbește și devine ternă. Ceea ce rămâne din poezie e o descurajatoare virtuozitate, din poet: un polemist genial până la ineficacitate.

Chesterton ca poet e de căutat în lucruri mici. Un exemplu: Asinul.

Când peștii sburau și umblau pădurile,  
Și smochinele creșteau pe spini,  
Intr'un moment când luna era de sânge  
Atunci de sigur m'am născut.

Cu cap monstruos și țipăt leșinat  
Și urechi ca aripi rătăcite,  
Parodia ambulată a dracului  
Pe patru picioare toate cu copită.

Proscrisul sdrențuit al pământului,  
De o veche voință sucită,  
Omorîți-mă de foame, biciuiți-mă, batjocoriți-mă; Sunt mut,  
Și taina mi-o păstrez înaintea.

Proștilor: Căci am avut și eu ceasul meu;  
Odinioară. Intr'o clipă strașnică și bună:  
Erau urale în urechile mele  
Iar la picioare foi de palmi.

(The Wild Knight and other poems)

## VII

Nu se poate trece la cartea cea mai de seamă a lui Chesterton: *Ortodoxie*, fără a se cita una din paginile mari teologale pe care le-a scris: prefața la nobila ediție din 1907 a *Cărței lui Iov* (Book of Job).

Cu greu s'ar putea, cred, găsi o interpretare mai pătrunzătoare a Vechiului Testament, a cărui idee centrală Chesterton o găsește în concepția de «singurătate a lui Dumnezeu», «Dumnezeu fiind nu numai singurul personaj principal, dar, de fapt, singurul personaj al cărței».

«Comarate cu luciditatea scopului Său, toate celelalte voințe sunt greoaie și automate, ca ale animalelor; comparați cu activitatea Lui pe toți fiii cărnei: sunt umbre. La fiecare pas revine nota: *Cu cine s'a sfătuit El? — Am călcat singur teascurile cu picioarele, și de prin seminții niciun om nu era cu mine.* Toți patriarhii și profeții sunt simple unelte și arme ale Lui; căci Domnul e un om războinic. El întrebuițează pe Josua ca pe o secure și pe Moise ca pe un drug de măsurat. Pentru El Samson e doar o sabie și Isaia o trâmbiță».

Ori, cartea lui Iov stă definitiv singură, fiindcă în ea se întreabă definitiv:

«Dar care-i e scopul lui Dumnezeu? Face să ne sacrificăm Lui chiar umanitatea noastră mizerabilă?»

De sigur e de ajuns de ușor să dai la o parte sărmanele voințe de dragul unei voințe mai mărețe și mai bune. Dar este ea mai măreață și mai bună? Întrebuițeze-și Dumnezeu uneltele! Fărame-și Dumnezeu uneltele! Dar ce face El, și de ce și le făramă?».

În chinul acesta Chesterton socotește Cartea lui Iov ca cea mai interesantă, nu numai din cărțile vechi, dar și moderne, datorită caracterului ei interogativ, care pune bazele criticismului religios.

Întreaga prefață e o poemă de interpretare și analiză. Am zice că interpretarea sa e deprimantă, criticism religios însemnând poate negarea religiei. Dar Chesterton ține să se facă limpede:

« Iov e un optimist. El întreabă, cercetează pe Dumnezeu. Dar nu ca să-l prindă cu ocaua mică, ci fiindcă el e nerăbdător să fie convins, fiindcă crede că Dumnezeu poate să-l convingă ».

Iar răspunsul lui Dumnezeu la sfârșitul cărții e tocmai ce aștepta Iov. O întrebare îndrăzneată a creat o mare afirmare; și așa Cartea lui Iov devine un triumf creștin.

Prefața la Cartea lui Iov stabilește odată pentru totdeauna atitudinea creștinului față de creație.

În *Vieța Sfântului Francisc din Assisi* (Life of St. Francis of Assisi, 1923), cu un penel înfrigurat conturează portretul ideal de creștin.

După Chesterton creștinul ideal e sfântul și poetul la un loc, fiindcă:

« Pentru unul bucuria vieții e cauza credinței, pentru celălalt mai de grabă rezultatul credinței ».

Astfel Sf. Francisc, « ascetic dar nu mohorât » nu e pur și simplu:

« Un precursor romantic al Renașterii și o reînviere a plăcerilor naturale de dragul lor numai. Punctul lui de vedere era că taina redobândirii plăcerilor naturale zace în a le concepe în lumina plăcerii supranaturale ».

În aceeași lumină neplăcerea naturală se identifică cu plăcerea, și astfel Sf. Francisc, optimist și exultant:

« Devora postul precum un om devorează hrana. El se cufunda în sărăcie ca un om care sapă nebunește după aur. Și tocmai calitatea aceasta pozitivă și pasionantă a laturei lui de caracter constituie o sfidare a mentalității moderne în întreaga problemă a goanei după plăcere ».

Această patimă a negației de sine constituie triumful de sine al adevăratului creștin. Și încă, sub aureola acestui triumf, prietenul soarelui și al păsărilor:

« Era plin de sentimentul că nu suferise de ajuns ca să fie vrednic de a se socoti un urmaș îndepărtat al Dumnezeuului care a suferit. Și această parte a povestei sale poate fi rezumată în treacăt ca Setea de Martiriu ».

În *Ortodoxie* (Orthodoxy, — 1908) nu trebuie să ne așteptăm la un tratat. Autorul însuși, cum am văzut, ne pune în gardă. Nici la o apologie sectară a catolicismului. Catolicismul lui Chesterton nu e virulent. Dânsul e un fervent, nu un dogmatic. E drept, Roma e cetatea crezului său. Dar e o cetate istorică. Și atunci, precum se exprimă în Vieța Sfântului Francisc: « A scrie istorie și a urî Roma atât cea păgână, cât și cea papală, e, de fapt a urî aproape tot ce s'a 'ntâmplat ».

În catolicism, așa dar, Chesterton vede, ca sincer tradiționalist, autoritatea bisericii creștine. Și îi trebuie această autoritate. Fiindcă tema Ortodoxiei e tocmai apărarea bisericii împotriva tuturor impurităților sofisticăriei contemporane. Acea sofisticărie ce făcea din copilul de doisprezece-șaisprezece ani un « păgân și un agnostic », și ale cărei ravagii au durat, mult mai mult în semeni de ai săi.

Acestora nu le va spune că Reforma a fost bună sau rea, nici ce-i cu biserica de Răsărit. Le va spune pur și simplu ce-i credința. Chesterton atacă deci problema în centrul ei. Curajul lui e cu atât mai mare.

Pe o astfel de poziție, nu-i de mirare că opera ia forma de biografie mintală a unui creștin. Căci, spre a pune adevărul credinței de-asupra adevărului științific ca « izvor suprem de energie și etică sănătoasă », nu era de ajuns ca în Vieța Sfântului Francisc, să afirme că:

« E o lacună într'un vas; și Creștinismul a fost descoperirea mijlocului de a umple această lacună. Cu aceasta a mers la țintă... Marea veste bună adusă de Scriptură a fost vestea păcatului original »,

Nici să traseze vieța creștinului ideal sau atitudinea creștinei ideale.

Se cerea un argument palpabil ca vieța. Și vieța sa proprie îi sta înainte. În procesul sufletesc trăit de el însuși, dela adevărul profan, la adevărul creștin, nu zăcea oare argumentul definitiv al dogmei pe care o apăra?

Cu o francheță care face din carte un manual de vivisecție a sufletului contemporan în căutarea unui liman, Chesterton descrie divorțul raționalistului dintr'însul de ceea ce în tinerețe socotea ca literă sacră.

Rațiunea era zeița, imaginația era cenușereasa. Adepții și practicanții celei dintâi, s'au bucurat de onorurile supraomului. Cei ai imaginației, au fost tratați totdeauna de nebuni. Ori:

« Faptele și istoria contrazic de-abinelea această părere. Cei mai mulți dintre marii poeți au fost nu numai sănătoși, dar oameni de extremă practicitate; dacă Shakespeare

a fost vreodată țiitor de cai, e fiindcă era omul cel mai sigur de sine ca să-i fie. Ceea ce nutrește nebunie e exact rațiunea. Poeții nu înnebunesc; jucătorii de șah, da. Matematicienii înnebunesc și casierii; artiștii creatori, foarte rar...

«Poezia e sănătoasă fiindcă plutește cu ușurință într'o mare infinită; rațiunea încearcă să străbată marea infinită, și așa o face finită. Rezultatul e: extenuare mintală. A accepta orice e un exercițiu, a înțelege orice, e o încordare. Poetul nu dorește decât exaltare și expansiune, o lume pe care să se culce. Poetul cere numai să ajungă cu capul în cer. E logician cel care vrea ca cerurile să ajungă în capul lui. Și e capul care în cazul acesta pleznește».

Ori, omul «trebuie să caute nu numai adevărul, dar și sănătatea. Și salvarea lui vine dela voință sau credință».

«Când un poet din întâmplare devine nebun, e fiindcă rațiunea lui avea un punct slab: pierduse contactul cu realitatea. Poe era un candidat la nebunie fiindcă era analist. *Nebunul e omul care a pierdut orice, afară de rațiune*». In rațiunea lui — ca într'un joc de șah — totul e perfect logic, numai că e alături cu realitatea. El îți va demonstra perfect că e Cezar, — numai că nu e!

Raționalistul e acest nebun, de perfectă logică în tot ce spune, dar ieșit complet din minunea realității.

Aceasta e printre cele dintâi descoperiri pe care le-a făcut micul logician și păgân din Chesterton. Și, cu un sfat de caracteristică humoare:

«Dacă te ofensează capul, tae-ți-l; căci e mai bine nu numai să intri în Impărăția cerurilor ca copil, dar chiar ca imbecil, decât să fii cu intelectul tău cu tot aruncat în iad».

Omul purcede la trecerea în revistă a tuturor acelor exaltări ale rațiunii, a căror nebunie constituie cea mai puternică pledoarie în favoarea credinței.

«Luați în primul rând cazul mai evident al materialismului. Ca explicație a lumii materialismul posedă un fel de simplitate de nebun. Are exact calitatea argumentului nebulosului; acoperă orice și lasă afară orice. Materialistul înțelege orice, și orice nu pare vrednic de a fi înțeles... Materialiștii și nebunii n'au niciodată îndoielei».

În fața materialistului care înțelege tot și nimic se ridică omul de toate zilele:

«Misticismul ține pe oameni sănătoși. Atâta timp cât ai mister, ai sănătate; când distrugi misterul, crezi morbiditate. Omul de toate zilele a fost totdeauna sănătos fiindcă totdeauna a fost mistic. El a îngăduit crepusculul. El a avut totdeauna un picior pe pământ, altul în lumea zânelor. S'a lăsat totdeauna liber să se îndoie de zeii săi; dar (contrar agnosticului zilei noastre) liber de asemenea să creadă în ei. El s'a preocupat totdeauna mai mult de adevăr decât de consistența lui. Dacă vedea două adevăruri ce păreau că se contrazic, le lua pe amândouă, cu contradicția lor cu tot. Vederea sa spirituală e stereoscopică, așa cum e vederea fizică: el vede două tablouri diferite de odată și totuși nu vede mai puțin la perfecție. Astfel, a crezut totdeauna că există ceva ce se numește destinul, dar și ceva ce poartă numele de liberă voință. A crezut că copiii, sunt într'adevăr Impărăția Cerurilor, dar că nu mai puțin ei trebuie să asculte de Impărăția de pe pământ. A admirat tinerețea fiindcă-i tinerețe și bătrânețea fiindcă-nu-i. Balanța aceasta de contradicții aparente e tocmai

ceea ce constituie elanul întreg al omului sănătos. Intregul secret al misticismului e că omul poate înțelege orice cu ajutorul a ceea ce nu poate înțelege. Morbidul legician vrea să facă orice lucid și reușește să facă orice misterios. Misticul îngăduie ca un singur lucru să fie misterios și restul devine lucid ».

Cauza credinței e de pe acum câștigată. Dar Chesterton își urmărește prada cu voluptate. După ce a lămurit că « primejdia morbidității vine din rațiune, nu imaginație » și că materialismul e forma aceasta morbidă a rațiunii, în capitolul Sinuciderea gândirii, se va referi la diferite produse ale gândirii. Cu aceeași extraordinară putere de reducere la absurd, va pune principiul evoluției în fața actului Creației:

« Dacă evoluția distruge ceva, distruge nu religia ci raționalismul. Dacă evoluția înseamnă pur și simplu că un lucru pozitiv numit maimuță s'a transformat încet într'un lucru pozitiv numit om, atunci nu poate răni pe niciun ortodox, fiindcă un Dumnezeu personal ar putea tot atât de bine face lucrul repede ca și încet; mai ales că, la fel cu Dumnezeul creștin, el ar fi în afară de timp. Dar dacă înseamnă ceva mai mult, înseamnă că nu există așa ceva ca ceva. În cazul cel mai bun, există doar un lucru, anume un flux de orice și nimic. Acesta nu e un atac împotriva credinței, ci împotriva minții ».

Aceeași « manie sinucigătoare » a gândirii e descoperită în pragmatism, în liberul arbitru, în filosofia voinței ca și în budismul tolstoian.

« Omul modern revoltat a devenit de fapt inutil pentru orice act de revoltă. Revoltându-se contra oricărui lucru,

el a pierdut dreptul de a se revolta contra vreunuia... Tolstói și Nietzsche, sunt de-o-potrivă de imposibili. Voința tolstoiană e înghețată de un instinct budist că orice act special e un rău. Dar voința nietzscheiană e egal de înghețată în ideea că orice act special e un bine. Ei stau la răspântie, și unul urăște toate drumurile, celălalt iubește toate drumurile. Rezultatul e că... rămân la răspântie ».

E rândul acum al credinței să-și aducă contribuția la rezolvarea problemei omului.

În capitolul Etica în țara Ielelor, Chesterton face psihologia credinței.

De ce crede dânsul, de ce pentru dânsul chiar țara zânelor e o realitate?

După desabuzările îndurate de pe urma raționalismului neputincios, o filosofie i s'a impus cu forță atavică: aceea învățată la sânul doiceii: filosofia bazmului:

« Bazmele sunt pentru mine lucruri cu totul raționale. Nu-s fantasii; comparate cu ele, celelalte lucruri devin fantastice. Comparate cu ele atât religia cât și raționalismul sunt anormale, deși una e anormal de dreaptă, celălalt anormal de greșit. Țara zânelor nu-i decât țara însoțită a bunului simț. Nu-i pământul care judecă cerul, e cerul care judecă pământul... Noi nu putem spune de ce un ou se preface în pui mai mult decât putem spune de ce un urs se preface într'un prinț de basm... Când suntem întrebați de ce oule se prefac în păsări, trebuie să răspundem cum s'ar răspunde într'un basm: e o minune... Și o lăsăm așa, nu fiindcă e o minune, și deci o imposibilitate, ci fiindcă e o minune, și prin urmare o excepție... E singurul mod de a exprima percepția mea

clară și definitivă că un lucru e cu totul distinct de celălalt, că nu e nicio legătură logică între sburat și clocitul oulelor ».

Dimpotrivă:

« Toți termenii întrebuințați în cărțile științifice, Lege, Necesitate, Ordine, Tendință și așa mai departe, sunt de fapt neintelektuali, fiindcă ei presupun o sinteză interioară pe care noi nu o posedăm ».

Dimpotrivă, dincolo de logică, posedăm « nervul vechiului instinct al mirării », sentimentul minunii, care implică o cunoaștere, căreia lipsa de detaliu al cauzăției nu face decât să-i mărească luciditatea.

Minunea pentru Chesterton e o realitate. In care dacă « nu mai credem e numai din pricină că credem în materialism ».

De aci la credința creștină nu-i decât un pas.

Măreția acestei credințe — egală numai cu adevărul ei — constă după Chesterton în faptul paradoxal, ca toate constatările sale, că: creștinismul a murit de mai multe ori și-a nviat din nou, fiindcă avea un Dumnezeu care cunoștea calea ieșirii din mormânt ».

Sufletește, însă, el e suprema împăcare a sufletului omenească, așa cum a fost a sa, după haosul ereziilor raționaliste. Care e taina acestei împăcări a omului, cuprinsă în dogma creștină? E că creștinismul e « cumpăna fericită a naturii omenești ». Și în capitolul poate cel mai substanțial din toată cartea, sub ceea ce numește Paradoxele Creștinătății, Chesterton, ne analizează dualitatea acestei dogme, mohorâtă și luminoasă, timidă și curajoasă, mândră și modestă, aspră și miloasă, plină de amară tristețe ca și de nesfârșită bucurie.

« Acesta e marele lucru în etica creștină: descoperirea unei noi cumpene. Păgânismul fusese ca un stâlp de marmură, drept fiindcă proporționat cu simetrie, Creștinismul e ca o stâncă romantică, uriașe și colțuroasă, care deși se clatină pe pedestal la o atingere, totuși, fiindcă exageratele ei excrescențe se echilibrează precis una pe alta, stă întronată pe locul ei de o mie de ani. Intr'o catedrală gotică coloanele sunt toate diferite, dar toate necesare. Fiecare suport pare accidental și fantastic; fiecare arbutant e un arbutant sburător. Așa și în creștinism, accidente aparente se cumpănesc ».

Arta aceasta a creștinismului de a acoperi pe toată întinderea ei — și Chesterton ne desfășură cu măiestrie unică toate aspectele de compromis ale dogmei — natura duală a omului își are, negreșit, simbolul ei august:

« Nu trebuie să mai amintesc cetitorului că ideea acestei alcătuirii e într'adevăr centrală în teologia ortodoxă. Căci teologia ortodoxă cu deosebire insistă că Christos n'a fost o ființă aparte de Dumnezeu și om, ca un spiriduş, nici o ființă, jumătate om jumătate nu, ca un centaur, ci ambele laolaltă și pe de-antregul, foarte om și foarte Dumnezeu ».

Ar fi prea mult să intrăm aci în desvoltările lăturalnice și accidentale ale temei. Preutindenii același Chesterton scăpărător aprinde candelă la pomul de Crăciun al frumoasei lui viziuni teologale, viziune pe care însuși o închide în cuvintele: Legenda creștină, sub care denumeste învățătura lui Iisus.

Negreșit multe s'ar putea obiecta acestei meșteșugite apologetice a creștinismului, a cărei frază se îmbată de

vântul contradicției și după un salt scurt în care prinde prada, planează liniștit și cuvios ca un sbor de gœland pe ape.

S'ar putea obiecta mai întâi lui Chesterton apriorismul judecății sale. În vreme ce dogma creștină o tratează fără o apropiere critică acută, toate postulatele necredinței le tratează în absolut. Nimeni, de pildă n'a spus — în vremea noastră — că știința rezolvă problema omului: că determinismul, evoluționismul sau finalismul sunt cheia întregii cunoașteri omenești. Mai corect ar fi fost dacă astfel de teme se discutau în relativul lor. Atunci poate n'ar fi chiar un act nebunesc să spui că omul se trage din maimuță, nici să preamărești puterea de a vroi. Ideea de evoluție distruge originea ca și rezultatul originii — spune Chesterton. Ar fi mai greu să ne spună — ca să întrebuițăm stilul lui extremist — întrucât distruge atât pe maimuță cât și pe om, dat fiind că ambii există! Tot așa nu vedem de ce apologia nietzscheiană a voinței e proclamarea oricărui act ca bun.

Dimpotrivă, când face filosofia legendei și a miracolului, ne invită să credem că un prinț s'ar putea naște dintr'un urs « fiindcă nu știm de ce oul se preface în pasăre » și să admitem cu bunica din basm că ambele sunt minuni. Răspundem că un urs nu poate da naștere unui prinț, după cum dintr'un ou nu poate cloci un aeroplan. Și că nu-mi trebuie să știu « de ce » e așa, ca să știu că e așa; fiindcă aceea puțină evoluție care e la îndemâna omului mi-a arătat definitiv că e un proces celular elementar ce prezidă la prefacerea oului în vietate. Pentru aceasta nu-mi trebuie să știu mai mult nici să spun că e minune, fiindcă

nu știu. Voiu spune dimpotrivă că nu e minune, fiindcă știu.

Dacă Chesterton ar fi abordat relativul științei și nu absolutul ei, ar fi fost nevoit să recunoască tocmai că aportul științei la cunoașterea omenească e eliminarea absolutului, și deci a Dumnezeului. Nu-i nevoie să știu *cine* a născut hidrogenul și oxigenul ca să recunosc natura apei. Dimpotrivă mi-e de ajuns să descopăr *cum* două molecule dintr'unul împreună cu una din celălalt produc elementul, ca să-mi dau seama că facerea lumii e alta decât cea din poveste.

Dacă problema crucială a religiei nu e deci rezolvită, nu i se poate imputa lui Chesterton cum spune Joseph de Tonquédec — că luând adevărul bisericesc axiomatic, urmează în cartea sa, preceptul Sfântului Paul: omnia probate quod bonum est tenete.

Apriorism e atitudinea teologală fatală. Nici Pascal n'a putut trece dincolo de ea. Rămâne însă ca o demonstrație dintre cele mai adânci și neprejudicate, analiza dogmei creștine ca cea mai bine și mai complet adaptată pe sufletul omenesc. Acest capitol constituie una din cele mai statornice contribuții de apologetică creștină.

Alteceva însă continuă să nu convingă în *Ortodoxie*. E ceea ce nu convinge — ci numai place și încântă în întreaga sa operă; însușirea sa genială, virtuozitatea sa, paradoxul.

Paradoxul Chestertonian e opera sa întreagă. L-am văzut în romane dela situații până la dialoguri, în poezii ca și în eseuri. Paradoxul e un mod brusc de a transforma o concluzie în premisă și a o nega ca atare. Toată lumea

știe că Bernard Shaw e autor de multe și mari piese de teatru. Chesterton va spune: D-l Shaw, cunoscut prin foarte lungi prefețe scrise la foarte scurte piese de teatru, — lucru de altfel natural, dat fiindcă toate piesele sale sunt prefețe. Toată lumea de asemenea recunoaște că poetul Kipling e poetul temelor mari. Chesterton îl va numi: poetul care face lumea mică. Militarismul lui Kipling e parte integrantă din cultul său pentru eroi. Chesterton însă vrea să lovească prin dânsul spiritul prusac. Atunci va lua disciplina prusacă drept premisă și acuzând pe Kipling că vede în militarism disciplină, ceea ce e a face un lucru mare, mic —, îl găsește mai degrabă anti-militarist decât militarist...

Cine a contestat apoi, patriotismul lui Kipling? Să-l ascultăm însă pe Chesterton:

« Kipling admiră Anglia, dar n'o iubește; căci noi admirăm lucrurile din rațiune, dar le iubim fără rațiune. Dânsul admiră Anglia fiindcă e puternică: nu fiindcă e Anglia. Acesta e anti-patriotism ».

Un spirit neparadoxal ar fi spus: Kipling nu numai își iubește țara, dar o și admiră. Pentru mai multe rațiuni: mai întâi fiindcă-i Anglia. Apoi fiindcă-i o țară mare. Kipling cântă cu elan această țară. E un mare poet patriot.

Pe calea aceasta autorul a ajuns — ne aducem aminte — să spună că hoții sunt mari apărători ai proprietății fiindcă o fură, iar ereticii — noroc că acolo cuvântul era luat cu dublu înțeles — mari ortodocși, fiindcă mor pentru rătăcirea lor.

Cu puțină scrutare, aproape întreaga critică a raționalismului, se dovedește întemeiată pe acest tertip

intelectual. Toți știm că nebunii sunt de o fantezie nelimitată. După Chesterton, rațiunea e desordonare, și înțeleptul e nebun. De ce? Fiindcă unele din concluziile rațiunii duc în haos. Ce să mai spunem atunci de biata imaginație?

La fel cu ideea materialistă, cu cea de progres, sau evoluție. Toate sunt reduse paradoxal la absurd. În fața lor, numai ideea creștină, cruțată de salturile mortale ale autorului, străbate teafără vadul credințioșiei sale, în drum spre țara zânelor.

E ceea ce orbește dar nu convinge în opera lui Chesterton. E ceea ce face dintr'însul un polemist și nu un gânditor. Polemistul e omul care începe prin a spune: nu. Și caută apoi să ți-l explice. Uitănd că nu e un punct de ajungere și a-l anticipa peremptoriu e a-l anula.

Chesterton — ca orice polemist — e conștient de aceasta. Atunci se eschivează. Eschivarea lui e ironia. Numeroșii săi *nu* sunt îmbrăcați în costum de paiată, ce te dispune înainte de a te revolta, te câștigă înainte de a te convinge. Propensitatea lui Chesterton pentru umor e marea lui artă. E ceea ce face din religia lui o știință veselă. Cu această știință privește problemele cu o noutate de copil. Nu spune însuși că nonsensul — și nonsensul e forma sublimată a umorului Chestertonian — te face să privești lucrurile proaspăt ?

Pepys, un mare memorialist englez, notează odată în faimosul său jurnal: « Am fost azi la plimbare cu copilul, ca să văd lumea din nou ». Cu Chesterton la braț vezi lumea și biserica Domnului ca pentru întâia oară; căci niciodată n'ai făcut atâta haz de absurditatea celor pe care

le neagă dânsul, nici nu te-ai mirat cu ochi așa de mari de minunăția celor pe care le afirmă.

Cu Chesterton răsul a fost pus magistral în slujba lui Dumnezeu.

Când spune că Tennyson e « Englezul care se ia în serios, — urît spectacol! » — îți pierе orice poftă să fii Englez. Când cu un calambur rar afirmă în Ortodoxie că: « Satan a căzut prin forța gravității », preferi să fii înger numai ca să nu fii grav!..

Acesta e modul în care convinge Chesterton. Cu sugestia ironiei, cu saltul jocurilor de cuvinte, cu mersul pe frânghie al reducerilor la absurd, cu magia apocrifă a nonsensului, cu mirajul mirărilor, cu copilăria zeflemelei.

Cu stilul, într'un cuvânt. Ca scriitor.

Newman, șeful mișcării catolice dela Oxford, care a influențat atât de mult Anglia jumătății a doua a veacului trecut, și căruia Chesterton îi face elogiul mai ales în *Epoca Victoriană în literatură*, — era și dânsul un scriitor. Dar Newman era un cardinal. Fraza, ca și gândirea lui, se înalță ca o boltă de catedrală, vuește cu ecoul ei, iar când se ascute, e ogivă. Pe lumea cealaltă va sta de sigur la dreapta Tatălui, în laticlavă și falduri purpurii. Pe când veselul său discipol — descins mai mult dintr'un boem decât dintr'un cardinal, Leon Bloy mai mult decât Newman — va sta în tichie și clopoței la picioarele A-toate-Făcătorului, ținându-i de urît, cu părе contra lui Wells, Moore, Bernard Shaw, și alți păcătoși recentți, dându-se cu pietate peste cap, și astfel amuzându-i eternitatea.

Un pamfletar genial al crucii. Un fantast al bisericii. Un vrac burghez și exuberant, gesticulând desordonat pe

cerul omului; dar la gestul căruia inspirat, ca la degetul sfântului Francisc — pasărele văzduhului nu mai puțin se aștern în semnul închinării.

B. C. U. Y. A. S. I.  
Central University Library, Iasi

## FENOMENUL ENGLEZ ÎN POLITICĂ

### I

Cuvântul lui Napoleon: Francezii fac revoluții fără reforme, iar Englezii fac reforme fără revoluții, nu e niciodată inutil repetat când e vorba, mai ales, de politica engleză.

În cazul de față el închide, într'o singură îmbrățișare, doi termeni perfect opuși, așa precum rezolvă acea plastică particulară a Albionului, de a se juca cu extremele, de a le împăca într'o conviețuire pe care lipsa de logică nu o face mai puțin organică, a cărei sinceritate nu reiese decât și mai sigur din lipsa postulatului teoretic.

Democratism revoluționar și tradiționalism tenace înseamnă, într'adevăr, întreaga curbă a politicii engleze — cu deosebire cea modernă — care nu-i decât o succesiune stăruitoare de reforme a căror noutate e pregătită cu opinie publică, iar violența e înlocuită cu un profund sentiment de umanitate socială.

Nu e vorba, în această virtuozitate a extremelor, de șiretenie de shop-keeper sau de finețe diplomatică. Oricât ar fi Taine obsedat de cuvântul dintâi, mercantiliste sunt — după cum remarcă Sombart — toate neamurile protestante, iar diplomați, slavă Domnului, au avut și Francezii

sau Italianii! Gimnastica genială a tragerii pe sfoară, la care se reduce în ultima analiză arta negustorului ca și a diplomatului, nu stă — oricât s'ar vorbi de o anume perfidie — mai mult la baza Angliei moderne, decât la baza oricărui stat al zilelor noastre.

Nu. E la mijloc o virtute de rasă, un instinct al termenului mediu. El se rezolvă etnic în acea atitudine pragmatică în fața vieții, caracteristică rasei anglo-saxone, atitudine care ia fapta, scopul factist al vieții, ca un ideal, ca un adevăr în sine. Dela această premisă, un silogism de rasă elementar duce la concluzia unei supreme adaptabilități la posibilitățile pozitive și negative ale vieții.

E adaptabilitatea aceasta, negreșit, urcată în timp și consolidată cu experiență — ceea ce face din Englez o rasă, cum am văzut-o și în cultură, specific dicotomică. Acest dicotomism face ca în orice direcție l-am privi, sufletul lui să apară bifurcat. Gentleman și negustor, materialist și idealist, individualist și gregar, păgân și puritan, platonice și pervers, practic și sentimental, prozaic și fantastic, egoist și filantrop, cazanier și aventurier, pătimaș al naturii ca și al home-ului, imperialist și democrat, cuceritor și împăciuitoare, reformist și tradiționalist, Englezul a dat piept cu atâtea mări și continente, a îngenunchiat atâtea popoare și a bravat atâtea climate, că adversitatea e la dânsul de ordin pozitiv, riscul — o favoare, sbuciumul — o școală. La această școală făptura sa a ajuns să pozeze câte ceva din toate extremele pe care le-a întâmpinat, să închidă în ea mai toate antinomiile pe care le-a biruit.

Englezul e un amestec superior de natură și manufactură, de barbarie și civilizație; — un Ianus care privește

cu aceeași ușurință înainte și înapoi, ba chiar un Ianus cu mai multe fețe, fiindcă toate direcțiile îi aparțin.

Nimic însă nu reflectă, poate, mai fragrant — dacă nu și adânc — nota duală a neamului englez, ca politica sa.

## II

Și nu e nevoie să ne ducem prea departe spre a urmări un paralelism consecvent între tradiționalismul dârz și democratismul devotat.

Un lucru te surprinde dela început, în istoria politicii engleze a secolului al XIX-lea, — secol care pune cu adevărat problema democrată. Anume: cele mai multe din reformele democratice ale veacului au fost făptuite de partidul conservator.

Între 1815—1867, Anglia trece printr'una din cele mai mari crize cunoscute de vreo țară. Inegalitățile sociale și politice provocate de un industrialism dovedit curând feroce, cum și de un sistem legislativ și economic perimat, pun Anglia în fața unor probleme nu mai puțin grave fiindcă până atunci nici nu le visase măcar: problema uvrieră și mizeria claselor de jos.

Două idei se recomandă de pe acum Angliei, ca singure salvatoare: ideea votului universal și aceea a liber-schimbismului, fiecare destinat să acționeze pe căi diferite, dar în același scop suprem de reabilitare a situației politice și economice.

Ele marchează începuturile democratismului englez militant, care, dincolo de teorie, pe de asupra școalei liberale dela Manchester, va lua în practică forma

Cooperativismului lui Owen — de fapt, părintele sufletesc al socialismului englez — și a Chartismului lui Lowett — un dizident al mișcării lui Owen, care cere o nouă Chartă a Poporului, din ale cărei puncte se desprind cu deosebire: reprezentanța egală, sufragiul universal, votul secret, parlament anual și suprimarea privilegiilor proprietarilor funciari. Dacă mai adăogăm că Trade-unionismul se naște tot la acea vreme, cu prima Federală a țesătorilor Angliei, Scoției și Irlandei, înfăptuită de Doherty la 1830, avem înaintea toată acțiunea democrată a vremii, față de care ne putem întreba ce atitudine ia conservatorul englez, pe atunci atotputernic.

Ori, e un proces tipic englez care ia loc acum în politica Angliei. De-a-lungul acestei lupte crunte de revendicări democratice și muncitorești, Lordul englez, conservatorul englez, e mai totdeauna alături de lucrător. Dimpotrivă, dacă reformele ce-l privesc pe acesta suferă o opoziție, ea vine din partea liberalilor, cari — luminați cum erau dânzii de principiile școalei dela Manchester, ale lui Cobden și Bright, și electrizați de vasta umanitate din sufletul lui Gladstone — au luptat, uneori totuși, nu mai puțin, ca tigrii — cum spun analele vremii, împotriva unora din legile trecute de conservatori.

Am zice: o chestiune de tact, de oportunitate din partea politicianului conservator. Cel ce se grăbește însă să facă acest proces de intenții politice engleze conservatoare, riscă să ignoreze date importante din structura ei.

Mai întâi, imperialismul englez al secolului al XIX-lea n'are nimic, sau aproape nimic, din agresivitatea egoistă cu care termenul e în genere asociat. Imperialismul pirat,

al epocii elisabetane și al celor două veacuri următoare, imperialismul hrăpareț și cuceritor al cărui ultim corifeu e Cecil Rhodes, fondatorul Rhodesiei — care, e drept, pune aurul și teritoriul de-asupra problemelor de umanitate, — devine de-a-lungul secolului al XIX-lea, — sub influența Renașterii religioase, mai ales, — un imperialism creștin, umanitar și misionar, un imperialism în care barbaria e îndulcită cu civilizație, — ilustrație fidelă a dicotomismului de rasă englez, de care vorbeam. Englezul e ultimul neam misionar al pământului. El crede în Coroana, Biserica și Instituțiile engleze. Dar nu ca fiind de ordine divină, ci numai de o supremă utilitate umană, cum se exprimă Lord Randolph Churchill în cuvântarea sa dela 1884, din Manchester. Această utilitate e chiar universală. La adăpostul instituțiilor engleze — de civilizație umanitară, Imperiul Britanic nu poate fi decât o fericire, fericire care ar fi universală dacă Imperiul Britanic sau cel puțin instituțiile lui, de justiție, umanitate democrată și caritate, s'ar întinde peste tot globul. Englezii citează cu mândrie faptul că neamuri insulare sau din Extremul Orient vin la ei din când în când în delegații, ca să le ceară câte un bărbat de stat care să le facă și lor acasă vreo... instituție engleză. N'a venit chiar o delegație de Chinezi, în 1920, ca să le ceară cu împrumut pe Asquith, pentru a le face un parlament în Peking?

S'ar zice că totul e literatură. Dar iată ce spune despre destinul misionar al rasei sale de conservator al zilelor noastre, deci datat la tot scepticismul vremii, Stanley Baldwin, în cartea sa recentă *On England*: «Cred că adânc în inimile noastre noi concepem Imperiul ca un mijloc

prin care putem nădăjdui să vedem acea creștere a rasei noastre pe care o socotim de un folos atât de neprețuit lumii de pretutindeni (of such inestimable benefit to the world at large); o împrăștiere în afară, de oameni pentru care libertatea și dreptatea sunt ca aerul pe care-l respiră (the breath of their nostrils), de oameni remarcabili, — cum cel puțin ne închipuim, sperăm și credem, — mai mult decât orice, printr'un neclintit sentiment al datoriei » (p. 72).

Nimic din civilizația, dar mai ales din politica engleză, nu se poate pricepe, cu neglijarea misionarismului care le stă la bază. Una cu instinctul religios și explicând nouăzeci la sută din pragmatismul anglo-saxon, el a dat rasei aceea dublă față de idealism și materialism, de sinceritate și ipocrizie, care constituie adesea o enigmă pentru cercetători.

André Siegfried <sup>1)</sup> îl găsește mai prosper la Americani, și cu bună dreptate îl atribuie calvinismului puritan, care — spre deosebire de protestantismul luteran, pasiv în materie de stat, și lăsând acest stat pe seama Prinților — e dimpotrivă, de o constituție dinamică, privind « doctrina ca un mijloc în vederea acțiunii ».

Nimic indiferent, în concepția calvină, din câte se petrec în stat sau vieța socială.

Fiul Bisericii va avea, de sigur, mai întâi la inimă, destinele acesteia; dar una cu ea, și, de fapt, o simplă revărsare a ei în afară e: societatea. La fel, ea face punte între om și Dumnezeu. Adevăratul credincios se va devota

<sup>1)</sup> *Les Etats-Unis d'aujourd'hui*, p. 33 ș. u.

deci ei, o va desăvârși în legile ei, o va curăți în moravurile ei, o va face adevărată casă a Domnului. Fiind o casă, o va chivernisi chiar!.. Anglo-saxonul nu se va sfii să fie bogat. Cu cât va avea mai mult, cu atât va putea da mai mult... De unde, cei doi poli ai dicotomismului englez: mercantilismul și filantropismul, idealismul și materialismul, — acesta din urmă explicându-se, cum vedem, printr'o notă care trece puțin dincolo de interpretarea lui Sombart, când face din mercantilism o notă a tuturor neamurilor protestante.

Calvinismul puritan va ridica, în orice caz, acțiunea civică și socială la rangul de înaltă datorie. Nimic din diletantismul latin, care vede în ea un pretext de inteligență, și talent. Nici din indolența slavă, care o reduce la o leșgănare molcomă în hamacul budist și absolut al fatalității.

Luminat cu religie, acest acționism va deveni misionarism. În America — cu lupta, cum spune Siegfried, împotriva pânei și a țigaretelor — el a luat proporții aproape caricaturale. Dar Anglia, care a dat naștere Americii printr'o secesiune de puritani, porniți în veacul al XVII-lea să-și plaseze cultul și austeritatea pe tărâmurile mai pure, posedă o întreagă civilizație, civilizația Victoriană, a secolului al XIX-lea, izvorită direct din puritanismul veacului lui Cromwell. Ori, domnia reginei Victoria este aceea a însuși imperialismului englez și instituțiilor engleze.

Să ne mirăm, atunci, că a fi imperialist se confundă la Englezul de rasă cu a îndeplini o cerință de sus? E ceea ce dă acel accent mesianic în simplitatea lui peremptorie, cuvintelor lui Baldwin întru preamărirea instituțiilor engleze; ceea ce face din omul politic englez un fel de Miss-ă

sufrajetă și fanatică, — una cu ea în proclamarea valorilor britanice ca eşantioane ale unui sistem mai practic de a apropia pe om de Dumnezeu.

Dacă la conservatorii de azi — fatal mai blazați asupra acestor valori — o vedem încă atât de acută și convertind violent socialiști ca MacDonald, Snowden și Thomas — căci gestul trecut al șefilor laburiști nu-i nici oportunism, nici sacrificiu, ci fenomenul englez al mesianismului de stat, ne putem închipui, atunci, care era concepția misionară a Imperiului englez la un Disraeli și tovarășii lui.

Ei bine, în cadrul acestui misionarism englez, negreșit că drepturile muncitorești, revendicările sociale, îmbunătățirea stării materiale și sanitare a claselor de jos, cu tot cortegiul de reforme libertare, nu puteau decât să constituie o elementară, dar sfântă, datorie. Instituțiile engleze, citadela conservatorismului englez erau prea sus ca aceste revendicări să le atingă sau să le primejduiască; erau prea mândre de rostul lor umanitar ca să nu le intereseze. Dintr'o contribuție reală la reabilitatea ordinii sociale materiale ele nu puteau ieși decât întărite în stima și iubirea publică. În al doilea rând, exista o veche prietenie, casnică, să-i zicem, între lord și proletar în Anglia, datând din veacuri de Anglie agricolă. Cine citește romanul englez al sec. XIX-lea, găsește, dela *Adam Bede* la *Tess of the D'Urbervilles*, scene tipice de vieață de țară engleză, respirând cea mai bună căsnicie și omenie între lordul proprietar și țăranii de pe moșie, — acele mese câmpenești la care stăpân și iobag iau parte deopotrivă, prietenia dintre fiul lordului și argați, grija de creșterea, educarea și înzestrarea fetelor de pe moșie, și așa mai

departe, — o întreagă atmosferă, nu de incidentală, ca la noi, ci de perfectă umanitate și idilic democratism.

Când în veacul industrial, țăranul e atras la oraș, lordul își regăsește vechiul prieten în fabrici, pătîmind și trucidindu-se ca lucrător; și ca în alte dăți, de patriarhală voie bună, el îi întinde o mână darnică.

În sfârșit, alături de acești factori, de rasă și sentimentali, un altul de ordin social. Liberalismul aduce la suprafața Angliei o nouă clasă burgheză, deopotrivă dușmană și concurentă lucrătorului ca și nobilului. Pe lucrător îl urau ca pe un intrus, funcționarul și orașeanul în general, iar noii îmbogățiți ai industriei metalului și bumbacului îl asupreau de moarte; pe bietul lord aceiași oameni îl urau din principiu — dintr'un principiu liberal, al școalei dela Manchester — și-l uzurpau din datorie.

Așa se face că, în sânul și din rezervoarele tradiționalismului englez, naște un nou democratism, care a și fost numit Democratismul Conservator: *Tory Democracy*. (E caracteristică, pentru cele ce spunem, puțină simpatie pe care o are Englezul pentru cuvântul «conservator» de proveniență de altfel franceză, — datând din vremea Revoluției franceze — și căruia îi preferă cuvântul Tory — poreclă mai mult decât titlu — sau numele mai semnificativ de: Unionism).

Un întreg stat major al acestui democratism se formează în frunte cu Disraeli, ajutat în materie — cu o fervență care de multe ori întrece chiar pe a șefului — de lideri conservatori de talia unui Richard Oastler, (the Factory King-Regăle Uzinelor) Earl of Shaftesbury, Sadley, Robert Southey, Lord Randolph Churchill, Joseph Chamberlain, —

acesta cu toate că din alt partid, până la despărțirea lui de Gladstone — stat major care are ca înaintași în această linie pe un Lord Bolingbroke, și pe Pitt, din sec. al XVIII-lea, iar ca succesori pe un Bonar Law, Stanley Baldwin, și mai tipic decât toți, pe Lord Robert Cecil, despre care un scriitor politic a spus atât de caracteristic, că stă « cu un picior în evul mediu și cu celălalt în Liga Națiunilor ».

Față de aceștia, școala liberală dela Manchester, a unui Cobden și John Bright, deși inspirată din principiul Benthamit al « fericirii cât mai mari pentru cât mai mulți » — principiu de pur utilitarism democrat, — și deși având printre produsele sale de seamă, pe însuși șeful liberal Gladstone, amicul popoarelor, se găsește adesea, cum am spus, în opoziție. E că liberalismul englez avea mai întâi de toate la inimă nu colectivismul, ci individualismul. Apoi esența cobdenismului, doctrină eminentamente teoretică, era liber-schimbismul și neintervenționismul, cu acel « laissez-faire », care interzicea statului amestecul în economia publică și privată. Fanatici pentru ideile ce aveau într'adevăr să schimbe cu vremea fața Angliei, și mai puțin sensibili nevoilor de umanitate practică ale momentului, aceștia, cum se întâmplă adesea în lupta de idei, s'au pomenit uneori în aripa dreaptă a reformismului democrat englez. Dacă un Lord Russel supranumit și Lord Reformer, mai puțin teoretician, a inițiat multe din reformele democratice, un Cobden, Bright, Canning, și chiar Gladstone, s'au înfuriat la auzul unor reforme ca reducerea orelor de lucru sau abolirea sclaviei. De ce? Fiindcă acestea însemnau intervenționism de stat, și mergeau împotriva unui principiu fundamental al școlii liberale.

Aruncat prin această falsă postură a liberalismului englez și mai mult de partea poporului, conservatismul englez e responsabil, astfel, de reforme ca cele următoare:

Încă din 1824 guvernul conservator al lui Sir Robert Peel duce la abolirea legilor din 1800 și 1799 care interziceau, ca o purtare criminală, dreptul lucrătorilor de a se asocia în scopul de a-și revendica reducerea orelor și mărirea salariului. Geneza deci a trade-unionismului e, într'un fel, conservatoare.

În 1833 un conservator Richard Oastler, și Conte de Shaftesbury, pe atunci tot conservator (Lord Ashley) asigură Legea celor 10 ore de lucru. La aceeași vreme, la fel, Legea loturilor, de atât de mare folos agricultorilor (Ten Hours Bill și Allotment Act). Numărăm apoi, ca mai importante, printre aceste legiuiri ale conservatismului democrat: Reducerea orelor copiilor în fabrici, susținută în 1838 și 1839, și învinsă de liberali — cari au luptat «ca tigrii» în favoarea sclaviei copilului — cum pomeneste *Justice*, ziarul socialist al vremii.

1842: Sir Robert Peel: The Coal Mines Regulation Act, interzice lucrul sub pământ femeilor și copiilor mai jos de 10 ani. (Gladstone votează contra).

1849: Conservatorii numesc o comisie de anchetă al cărei rezultat e Mines Act 1850, ameliorând condițiile de muncă minieră.

1852: Sub Lord Derby, societățile cooperative sunt recunoscute ca instituții separate.

1859: Conspiracy Law Amendment Act, reconfirmând dreptul de asociație uvrieră.

1867: The Factories Extension Act: protecția copiilor și femeilor, dintre care 1.500.000 de persoane sunt afectate de atare reformă.

1867: Conciliation Act — sub Disraeli, pentru tranșarea conflictelor între patroni și lucrători.

1867: Marea reformă electorală. Disputată, e drept, între liberalii lui Russell și Conservatori, lărgirea revoluționară a votului englez e fapta lui Disraeli, adus la putere și silit să primească amendamente, dar nu mai puțin «speriind, pe liberali cu îndrăzneala unora din ideile sale» (Leon Cahen)<sup>1)</sup>.

1874: Artisans and Labourers Dwelling and Improvement Act, autorizând instituții publice să clădească pentru ameliorarea locuințelor de plugari și meșteșugari.

1876: Merchant Shipping Act, protejând vieța marinarilor.

1876: Compulsory Education Act, prevăzând plata de taxe pentru săraci, cari cad acum și ei sub obligativitatea învățământului.

1886—1887: Mines Acts, — alte legi miniere îmbunătățitoare.

1887: Lord Salisbury's Cooperative and Friendly Societies Amendments Acts, — legile de cooperație și ajutor mutual ale Lordului Salisbury. Suntem în toiul conservatismului democrat al Lordului Randolph Churchill.

In 1891 Joseph Chamberlain, liberal dizident, își arbo-rează programul său de opt puncte pentru apărarea și ameliorarea soartei politice și economice a lucrătorilor,

<sup>1)</sup> *L'Angleterre au dix-neuvième siècle.*

program de intervenție a Statului cum o numește el, și care e caracterizat de revista «Nineteenth Century» (Noemvrie 1891) ca socialism de Stat.

Bonar Law urmează întocmai principiul lui Disraeli pe care îl citează la toate ocaziile: 1. A prezerva și perfecționa instituțiile țării; 2. A perfecționa, în cadrul lor, condițiile de traiu ale poporului.

La fel, Stanley Baldwin, al cărui guvern trecut e responsabil de votul femeilor peste 21 de ani (reformă desvoltând pe cea dela 1917, prin care femeia intra în votul universal), de politica locuințelor pentru săraci, a lui Neville Chamberlain, — cu cele 800.000 de case construite numai de pe urma lui Housing Bill (legea locuințelor) din 1923 — cum și de alte reforme de natură social-democrată.

### III

Dacă tradiționalismul englez conservator a basculat în direcția unei politici care, cum a și fost caracterizată, frizează socialismul de stat, și care se îmbibă de tot umanitarismul protector și intervenționist al claselor de sus, care e situația socialismului englez, care sub numele de colectivism, caracterizează politica engleză dela 1880 încoace? Este epoca în care — după ce liberalismul și-a adus contribuția lui la reformarea Angliei pe calea individualismului englez, a liber-schimbismului și neintervenționismului, și prin acea concurență cu umanitarismul conservator pe care am văzut-o mai sus, — după apogeul la care ajunge sub Gladstone, cu pâlpâiri de apus sub Asquith și Lloyd George — decade, rămânând în cazul

cel mai bun, ceea ce ultimul mare liberal de doctrină, Keynes, duhul școalei economice liberale dela Cambridge, numește: un curent a cărui « funcție e să supleze pe Conservatori cu creere și pe Laburiști cu criticism ».

De fapt, lupta nouă politică se dă în jurul proprietății și ca atare două partide sunt organic justificate în existența lor: Conservatorii, cari apără drepturile proprietății și Socialiștii cari le atacă.

Ar fi prea mult să încercăm, la acest capitol, o schițare a socialismului englez. Ne interesează aci numai curba deschisă de el în sânul tradiționalismului englez. Derivat sufletește din Owenitism, din așa botezații Liberi agitatori de Presă, din Factory Reformers (Reformatorii Muncitorimii), cum și din oponenții așa numitei « Poor Law ». (Legea de Asistență Socială) și alte nuclee democratice, ca și din Chartismul lui Lowett și Trade-unionismul lui Doherty, dela 1830, momentan el e disparat și inform. Trebuie să așteptăm toamna anului 1883, când un grup de intelectuali, aprinși de un recent zel socialist de pe urma unei vizite a filosofului scoțian-american Thomas Davidson, fondau la Londra o societate: The Fellowship of the New Life — Camaraderia Noii vieți — cu scopul înlocuirii vieții materiale prin cea spirituală, și de a cultiva « un caracter perfect în toți și fiecare ».

La a doua ședință ea devenea The Fabian Society <sup>1)</sup> — Societatea Fabiană — cu Sidney Webb, actual Lord

---

<sup>1)</sup> Numită așa dela cuvântul lui Fabius Cunctator: așteaptă-ți momentul și lovește!

Passfield, Bernard Shaw, Hubert Bland, E. R. Pease, Sidney Oliver, Mrs. Besant, apoi Wells, etc.

Cu aceasta și cu Independent Labour Party, întemeiat în 1888 de Keir Hardie, și alimentat de alte Uniuni Laboriste, Armate Laboriste, Comunități Laboriste și așa mai departe, Partidul Muncitoresc era întemeiat în 1893 sub prezidenția scoțianului Keir Hardy, ca să fie dus repede la destine guvernamentale de Ramsay MacDonald.

Caracterul moderat al acestui partid e universal recunoscut. Decepțiile produse la extremiștii din toate părțile, mai ales cei din Rusia, — unde șeful muncitoresc e detestat la fel, dacă nu chiar mai mult decât Stanley Baldwin, — de pe urma primei sale guvernări ca și celei de a doua, constituie un lucru bine cunoscut și o notă caracteristică, a politicei mondiale.

Politica colonială din trecut a lui Thomas, — unul din leaderii socialiști cei mai populari — e recunoscută de toți ca mai aprigă și conștientă de interesele Imperiului decât cea conservatoare. Deasemenea cea actuală, a balanței și dezvoltării comerciale ca și a legăturilor intercoloniale britanice. E drept, există o ramură stângă a partidului, care, după dizidența înflăcăratului Maxton, s'a complăcut pentru o vreme într'o sfidare de copil teribil a instituțiilor engleze, aceștia mergând până la a ațâța la răscoală, prin manifeste, pe muncitorii de orice fel din India. Dar să nu vorbim de Maxton și pletele sale revoluționare până a-l vedea la putere; și să nu uităm că șeful ostracizat azi de socialiști pentru politica sa conservatoare Ramsay Mac Donald, era ostracizat în 1914 de nație pentru a se fi pronunțat contra războiului! E deci vechea

poveste a socialismului englez: internațional în opoziție, dar subit național, prudent și grijuliu de soarta imperiului de îndată ce are răspunderea puterii, — o psihologie bine cunoscută, de altfel, și adesea comentată, nu fără un dram de ironie, de cronicarii politici europeni.

Se poate spune cu precizie, la lumina faptelor și conduitei sale de până acum, că, înzestrat cu un program de drepturi muncitorești și reforme economice ce merg pe linia mare a tradiționalismului englez, socialismul englez nu va merge niciodată împotriva acestui tradiționalism, nici împotriva instituțiilor engleze pe care oricând le va apăra, dacă nu cu același exclusivism, în orice caz, cu aceeași mândrie și conștiințiozitate britanică.

Dar e timpul să intrăm în însăși structura organică a tradiționalismului acestuia al Socialismului englez, ca să-i vedem adevăratul înțeles și adevărata justificare.

Un lucru caracterizează dela început socialismul englez. El nu e teoretic. El e numai uman. L-am văzut izvorând din vizite de filosofi și probleme spirituale.

Istoricii lui sunt unanimi în a admite că Marx a avut o influență extrem de mică asupra socialismului britanic. Iar unul din cei mai arzători corifei ai lui, minunatul propovăduitor socialist William Morris, spunea odată:

« Sunt întrebat dacă cred în teoria valorilor lui Marx. Ca să vorbesc sincer, nu știu ce-i teoria valorilor lui Marx și să mă ia naiba dacă doresc să o cunosc ». (I am damned if I want to know).

Un istoric al socialismului, Hutchinson, spune, de asemeni: De fiecare socialist creat de Capitalul lui Marx, o mie au fost creați de Biblie.

Da, socialismul englez e, la bază, creștin și umanitar. Ca și aiurea, dar mult mai mult decât oriunde, pionierii lui sunt mai mult profeți sociali decât economiști revoluționari.

Or, pe linia acestui misionarism creștin și umanitar, ei se întâlneau cu însuși spiritul englez în politică — se întâlneau cu tradiționalismul democrat al unui întreg veac. Lucru unic, și aproape paradoxal, în conservatorii democrați ai veacului ce se stingea, socialiștii proaspeți își găseau oarecum predecesorii. Socialismul de stat trebuia numai continuat, și perfecționat cu tot aparatul politic și economic al nouilor probleme. Am pronunțat cuvântul stat, și el ne introduce în a doua taină a socialismului englez. Marxismul, dacă nu dă socialismului englez aparatul teoretic, nici ura de clasă, ci cel mult: lupta de clasă — mult mai atenuată ea însăși, ca oriunde, tocmai prin vraja antecedentelor de democratism englez nobiliar văzute — îi dă: asaltul împotriva capitalismului, formulat în principiul naționalizării. Naționalizarea, însă, e preamărirea ideii de stat, — statul organizator al industriei, pe baze cooperativiste și colectiviste, statul deasemeni, organizator de libertate practică și educație moral-culturală în masse — spre a se da tuturora egalitatea, nu reală, căci aceea e o imposibilitate, ci de oportunitate, cum spune clar MacDonald în opusculul său despre socialism.

Dar în cultul pentru stat, care e cheia întregii orchestrații socialiste engleze, noua dogmă se întâlnea din nou, și atât de cordial, cu tradiționalismul acelor conservatori, cari în cuvântul lui Disraeli, vedeau în politică: progresul instituțiilor de Stat engleze și, înăuntrul lor, cu patronajul lor, reabilitarea și propășirea masselor.

Respectând, deci, și contribuind chiar la prestigiul Coroanei, Bisericii, Parlamentului și Imperiului Britanic cu toate celelalte instituții ale lui, socialiștii englezi nu făceau decât să profite de o verificare deja făcută, a rostului acestor instituții, în materie de ordine și propășire socială, — a unor instituții care nu numai că rămăsesse pururi fidele idealului umanitar, dar erau așa de profund implicate în ideea de stat, că acesta nu se putea concepe fără de ele mai mult decât s'ar putea concepe o cetate fără fortărețele sale.

Socialismul englez e, așa dar, eminamente un socialism creștin și de stat; răzimat adică pe doi termeni, cari, respirând, unul: religiosismul tipic al rasei engleze, al doilea: acel cult pentru stat, care și-a găsit în Hobbes expresia de Leviathan, — puterea autocrată și atotabsorbitoare — stau la baza politicei engleze din toate vremurile. Adică, din toate vremurile, nu! Căci au venit și peste socialismul englez vremuri nouă...

#### IV

Ideea de Stat a început să se surpe în ultimele forme al socialismului englez. E interesant atunci de văzut, cum stăm cu tradiționalismul englez în fața acestor excreșcențe nouă.

Era de altfel o reacție dacă nu chiar necesară, în orice caz naturală. Statul se bucurase în ultimul timp de un credit prea mare. Conservatori, liberali și socialiști, din diferite sau identice puncte de vedere, îi exaltaseră puterile de Leviathan. Filosofi ca Green și Bosanquet,

pornind dela idealismul lui Rousseau și chiar Plato, trecut prin idealismul lui Hegel care vedea în stat « libertatea obiectivă » și « o familie etică națională » cum și prin radicalismul religios al lui Mazzini, a cărui lozincă era « Dumnezeu și poporul său », înconjură ideea de Stat cu un cult ce frizează misticismul. Pentru Bosanquet, fiecare Stat e gardianul unei întregi lumi morale » iar « funcția lui e să promoveze unitatea omenirii », « relația normală dintre State fiind cooperativă ». (*Social and International Ideal*, 1917, p. 277—278). Iar pentru T. H. Green, care vede în Cromwell idealul politicianului « datoria civică e o funcție spirituală, entuziasmul ce stă la spatele acțiunii politice aparținând forței spirituale universale, care ca și extazul, misticismul, quietismul și filosofia, stă în coliziune permanentă cu interesele carnale ale lumii ».

Dar Statul atât cel conservator, liberal, cât și cel socialist se arată în mare parte ineficace, în procesul de revendicări sociale amelioriste. Intervenționismul său dă naștere unui biurocratism, pururi hrăpareț, opac, și reacționar, adesea inoperant; iar naționalizarea prin el a marii industrie, cu asaltul împotriva capitalismului, se dovedește o eroare marxistă. În locul biurocratismului se preconizează atunci cooperativism și sindicalism, în locul exproprierii capitalului se pune problema înlocuirii capitalului sub forma corporației.

Izvorul acestui anti-etatism în Anglia are în teorie două filoare.

Mai întâi, cum s'a remarcat, o renaștere medievalistă în gândirea politică engleză, pe care o provoacă nu puțin cartea lui Otto Gierke despre Teoriile politice ale Evului

Mediu, popularizată în Anglia de Fr. Maitland din Cambridge. (Dacă școala din Oxford excelase în apologia Statului, școala din Cambridge pare a se specializa în deprecierea ideii de stat).

Teologul dela Colegiul Sf. Caterina din Cambridge, John Neville Figgis în *Churches in The Modern State* (1913), reia ideea medievală a independenței, dacă nu chiar a superiorității Bisericii față de Stat, și vede Statul ca o sumă de corpuri sociale de o reală viață și personalitate, pe care suveranul nu le poate atinge, fără ca acest lucru să nu se numească tiranie (p. 42). Negreșit, forma de Stat medievală e cel mai bun argument împotriva ideii de Stat modernă.

Dar a doua sursă a noiei ideologii antietatiste — sau contra Statului democrat — e școala lui Duguit. Se cunoaște teoria savantului francez, caracterizată ca o «interpretare sociologică a Statului», după care Statul nu e un suveran ci: o funcție. «In interdependența socială noi suntem nu membrii Statului, ci membrii unul altuia, legați de un cod social-moral, și de nevoi publice pe care anume agenți oficiali au însărcinarea să le păstreze și satisfacă. Statul e această funcție socială; ca atare el e dedesuptul legii, ca orice particular, ba chiar mai mult decât simplul particular, — Statul având o răspundere, lipsită de suveranitate ca și de personalitate; acțiunea Statului înseamnă, deci, pur și simplu, că anume oficiali aduc la îndeplinire ordinele unui ministru».

Duguit a avut cu cele două faimoase cărți ale sale *Statul și Legea în Statul Modern*, un mare răsunet în Anglia și America. In Anglia, profesorul de Științe Politice dela

Universitatea din Londra, Harold Laski, un mare adept al său, l-a tradus și popularizat, după cum alți istorici sau gânditori politici de talia unui Ernest Parker, Sir Sidney Low, filosoful psiholog Graham Wallas, profesorul Oxfordian Tawney, etc. s'au întâlnit din diferite direcții în aceeași operă de discreditare a Statului și detronare a lui de pe pedestalul pe care îl urcase Rousseau.

Dintre aceștia, spre a termina cu teoria care a anticipat în Anglia, și a provocat nașterea socialismului federativ — sau de breaslă, sau corporativ — alături de Graham Wallas care se întreabă sceptic dacă consimțământul membrilor comunității constituie condiția necesară unei bune guvernări și citează — după Plato și Comte — pe Wells, care în « Utopia Modernă » descrie anticipativ « răsturnarea guvernământului reprezentativ și înlocuirea lui printr'o aristocrație voluntară de oameni luminați, de știință, versați » și face apel la un « guvernământ înțelegător de oameni luminați și desiluzionați de pretențiile false ale patriotismului de paradă și de alte ficțiuni ale lumii din afară » (p. 200—221).

Poate mai interesant îl găsim însă pe Tawney, cu importanta sa lucrare dela 1921: *The Acquisitive Society*, în care reia tema lui Duguit, și — făcând apologia a ceea ce în loc de *Stat* numește *Societatea Funcțională* — vrea ca societatea să se reorganizeze nu pentru menținerea de drepturi, ci pentru îndeplinirea de datorii (performance of duties — maintenance of rights); dânsul cere dizolvarea atâtor drepturi și privilegii de proprietate, neproductive pentru societate, ci numai pentru indivizii cari, printr'o erezie a veacurilor, le posedă, și transformarea lor în

aport social la îndemâna tuturor. Ce-ar fi, de pildă, se întreabă dânsul, dacă cele 16.000.000 de lire sterline pe care Londra le plătește proprietarilor de pământ sub formă de rentă anuală, s'ar aplica binelui public? De ce societatea nu și-ar asuma drepturile sale funcționale asupra solului mineral și proprietății mari, ca acestea să înceteze să fie drepturi individuale, și să devină datorii publice?

E ciudat că teoria aceasta, care pe de o parte e de sorginte franceză, iar pe de alta, cum vedeți, frizează comunismul, a prins în Anglia mai mult decât în Franța.

În al doilea rând e ciudat că, odată prinzând, a dat în Anglia cu totul altceva decât comunism, și anume: Socialismul federal.

În Franța unde Paul Boncour — adesea citat pentru aceasta — semnaleză creșterea Federalismului economic, și renașterea — după eșecul Marxismului — a Proudhonismului, care caută în « organizația federalistă a societății cheia libertății », și respingând principiul naționalizării, punând în locul principiului exploatării, din partea indiferent a cărei clase, principiul « participării în determinarea condițiilor de muncă » — ar fi trebuit să se găsească cel mai prielnic mediu pentru un socialism corporativ.

Totuși — cum am spus — acest socialism (Guild-socialism) nu naște în Franța, ci în Anglia, unde teoria anti-etatistă e de import. Această dublă caracteristică a noului fenomen politic în Anglia din chiar prima lui fază, faza incubației — se datorește renașterii medievaliste, pe care am amintit-o, în concepția politică a Angliei. Ca în totdeauna, în clipele sale de refacere, Anglia și acum s'a

repliat, am zice, asupra ei însăși, și din rezervoarele tradiționalismului ei, stimulat de un religiosism inerent făpturii engleze, dar reînviat, mai cu seamă, în ultimele decade ale veacului, s'a adăpat la evul mediu, ca la izvorul unei noi tămăduiri.

Suntem deci din nou în fața fenomenului englez în politică, — altoirea unei noi forme politice pe trunchiul tradiției —, suntem iar la acel pas înapoi, care după Englez — neam sportiv — e cea mai bună condiție pentru un mare salt înainte...

Dar să nu uităm și contribuția lui Carlyle la surparea democratismului etatist în Anglia.

Marele istoric nu s'a mulțumit să ironizeze dispartat ideea. În *Chartism* asistăm la un atac, am zice, organizat împotriva democrației.

Pornind cam dela același principiu ca Wells — care nu se poate să nu fi citit, ba a cetit chiar prea bine *Chartism* — ca să ajungă tot cam acolo, Carlyle numește democrația: « o afacere ce se contramandază dela sine » (a self-cancelling business). De ce? Fiindcă sub o formă sau alta, ea duce la despotism.

Democrației îi va opune atunci aristocratismul, pe care, ca și autorul *Utopiei Moderne*, îl vede realizat ca putere de Stat sub forma unui sanhedrin de oameni aleși, « o corporație a celor mai buni și bravi ».

Nu era aceasta natural la cel ce avea să împrumute — cum știm — dela David Hume fericitul termen de Cult al Eroilor (Hero Worship) și să țină în Mai 1840 celebrele conferințe, la vremea aceea echivalente cu lansarea unei noi teorii?

În aceste conferințe, cu patos scoțian, Carlyle nu atribuia tot binele omenirii celor puțin chemați? « Istoria a ceea ce omul a înfăptuit pe pământ e, în fond, istoria oamenilor mari cari au lucrat pe pământ »; — « omul mare fiind ca un fulger din cer: după care restul muritorilor așteaptă ca după o scântee, ca să facă apoi și ei flacăra ».

Carlyle, poate pornind dela alte premise decât anti-etatiștii moderni sau medievali, și neglijând, de sigur, în problema pe care o pune, termenul economic, înseamnă nu mai puțin o denunțare fățișe a colectivismului și unul din argumentele cele dintâi ce aveau să fie invocate de criticii de mai târziu ai socialismului ca doctrină inoperantă.

E, însă, timpul să vedem în ce constă și cum acționează socialismul englez corporativ

Dela început, — ca să evităm orice confuzie, dar și ca să-i schițăm nota justă — vom spune că el n'are aface cu corporatismul fascist.

Antisindicalist și antisocialist, acesta — oricât ar părea de asemuitoare cooperativele din Ravenna cu cele engleze — se bazează pe dictatură și lovituri multiple de Stat.

Mișcarea engleză, credincioasă Statului pe care se mândrește a-l fi pus în adevărata lui valoare, valoarea funcțională, în locul ficțiunii suveranității, se bazează pe sindicalism ca și pe socialism, între care nu face decât să tragă o linie de unire.

Socialismul corporativ englez e o formație și doctrină nouă. El apare în persoana unui simplu arhitect, Penty, care în 1906 scrie *The Restoration of the Guild System*, făcând apologia corporațiilor medievale. Alți gânditori

politici i se raliază: un Hobson, un Orage, Reckitt, Beec-hofer, etc.

O Ligă Națională: *Guilds League*, se alcătue, cu un organ lunar: *The Guildsman*. Din ligă mai numărăm pe un Bertrand Russell, Ramiro de Maeztu, Tawney, Hodges, Cole.

Doctrina, formulată mai ales de Hobson, Orage și Cole — acesta poate cel mai interesant dintre istoricii mișcării — pornește dela o revizuire a ideii sindicaliste și socialiste, pe care vrea să le scuture de false asumptii și prejudecăți, făcând un proces radical, industriei.

După aceștia, socialismul de Stat și sindicalist nu face un mare pas de capitalism, în tratarea industriei ca factor esențial de avuție și ordine socială.

Atât unul cât și altul contează pe industrie. Vroind, unul s'o acapareze, celălalt s'o exproprieze, ambii nu i se închină mai puțin, și nu văd mai puțin în ea un punct de ajungere, un ideal. Or tocmai aceasta e greșeala, greșeală care face din două doctrine atât de disparate, două doctrine ce se întâlnesc în chiar punctul lor nevralgic și devin una și aceeași tocmai acolo unde trebuiau și pretindeau să se separe.

Când, de pildă, socialiștii cer mărirea salariilor, — o cerere foarte justă și morală democraticește — ei comit o greșeală fundamentală, economicește, ei cad pradă partipriului, asumptiei industrialiste, prin recunoașterea însuși principiului industrialist contra căruia luptă!

Această greșeală face ca o cerere legitimă să devină ilegitimă, întorcându-se ca un eșec împotriva socialismului. De ce? De oarece socialismul nu trebuie să uite că excesul industrialist, divinizarea industriei, a dus la o

competiție exasperantă de piețe și grupuri fabricante. Odată ce-ai ajuns aci, a vroi ca industria ta să triumfe — fie că e în mâini muncitorești, fie capitaliste, — aceasta nu afectează deloc termenii situației — înseamnă principial a produce condiții cât mai ieftine de lucru acasă, deci din capul locului: micșorarea, nu mărirea salariilor. Adică: un rezultat antisocialist. Industria se răzbună. Dacă socialismul nu admite acest rezultat, care e unica alternativă? A cere într'una mărirea salariilor și a face greve în funcție de ele? Nu. Este emanciparea industriei de competiția streinătății, de export, și punerea ei în atârnamare, în schimb, de piața internă. Prin urmare: intensifică piața internă, măbind producția, atacând noi izvoare de producție. Și care e izvorul de căpățenie, de nu agricultura? Aceasta cu atât mai mult cu cât, în cazul Angliei, odată cu ivirea multor țări după războiu, care își prefac singure materiile prime în materii de consum, puterea și valoarea manufacturieră a Angliei a încetat și, cu micșorarea exportului, materiile de hrană, de care ea are într'adevăr nevoie, vor deveni tot mai rare și costisitoare. Atunci, iarăși, intensifică agricultura pentru a te hrăni prin tine, la tine acasă. Socialismul, deci, trebuie să se tămăduiască de prejudecata industrială, vrednică cel mult de capitaliști, car n'au aceleași nevoi nici preocupări ca clasele muncitorești și plebee — el trebuie să conceapă industrialismul nu ca ceva nepieritor ci, numai ca o excrescență transitorie a economiei vremii, și să prevadă timpul când el va trebui să fie verificat, amendat și supleiat cu noi posibilități de producție și prosperitate umană.

Aceste noi grupuri de producție, ce se chiar ivesc dela o zi la alta, pun din nou o problemă vitală, problema muncii. Ca factor esențial de producție, și în orice caz, momentan, ca unica avuție a lucrătorului, acesta trebuie să pornească la o revizuire și reorganizare nu a capitalului ci: a muncii.

În loc de monopolizarea marxistă a industriei, care am văzut la ce antisocialism poate ajunge, socialismul sindicalist să se gândească mai bine la monopolul muncii. În sânul acestui monopol muncitoresc, munca va înceta să fie un articol de consumație capitalistă — fenomen care dăinue și sub regimul sindicalist, căruia noua doctrină îi reproșează leniența și unilateralitatea în materie de activitate grevistă, — de altfel ea însăși eșuată. Munca va fi o organizație, exclusivă, la controlul și vieța căreia trebuie să participe orice lucrător, dela conducători, la ultimul ucenic.

Corporații deci. Bresle de muncă și producție. Dar nu ca cele medievale, regionale, ci naționale: fiindcă industria și munca au devenit naționale; nu «secționale», ci universale, fiindcă industriile, muncile și producțiile au ajuns la o interpenetrare ce face separatismul imposibil. Corporațiile acestea naționale, reprezentând fiecare o formă de producție și fiind însumarea tuturor breslelor de același fel din țară, vor avea un Congres, un adevărat Parlament economic, responsabil de toată mișcarea muncii și producției.

Față de această organizație corporativă care e rostul Statului? El se va consacra îndatoririlor de ordin general, pacea, justiția, cultura; colaborând armonios cu Congresul pentru cât mai multă eficiență și cât mai mult bine social.

Dar interiorul acestor federații? În sânul lor se va lucra în spiritul « substituirii producției de utilități și servicii în locul producției de profit ». Cuvântul « profit » e în genere oroarea socialismului corporativ. Primul pas pentru exterminarea profitului și ajungerea la prețul just, e prețul fix... Cu el se va ajunge la armonia între muncă și cost, în locul variațiilor de preț la care dă loc speculația și care — fie că urcă ori coboară — sunt de-o-potrivă de demoralizante pentru lucrătorul conștient de valoarea operei sale și, în mod natural, rebel ideii de a-și vedea munca sau prea bine sau prea prost retribuită, numai fiindcă așa vor fluctuațiile acestei tiranice speculații. Cu timpul se va ajunge la prețul medieval, adică prețul care era în primul rând o valoare morală. Și aceasta va însemna dematerializarea vieții, renunțarea la acest Baal al îmbogățirii cu orice preț. Dacă o industrie, o întreprindere va produce un câștig, acesta se va întrebuița la perfecționarea acestei industrii nu la acumularea banului în buzunarul unui individ care apoi să o terorizeze dela înălțimea situației.

În cadrul unei astfel de organizații, cu atare spirit, membrii se vor conduce dinăuntru, nu din afară: și la fel se vor controla, la fel vor participa la rezultatele activității lor, Statul ne mai intervenind cu biurocratismul lui ple-toric, oșios și inoperant.

Dar pentru ajungerea la o atare organizație economică e nevoie de înlocuirea — spun ei, a spiritului machiavellic, cămătăresc și spoliativ al veacurilor industriale, printr'un spirit de dreptate, onestitate, și desinteresare, aproape echivalent cu începutul unei noi civilizații...

De aci și elanul aproape profetic cu care adepții nouei mișcări făc din noua lor economie politică mai mult decât o știință, un apostolat.

Și e tocmai acest caracter de apostolat, de idealism aproape agresiv pentru vremea noastră egoistă și interesată, care face din această mișcare, în ciuda unei înfățișări de toată modestia, o revoluție în surdina: E de fapt dematerializarea veacului nostru ultra-materialist.

E ceea ce a produs zâmbet la unii din istoricii politici ai vremii, prea sceptici ca să mai creadă în reînviere de suflet muncitoresc. Dar corporația zidarilor din Manchester cu 57 de comitete, după modelul căreia s'a format Corporația Națională de Construcție, cum și cea din Londra, apoi Corporația Construcătorilor de mobile, cea a Impiegaților din Glasgow, a Croitorilor, a Fermierilor din Districtul Metropolitan al Londrei, a Horticultorilor și Agricultorilor, a dat până azi roade însemnate și nu numai partidul socialist și liberal au căzut real sub influența sa, dar Fabienii se chiar transformă în Corporații, iar minierii, amployații de căi ferate, inginerii, agenții de poștă și telegraf, ca și învățătorii sunt cu toții în curs.

Nimeni nu poate contesta că ne găsim încă la un « cul-de-sac » economic, cum spune Cole, abilul gânditor social; că industrialismul e mereu în criză; și că, în plină revizuire, multe din problemele economice ale vremii vor avea să fie soluționate de noi factori. Iar că Federalismul socialist e menit să furnizeze dintre acești factori pe cei mai importanți, e o chestiune care nu poate fi pusă la îndoială.

Pe noi însă ne privește aci integrarea Federalismului socialist în tradiționalismul englez. E posibil acest lucru?

Am văzut deopotrivă deosebit de corporatismul fascist ca și de comunism, doctrine care, atât în Italia cât și în Rusia, au dus respectiv deopotrivă la dictatură.

Dimpotrivă, pașnic și sedentar, federalismul socialist tinde nu la înlocuirea societalului prin politic, ci a politicii prin social. Partidul dispăre, chiar Statul dispăre în grupul social. Ori, e acesta un fenomen specific englez? Dar e politica întregului veac al nouăsprezecelea, politica conservatismului democrat, care dincolo de instituțiile engleze, disolvă preocuparea de castă și partid în cea pentru binele social, pentru binele claselor de jos în deosebită nevoie de acest bine social. E socialismul de Stat care străbate, când sub formă conservatoare, când liberală, când socialistă, întreaga politică a Angliei moderne, și care a dus la teoria Parlamentului Social, alături de Parlamentul Politic, din opera lui Sidney Webb, azi Lord Passfield.

Numai că Federalismul socialist pune problema societalului cu un zel apostolic, făcând apel la toate însușirile creștinești ale omului. Federalismul Socialist e într'adevăr, botezarea creștină, în legea lui Isus, a socialismului de origine marxistă. Dar aceasta ce e, dacă nu revenirea pe căi medievale, la socialismul creștin al lui Ruskin și William Morris, la idealismul creștin al lui Carlyle, la tot acel idealism englez în care politica Angliei de veacuri, dar mai ales a secolului al nouăsprezecelea, a știut — prin acea oscilație de pendul și concepție dicotomică a vieții, să se repauzeze de excesele materialismului.

Federalismul socialist e expresia ultimă a misionarismului creștin, umanitar și social, în politica engleză. Și e ultima expresie a caracterului dual englez în politică.

Decapitând Statul de aureola lui, el și-l menține mai departe ca asociat în opera de ameliorare socială. Social, el rămâne național: neprivind Imperiul ca o necesitate absolută, îl menține nu mai puțin ca o piață internă; revoluționar în spirit și doctrină, el dă mâna cu tot cooperativismul, asociaționismul, și filantropismul englez al veacului al nouăsprezecelea.

Pentru noi, care ne găsim la repunerea problemei agricole și la înlocuirea politicului prin economic și social federalismul englez e o pildă și un stimulent rar.

Iar pentru cei ce-l privesc numai ca fenomen englez, el înseamnă transformarea politiceii în acel «exercițiu religios» din fraza lui Gladstone.

E practica vieții dematerializată după model medieval, după acel model pe care rusul Berdiaev îl vede la baza societății și civilizației de mâine...

E alfabetul politic recitat, cu ura de clasă devenită: cooperatie și întrecere la muncă; cu câștigul redevenit: o idee morală, — o satisfacție și nu un nesat. Alfabetul politic, recitat, adică, cu un ochi la Biblie, constituția adevărată a socialismului englez.

E, în sfârșit, în criza universală actuală, în fața problemelor sufletești și economice celor mai grele ce s'au pus vreodată unei societăți omenești, o nouă colaborare între Dumnezeu și Englez, acel Dumnezeu despre care atât conservatorul, cât și liberalul și socialistul englez au un cuvânt care spune: When God wants a hard thing to be done He tells it to His Englishmen, — când Dumnezeu are nevoie de ceva greu de făcut, o spune Englezilor săi.

B. O. U. / A. S. U.

Central University Library / East

## GLADSTONE, PRIETENUL, OMULUI

### I

Anglia e țara sfătoasă a biografiilor <sup>1)</sup> și memoriilor. E țara Omeniei. A ridicării omenescului trecător la rang de icoană în timp, de idealitate. De aici o întreagă și de sigur cea mai nobilă latură a civilizației sale. S'o lăsăm de-ocamdată și să spunem că în nu mai mult de o lună, au apărut într'un an la Londra, vreo trei jurnale personale, o semiduzină de culegeri de scrisori — dela popi de țară sau doamne din lumea mare — și biografiile lui Napoleon, Bismarck, Eduard VII, Disraeli, Gladstone, — aceasta din urmă datorită lui Osbert Burdett, criticul acut al lui Blake, dar mai ales al așa numitei epoce estetice a lui Walter Pater, Beardsley și Wilde, transpus de data aceasta pe teren numai politic, pentru a ne da ceea ce numește dânsul « portretul parțial al unui caracter ».

*William Ewart Gladstone* nu este chiar părintele, dar nu vom exagera dacă îl botezăm marele ofician al liberalismului englez politic. Și lucrul nu e lipsit de o engleză

---

<sup>1)</sup> *Osbert Burdett*, D. E. Gladstone (London, Constable).

semnificație. Intr'adevăr, autorul celor mai liberale reforme ale iscusitului veac al XIX-lea — acest veac al speranței, cum îl numesc ideologii, sau, cum îi spune Spengler, veacul idealurilor intelectuale, spre deosebire de veacul al XVIII-lea, numai al ideilor — trecuse de cincizeci de ani când număra tot ca fruntaș conservator; și numai după câțiva ani, fără încriminări, fără mirare, își lua natural locul, prin renunțarea lordului Russell, la șefia partidului liberal.

Am înțelege un proces contrariu. Ori e un simplu *volte-face*? Cine cunoaște însă cât de cât din viața duiosului bărbat de stat, știa că și până atunci dânsul fusese inițiatorul multor reforme liberale, după cum, după aceea, ca liberal *en titre* nu s'a opus mai puțin la nesăbuințe, cum va fi spus Gladstone, momentan, unor excese ca, de pildă, problema, în prima ei fază, a autonomiei irlandeze.

De fapt, în persoana niciunui om politic nu apare mai bine elementul dicotomic al Englezului, legat de înțelesul ce-l acordă dânsul cuvântului « liberal » și « conservator ».

Drept e, încă mult înainte de Gladstone, dela apariția primelor lupte de partid în secolul al XIX-lea, cele două noțiuni începuse să se încalce. Marele Burke nu știa precis — și nici azi criticii săi nu știu — dacă era liberal sau conservator. Pitt era un mare liberal și un mare imperialist. La fel marii lor partizani.

Pricina deci nu poate sta în oameni ci, cel mult în aceea concepție de compromis, care după Morley se așează la baza psihologiei engleze, și în cuprinsul căreia principiile sunt un decor, când nu o ficțiune, și singură fapta contează.

Dar politicește vorbind, pricina reală e alta, de data aceasta paradoxală: Conservatismul englez, ca formă politică diferențială, aproape că nu există. De ce? Pentru simplul motiv că nu-i nevoie să existe, conservatismul fiind la Englezi nu forma, ci substanța. El îmbibă toate actele Englezului, e un *sine qua non organic*, o constituție etnică. E plastica Albionului. Cu ea faci ce vrei așa cum cu același trup șarpele se poate face ghem la poala copacului sau întinde și face una cu frunzișul lui.

Conservatismul dispăre atunci în viața Englezului ca tema muzicală în variantele ei. Aceste variante sunt: liberalismul. Imperecherea inerentă, vitală, a acestora e ceea ce a nedumerit veacuri de-a-lungul pe gânditorii politici, dela Montesquieu la Tocqueville și dela aceștia la capete moderne atât de disparate ca istoricii Halévy și Cahen sau diletantul conte Keyserling.

Sfidând analiza și nerăbdând formularea, ea invită aproape spiritul poetic și cedează numai imaginei.

Dacă imaginea e puțin justă, se înțelege atunci de ce Englezului nu-i trebuie, și de aceea nu-i place termenul de conservator în politică. A-l pronunța e a vorbi unui medic de medicină, unui rege al petrolului de necesitatea în viață a sondelor.

De altfel cuvântul a fost impus în Anglia de politica continentală. Englezul s'a uitat bine și și-a văzut în el bastardul. Era el altceva decât o stârpitură? Nobleță de clasă? Englezul știe el mai bine ce e nobleța. Și nu-i nimic mai spre vrednicia democratismului englez nobiliar, ca faptul că un lord, Lord Salisbury, șeful partidului conservator, care la 1886 lua puterea din mâinile lui

Gladstone, a fost cel dintâi să denunțe termenul de conservator, ca unul care corespunde numai « unei clase și celor ce depind de clasă ».

La aceasta dânsul ar fi putut adăoga, la fel cu Lord Hugh Cecil azi, și atâția ca acesta, că « până la 1790 nu era un partid conservator definit, nici chiar ceva care să semene cu un corp conștient de doctrină conservatoare, cuvântul însuși nefiind cu adevărat născocit decât patruzeci de ani mai târziu ».

În sfârșit, nu îndemna mai acum câțiva ani, un mare organ englez, pe actualul Premier, cu prilejul discursului său dela Cardiff, să se lase definitiv de cuvântul Conservator și să adopte pe cel de Unionist?

Dacă numele dintâiu e pentru Englez superfluu când nu intrus, cel de-al doilea e dimpotrivă oportun și dinamic. El înseamnă menajul conservator-liberal din casa veche a Albionului. El a prezidat destinele Angliei, cu mult înainte de 1790, încă de pe vremea Stuartilor, când Whig și Tory erau două porecle și nu nomenclaturi politice, iar guvernele se constituiau din amândouă culorile. Revoluția franceză însă a creat o mare controversă; oamenii politici, ca Burke și ceilalți s'au derutat, au fost aruncați dintr'o tabără în alta și cuvintele liberal și conservator s'au pomenit politicește dușmane. Criza trecută, puntea s'a tras din nou.

Șeful conservator Robert Peel fu un mare liberal — vezi reforma electorală etc. — Gladstone, elevul lui, de asemeni. După moartea celui dintâi urmează guverne de coaliție: unionismul reappare oficial, Disraeli însuși, marele și decorativul imperialist, fiind când trebuie, mai

democrat ca Gladstone. Numai rivalitatea personală a acestora desparte câțva timp tranșeele. Peste mormintele lor, ele se închid. Încă dela 1886, prin secesiunea liberală, Lord Hartington — Joseph Chamberlain — Trevelyan, — Goschen, unionismul se reface sub Lord Salisbury. Dela moartea lui Gladstone acest unionism va governa aproape fără întrerupere douăzeci și vreo cinci de ani. Războiul cel mare, sub pavăza acestui unionism, va da Europei latine victoria, iar fluidicului celt Lloyd George cea mai fermă și lungă dintre guvernări. Numai frângerea lui aduce pe socialiști la putere, numai refacerea lui îi trânteste. Căci Stanley Baldwin ca să-și alcătuiască guvernul, fură lui Lloyd George dintre cei mai de aproape amici și colaboratori ai săi, iar ca să se mențină își altoiește partidul cu liberali de seamă. Măine, — și nu-i exclus ca sub sceptrul chiar al lui Lloyd George, — acest unionism va prinde în orbita lui chiar socialismul. Cine n'a rămas surprins de moderația trecutului guvern MacDonald? Gânditori politici de cea mai ambițioasă substanță conservatoare vorbesc de pe acum de o viitoare perfectă corespondență între conservatismul și socialismul englez de stat, pe tema cea mare, a cooperăției, sprijinului mutual și dragostei creștinești de aproapele.

Nu au oare ambele doctrine același bine social ca punct de ajungere în Anglia?

Ceea ce spune d-l Zeletin pela pagina 88 a *Neoliberalismului* d-sale, despre o întoarcere a capitalismului imperialist, ca o ricoșă, la forma primară, morală, a socialismului pașnic — ecou, dacă nu greșesc, al concepției lui Spengler despre o sfârșire cam pe la anul 2300 a

Occidentului capitalist într'un fel de molcom feudalism, — dacă se va înfăptui, va fi de sigur pe cale anglo-saxonă (și americană).

Ce înseamnă acum Unionismul pentru Englez? Inseamnă mai întâi Uniunea imperială, pentru care el crede că are de sus o misiune de mai bună umanitate; apoi uniunea de clase și partide; armonia ca în epoca pre-industrială între lord și lucrător, între capital și muncă; uniunea pe bresle între diferitele centre și regiuni ale Britaniei — adevăratul socialism; unirea anglo-americană pentru rezolvirea marilor probleme ale veacurilor; cum și unirea sub sugestia acestui steag a tuturor popoarelor într'o Ligă mai efectivă decât cea dela Geneva, care să nu dărâme, dimpotrivă să recunoască idealurile de mai înaltă civilizație ale acelor care au știut sub numele de imperiu britanic să modeleze scoarța globului în alte nouăzeci de Anglii, reprezentând o pătrime din întinderea și o cincime din populația planetei.

Iată de ce unionismul e marea temă a anglistului, peste care celelalte politici nu au fost și nu vor fi decât variantele. Acustica politică engleză recunoaște un pian: conservatorul, și un pianist: liberalul. Mâna acestuia poate fugi vertiginos pe clape cu condiție să nu depășească fildeșul, căci atunci rămâne în aer, nici să nu sfarme coardele căci atunci e dezastru!

Liberalismul englez e acest mod magistral de a cânta oricâte variante pe aceeași temă. Și ca atare e o virtuozitate. De aici prestigiul lui mare printre Englezi, transformat în idolatrie la 1820, de « Liberalul » lui Leigh Hunt, Shelley și Byron.

El e magicianul care animează și umple cu dinamism bateriile unui conservatism altfel inutil; e cetitorul viu, cu toate posibilitățile graiului, al unui alfabet care altfel rămâne literă moartă.

Lui i se datorează acel constituționalism englez latent, ireductibil, invisibil, care dela 1215 stă și merge continuu, acel constituționalism mercurial, rebel totuși eprubetei oricăror chimiști ai teoriei, rebel fiindcă vizionarismul la Englez e vizualitate, iar toată fumuria metafizică democratică se reduce la dânsul la o simplă problemă de retină.

Cine uită acest fapt păcătuiește împotriva alfabetului englez!

Gladstone, părintele liberalismului englez, n'a fost nimic decât *un mare vizual*. Un mare cetitor al faptului politic. Cu glasul lui frumos ca « violoncelul » lui Briand și care cuvânta în Camera Comunelor și pe platforme, până la adânci bătrânețe, între trei și cinci ore în șir, el a umplut de viață nouă alfabetul englez, făcând ca un mare profet al ochiului, cu cinci litere ale lui, o stea...

Se cade să i-o urmărim puțin și să tălmăcim ceva din marea lui cetanie.

## II

E greu și puțin... indecent să vorbești de Gladstone în treacăt. Dar exemplaritatea lui de factură ne obligă.

Un om care a acoperit cu viața lui un secol (1809—1898), care a fost deputat timp de 60 de ani în șir, ministru cam dela 30 și de patru ori prim-ministru, care a dat Angliei 13 bugete faimoase și mai mult decât atâtca mari reforme! Dar dacă activitatea cea mai uriașă avută vreodată de

elocință înflăcăată, care înmăntă  
 și în masăle en el, și de sau un de  
 vocea: un virtuos al vorbelii, un  
 magician al sufletului

un om politic e greu de îmbrățișat, mai descurajatoare e substanța inefabilă, acel je-ne-sais-quoi al personalității sale, care a nedumerit pe toți biografii, dela ultimul, Osbert Burdett, la cel mai mare, Lord Morley, și dela aceștia la Lytton Strachey, autorul de vază al «Victorienilor Eminenți».

Cel mai mare bărbat politic englez al secolului al XIX-lea nu era de o inteligență alta decât comună, cultura lui nu mai mult decât aceea a unui fiu de negustor scoțian, clasificat printre cei dintâi la Oxford, dar de care Huxley, prietenul său, avea să spună în 1869: «Gladstone un metafizician? Dar nici nu știe ce e aia!». Singurul talent personal, oratoria, ajutată de un organ inepuizabil, de nasul și ochii acvilini peste care lumina zâmbetului bun cădea ca o dojană — nu avea nimic din faldul purpuru al retoricei lui Burke sau incisivitatea poznașă, mijind un colț de tichie — a lui Lloyd George. Fluvială, răvășitoare, confuză, uluitoare — un adevărat element cyclopic și delphinian — ea a făcut dintr'însul primul și cel mai mare om de masă englez, dar n'a lăsat un rând care să-i supra-viețuiască.

Gloria oamenilor mari de a lăsa fraze după dânșii, a fost refuzată celui mai mare frazeofag al vremii sale. Un singur cuvânt: «bag and baggage» — cum am zice noi: «cu catrafuse cu tot» — scris și nu rostit, la 1876 în Chestia Orientală, împotriva Turcilor, a rămas de pe urma-i, și până și aceluia ingrații biografi i-au găsit ființa în Shakespeare!

E că, lipsit de umor, idei și viață interioară, cel mai simplu dintre oamenii mari, cel mai naiv din machiavelii

puterii, a rămas toată vieța lui « cel mai drăgălaș băiat mic din câți s'au dus vreodată la Eton », cum e descris Gladstone ca elev în renumita școală a micilor aristocrați și bogătași englezi.

Și e aceasta poarta de intrare în dedalul făpturii sale. Gladstone era un mare « fraged », un mare receptiv. Și Dumnezeu lui a vrut ca uriașa lui receptivitate să și-o îndrepte decenii în șir asupra nației sale, ca o pâlnie, ca o acustică măreață între pământ și cer. Gladstone s'a simțit toată vieța sa un ales și activitatea lui e aceea a unui patriarh care urcă și coboară un Sinai al datoriei, cu table pentru tribul său.

Acum, cine spune că un patriarh trebuie să fie băiat cult, inteligent și doctor în Drept?.. Dimpotrivă, una cu poporul său și mai mult decât tot acest popor la un loc, el trebuie să creadă. Rebel jobenului teoriei, Gladstone nu era un candidat perimat al adevărului, ci un automagician, un virtuoz al idealului celui mare, un pontifex maximus al crezului politic. Și un filistin! dacă sunteți de părerea lui Hebbel că filistin e cel ce are totdeauna dreptate de fapt și niciodată în principiu.

Nu e o întâmplare că omul era de o profundă religiozitate, de acea religiozitate evanghelică moștenită dela mama sa și dela un tată său care a ridicat cinci biserici, religiozitate care nu întreabă, nu cercetează, ci merge pe cărările vieții cu Dumnezeu la subsuoară.

Cel ce copil se ruga la cer să nu-și piardă un dinte, la 20 de ani scria în Jurnalul său: « Trimite-mi, Doamne, lumină de sus! ». Și curând cerea tatălui său voie să se facă preot. Fără să se opună, bogatul scoțian, cu zahăr, cafea

și sclavi în Indiile de Vest, îi acordă deocamdată un răgaz de călătorie pe continent. La Milan îl ajunge oferta unui scaun de deputat din partea Ducelui de Newcastle, care auzise de un discurs al său la Universitate. Era, venit din senin, un apel. Receptivul tânăr l-a luat drept chemare. Ales în fruntea listei la 24 de ani, șese decenii, cu o mică întrerupere de plenipotențiar, deputatul a continuat să răspundă la toate chemările. E drept, ele veneau tot mai de jos, din sânul poporului. Din sânul popoarelor chiar. Valea dela poala muntelui Sinai se lărgea. Și profetul mergea înainte, după lumina care-i străfulgera în cale. O vieață întregă Gladstone nu și-a uitat Dumnezeuul.

Dela 21 de ani numea politica « un puternic exercițiu religios » și își prescria o abținere dela rătăcirile lumești printre care așeza cursele de cai și teatrul! De atunci, ministru sau opozant, în turneu electoral sau la frumosul său conac din Hawarden, n'a fost Duminecă să nu se ducă, prin ploaie sau ninsoare, de două ori pe zi la biserică — la biserică din sat care, spune biograful, nu-și mai putea primi congregația de multă lume ce venea din toate părțile să vadă pe Gladstone în strană. Bătrân, în jurnalul său se roagă lui Dumnezeu să-i pună între mormânt și Parlament câțiva ani de reculegere și se retrage de bună voie din politică. Dar într'o bună zi, pe când tăia ca de obicei lemne în curte, — singurul sport pe care împreună cu umbletul l-a practicat toată vieața, — se pomenește cu un curier al reginei Victoria. Gladstone cetește teleg ama și murmură: « Foarte semnificativ, foarte semnificativ! ». Apoi continuă să taie lemne. La întrebarea unui amic care se găsea de față, sexagenarul se sprijină 'n topor și

răspunde: « Misiunea mea e să împac Irlanda! ». Momentul e caracteristic. O viață întreagă Gladstone a fost un receptacol de misiuni. — Cel hotărît să nu mai facă politică, putea să reziste noii chemări?

Douăzeci și patru de ani în plus Gladstone, dimpotrivă, va lupta ca și până acum, va cădea, se va ridica, va triumfa. Regina pe de-o parte geloasă, pe de alta îngrijorată de popularitatea aceluia care în turneele electorale târa după dânsul procesiuni de până la șaizeci de mii de oameni și se adresa dela tribună unui public de șeseze până la douăzeci și patru de mii de capete, iar acasă vedea lume venind în pelerinaj să ia așchii sărite din toporul său — de patru ori i-a oferit blazonul, ceea ce însemna retragerea sa din Camera Comunelor în Camera Lorzilor și deci neutralizarea sa politică. Dar odihnă în Casa Istorică, fără popor, fără acustică, lui Gladstone nu-i trebuia.

Numai șubrezit de boală, pierzându-și vederea, se retrage în vârstă de 84 de ani. Răgazul îndelung cerut, de patru ani până la moarte, Dumnezeu i-l acordă în sfârșit. Gladstone — în patul lui de suferință — găsește în el « un minunat prilej de rugăciune scurtă și fierbinte ». Dar într'o bună zi, din ziare, aude de noui masacre turcești în Armenia. Patriarhul se ridică în cărje, își încruntă sprâncenele cu greu îndulcite de bunătatea buzelor, și tună și fulgeră la ceea ce era cea din urmă întrunire publică a vieții sale. În Maiu următor, avea să moară cu Biblia și Homer la căpătâiu.

Am uitat să spun că, într'adevăr, dintre păcatele lumești, Gladstone, care toată viața n'a iubit decât o singură femeie, pe soția sa — despre care spune în testament

că vrea să fie înmormântat numai acolo unde poate zăcea și dânsa — a practicat unul! Pe Homer! Pe Homer l-au supt dinții studentului — cu toate că nu reușise la concursul de poezie dela Universitate — și morfolit gingiile moșneagului.

O viață întreagă cel ce, bătrân, își număra în bibliotecă nu mai puțin de șapte sute volume de poezie, — cu mici alunecări spre vreun roman de Walter Scott, sau o poemă a prietenului său intim Tennyson, pe care l-a făcut lord — l-a cetit și răscetit pe Homer, tradus și studiat, scriind chiar asupra-i un manual pentru tinerime; din el Gladstone cetea în zori de zi sau la miezul nopții, între o convorbire cu alegătorii și o lecție de matematici dată fiului său, după o susținere de trei ore a bugetului, un triumf sau un vot de neîncredere în Cameră, — pentru ca la 84 de ani să spună: «parecă aud un ecou îndepărtat al unei revelații din Homer».

Un atare om e de bună seamă un ales. Și veacul lui, neamul lui, Europa lui, l-au ales pe rând ca ecou al tuturor idealurilor și revendicărilor lor. Aceasta, cu acea natureleță a timpului care nu șovăe să cadă chiar în contradicție cu sine, care adică după nevoi își creează năzuința și cu ea pe cei care să o servească. S'a întâmplat atunci că de-a-lungul veacului al XIX-lea, mai mulți «cei» de aceștia au fost unul singur: Gladstone. De aici, e momentul să o spunem, și acea fluiditate a personalității lui Gladstone care istovește puțințele biografice ale unui stilist ca Lytton Strachey, în cartea citată:

«Care era atunci adevărul (asupra lui Gladstone)? În universul fizic nu sunt himere. Dar omul e mai variabil

ca natura ; era cumva, D. Gladstone, o himeră a spiritului? Zăcea propria sa esență în confuzia incompatibilităților? Esența lui proprie? Dar ea eludează mâna căreia i se pare că a prins-o. Și rămâi perplex, cum perplexi rămâneau adversarii săi politici acum cincizeci de ani ».

De o constituție conservatoare mai mult decât engleză, fiindcă scoțiană, Gladstone, fiul posesorului de sclavi, a pornit la drum apărând interese de castă, contrasemnând la ordinea de lucruri din juru-i. Dumnezeuul altora nu i se arătase încă. I se arată însă îndată, lui și șefului său Robert Peel, conservatorul, sub forma faimoasei școale liberale dela Manchester, moștenitoarea lui Adam Smith și Ricardo. Miștile ardeau cu focul sacru al vremilor ce stau să vină. Un Cobden, apostolul liberschimbismului, un Bentham, gânditorul « fericirii cât mai multora », marele Canning, Cobbett, Hobhouse, puneau o față de ideal peste realitatea hădă a primei Anglii industriale. Transfigurarea ei, sub tripla lozincă a comerțului liber, economiei, păcii și libertății universale, e lăsată în paza aceluia despre care Macaulay spunea că e « nădejdea cea nouă a conservatorilor severi și neînduplecați », iar Cobben — după o convorbire avută cu dânsul — că e « singurul dintre oamenii politici englezi câștigat la ideea liberală ». Dela 1843, de când Gladstone, sub Peel, deține primul portofoliu ministerial efectiv — al Comerțului — un șir de revoluții lente care prind uneori în orbita lor până și pe conservatorul rigid Disraeli, leagă definitiv pe șeful liberal de anul 1846 (al reformei agricole), 1853 (al reducerii taxelor și al taxei pe venit), 1866—1867 (al reformei electorale), 1861 (reducerea taxei pe hârtie), 1871 (votul secret)

1884 (votul universal, minus al femeilor și reforma administrativă), 1887 (legea contra ingerințelor electorale), și cu aceasta îl leagă de o Anglie cu totul nouă, o Anglie care între 1832 și 1894 ajunge să nu mai aibe comun cu cea de mai înainte decât coroana și imperiul.

E marele merit al lui Gladstone că, leal acestor două principii, dânsul a fost cel dintâi om politic englez care să priceapă totuși că ele nu sunt suficiente; că dimpotrivă, în cadrul lor salvarea țării sale, pe pragul celor mai grozave crize, și pândită din urmă de exemplul francez, stă într'o reformă radicală a vieții engleze pe baza altor două elemente vitale: liberul schimb care e una cu întremarea economică, ieftenirea traiului și stimularea piețelor industriale; și emanciparea votului, pentru ca prin crearea unei reprezentanțe naționale cât mai largi și mai adecuate, să se dea Angliei acea liniște și siguranță pe care numai perfecta legalitate le poate garanta.

Dacă Gladstone, conservatorul, debuta votând pentru menținerea sclaviei și flagelației, al doilea englez dintr'însul îi spunea curând că barca imperiului său e pentru alte valori. Cum recunoaște Osbert Burdett, Gladstone avea simțul suprem, al șaselea simț, al fluxului care se apropie. De aceea a fost și cel mai bun luntraș — în stare să se depărteze, prin contradicere, de mai tot ce a susținut în tinereță, dar apropiindu-se prin aceasta tot mai mult de țărării aceia largi de viață și sărutându-se cu cerul, de care poate beneficia numai un popor.

Gladstone e un om care s'a certat toată viața, cu el însuși, cu regina, cu ai săi, pentru a-și împăca neamul cu istoria.

Aceasta se vede mai isteț în politica sa externă. Oricât de magistral a fost în politica internă Gladstone, istoricii politici sunt de acord că în politica sa europeană, s'a întrecut pe sine. Il găsim aici parcă mai la largul lui, în calitatea de leader al umanității, legând destinele Angliei conservative și libertare de acelea ale Europei veșnic suferinde, și dincolo de hotarele acesteia, dar cu pilde smulse din împilările ei, printr'o nouă, absolut nouă fraternizare cu lumea, — pe de-asupra zelului cuceritor al lui Disraeli și cu desăvârșire opus mentalității aurifere a unui Cecil Rhodes, «Napoleonul arfrican» — inspirând acel imperialism englez creștin și umanitar care mai mult decât cu un imens consorțiu, seamănă cu biserica lui Paul.

Se poate spune că acest imperialism civilizator, cu care se mândrește Anglia de azi, spre deosebire de imperialismul cuceritor care începând din vremile Elisabetei urcă prin lordul Palmerston la lordul Beaconsfield, își are în Gladstone pionierul.

Gladstone nu era decât de 31 de ani când denunța energetic conduita Angliei în așa numitul «războiu al opiuului», regretabilul conflict cu China.

Era primul dintre acele «puternice exerciții religioase» sub forma cărora înțelegea dânsul politica. La câțiva ani mai târziu, după ce dimisiona din cabinetul lui Peel, spre mirarea tuturor, pentru un mic scrupul de conștiință, lua — cu prilejul procesului lui Poerio — apărarea naționaliștilor italieni împotriva Austriei, deținătoarea regatului celor două Sicilii, denunțând închisorile neomenești ca și întreg regimul regelui Ferdinand. Tot așa la 1854, în războiul Crimeei, pentru a servi — în propriile-i cuvinte —

« legea morală a Europei », lua atitudine împotriva Rusiei care invadase pe acei nenorociți locuitori ai Principatelor ca să forțeze mâna Turciei; precum la 1859 făcea dreptate Ionienilor, care sub protectorat englez, cereau arzător alipirea la Grecia și încrezători în spiritul de dreptate al lui Gladstone trimes în plenipotență, au primit ca pe un mesia și făcut să danseze pe adoratorul lui Homer la un bal în Itaca! Revolta sa împotriva atrocităților turcești dela 1878, îl făcu să scrie broșuri învăpăiate și apărarea dârză a popoarelor mici ca Bosnia, Herțegovina și Bulgaria duse la Tratatul dela San-Stefano, la independența Muntenegrului, Serbiei și României, cum și autonomia Bulgariei. Aranjamentul Majubei fu o dreptate făcută — deși cam târziu — Transvaalului. Un alt efort, și tot târziu, dar definitiv, Grecia și Muntenegrul fură restaurate în granițele lor, după 1880.

Rămânea poporul irlandez. Tribunalul acestora, ireductibilul Parnell îl numise de mult, cu agresivă ironie « campionul tuturor națiunilor afară de Irlanda! ». Gladstone simțea că marele naționalist, pe care îl trimisese odată chiar la închisoare, avea toată dreptatea. Călcâiul ahileic al Angliei trebuia tămăduit sau extirpat... Cu prețul celor mai crâncene căderi și amarei separări de mai toți amicii săi politici, ba și de prietenul Tennyson, Gladstone ia în brațe « Home Rule » — proiectul de autonomie irlandeză — și după ce cu greu izbutește să-l treacă prin Camera Comunelor, se prăbușește cu el o ultimă oară de pragul Camerei Lorzilor și în disgrația reginei — pentru ca două zeci de ani mai târziu, Lorzii să cedeze și dâșșii într'un fel, consfințind astfel cea din urmă « cruciată », cum s'a spus, a marelui singuratic.

Anglia stă azi pe terenul zidit de Gladstone. Ba am spune, chiar politica mondială, fiindcă, anticipând mai toate problemele politice din care se nutrește veacul nostru, tot Gladstone e întâiul om politic care la 1870, primind arbitrația în conflictul comercial-naval cu America — ceea ce duse ambele puteri la Geneva — a creat principiul din care a izvorât Liga Națiunilor.

Toate acestea nu cu teorii, ci cu instinctul cu care credea în Anglia și Dumnezeuul său și cu care ceda ori de câte ori primea semnul de sus. Pentru aceste împliniri pare că Dumnezeu dinadins l-a ținut un veac întreg pe pământ, fără un moment de răgaz, în veșnică fierbere și activitate. E într'adevăr uriașă vitalitatea aceluia care la 70 de ani încă ținea camera în suspensie cu un discurs de 3—4 ceasuri și făcea 20 până la 25 de mile pe zi, iar bolnav la 86 de ani își strângea o corespondență de 60.000 de scrisori — aruncând restul în foc — și revenind la vechiul său sport, spunea, că « tot a mai făcut și azi, puțin câte puțin, două mile pe jos » Este ea care explică genialitatea lui Gladstone. Și explică zona largă a unei vieți mereu în goană după orizonturi, aptitudinea tentaculară a marelui mistuitor de fapte, forța balistică, forța proiectilă a vulturului care inspecta în toate direcțiile văzduhurile, ca să se întoarcă veșnic la cuibul de pe pisc.

Comparația aceasta însă nu-i exactă. Centrul acestei activități nu era spiritul de pradă, ci iubirea, iubirea aceluia care cu banii tânărului întemeiase un seminar în Scoția, iar ca ministru, în taină, cu soția sa, participa la o întregă organizație de acte filantropice, din care nu lipseau case pentru salvarea « femeilor căzute » — cum le numea eufemismul

puritan gladstonian, cu un termen care s'a adoptat și pe continent — și ocrotirea « copiilor din mame nemăritate ».

Gladstone iubea cel puțin tot atât cât Bismarck știa să urască. În deosebire de acesta, el nu « ațipea pe sofa cu gândul la un rău care i s'a făcut treizeci de ani mai înainte, medităndu-și revanșa » — cum mărturisește singur Cancelarul de fier, — ci se trezea ca să facă vreun bine sau să acorde o iertare. Așa se face că omul cel mai fără principii și-a îngăduit totuși unul, un principiu care cum observă L. T. Hobhouse — în opusculul despre Liberalism — îl pune la antipodul lui Bismarck și Machiavelli: acela că « rațiunile de Stat nu justifică nimic dacă justificarea n'a fost mai dinainte în conștiința omenească ».

È iubirea aceasta, scoasă din afundul conștiinței omenești și clădită pe cel mai curat religiosism, care deschide porțile mării lui receptivități și face din acest amic al popoarelor și prieten al omului, un om care a vorbit șaptezeci de ani la plural, un fel de ființă colectivă.

De aici toată confuzia de oracol și caracteristica lipsă de personalitate a celui mai personal dintre semeni. È că, de o vitalitate creatoare proiectată pe fondul de pasivitate al crezurilor, Gladstone era un prototip, adică nu un om, ci o umanitate.

### III

#### GLADSTONIANA

##### *Spicuri din viața și opera lui Gladstone*

Cel dintâiu discurs ținut de Gladstone a fost cu prilejul primei alegeri a marelui liberal Canning. Prieten bun cu Gladstone senior, noul ales fu invitat după alegere

la masă, în casa acestuia. După masă Willy fu adus în sufragerie, așezat pe scaun și pus să spună: « Ladies and gentlemen! ». (Doamnelor și Domnilor).

Oratorul avea pe atunci trei ani.

\*

În 1828, întors dela biserică, după o plimbare cu un prieten al său, Gladstone scrie în jurnalul său: « O, vino lumină de sus! Eu n'am putere, n'am niciuna, să-mi întrevăd calea cea dreaptă! ».

\*

La o discuție la Universitate, în favoarea emancipării sclavilor din Indiile de Vest, Gladstone, student, impune următorul amendament:

« Educația de ordin religios e întâiul obiect al legislației ».

Dânsul cerea pentru sclavi, mai întâi eliberarea morală, printr'o educație religioasă.

\*

Tot ca student a alcătuit, cu un prieten al său, un plan de salvare a prostituatelor, pe care le numea eufemistic: « femeile căzute ».

\*

La examenul final, Gladstone, fu chestionat și la Teologie. Răspunzând bine profesorul îl întrerupe: « Bun, bun, să lăsăm acum chestia asta ».

— « Ba, vă rog, să n'o lăsăm deloc! » — răspunde Gladstone aprins.

Și nu se oprește până n'a sfârșit!

\*

În ultimul an de Universitate Gladstone nu știa încă ce cale să apuce. El mărturisește: « Dumnezeu să mă îndrepte! Sunt completament orb! ». Și scrie pe această temă o lungă scrisoare tatălui său, cerându-i voie să se facă preot.

\*

Ales deputat la vârsta de 24 ani, Gladstone a rămas impresionat de sumele cheltuite cu alegerea sa. El numește atunci alegerile: « o beție organizată ».

Târziu în 1883, avea să-și aducă aminte și, ca ministru să treacă o lege drastică împotriva ingerințelor electorale.

\*

De ziua sa, la 19 Decembrie 1853, tânărul deputat scria în jurnalul său: « De ce n'am fost croit cu o minte îndepărtată cât mai mult de pământ și mai apropiată de Ceruri? (Așa cum sunt) nu mă voiu putea sustrage practicei comune, afară de cazul când ea implică o reală încurajare la păcat, sub care capitol, hotărît lucru, eu așez cursele de cai și teatrele ».

\*

În Septembrie 1835 Gladstone își pierde mama. În timpul boalei dânsul îi citea zilnic Biblia. Tatălui său continua să-i citească *Faery Queen*, capodopera lui Spencer, și din Shakespeare, în vreme ce Dumineca se cufunda în teologiei anglicani și Sfântul Augustin. Scria de asemenea amintiri de societate și eseuri asupra Ipocriziei și Credinței, pe care încerca să le explice servitorilor, seara. « Serile de Duminecă mai toate erau hărăzite pentru conferințe și expuneri în folosul servitorilor săi ».

\*

« Wordsworth a venit alaltăeri la dejunul de dimineață înainte de oră. L-am rugat să mă scuze că mă găseam tocmai cu servitorul meu, la rugăciune: dar el își exprimă din inimă dorința să fie de față, lucru care tare mi-a plăcut. Wordsworth a îndurat multe; dacă parte pentru el, mai mult a îndurat pentru ceilalți, și sper, mai mult decât pentru toți, a îndurat pentru Dumnezeu.

A căzut de acord cu mine că baza oricărei politici trebuie să fie caracterul personal al omului », (Gladstone, în jurnalul său).

\*

La moartea soției lui Canning, marele liberal, după întoarcerea dela biserică, Gladstone pune în jurnalul său: « De-am putea trăi ca la căpătâiul unui mormânt, privind înăuntru ».

\*

În cartea sa de tinerețe, « Statul în raporturile lui cu biserica », Gladstone preconizează ideea unei teocrații politice în Anglia.

\*

Gladstone a cerut mâna Catherinei Clynne, viitoarea sa soție, în Colosseum « cel mai mare amfiteatru din lume ». Cu acest prilej a scris versuri nuptiale!

\*

În Martie 14, 1841, a fost dimineața la biserica St. Iacob, apoi seara la S-ta Margareta. Apoi scrie o predică despre: *Efjes. V, 1*, și cetește tare servitorilor. Duminica următoare alege: *Thessal. V, 17*, și cetește tare servitorilor.

\*

Din jurnalul Doamnei Gladstone: « angajat azi o bucătăreasă după o lungă conversație în materie religioasă, între ea și Wilhelm (Gladstone).

\*

Gladstone, cam pela 1850, se opune căsătoriei bărbatului cu sora soției decedate, pe motiv că acest act « e contrar legii lui Dumnezeu, de mai bine de 3000 de ani ».

\*

Gladstone fu cel dintâi să ceară, la 1847, abolirea incapacităților politice ale Evreilor.

\*

Cu prilejul războiului Crimeei, 1854, Gladstone ia partea Turciei împotriva Rusiei care invadase Principatele Române, spunând că apără « legea morală a Europei », — « Țarul invadând regiuni care nu sunt ale lui, luându-le zălog împotriva Turcilor și infligând nedreptăți contra Turcilor și — lucru de care mă resimt mult mai mult — cruzimi asupra nenorociților de locuitori ai Principatelor ».

\*

În 1856, după demisia sa « își consolează energia cu o vacanță în Wales și își petrece mult timpul cu Homer și literatura homerică », în care, adaogă dânsul, « sunt cufundat de mare plăcere, pân' la urechi ».

\*

În Septemvrie 1859 Cobden, după o vizită făcută lui Gladstone, la Hawarden, spune : « Gladstone e într'adevăr aproape singurul, căruia de cinci ani de zile, nu-i e frică să-și lase capul condus puțin din când în când de inimă ».

\*

Gladstone a dat numele unui guler, unei gente, unei trăsuri cu patru roate, și vinului de masă, ieftinit de dânsul prin reducerea taxelor. Tot dânsul a ridicat « taxa pe cunoștință » ieftenind hârtia de tipar.

\*

Gladstone vorbea ceasuri în șir, dând la răstimpuri pe gât un pahar de ou cu vin. « Când aveam de făcut, spune dânsul în 1878, afirmații mai lungi, recurgeam la un pahar de rachiu bătut cu ou. Cred că e excelent, dar am mai multă încredere în ou decât în alcool ».

\*

Din discursul la buget, 1866: « Propunem reducerea taxei pe piper. Soarta piperului e într'adevăr de plâns, pentru orice om de inimă. Cazul lui e dureros: toate condimentele și mirodeniile care aparțin claselor bogate sunt de mult scutite de orice taxe. Piperul, nu. Și de ce? Fiindcă e « un condiment comun tuturor claselor sociale și întrebuințat mai ales în Irlanda! ».

\*

« In ora înfrângerii am totdeauna presentimentul victoriei ».

\*

Gladstone în 1867, în ajunul dizolvării Parlamentului: Azi e o zi de excitare, aproape exaltare. Am făcut un pas — ba un pas mare — pe calea dreptății și păcii, pe calea onoarei și numelui bun al nației mele ».

\*

« Se poate face mult cu o pană de scris ».

\*

În 1859 Gladstone găsi o nouă recreație în melodiile negre, pe care Lord Malmesbury îl auzi cântându-le « cu cea mai mare iscusință și desfătare ».

\*

Gladstone avea pasiunea evanghelică pentru funeralii.

\*

În toamna lui 1874 termină « Politica Vaticanului » broșură care se vinde în 150.000 de exemplare.

\*

« De atunci (1876) și până la consumarea ei finală în 1879—1880, eu am făcut din Chestia Orientală, ocupația de căpetenie a vieții mele » (Gladstone în Jurnalul său).

\*

În toamna tratatului dela San-Stefano, Gladstone scrie articole din seria « Spicuri din anii trecuți » și lucrează la Manualul Homeric. Aranjându-și biblioteca, în ea găsește 700 volume de poezie. Cetește « Maud » (poemul lui Tennyson) încă odată și se plânge că-i lipsește simțul superior poetic.

\*

« Cuvântul meu a fost pentru milioane care nu pot vorbi. Dacă aceasta o cred cu adevărat, trebuie atunci să socot participarea mea morală la o astfel de operă ca o mare și înaltă alegere a lui Dumnezeu ». (Gladstone împlinind 70 de ani).

\*

« Am citit *Guy Mannering* și pe cel mai divin poet, George Herbert ». (Gladstone, după marile alegeri din primăvara lui 1880, în ajunul chemării sale la putere).

\*

« Adevărul e expresia gândului dumnezeesc » (în cuvântarea din 1883).

\*

Gladstone în cuvântarea democrată dela 1884: « E în puterea fiecăruia să crească pasări și îndrăznesc să spun, din ouă! ».

\*

Ultimele cuvinte ale Doamnei Gladstone: « Nu trebuie să întârzii dela biserică ».

\*

In 1890, Gladstone, de 81 de ani ține o conferință despre Homer, la Oxford.

\*

« Dumnezeu vă aibe pe toți în pază! ». (Plecarea lui Gladstone înfrânt, dela ultimul său consiliu de miniștri, la 1 Martie 1894).

\*

Gladstone în testamentul său: « Vreau să fiu îngropat acolo unde poate fi și soția mea ».

B. G. U. 1451

Central University Library 1451

## FENOMENUL ENGLEZ ÎN LITERATURĂ

E bine să se citeze totdeauna din bătrâni. Oricât de banalizat — ceea ce nu înseamnă și cunoscut, pe continent — Emerson, pe de asupra atâtor Duhamel și Maurois, cari au speculat stilistic asupra specificului anglo-saxon, rămâne o autoritate pururi proaspătă.

Iscusitul eseist american făcând așa dar într'un loc un fel de synopsis al rasei engleze, enumără printre trăsăturile sale vitale: dragostea de solul natal, conștiința de sine, buna creștere, abilitatea, dragostea de adevăr, artificialitatea, solidaritatea, tenacitatea, mândria, cultul bogăției, spiritul religios și aristocrat.

Dintre toate aceste — cam multe — caracteristice, una e mai ciudată, mai puțin importantă în aparență, însă, în fapt cuprinzând pe aproape toate celelalte: artificialitatea.

Ce înțelege Emerson, ce trebuie să înțelegem noi prin aceea ce mai precis pe englezește se numește *factitious*?

«O dovadă de energia neamului britanic e construcția eminentemente artificială a întregului sistem. Clima și geografia, după cum spusei sunt artificioase, ca și cum mâna omului le-a întocmit condițiile. (Râuri, dealuri, văi, marea însăși, sunt mâna stăpânului. Lunga așezare a unei rase

omul stăpânește natura în Anglia  
 și o reformează, cum vezi, ce s'ar  
 starea maximă de dezvoltare în felul  
 lui.

puternice și iscoditoare a transformat fiecă prăjină de pământ spre cea mai bună folosință, a descoperit toate posibilitățile, solul arabil, piatra de construcție, drumuri mari, drumuri mici, vaduri, ape navigabile; în vreme ce noile mijloace de comunicație le întâlnești oriunde; așa că Anglia e un uriaș falanster, unde tot ce omul dorește se află în încăperile sale).

Bacon a spus: Roma era un stat fără paradoxe. Dar Anglia subsistă tocmai prin antagonisme și contradicții. Temeliile măreției sale sunt valorile care se rostogolesc; dela un capăt până la celălalt, un muzeu de anomalii.

Țară cețoasă și ploioasă, ea furnizează totuși lumii observații astronomice. Râurile sale scurte nu oferă căderi de apă, dar pământul se cutremură sub trăznetul norilor. Nu are o mină de aur, de oare care importanță, totuși e mai mult aur în Anglia decât în toate celelalte țări. E prea la Nord pentru cultura viței, dar vinurile tuturor țărilor zac în docurile ei. Conte francez de Laraugais spunea, că în Anglia nu coace alt fruct decât merele coapte! Dar portocalele și ananasul sunt la Londra tot așa de ieftine ca și pe Mediterana ».

Tot așa:

« Vitele indigene s'au stins, dar insula e plină de prășile artificiale. Agricultorul Bakewell făcea oi, vaci și cai pe comandă și prășile din care se lăsa afară orice, afară de ceea ce era economic... Râurile, lacurile și heleștaiele, secătuite de prea mult pescuit, sau copleșite de uzine, sunt umplute artificial cu ouă de saumon, turbot, scrumbie. Clima de asemenea, care de altfel de mult s'a constatat că a devenit mai dulce și mai uscată, prin uriașul

consum de cărbune, e atât de mult înrăurită de această nouă acțiune, că cețurile, furtunile, se spune, dispar. În scurt timp Anglia va fi drenată și se va ridica a doua oară din apă.

« Ultimul pas era chemarea aburului în ajutorul agriculturii. Aburul e aproape una cu Englezul. Mare minune de nu-l vor trimete în curând în parlament, să facă legi. El țese, bate metalul, mișcă ferestraie, sfarmă, vântură; iar acum trebuie să pompeze, să macine, să sape, să are pentru fermier... Mijloacele artificiale de tot felul sunt mai ieftine decât resursele naturale. Niciunui om nu-i vine să umble când « trenul parlamentar » îl duce cu un gologan la milă. Gazul aerian e mai ieftin ca lumina zilei în nenumărate etaje la oraș. Toate casele din Londra își cumpără apa trebuincioasă.

Comerțul englez nu există în vederea exportării produselor locale, ci a manufacturelor, care înseamnă să faci bine ceea ce aiurea se face rău. Ei fac glugi mexicane pentru Mexicani, batiste indiene pentru Hinduși, droguri pentru Chinezi, mărgelile pentru Indieni, dantele pentru Flamanzi, telescopuri pentru astronomi, tunuri pentru regi ».

In sfârșit:

« Sistemul lor social e cu atât mai artificial cu cât îl privim mai de aproape. Legea e o împletire de ficțiuni. Proprietatea lor, o bucată de hârtie sau certificat cu drepturi la dobândă pentru bani pe cari nimeni nu i-a văzut. Clasele lor sociale sunt făcute prin statute. Porțiunile lor de putere și reprezentare, istorice și nu legale. Puterea în afară e păstrată prin colonii înarmate. Înăuntru, prin poliție armată. Săracul trăiește mai bine decât plugarul

liber; hoțul mai bine ca săracul, și deportatul mai bine ca pușcăriașul. Crimele sunt fictive, ca: contrabanda, vânatul fără voie, neconformismul, herezia, și trădarea. Mai bine, se spune în Anglia, omori un om decât un iepure.

Sistemul lor școlar e artificial. Universitățile galvanizează limbi moarte pentru o aparență de viață. Biserica e artificială. Moravurile și obiceiurile sociale sunt artificiale; — oameni făcuți cu apucături făcute; și astfel tot e Birminghamizat și avem un neam a cărui existență e o operă de artă; o insulă rece, stearpă, aproape arctică, ajunsă cea mai rodnică, mai îmbelșugată și mai imperială țară de pe întreg pământul <sup>1)</sup>.

Emerson a publicat datele sale despre Anglia la 1856, după două călătorii, pela 1833 și 1847, adică aproape acum un veac. De atunci întreaga lume a fost prinsă în sistemul englez. Vrednicii strănepoți, svârliți peste ocean, ai Albionului, marii virtuozii ai mașinismului, Americanii vor fi zâmbind azi la naivele puncte de exclamație ale predicatorului din Massachusetts. Dar Anglia nu mai puțin rămâne țara tipică din faimosul său eseu, de bună seamă ridicată, proporțional, la puterea pe care secolul electricității, aeroplanului și radiodifuziunii o pune, mai mult decât oricărui neam azi, la îndemâna Englezului, spre a multiplica și potența triumful său asupra naturii.

Fiindcă aceasta e în esență artificialismul, manufacturismul, mai bine zis, englez: o luare la întrecere a sufletului cu materia, o substituire a omului în locul naturii, contrafacerea acesteia — geografică, economică, socială, —

<sup>1)</sup> English Traits.

cu o altă natură, luată din alte clime, rase, sau subsoluri, și... naturalizată din nou pe solul englez.

O natură nu se știe dacă totdeauna mai bună, dar în orice caz mai la dispoziția omului. Contrar principiului unui gânditor pe care singur l-a produs, poporul englez nu s'a adaptat pe sine la natură, și-a adaptat șie-și natura. E o deosebire de conținător și lucru conținut. Toată civilizația engleză e această răsturnare de situații, această deplasare totală a obiectivului. De aci tot paradoxul ei.

Un critic ca Brunetiére vorbea în veacul lui Emerson de umanizarea omului prin știință și artă<sup>1)</sup>. Iar Renan văzuse realizarea supra-omului printr'o adaptare în ascensiune la natura divină. E o atitudine filosofică. Punctul de vedere al Englezului care nu e deloc filosof, e dimpotrivă: ridicarea naturii până la om, umanizarea naturii prin acordarea ei cu aspirațiile optime ale omului. Ceea ce prin reciprocitate poate da cel mult loc la o naturalizare a omului, adică o desumanizare a lui, o artificializare și poate chiar o barbarizare aparentă a lui, — adică exact contrariul postulatului francez.

S'ar zice, din punct de vedere mistic (unii pretind că omul poate fi și un animal mistic) o diminuție de ideal. Se poate. Cert e însă că până atunci înseamnă un maxim de randament. În fața sdrențărosului *homo meditans* al Orientului, care lungit la soare, cu mâna pe burtă descoperă religii, în fața decrepitului *homo cogitans* al Europei, care de veacuri metodic și genial face sifilis și literatură, Saxonul, bine îmbrăcat și hrănit, lăsând superflul vieții

1) Transformation du lyrisme par le roman.

E. A refăcut <sup>în</sup> intâi propria lui totu și  
caste și spiritualitate  
146 FENOMENUL ENGLEZ

să se realizeze singur — și de aceea atât de bogat și felurit, și atât de natural — constituie expresia triumfătoare a omului care nu *compune* niciodată ci face totdeauna (ei au pe Shakespeare și nu pe Racine), — un fel de *homo faber* renăscut cu toate misterele cosmosului, așezat în centrul acestui cosm, ajuns într'un fel însăși conștiința acestui cosm.

Lucrul merită puțină insistare.

Urișa capacitate înăscută de a reface, recrea în jurul lui sau în el însuși natura materială ca și cea spirituală, (în scris nu pierdem nimic dacă facem încă această discriminare de ordin pur formal!) a dat Englezului un fel de virtuozitate: o puțină magistrală de a se juca cu propria lui artă. În chipul acesta dânsul a ajuns la ceea ce s'ar putea numi *artificiozitatea naturală*. Așa precum Francezul e linear și Germanul hatoic, Englezul e artificios în modul cel mai natural posibil (de aici eficacitatea supremă a genului); și prin aceasta, în mod natural, contradictoriu (de aci farmecul inefabil al așa zisei sale excentricități).

Ajuns la arta materiei, Englezul trebuia să ajungă repede la cultul materiei. Un nou Pygmalion, care divinizează lucrul mânilor sale. De aci: *idealism materialist*, care-i cu totul altceva decât materialismul pur și simplu: o concepție a naturii nu ca un bun imediat, ci ca un scop aproape transcendent, ca un mijloc cel mult de exaltare a eului și nu de chivernisire în viață, un mijloc de luptă și afirmare a unei umanități superioare.

Imperialismul englez aceasta e. Nu ambiția meschină a unei caste cazon, sau categorii oligarhice, nici imperativul unei rase prolifică și în căutare de plasament

imperialism în expansiune  
civilizației în războiul material de viață  
FENOMENUL ENGLEZ ÎN LITERATURĂ 147  
și în viața și în literatură

terestru, ci simplă expansiune, în mijlocul și cu biruirea naturii, a unei vitalități superioare.

Aceasta înseamnă nu forță brută ci eroism, nu îngălăre în agonisiri, ci instrumentarea acestor agonisiri spre ceruri mai bune — un materialism care începe cu eroismul și sfârșește în religiosism. Un materialism care face dintr'un mistic de înălțimea lui Carlyle, ca și din orice poet, oricât de abstract, nu mai puțin un imperialist, așa cum face din ultimul colonist, oricât de creștin, un misionar.

E semănarea unei umanități mai bune care asigură rodul oricărui sol ieșit din procesul de cultivare al civilizației britanice; e o credință ascunsă după orice zimbț sunător, un apostolat în orice pinten și în orice carenă care despică necunoscutul. Concluzia: bogatul și atotstăpânitorul popor englez, e cel mai idealist dintre neamuri în acelaș timp în care e cel mai materialist, cel mai egoist și cel mai filantrop, cel mai prefăcut și cel mai franc și tranșant, cel mai liber și cel mai disciplinat, cel mai revoluționar și cel mai tradiționalist, cel mai constituționalist și cel mai despot, cel mai individualist și cel mai gregar dintre neamuri.

Acest antipodic al caracterului englez a fost pus pe socoteala faimosului cant — hipocrizia tip britanic, sau — ceea ce revine mai la acelaș lucru, unei aptitudini supreme a compromisului <sup>1)</sup>.

De fapt, e dualismul vital cu nota specific engleză: artificialitatea naturală, adaptarea supremă a naturii la om, cu drept reflex acea artă masculă și acel cult aristocrat

<sup>1)</sup> V. mai ales: Sidney Whitman, *Le pays du cant*, Paris, 1887; v. Morley, *Essay on compromise*; v. și interesantul articol: Nae Ionescu, *Individualismul englez* (« Gândirea », IV, 2).

al materiei, de care ne aduce aminte (în mic și în mod profan) atletul în pasionată căutare de adversari cu cari să-și măsoare puterea, sau vechiul Hercule simțindu-se la el acasă în lumea monștrilor, fiindcă a strivit din leagăn capul șarpelui.

Cu acest paradox etnic, cu această contradicție a făpturii sale, « neamul mut al cărui poem epic e scris pe suprafața pământului »<sup>1)</sup> și-a scris literatura.

Să o urmărim puțin în diferitele ei aspecte, epic, descriptiv, liric, nu fiindcă mai credem în compartimentele genurilor, dar ca o ușurare a orientării noastre în imensitatea spațiului ce ni se oferă.

## I

La izvorul poemelor barbare, acelor « war-songs » cu care începe, poate cu veacuri mai înainte ca pe continent, inspirația scald-ului nordic, găsim printre altele, povestea Regelui Hake al Suediei, strămoș năstrușnic al piraților normani ce au cucerit întreaga Anglie și au constituit pătura aristocrată, lorzii ei de azi.

Acest rege, spune saga dela Nord, luptă pe vieață și pe moarte, și după ce distruge tot în juru-i, și rămâne singur pe corabia sa așternută cu leșuri și trofee, se gândește să-și facă ultima datorie: să moară. El își unge atunci catargul cu păcură, se lungește pe punte, și dă foc. Vălvătaia pornește în bătaia vântului și dispare cu căpitan cu tot în hăul mării. Pe această poartă de infinit intră Hake în moarte.

<sup>1)</sup> *Past and Present.*

E un exemplu timpuriu de acel idealism, aproape misticism al naturii și acțiunii, care străbate poezia epică anglo-saxonă. În *Widsith*, cel dintâi poem de substanță cu adevărat saxonă, poate aparținând veacului IV, respiră, din cele 143 de versuri în care « scôpul » acestor vremi întunecate își povestește călătoriile, « pasiunea tipic engleză a pribegiei care a deosebit — spune Saintsbury — pe mulți din rasa noastră ». Tot așa în *The Wanderer*, în care a pătruns și refrenul romantic al efemerului:

Unde dispărură caii, unde omul,  
Unde-i împărțitorul de daruri?  
Ce-a dat peste locurile dela benchetueli,  
Unde sburără bucuriile?..

Tot așa în *The Seafarer*, unde un marinar bătrân și altul tânăr își povestesc « sălbateca fascinație a vieții de corăbier »<sup>1)</sup>; în vreme ce în puternicul *Beowulf*, cu eroul care luptă piept la piept cu balaurul de care e bântuită în fiecare noapte curtea regelui Hrothgar, e lupta cu elementele aprige ale naturii, « distrugerea puterilor iernii, care pe coasta mării atacau unul din lagărele daneze, în care de asemenea lovea marea înghețată și frigul de moarte și veninul mlaștinelor »<sup>1)</sup>.

Dar amândoi om trebui la noapte  
Să ne desbărăm de sabie, dacă monstrul să caute cutează  
Războiu fără de armă; și-atuncea bunul Dumnezeu,  
Tatăl din ceruri slavă va pogori  
Pe brațul acela ce va crede de cuviință.

E lupta pentru luptă, un fel de umanizare a ei, în refuzul armelor, pentru domesticirea prin om a naturii.

<sup>1)</sup> A. Stopford Brooke, *Early English Literature*.

Prin noi însine,  
a lui Kinkil!!??

Dar deodată trece lumină peste aceste vaduri de sânge care sunt poemele de războiu anglo-saxone. În *Fight at Maldon*, dela capătul veacului X-lea pentru întâia oară barbarul cade făcându-și cruce și rugându-se Domnului.

Parafrazarea Bibliei, de altfel, în vers se făcuse de vreo două veacuri, cu Caedmon și Cynewulf. De acum însă e creștinismul cel care îmbunează și transfigurează natura. Una cu luptătorul poetul n'are decât să se asocieze lui. El devine scutierul lui Crist, și devine o cruciadă poema de războiu engleză.

Nota o posedă negreșit și literatura continentală. Dar nicăeri în asemenea grad. Ciclul arturian, cu toate peregrinările pe solul Normandiei, e al Celtului de mai la Nord al celui care păstrase Angliei, în vremi de năvăliri barbare, în ungherul mănăstiresc și cărturăresc din Glastonbury, odată cu amintiri despre Josef de Arimatea și ai lui, legende de eroi creștini.

Tot așa *Sir Tristrem*, *King Horn*, *Havelok the Dane*, și întreaga serie de legende cavalierești din tipul lui *Bevis of Hampton*, — unde dragostea de Bevis convertește la creștinism pe frumoasa Josyan, fata lui Ermyn, regele Saracenilor, sau *Richard Coeur de Lion*, sau tipicul *Guy of Warwick*, unde pentru a câștiga mâna Felicieii, cavalerul după ce birue multe încercări de dragul ei și se dojenește la ideea că a făcut:

Toate acestea de dragul unei femei  
Și nu al lui Dumnezeu de sus,

pleacă pentru alte isprăvi la mormântul Mântuitorului.  
Didacticismul alegoric — dar devenit la Englezi devot —

din *Roman de la Rose* umple inspirația epică a veacului XIV-lea și XV-lea, dela Chaucer la imitatorii săi scoțieni; dar aspirația către divin e continuă și la aceștia spre a lua forma desăvârșită în cavalerismul idealist din *Faerie Queene*, simbol, după unii, ai Angliei în luptă cu toți monștrii adversității, sub sceptrul Elisabetei, spre binele etern.

Când după sincopa clasicistă — în care chiar un Pope găsea, de altfel, răgaz să admire poema lui Spenser — romanticii reiau firul medieval, dela Wordsworth și Southey, la Tennyson și Browning, și dela aceștia la Swinburne și prerafaeliți, « idilele regilor » de odinioară, faptele lor, sunt ceea ce vizitează mai des inspirația bardului englez; și exaltarea eroismului blând și creștinesc e floarea invoaltă a epiceii engleze din veacul XIX-lea, epică ce nu se poate încorona mai fericit decât cu tratarea magistrală a motivului arturian în recenta « versiune nouă a unei vechi povești »: *The famous tragedy of the Queen of Cornwall*, pe care numai Thomas Hardy dintre poeții lumii — adică un englez — s'a găsit și a fost în stare să o scrie în zilele noastre.

Acest idealism al acțiunii canalizat în genere în dinamism religios — exaltare adică a faptei umane în aspirația către o desăvârșire suprapământescă, îmbibă într'atât de mult epica engleză, că aproape o depoetizează.

E caracteristică, de pildă, lipsa metaforei. Investigații moderne au dus la încheerea că metafora era interzisă din motive religioase în poema veche medievală. Lipsa metaforei însă bântue, anterior unor astfel de motive, în poezia engleză; ea se găsește într'un poem așa de vechiu ca

Beowulf, și, consecventă la urmașii acestui poem, strălucește la poeții moderni, oameni ce se găsesc dincolo de pre-tinsele motive religioase.

Dacă critici, apoi, ca Saintsbury se mulțumesc să nege această lipsă a metaforei, un Sir Edmund Gosse e dispus să o vadă și în lirica engleză și să o justifice prin concepția că ornamentul literar de orice natură e un proces de inferioritate poetică.

Tălmăcind în orice caz gândul bardului englez în general, descoperim la dânsul într'adevăr conștiința că metafora e o distracție a eului poetic, un impediment interior, o frână gratuită impusă actului de sinceritate, când nu e una din acele « inutile nugae » cărora inspirația serioasă și bărbată bine ar fi să se sustragă.

Dar în concepția engleză e în orice caz ceva mai mult decât în concepția romană: e antiestetismul platonice, repulsia pentru frumos ca o corupție ispititoare dar nevrednică a sarbădei realității, ca o reproducere precară a altei reproduceri precare; cum și grija ideală de a vedea în poet altceva decât un distractiv, o hetairă. Dimpotrivă, ideea e ceea ce preocupă pe poetul englez, ideea forță, ideea acțiune. Shelley e poate singurul poet englez — alături de Blake — închinat fanteziei pure, singurul poet oșios din punctul de vedere englez, — ceea ce face pe un critic atât de rasial ca Matthew Arnold să prefere pe inferiorul Byron, numind pe cel dintâi, nu fără compătimire: « înger inefectiv ce bate de-asurda aripi de lumină în vid! ».

Acest idealism al acțiunii însă își capătă expresia definitivă în domenii de artă mai larg cuprinzătoare; și devine în proză acel vizionarism practic caracteristic scrisului englez.

Proza franceză e o veșnică goană după judecăți; un fel de obsesie a silogismului, « un stil al rațiunii »; proza germană, un salt în necunoscutul metafizic, o perpetuă inefabilă căutare a lucrului în sine; proza rusă, o exasperare a setei de absolut.

Mai joasă, mai puțin intelectuală sau mistică, proza engleză e obsesia reconfortatoare a binelui pe pământ. « Frumuseța ca o justiție superioară », această justiție de sigur de natură numai logică, rațională, din fraza lui Stendhal, ce face din Flaubert romancierul tip francez și din orice cărturar francez un amator de stil și compoziție, trebuie înlocuită la romancierul englez cu: « frumuseța e binele suprem ».

Englezul e în proză materialist, de un materialism care îl face suspect în ochii continentalului. Dar, produs al sufletului său antitetic, să observăm că materialismul acesta e în același timp și cel mai utopic. Obsesia mitului social e mai frecventă în literatura engleză ca în oricare alta; și pe când la Francezi ea a dat cel mult pe Saint-Simon și Fourier, cari nici nu privesc literatura, iar la Germani câte o satiră de natura acelei vechi *Narrenschiiff* a lui Sebastian Bach — ea însăși găsindu-și imitatori englezi — iar în Italia utopicul St. Augustin e al bisericii, iar Campanella nimic decât « Imitatorul servil al lui Thomas More » — în Anglia, dela acesta din urmă, făuritor de altfel al chiar termenului de « utopie » și până la Malloch, Wells și Bernard Shaw, trecând prin Bacon, De Foe, Swift, Bulwer Lytton, Samuel Butler etc., îmbrățișăm prin secolii o întreagă ghirlandă de republici ideale <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> V. pentru mai multe date: Platonism în proza engleză (în *Pagini Engleze*, de Dragoș Protopopescu).

Un nou sistem social, o lichidare fie uneori și numai satirică, a relelor prezente, printre care nu se va uita războiul nefast, negoțul corupător și luxul dizolvant; zămislirea dincolo de acestea a unei lumi de desăvârșită înfrățire, pace și bunătate, iată tema favorită a prozatorului englez. Departe de a-și pierde timpul cu teme estetice sau exerciții de inteligență, luând, dintre teme contaminate de vieață, cel mult traiul conjugal și nu amorul — deosebire fundamentală între romanul englez și cel francez, de pildă — s'ar zice că scriitorul englez se întrebă de îndată ce pune mâna pe condeiu, cu fraza Coranului: « oare cerul și pământul și toț ce stă între ele, a fost făcut în glumă »; și nu e arta, tocmai această urcare a pământului spre cer, altceva decât o glumă?

Practicismul vizionar — adică nu brut și îngust, ci adânc și transfigurat de ideal — mai bine zis: *vizionarismul practic*, e prin urmare, credem, aspectul de rasă al literaturii engleze în ipostasa ei epică.

## II

În forma ei descriptivă această literatură nu are mai puțin înfățișarea contradictorie, fiindcă profundă.

Se vorbește mult de naturalismul englez; și lumea vrea să arunce în sarcina lui un oarecare prozaism brut de care literatura engleză în genere s'ar lăsa molipsită de pe urma unei prea stăruitoare flirtări cu faptul brut, unui concubinaj suspect cu terestrul sau materialul existenței.

Când e mai generoasă, critica vorbește de didacticismul acestei literaturi, care ar fi înzestrarea gratuită a amănuntului natural, cotidian, cu importanțe și valori pe

care nu le merită — toate acestea de dragul unei morale puritane, în dauna esteticului atotputernic și a toate binefăcător!

E drept, Englezului care a făcut din o insulă de var o grădină, a descoperit frumusețea parcului, a inventat arta îmbietoare a picnicului, a desființat ogoarele și tuns câmpurile în peluze mătăsoase pentru jocurile și reuniunile sportive; care a creat în pictura clasică școala peisajului iar în literatură a cântat anotimpurile și izvoarele, cerbii și iepurii de casă la o vreme când poezia continentului sufoca în aerul confinat al saloanelor, nimeni nu i-a tăgăduit sentimentul naturii.

În Beowulf, poemul primitiv citat, cel mai plastic episod e desolanta descriere a mlaștinei în care zace la pândă, și peste negurile mohorâte ale căreia bântue înfiorător dihania de Grendel, — descriere echivalentă în putere numai cu aceea a luptei în care monstrul își are brațul smuls din umăr.

Marea răsună cu toate mugetele ei în celelalte cântece; un vad la capetele căruia căpeteniile dușmane se sfilează reciproc, pe deasupra fluxului și refluxului, constituie un mare moment epic; pădurea și câmpia freamătă nu mai puțin de-a-lungul acestei poezii ținute pururi în raporturi de dragoste, sau în cel mai rău caz de ură... cu natura.

Nu mai târziu de veacul VIII-lea și IX-lea ia ființă așa dar o poezie engleză a naturii, bine cristalizată în modelele cu care nu se poate lăuda, credem, nicio altă literatură la aceeași dată. Nu vorbim de poezia irlandeză, ci de aceea pur sau aproape pur saxonă, nici măcar influențată de duhul gaelo-celt, și înflorind mai ales în ghicitori, aceste pretexte timpurii de descriere a naturii.

Descrierea uraganului devine un poem întreg, în stare să descrie colorat și dinamic pe năpraznicul acesta de uriaș ce urcă din închisorile pământului, ca să sperie apă, aer, și uscat. Uneori natura se cumițește pe urmele plugului, « care sapă în lungul pământului », sau în gâlgâirea de note a privighetoarei, acest « vechiu cântăreț de seară ce aduce binecuvântare în sânul cetăților ». Cine nu va admira plasticul degajat cu care ghețarul e pus în scenă, de anglo-saxona atât de stângace și rebelă a vremii acesteia primare?

Venea de departe pe valuri minunea de dihanie  
 Cum se cade din carenă urnea în spre uscat;  
 Tare mai țipa, și hohotea mai groaznic,  
 De 'nspăimânta pământul! Din ascuțite tășuri de sabie  
 Ce mohorită ură! Lacomă de măcel,  
 Amarnică în luptă. Da buzna 'n metereze  
 Năstrușnic pustiind în cale și vrăjind cu rune de mânie.  
 Apoi atotstăpână pe meșteșugu-i, sie-și destăinuia făptura:  
 « Din neam de fecioare mi se trage muma  
 Fecioară 'ntre fecioare, a cărei fată-acuma  
 Tare-mi cresc întru strășnicie »<sup>1)</sup>.

Pasiunea recunoscută a Englezului pentru animale — cum o remarcă și Emerson citat, ajunge grade neatinse la alte neamuri.

Ne-am înșela dacă am crede că în ele Englezul vede numai prilej de sport. Dimpotrivă, porțiuni de natură. Un panteism, ce face dintr'un cal un frate mui, mai nevinovat, și mai destoinic poate, în orice caz mai cum se cade decât

<sup>1)</sup> Riddle XXXIV.

omul. Un fel de cult păgân, ce toarnă în formă nobilă, amicală, omenească, fetişismul și totemismul oriental. *Bestiariile* în vers latin ale starețului dela Monte Cassino, Theobaldus, au dat naștere înainte de 1250 unei traduceri engleze; și sunt bănueli că a existat un vechiu *Physiologus* englez poetic, din care două descrieri puternice, a balenei și a panterei, se pot ceti cu mirare și azi, în Codex Exoniensis (ed. Thorpe)<sup>1)</sup>.

Poezia engleză întregă de altfel s'a format dintr'un îndelung comerț cu natura. În nicio literatură, pe cât știm, diferite arte și sporturi în natură n'au lăsat urme așa de puternice.

Acestea au dat naștere bucolicului din Spenser cu întreaga școală a lui *Shepherd's Calendar*; iar Shakespeare în comedii ca *Midsummer night's dream* și *As you like it*, spre a nu cita decât două, se dovedește amator de ele ca om și ca poet. Englezii au de cu vreme poeți ai fermei, pescuitului, câmpenișului, vânatului; și din acest punct de vedere n'au echivalent aiurea un Thomas Tusser, acest « Varro englez » din secolul XVI-lea, cu ale sale *Hundred Points of Husbandrie* ce ne redau, și aproape predau arta fermuitului și cântă pășunatul și aratul; Phineas Fletcher, din acelaș secol, cu masca sa *Piscatory Eclogues*, George Wither, cu *The Shepherd's Hunting*; William Browne, al cărui sentiment al naturei din *Britannia Pastorals* și *The Shepherd's Pipe* ar fi lăsat urme chiar în Keats; George Turberville, care a scris despre vânat și creșterea șoimilor; Thomas Churchyard care topografiază țara Galilor în

---

<sup>1)</sup> V. și Morris's *Specimens of Early English*.

poemul *Worthiness of Wales*; Izaak Walton, cu faimosul *Complete Angler*, tratat de pescuit și una din cele mai frumoase achiziții ale poeziei engleze; John Taylor, « the Water Poet », sau, în propriile sale cuvinte « poetul luntraș al Majestății sale ».

În colecția de poeți fără cultură a lui Robert Southey <sup>1)</sup>, delă lacheul John Jones la cizmarul Woodhouse și lăptăreasa din Bristol, Anna Yearsley, găsim o spuză de analabeți înfiorați umil și ingenuu de natura din preajmă.

Dar aceștia nu sunt decât bietecele unde delă țărmlul poeziei, spuma unor ape ce se înălțau la larg.

Iată pe Lady Winchelsea (1660—1720), cu a sa *Nocturnal Reverie*, care va impresiona pe Wordsworth, iată pe Thomson, autorul *Anotimpurilor* care au făcut epocă, pe Gray, Collins, Cowper, predecesorii școalei lakiste a lui Wordsworth, Coleridge, Southey.

Intemeiată pe poezia naturii din producțiile primare ale veacurilor anterioare, ca și acestea, numai că la un grad superior, școala faimoasă a poeților ce trăiau și scriau pe marginea lacurilor dumnezești din Cumberland și Westmorland e unică.

În vremile noastre « dadaiste » și « constructiviste » poezia naturii își păstrează intact în Anglia terenul ei de prestigiu și inspirație sănătoasă; Thomas Hardy e poetul Wessexului, așa cum Kipling e al Sussexului, John Drinkwater al Gloucestershire-ului, Sheila Kaye-Smith, romanțiera districtului Surrey. Or fi dânșii numiți așa și din

<sup>1)</sup> The Lives and Works of the Uneducated Poets ed. by J. S. Childers. 1925 (Milford).

pricina caracterelor tipic țărănești pe care le-au piuit din județele engleze respective, dar dâșii au rămas nu mai puțin poeții mari ale acestora, cu descrieri și exaltări ale naturii, ce formează cadrul, și uneori sensul întregii lor opere.

Sir Rider Haggard, cât de fantastic în roman, reia tema lui Tusser în poezie, cu al său *Farmer's Year* dela 1899, iar egloga și pastorala veacului XVI-lea se retrăiesc în versurile unui Edmund Blunden sau John Freeman, spre a nu vorbi de William Davies, poetul «supra-vagabond» cum l-a numit Bernard Shaw, poet din rasa veche a lui Taylor, cu rezonanțe de primitiv genial pentru un tril de pasăre și adierea ultimului fir de iarbă.

Naturismul englez însă își capătă expresia totală, și mai ales acele desvoltări ce au părut excese sau scăderi, în proză.

Se poate spune că prozatorul englez naște naturist — dacă înțelegem prin aceasta aplicația entusiastă și sânguinoasă la amănuntul cotidian al vieții, la faptul divers al naturii. Anglia e țara biografiei, autobiografiei, jurnalului de călătorii, scrisorilor și memoriilor. Nu e om public care să nu-și aibe scrisă viața — de dânsul sau de către alții — și o privire în orice catalog de editură sau bibliotecă circulatorie te convinge că Anglia trebuie să fie țara unde se scrie în fiecare zi o biografie...

...Viețile Sfinților pe englezește sunt Viețile Poetilor, scrise de nemuritorul Dr. Samuel Johnson; viața acestuia, scrisă de alt nemuritor, Boswell, e cu avizul nu numai al Lordului Macaulay, una din cele zece cărți mari ale lumii.

Un Jurnal ca al lui Pepys, sau măcar Evelyn, nici nu-și are echivalentul în altă literatură.

Cât despre nota vie, directă, realistă, a naturismului englez, cetiți numai eseul despre cretă al unui om de știință ca Huxley, și comparați-l cu abstractul și raționalul Buffon; veți înțelege imediat deosebirea între naturismul francez, cerebral, silogistic chiar în puținele cazuri, și naturismul englez, vital pur și simplu.

Dar să ne grăbim să căutăm naturismul englez acolo unde e realizat în toată plenitudinea lui: în roman.

In roman într'adevăr naturismul englez ia forma acută a unui realism notaționist, care face din producția literară un infoliu nesfârșit, — și pentru cetitorul continental mai totdeauna prozaic!: o pădure inextricabilă ce nu se mai vede de copaci — sau uscături!

Un exces care devine aproape viciu; și care își are polul regenerator în ineputabila lipsă de spirit sintetic și reconfortant, dimpotrivă, empirism și pozitivism al Englezului. Dar viciul acesta nu aparține oare însuși genului acestuia literar, — așa mai ales cum l-a creat, sub numele de naturalism, școala franceză dela Médan? Aproximarea convine. Nimic mai instructiv ca o confruntare a naturalismului englez cu cel francez.

Acesta din urmă pornește de fapt înainte de Zola, încă din 1857, cu *Madame Bovary* al anatomicului Flaubert, și câțiva ani mai târziu (1861—1866), cu *Soeur Philomène*, *René Mauperin*, *Germinie Lacerteux* ale meticuloșilor frați Goncourt, peste care *Thérèse Raquin*, întâiul acces realist al lui Zola, vine cu un an mai târziu, iar *Les Rougon-Macquart* cu celebra prefață-manifest abia în 1871, — pentru ca dogma naturalistă să varieze și decadă repede, la un Huysmans, cu excesivele și chinutele *Soeurs Vatarad* (1879)

— de un realism care nu izbutește să dea decât cea mai puternică, poate, descriere a ploaii în literatură, *A Rebours*, *La Cathédrale*; la frații Marguerite cu *La Fille Elisa* ș. a. sau la Edouard Rod, ale cărui *Vie privée de Michel Tessier* sau *L'Incendie* (1906) ating începuturile veacului nostru.

Încă din 1889 însă Paul Borget dă cu *Le Disciple* curentului lovitura de grație, susținută nu puțin și de manifestul faimos împotriva maestrului dela Médan iscălit de cei cinci scriitori printre cari însuși elevul acestuia, într'un fel, Paul Marguerite.

Aceste lucruri, de altfel de istorie literară curentă noi le amintim aci numai ca să ne întrebăm: ce făcuse ca școala aceasta literară franceză să fie atât de caducă, fie în faza ei de «artă pentru artă» — faza Goncourt și mai ales Flaubert, fie în faza artei am zice pentru știință a lui Zola și Huysmans? Și ce lucru făcuse să se întoarcă împotriva ei, încă din 1882 și 1886, spirite ca Brunetière<sup>1)</sup> și Melchior de Vogüé<sup>2)</sup>? Era pretențiosismul arid, științific, degenerând ușor în manie deterministă; iar în al doilea rând, cruditatea și retorica impresiei, aparat suprem de creație literară ce nu șovăie să filtreze romancierului vieța de afară prin sitele ei cele mai abjecte.

În fața naturalismului francez care e situația celui englez? Naturalismul englez dimpotrivă, dacă are și el uneori un postulat de pretențiositate științifică, niciodată totuși nu ia acest postulat ca punct de ajungere; de plecare, cel mult punct de plecare; se oprește și el, cu

<sup>1)</sup> Le roman naturaliste.

<sup>2)</sup> Le roman russe.

pietate la amănunt, dar nu la amănuntul sordid, dintr'un fel de estetism « à rebours », ci la amănuntul caracteristic, dintr'un fel de ingenuitate cu vieața; nu ca să-și satisfacă o poftă abstractă de analiză, ci ca să-și consolideze vi-ziunea generoasă a umanității.

George Eliot — sofisticată de științifismul veacului — e obsedată de teoria evoluționistă a lui Spencer; dar romanul ei, oricât ar vrea să practice această teorie, urcă repede la o atitudine de vieață, în cadrul moralei religioase; și *Adam Bede* ia naștere, roman despre care însăși spune că i-ar părea « imposibil să mai poată scrie ceva așa de bun și de adevărat »<sup>1)</sup>; la fel *Middlemarch*. « In descrierea grațioasă și fină a vieții rurale e la dânsa un motiv etic dominant, pe care însăși îl definește ca: scopul ei de a pune în lumină puternică influența tămăduitoare de rău a raporturilor curate, naturale, omenești »<sup>1)</sup>.

George Meredith, amicul intim al lui Frederic Harrison « apostolul pozitivismului englez », economist pasionat, și clasicist prin educație, are dispreț pentru abstracții; astfel, metoda evoluționistă cu care își tratează eroine de mistică aspirație — fie patriotă ca în *Vittoria*, fie erotică și cavalierească, precum în *Clara* (*The Egoist*), *Natalia* (*One of our conquerors*), *Aminta* (*Lord Ormont and his Aminta*) și mai ales *Diana* (*Diana of the Crossways*), se dizolvă ușor în panteism moral creștinesc, după cum filosofia lui Shopenhauer duce pe Gissing la un fatalism plebeu, pe Hardy la fatalismul aristocrat și satiric; iar darwinismul, de care răsese și Meredith, pe marele Butler nicăeri...

<sup>1)</sup> Frederic Harrison, *Studies in Early Victorian Literature*.

Înainte a acestora însă naturalismul englez se afirmase cu atât de tipicul și autohtonul Dickens. Câtă manie realistă și la acesta, câtă vivacitate în redarea ultimei cute pe fața unui Nicholas Nickleby, oricărei exclamații de-a lui Pickwick, sau dâre de praf pe o mobilă din *Old Curiosity Shop*!

Dar cât patos asvârlit peste lumea anticarului, câtă umanitate în stampa afumată a reproducerilor sale de viață!

Dela *Oliver Twist* la *Toby Veck*, toți mizerii săi sunt ridicați la o funcție de apostolat; prin nobilă transfigurare dinăuntru, sdreanța de pe ei se luminează ideal, devine un blazon, devine o virtute, a cărei lozincă se poate ceti în fraza bătrânului comisioner din *The Chimes*, care își ia prânzul de Crăciun pe treptele unui palat luxos și aude pare că, în glasul clopotelor ce vin la dânsul: «Știu că moștenirea ce ni se cuvine ne-o păstrează timpul. Știu că e o mare a vremei, ce se va ridica odată, și de care tot răul care ne înăbușe va fi spulberat. Știu că trebuie să credem și să nădăjduim și să nu ne îndoim nici de noi nici de binele din noi înșine».

E naturalismul creștin care potențază eroii lui Dickens și face din lumea lui, o aproape pretențioasă fantasmagorie — cuvântul l-a spus *Saintsbury* — a binelui ce va să vie.

Acelaș optimism etic duce pe ceilalți mari victorienți, *Disraeli*, *Mrs. Gaskell*, *Kingsley*, *Charles Reade* — romanțierul închisorilor — la socialism, filantropism, intervenționism liberal-creștin <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> *Cazamian, Le roman social en Angleterre.*

Un singur scriitor englez s'a lăsat sedus de maniera lui Zola; și acela e un Irlandez! Modernul și modernizatorul George Moore. Și acesta e și unul din principalele motive pentru care autorul lui *A modern Lover* (1883) — « ale cărui personaje (spune Arnold Bennet) <sup>1)</sup> sunt așa de antipatice că e cu neputință să respecti vreunul » și care « disprețuia veselul, curajosul, sănătosul, cum și orice i-ar fi putut atrage aprobarea publicului luminat » — e până azi însoțit în opinia engleză de epitetul cinic, și e detestat dela criticul Middleton-Murry la studentul de universitate.

De altfel George Moore însuși, — un rafinat de altfel al scrisului englez — a renegat naturalismul lui Zola încă din 1896 <sup>2)</sup>; și de atunci cu atât mai mult a triumfat în Anglia ideea generală ilustrată de cuvintele unui cetitor englez, găsite de Edmund Gosse <sup>3)</sup> în marginea unei pagine din Zola; « oamenii aceștia văd în viață numai pângărire și crimă ».

Astfel, pe când naturalismul francez duce, prin jocul dizolvant al inteligenței reci la falimentul vieții — vezi mai ales scriitori ca Huysmans în faza lui scabroasă — naturalismul englez, prin simplul umanitarism — duce la exaltarea vieții pe calea idealului creștin-social-moral. E ceea ce face în esență din naturalismul englez un naturalism de tip nou, cu note care merg până la negarea naturalismului — Dickens e pe cât de realist pe atâta de romantic — și care ne fac să-l numim: *naturalism idealist*.

<sup>1)</sup> Fame and Fiction.

<sup>2)</sup> Confessions of a young man.

<sup>3)</sup> Limits of Realism in Fiction. (Questions at issue) 1893.

Didacticismul lui să nu ne înșele. A fost atribuit și lui Zola <sup>1)</sup>. A fost totdeauna atribuit romanului englez. Încă dela 1578, în *Euphues and his England*, Lyly ne face cunoștiință cu un tânăr care « sub forma eleganței italiene caută tot seriosul reformei ». *Robinson Crusoe* nu se sfiește să dea « o lecție de energie umanității »; așa precum simplistul Richardson « freamătă de reacție puritană » împotriva relaxării de moravuri în literatura vremii, sau precum romanul unui Fielding « nu mai puțin pledează pentru încrederea în natura omenească » <sup>2)</sup>. Tot așa romanul victorian în amănuntul actual prozaic anticipa o umanitate superioară — și, ca și Biografia, Autobiografia, Jurnalul personal, — exalta vieța înaltă și eroică în accentuarea semnificației veșnice a faptului trecător.

### III

Naturalismul idealist englez, care nu e în roman decât forma nouă a aceluși vizionarism practic constatat în poezia

<sup>1)</sup> Louis Cazamian, *op. cit.*

<sup>2)</sup> Cuvintele unui critic francez modern sunt tipice pentru aceasta: « Englezii sunt cei ce au îndrăznit, cum spune admirabil și M-me de Stael (De l'Alemagne, XXVIII, Des Romans) să creadă cei dintâi că tabloul afecțiunilor private ajunge pentru a interesa sufletul și mintea noastră; că faima eroilor sau extraordinarul peripețiilor nu-s numaidecât necesare spre a încânta imaginația, iar că în puterea de a iubi e de ajuns material pentru a reinoi mereu tablourile fără a osteni cândva curiozitatea. (Texte: Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire). V. pentru vechimea ideii pe care o exprimă Texte, prefața ce stă la însăși baza romanului englez de moravuri, scrisă de William Congreve la romanul său de tinerețe *Incognita* (1691),

epică, trebuie să apară nu mai puțin caracteristic în lirica, pură sau dramatică.

Aici ne lovim de cuvântul romantic; dar aceasta nu spre a intra într'o regiune mai puțin profundă a sufletului englez în literatură.

E semnificativ că romantismul la francezi a fost o revoluție, o revoluție începută cu o bătaie, « la bataille d'Her-nani » dela 1830. Neamului căruia i-a trebuit revoluția dela 1789 pentru revendicarea drepturilor și libertăților omului, i-a trebuit tot o revoluție și pentru eliberarea poeziei.

La Englezi nu se cunoaște asemenea lucru; romantismul englez e nerevoluționar, am zice neromantic! — el e pur și simplu un romantism natural, fiindcă e un romantism de tradiție.

O revenire naturală și liniștită la dogma inerentă sufletului englez, după rătăcirea clasicistă provocată de întoarcerea Stuartilor în suita poezilor — cavaleri ce-și făcuse stagiul literar în Parisul secolului XVII-lea, și menținută, câtva timp, după talentul clorotic al unui Waller sau Denham, numai de geniul incontestabil al lui Dryden sau Pope; o revenire la matcă, a fost într'adevăr școala dela 1810 a lui Wordsworth, Coleridge și Southey, urmată la două decade, de trinitatea mai tânără: Byron, Shelley, Keats.

Dela prefețele *Baladelor Lirice* dela 1789 ale lui Wordsworth (și Coleridge) și până la prerafaeliți, și la revirimentul estetic dela 1890 al lui Pater, Wilde, Yeats, la care se afiliază și naturaliști renegați ca George Moore, toată dogma nouă engleză cere numai o revenire la normal,

după aberațiile raționaliste; iar strigătul epic al lui Wordsworth, care se găsește la obârșia, cum și la baza întregului neoromantism al veacului XIX-lea, și care e singurul alături de Coleridge să se consume în oarecari comanda-mente de reformator poetic, se reduce la: a se scrie orice și oricum, fără deosebire de proză și poezie, poezia fiind immanentă tuturor lucrurilor și graiul ei fiind graiul oame-nilor de toate zilele <sup>1)</sup>).

Nimic deci din manifestul proclinator francez, de ru-pere violentă cu trecutul, de sfidare și rodomontadă, nici — cu o mică excepție pentru germanizatul și germanizantul Coleridge — din teoretismul metafizician gen Fichte sau Schlegel. Cel mult oarecare gând de *Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters*, cum visase și degajatul Heine <sup>2)</sup>).

De aci și lipsa de sănătate, lipsa lui de excese și retorică, *naturalețea* romantismului englez din secolul XIX-lea.

Ce să mai spunem de Shakespeare, centrul și orbita ro-mantismului englez? Nimic la dânsul din ochii galeși și paliditatea tenului romantic continental; așa cum nimic din acel « *ennui de vivre* » al lui René, din poza de desperat și incorigibil « *enfant de siècle* » nu se poate găsi la poeții englezi ai veacului XIX-lea.

Produs al unei epoce vâjnoase, de piraterie națională stil Hawkins și Drake, Shakespeare începe prin a fi un pirat al scenei. Expansiunea geniului său dramatic către plăsmui-rea liberă, e una cu expansiunea elisabetană către La-brador și Indiile de Vest. Inconștiența lui e a unei rase de

<sup>1)</sup> Vezi și articolul: Lirism englez contemporan. (*Pagini En-gleze*).

<sup>2)</sup> *Die Romantische Schule*, p. 158.

copii teribili ai vieții, exuberanța lui creatoare e a unui veac de renaștere și de adolescență. Ca toată Anglia reginei Elisabeta, Shakespeare are 18 ani...

Când adolescentul devine om matur, opera ca și viața lui se rotunjesc.

Dela primele succese, adică încă din 1597, dânsul cumpăra în New Place cea mai mare casă a târgului său natal, și își neglija tragediile ca să-și împlinească proprietatea, să importuneze colegiul Heralzilor pentru căpătarea unui blazon, sau să urmărească pe debitori până la ultimul șiling <sup>1)</sup>.

Omul care lasă soției sale « al doilea pat mai bun » din casă, și moare în retragere, după un chef în lege tras cu prietenii, sub umbrarul copilăriei, poate fi prin viața și caracterul său, prototipul poetului burghez, așa cum e prin opera sa prototipul poetului romantic; dar tocmai aceasta explică de ce nimic detracat în acest romantism al său; dimpotrivă: tinerețe până la naivitate, spontaneitate până la dispariția completă a autorului, într'o operă a cărei genialitate și simplitate au făcut pe unii să o știeze imediat după Biblie.

— // In orice caz, romantismul shakespeareian, ca și romantismul celor ce l-au reînviat în veacul XIX-lea, e *mirarea în fața vieții* <sup>2)</sup>, tipică rasei engleze, în locul *acceptției în fața vieții*, care caracterizează clasicismul și întreg spiritul francez în literatură, și care devine revoltă, anarhie și extremism verbal atunci când vrea să facă romantism...

<sup>1)</sup> C. H. Herford, *Shakespeare*.

<sup>2)</sup> Theodore Watts-Dunton, *Poetry and the Renascence of Wonder*.

Încă odată, romantismul englez e un romantism aproape neromantic, fiindcă e un romantism natural, *tradiționalist*. Și acesta e al treilea aspect al sufletului englez în literatură.

Dar atât *vizionarismul practic*, cât și *naturalismul idealist*, și *romantismul tradiționalist* trebuiau să-și găsească formula unică într'un produs de rasă generator de literatură, un produs care echivalează cu însăși molecula din care se fabrică atitudinea literară: filosofia.

## IV

Filosofia anglo-saxonă, și putem adăuga aci, și americană, care a schimbat la față gândirea contemporană, se rezumă în formula pluralismului pragmatic, formulă întemeiată de altfel pe însuși termenul aceluia care constituie cel mai înalt exponent al acestei filosofii: americanul William James <sup>1)</sup>.

Ce e însă pluralismul pragmatic? E concepția adevărului, a esenței vieții, a lucrului în sine, nu ca o entitate monistă sau dualistă, ci ca o infinitate de adevăruri închise în fapte: e înlocuirea adevărului absolut printr'un adevăr relativ, empiric, controlabil, justificat de experiență.

Un antiintellectualism, deci, sau agnosticism, ce socotește « adventiste » toate concluziile speculației pure; și dimpotrivă, ridică la valoare de lege tot ce cade sub imperiul, sau corespunde, simțurilor noastre.

« Sunt lucrurile precise în pluralitatea lor, în locul ideii de adevăr cu majusculă și la singular » <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> A Pluralistic Universe, 1909.

<sup>2)</sup> Jean Wahl, *Les philosophies pluralistes d'Angleterre e d'Amérique*, 1920, p. 103.

«Iată — de pildă, (spune Dewey, șeful școlii din Chicago) un călător rătăcit într'o pădure, și care caută azil și hrană. O idee adevărată despre drumul său îi va fi de sigur utilă; dar în ce va consta adevărul ideii sale? Nu în faptul că ea îl va fi condus la consecințele trase din ea, ci în acordul dintre această idee și realitatea înconjurătoare; departe de a se reduce la succes, acest acord îl precede și determină... E un ghid pentru a ajunge la destinație, un plan de acțiune și nimic altceva. Mediul se găsește complet definit în raport cu faptele practice ale rătăcirii și dorinței de a-și găsi drumul. De asemenea, în ce constă acordul?... E acordul dintre un scop și atingerea acestui scop: el nu se distinge de *succes* »<sup>1)</sup>.

Izvorită din empirismul lui Hume și Berkeley — de substanță, deci, pur engleză — și realizată desăvârșit în filosofia lui James, Dewey, A. W. Moore, englezul Schiller, ca și, în parte, școala lui Bertrand Russell și G. E. Moore dela Cambridge, noua epistemologie este, în cuvânt profan, idealizarea faptului prin ridicarea lui la rangul de adevăr suprem, de finalitate.

«Duceți-vă la natură — spunea Agassiz, dascălul lui James — și luați faptele în mână»<sup>2)</sup>.

Intr'adevăr, pluralismul englez rămâne cultul particularului, al valorii infinite din fiecare om, cult pe care-l avea în așa mare măsură James, pe care-l are la fel întreaga rasă engleză.

<sup>1)</sup> Emanuel Leroux, *Le pragmatism américain et anglais*, 1923, p. 211.

<sup>2)</sup> Jean Wahl, *op. cit.*, p. 102.

Nu avem să discutăm aci veracitatea dogmei, dar nu poate scăpa nimănui contingența cu vieța, prietenia cu realul, cum și bărbăția simplă și nesofisticată, sănătatea neatinsă de metafizică, optimismul, în sfârșit, inexorabil, al acestei filosofii, cum a fost numită, a succesului.

Ea se găsește la baza oricărui produs de civilizație britanică. Transpunere în formulă filosofică a însuși spiritului rasei engleze, e pluralismul pragmatic care face din biserica engleză un politeism tolerant, în sânul căruia orice nouă interpretare a Bibliei, orice nouă experiență religioasă poate consacra o sectă; din politica engleză, cel mai variat și impestrițat triumf al individualismului; din societatea engleză, acel haos de instituții, cluburi, obiceiuri ale pământului, credințe și manii ce se lovesc cap în cap, dar alcătuesc nu mai puțin un fel de sistem solar de perfecțiune geografică.

Axa acestui cosm multiplu, pârghia acestui sistem bigarat e tocmai concepția pluralistă a vieții.

În fața lumii mișcătoare a pluralistului, neîncetat frământată de valuri ce se încălecă și încrucișează, omul de concepție monistă, sau chiar dualistă, încearcă un fel de rău de mare! Un amic spunea într'o zi lui William James că ideea universului său îl bolnăvește întocmai ca vederea unei mase de viermi ce furnică groaznic în sânul unui cadavru<sup>1)</sup>.

È o imagine decadentă spre a caracteriza universul englez. Mai de grabă, un fund de mare, frământat de toate animalele, dela cele microscopice și cristaline ca mărganul,

<sup>1)</sup> Jean Wahl, *op. cit.*, p. 115.

la monștrii viguroși și imbatabili. Un cosm, am mai spus, dar un cosm à l'anglaise, învârtindu-se în jurul său însuși, pe o axă infailibilă: idealitatea faptului, cu doi poli de armonie iresistibilă: spiritul și materia.

Ori, e tocmai această ridicare a faptului în sine la rangul de lege, de ideal ceea ce a tradus și în literatură sufletul englez sub forma viziionarismului practic, naturalismului idealist și romantismului tradiționalist.

E potențarea la maxim a celor doi poli ai ființei noastre, spiritul și materia, și armonizarea lor completă, în sânul unei rase, pe axa aceasta a idealității faptului, ceea ce face din Englezi neamul poate nu cel mai profund, nu cel mai frumos, dar în orice caz cel mai complet de umanitate; iar din literatura care îl exprimă atât de credincios, poate nu cea mai bună, nu cea mai frumoasă, dar în orice caz cea mai fidelă carte a omului.

Prin această carte noi ne putem face ochiul mai familiar, cum spune Manfred <sup>1)</sup>, cu eternitatea.

Pe lângă ea, celorlalte cărți li se poate aplica vorba lui Omar Khayyam, cel atât de iubit și prețuit de Englezi:

Eu însumi, de tânăr  
Cu râvnă-am umblat  
Pela doctori și sfinți  
Dar niciodată n'am ieșit  
Pe aceeași ușe pe care-am intrat.

Dimpotrivă, cartea engleză e aceea care:

Găsește grai în copaci, slove 'n pârâul sprinten  
Predici în pietre și bine în orișice <sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> II, 2.

<sup>2)</sup> As you like it.

... Plato, când Dionysios din Syracusa i-a cerut o carte care să exprime adevăratul geniu al Atenei, i-a trimis pe Aristofan.

Dacă azi, un nou Plato, ar fi întrebat de către un alt Dionysios din Syracusa, care e cartea ce exprimă mai curat neamul omenesc, poate că ar trebui să-i recomande una scrisă în englezește, — cine știe, poate pe Shakespeare însuși!

B. C. U. 145

Central University Library

## MIRACOLUL SHAKESPEAREAN

Ducem toți cu noi un Shakespeare. Unii duc cu ei un Shakespeare necetit și acest fenomen nu e rar chiar în Anglia. Alții, un Shakespeare văzut în două trei piese... Unii văd într'însul încă pe « barbarul beat » al lui Voltaire, sau, mai politicos și mai didactic: un mare romantic, de fapt părintele romantismului european; pentru minți mai critice dânsul rămâne inventatorul cu patentă al tragicomicului în artă, al acelei drame cu libertăți care a răsturnat toată estetica clasică, și a făcut ca de două veacuri și mai bine niciun autor să nu mai vrea să scrie ca Racine sau Corneille, ci să aspire spre Shakespeare.

Pentru alte minți e marele realist care ne buimăcește cu clownii și bețivii lui, cu tragedia de toate zilele a așa numitului « om din stradă »; sau numai marele Englez, legat de florile pajiștei engleze, de regii și soldații țării lui, de acei Sir Toby Belch, Justice Shallow sau bastardul din *King John* — cele mai englezești figuri ale sale, cum spune Masefield într'o foarte inteligentă cânticică despre marele său înaintaș.

Pentru alții, în sfârșit, e numai « dulcele Will », sau la figurat: « lebăda de pe Avon », « a sweet tongue », un Limbă-Dulce, adică un magician al verbului, un dulce-grăitor

poet care a făcut hore diabolice în vers, și a tencuit cu toate diminețele cerului consonanta aspră anglo-saxonă.

Să căutăm atunci să luăm de scurt această lebedă... și s'o 'ntrebăm ce caută printre noi; ce caută în decadența și vulgaritatea cântecului nostru; ce caută de pe lacurile sublunare ale poeziei sale, în câmpul de cărbune al mașinismului modern, din patriarhala bonomie a unui veac tânăr și de omenie, în mizeria trufașe a raționalismului, economismului și politicianismului de azi.

Oare glasul ei din alte lumi n'a rămas acolo? Shakespeare adică, mai trăiește realmente printre noi? Și dacă da, în ce măsură, și în ce calitate? Fiindcă aceasta e de fapt și problema shakespeareană.

A, eternul în artă! Știm, am auzit, am învățat din școală, că sunt anume autori din familia mackintoșului... — făcuți adică de Dumnezeu (sau de critici) pentru toate timpurile și spațiile. Diverși esteți ai veacurilor au captat atunci «psiho-fizicul» lor în diverse eprubete și de acolo l-au transfuzat în manuale, ca și dânsii, clasice... De atunci tinerimea mondială, înainte de stagiul militar trebuie să facă un stagiul al clasicilor; și la vârsta primejdioasă a pubertății să jure — ca și bonele dela balcoanele Comediei franceze — dar acestea cel puțin n'au Dumineca nimic de făcut — pe Fedra și Hypolite...

Nu îndrăznesc să întreb ce înseamnă această Fedră și acest Hypolite nu numai pentru bona și elevul de liceu urmărit de panica bacalaureatului, dar și pentru restul lumii franceze; ce înseamnă mai ales Corneille și Racine în Germania, în Anglia, în Rusia și chiar la noi. Cu cât trăiesc ei în noi, în cetitorii lui Arghezi și Voiculescu? De

sigur ar fi un studiu foarte interesant acela care ar confrunta în serie pe marii poeți, nepieritori — așa zișii clasici — cu modernismul nostru trecător, spre a se vedea cu cât mai trăiesc, și pe ce anume coarde mai cântă ei în noi.

\*

Shakespeare atunci ce loc ocupă dânsul în sufletul nostru? Pe ce purități din noi mai stă puritatea care e în poezia lui, sau dacă noi nu mai avem purități, cu ce mâl din noi se frământă lumina magică din poezia lui; pe ce crez al nostru de vieață se reazămă vieața din opera lui; ce sensibilități, din prozaismul vieții noastre agitate, mai convoacă marele sensibil, creatorul regelui Lear, al lui Hamlet sau Othello?

Negreșit, un bărbat oarecum brunet care-și stranglează soția din gelozie, sau un tată oarecum senil care-și pierde mințile de durere la ingratitudea fetelor și soartei sale, sunt fapte diverse menite să fie de-apururi înțelese și chiar urmărite cu interes. Dar Othello, regele Lear, numai atâta sunt? Numai faptul divers pe care îl întâlnim zilnic în pagina V-a a oricărui ziar din vremea noastră? Shakespeare tot e un imens fapt divers, și aceasta poate înseamnă în manualele de școală clasicismul lui, perenitatea lui, faptul divers fiind un fel de vehicul de umanitate medie, menit ca până în Siam, — fiindcă se știe că Siamezii, ca să nu mai vorbim de Japonezi gustă mult pe Shakespeare, și ex-regele lor a tradus frumos pe *Hamlet* — să transporte expresia potrivită a câtorva pasiuni omenești din

care se infruptă zilnic biata carne universală omenească.

Dar puțin dacă scrutăm pe Shakespeare mai de aproape îl vedem tocmai ca tot ce poate fi mai opus. Shakespeare e un mare excepțional. Vieța și opera lui — luate aparte sau raportate una la alta — sunt o continuă surpriză. De sigur nu există scriitor, dar am zice, nu există muritor care să participe mai mult la surpriza, la miracolul existenței ca marele Will. Șapte orașe grecești și-au disputat pe Homer, și un englez paradoxal ca Samuel Butler a putut pretinde chiar că *Odiseia* ar fi scrisă de o femeie. Dar controversa homerică se oprește aci, și pentru timpul legendar în care bardul mâniei lui Achile a trăit, Homer ia cel mult prin aceasta loc alături de toți menestrelii sau trubadurii vagi ai vremurilor. În altă ordine de idei, Napoleon, Iuliu Cesar sunt genii; dar mult mai explicite, și aproape perfect, dacă nu chiar perfect definite în cadrul istoriei și operei lor.

Dar e ceva explicit, e ceva definit în Shakespeare?

Mai întâi *omul*. Cel mai mare creator de oameni după Dumnezeu — cum a fost numit — Shakespeare e cel mai puțin existent ca om. Cea mai populară figură după Dumnezeu, — cum s'a spus — Shakespeare e ca și Dumnezeu, cea mai puțin cunoscută. Dumnezeu în basmele copiilor, travestindu-se în Sfântul Petru sau Moș Crăciun, și umblând pela casele oamenilor, cam aduce, în anonim și legendar, cu neînsemnatul flăcău de țară care ajută pe tată-său la tăierea vitelor sau tăbăcirea pieilor, da iama la zile neîngăduite prin vânatul de pe moșia lordului vecin, fugea de acasă de frica arestării sau se căsătorea cu o femeie cu opt ani mai în vârstă ca dânsul, fugea de ea și

de mizerie, și lua calea tavernelor Londrei; ținea caii nobililor care veneau la teatru, se făcea actor sau numai suflour și prins de gustul scenei se puna să fure cu nemiluita din piesele altora, scria sonete de un patos suspect unui tânăr conte blond și serafic, cânta la fel pe o brunetă femeie nurlie dela Curtea Elisabetei; se așeza în fine serios pe lucru și în nu mai mult de 20 de ani scria 37 de piese, dintre care cel puțin jumătate sunt cele mai mari lucruri scrise de vreo pană omenească, pentru ca în culmea gloriei, fiindcă Shakespeare a vrut bani și glorie, să se retragă în satul lui natal, să nu mai scrie nimic, să facă pe burghezul, să cumpere terenuri și case, visând la refacerea numelui și avutului părintesc, — căci tatăl dăduse faliment — să dea bani cu camătă și să urmărească în judecăți până la ultimul șiling pe creditorii, ca să moară relativ tânăr din răceala căpătată de pe urma unuia din acele chefuri cu care sub umbrarul copilăriei creatorul lui Falsatff își mângâia singurătatea. Să moară cu nimic precis în urma lui decât un testament meschin prin care lăsa soției « al doilea pat al său mai bun » (*his second-best bed*).

O figură de o neînsemnătate, de o lipsă de personalitate, de o mediocritate atât de ștearsă — când nu meschină — încât critica s'a simțit datoare să creeze un nou Shakespeare și dela Miss Bacon la d-l Abel LeFranc, au pus opera sa pe socoteala când a lui Bacon, când a vreunui Chapman, scriitor mărunț, când a vreunui Lord, ca Derby sau Pembroke, despre care nu se știe că ar fi scris un rând. Aceasta numai și numai ca să se evite numele de Shakespeare, atât de șters și de necunoscut în legătură cu o operă atât de proeminentă și personală...

Și acum *opera*: Dacă Shakespeare e figura cea mai populară și mai necunoscută după Dumnezeu, opera sa e cea mai populară după Biblie! Profund omenească, ea e aproape anonimă, atât de obiectivă rămâne inspirația poetului în fața magistralei realități omenești pe care ne-o pune în față. De o intuiție și înțelepciune omenească aproape divine, ea e tot atât de simplă și aproape copilăroasă în unele din aspectele ei. Intrată mai profund decât orice altă operă, după Biblie, în tradiția culturală a omenirii, ea e în sfârșit proporțional și cea mai puțin cetită, — mulți o cunosc cum cunosc Biblia fără s'o fi cetit, dintr'un fel de auzite, sau din instinct; în sfârșit o au în ei cum avem și Biblia, printr'un fel de imanență, am zice imanența shakespeareană.

Dar paradoxul, inexplicabilul, excepționalul shakespearean devine și mai acut atunci când opera aceasta așa cum am văzut-o, o raportăm la omul așa cum l-am văzut. Ce contrast izbitor între ea și flăcăul de țară ignar și contrabandist, transformat subit în fiu al boemei londoneze actoricești, și apoi în burghez cămătar; ce incompatibilitate între operă și acela ce nu «știa latinește și mai puțin grecește»<sup>1)</sup> și «abia dacă înțelegea franțuzește»<sup>2)</sup>; care dacă frunzărise din multe piese ale altora cu siguranță nu cetise mai mult de două-trei cărți în viața lui; și dacă cu vreo trupă de actori fusese vreodată în Franța sau Germania de bună seamă nu știa Europa mai bine decât ne arată în *Poveste de iarnă* unde pune Boemia

<sup>1)</sup> Ben Jonson.

<sup>2)</sup> Nicholas Rowe.

la mare și oracolul din Delphos în insula Delphi în loc de peninsula Phocida (erori și acestea copiate, fiindcă sunt ale lui Robert Greene, din al cărui *Pandosto* a subtilizat subiectul piesei. Ce nepotrivire între un astfel de ignorant și o operă despre care s'a spus pe drept cuvânt că a dat, prin vastitatea materialului omenesc închis în ea, «naștere la mai multe științe moderne»; în care, în afară de istoria Angliei, e atât de bine cunoscută istoria Franței; în care Italia e tot atât de atmosferic redată pe cât de precisă e informația din sursă greacă sau latină; în care antichitatea e la ea acasă tot atât de bine ca și Evul mediu sau Renașterea, — o operă în sfârșit care acoperă toată știința vremii, toată istoria și geografia Europei.

\*

Pentru multa știință și multa filosofie din opera sa, Joseph Hart, consul în Santa Cruz a ridicat cel dintâi îndoielei asupra identității shakespeareane, în 1848; iar Miss Delia Bacon — americană și dânsa — i-a urmat curând ca să pună în locul lui Shakespeare pe Francis Bacon. E caracteristic că primii doi contestatori ai lui Shakespeare nu numai că nu sunt englezi, dar unul era consul, iar cealaltă a murit nebună, — ceea ce e acelaș lucru din punct de vedere literar... După cum suficient în materie ar fi fost numai faptul că erau amândoi americani! Dar au fost nebuni totuși mai mari fără să fi fost americani, sau să fi murit ca atare, și care s'au gândit să dăruiască opera lui Shakespeare oricărui lord al zilei cu care Shakespeare a avut vreun contact, sau la care face vreo aluzie.

Recordul îl bate totuși tot un american, pe care-l mai cheamă și Ignatius, Ignatius Donnelly din Minnesota, care a inventat un cifru, o criptogramă, după care cetind anume cuvinte din anume pasaje shakespeareane, în anume ordine, compui fraze prin care Bacon și-ar mărturisi paternitatea asupra operei în chestiune și chiar motivele pentru care-și ascunde această paternitate...

Singurul serios în toată controversa shakespeareană e, trebuie să concedem, un erudit francez, d-l Abel Lefranc, care departe de a convinge, face totuși multă risipă de amănunt și sugestive apropieri între piesele mai ales istorice ale lui Shakespeare și conțemporanul său, al șaselea conte Derby.

Nu am citat controversa shakespeareană decât ca o poartă pe care intrăm în misterul shakespearean și nu voiu trece peste ea fără să-i scot în evidență nonsensul și eroarea.

Nonsensul ei este de a confirma tocmai excepționalul, paradoxalul, incomparabilul acesta pe care-l prezintă opera lui Shakespeare. Cât despre eroare, eroarea controversaliștilor, e de a porni dela autor ca să judece pe autor, și nu dela opera lui. Majoritatea autorilor pot fi negați pe temeiul unor incompatibilități între persoana lor intimă și operă. O operă e o depășire a omenescului. E sfânta ingenuitate, dumnezeiasca puritate, gângurirea de îngeri din *Sagesse* compatibilă cu detractatul, destrăbălatul Verlaine?

Dacă e un excepțional în opera lui Shakespeare, un excepțional trebuie fatal să existe și în raportul dintre ea și autorul — adică în zămislirea ei; dacă e extraordinară, extraordinar trebuie să fie și cum ea s'a născut; dacă e așa

de miraculoasă opera lui Shakespeare că nimănui sau aproape nimănui nu-i vine să creadă cum de a fost posibilă, apoi a fost un miracol care s'a săvârșit și în omul care a creat-o, indiferent că acest om era conte sau plebeu, și știa sau nu latinește.

Cum? Adică putea — fără niciun miracol — să scrie *Macbeth* sau *Regele Lear*, contele Derby, numai fiindcă studiasse la Oxford, cetise în text original pe Saxo Grammaticus, sau cronicile vechi ale Angliei, și Shakespeare nu? Dar bucoavne vechi putea găsi Shakespeare în orice pod de casă; și să-i traducă din ele, la un « pint of beer » într'o tavernă, orice Ben Jonson și orice grămătic al zilei; povești cu prinți francezi de Aquitania, sau regi britanici legendari putea auzi Shakespeare în orice han de țară, din gura vreunui student, sau cărturar oxfordian, tăinuind până noaptea, cu vreun tovarăș de drum, la masa de alături.

Oare aceasta e opera lui Shakespeare? Textul vechiu, povestea? Nu: e ce a făcut Shakespeare cu povestea! Transfigurarea până la nerecunoaștere a povestei, iluminarea ei cu trăzente și fulgere care nu sunt din câmpul de litere al niciunei cărți scrise până la el, ci din acel singur cer care mai aduce minunea printre noi, cerul inspirației, cerul creației geniale. Fulgerul din acest cer putea să izbească tot atât de bine, ba poate chiar mai bine pe ignarul flăcău de țară sau umilul boem de tavernă londoneză, decât pe lordul închis în ambiții de carieră sau deschis, cu perucă și jabot cu tot, saloanelor londoneze.

Era acelaș fulger, care pe pământul lui Shakespeare, cu opt veacuri mai înainte izbise pe Caedmon, primul poet creștin al Angliei; Caedmon, un biet argat, păzitor de

capre, la o mănăstire de maici din nordul Angliei, care era foarte stingherit și aproape nu venea — sau dacă venea se retrăgea de cu vreme, rușinat — la ospețele religioase ale mănăstirii, fiindcă dintre comeseni era singurul care, prost și neștiutor de carte, atunci când după datină harfa se trecea din mână în mână, ca fiecare să închine laude domnului, nu știa să ia și el harfa și să îngăimeze ceva. Până când într'o noapte un înger i s'a arătat și i-a spus: «Ia harfa și cântă!». Argatul s'a sculat, a luat harfa și s'a pomenit din senin cântând pe verseturi din Biblie; a făcut aceasta a doua și a treia zi, a devenit cântărețul lui Isus și primul mare poet creștin englez, parafrazând în vers anglo-saxon episoadele cele mai frumoase — Geneza, Exodul — din Vechiul Testament.

Era acelaș fulger care izbise pe ucenicul medieval, ucenic al Domnului, care fără să aibe habar de legile arhitecturii și de vreo academie de arte frumoase, a ridicat la cer, cu daltă inspirată, misterul de frumusețe și disechilibru al acelei imense poeme de piatră și mister care e catedrala medievală.

Nu sunt un mistic. Nu sunt nici măcar profesor (tot un fel de mistic!) Dimpotrivă, sunt un om inteligent... Nu am deci să tălmăcesc opera lui Shakespeare pe calea nu știu căror comunicări de sus, nici să fac din el un profet sau un uns, sau măcar un ezoteric. Dar suntem de acord că procesul de zămislire al unei capodopere scapă investigațiilor ordinare, trecând dincolo de irațional, într'o lume de inspirație și intuiție care făcea pe cei vechi să vadă în poet un vates și un divus.

Shakespeare a fost un genial; un mare inspirat; un străfulgerat; și aceasta-i de-ajuns. De ce, pentru numele

lui Dumnezeu, să-l mai întrebăm atunci câtă latină și greacă știa. De ce n'am întreba mai de grabă pe Bacon, Chapman, Earl of Derby, Lord Pembroke, dacă aveau talentul, geniul lui Shakespeare. Fiindcă a pune pe aceștia în locul lui Shakespeare nu naște o problemă mult mai complicată, pentru aceștia? Problema dacă Bacon, de pildă, putea să fie un poet genial când din tot ce a scris știm că era un spirit eminentemente prozaic; dacă Champan putea scrie un vers măcar din King Lear, când tot ce a scris el sunt niște piese clar mediocre, și o tot atât de mediocră traducere din Homer; dacă lorzii în sfârșit — oricât de invoalte personalități, și oricât rol jucase în istoria Angliei — ar fi putut scrie numai monologul din *Hamlet*, când nu se știe rămas dela ei niciun vers pe hârtie.

Pe când pentru Shakespeare problema se rezolvă mult mai ușor spunând pur și simplu că era genial, — fapt care se mai întâlnește în istoria literaturii și pe care îl confirmă în speță opera lui, cele 37 de piese care nu sunt și nu puteau fi scrise de cât de un poet genial — încă odată, indiferent de gradul de cultură sau informație.

Aceasta cu atât mai mult — și aici stă ridicolul, absurdul controversei shakespeareane — cu cât se scoate din paternitatea unei opere un scriitor pe motivul că nu e prea cunoscut. Dar în schimb se așează în locul lui poeți și oameni și mai necunoscuți! De ce, mă rog, Bacon, despre care nu se știe nimic ca poet, sau contele Derby, un ilustru necunoscut, și nu Shakespeare, care precum dovedesc peremptoriu ultimele sale biografii — printre care aceea definitivă scrisă de Sir Sidney Lee, a devenit repede un

invidiat printre contemporanii săi, s'a urcat în faimă, a făcut avere, și a fost încă în viață socotit ca cel mai mare autor dramatic al vremii sale?

În primul folio al operelor sale dramatice, la 1623, cei doi editori afirmă că « these plays have had their trial already and stood out all appeals »;<sup>1)</sup> iar într'o laudă în versuri Ben Jonson — cea mai mare autoritate literară a vremii — care plânsese cu elogi moartea prietenului său, șapte ani mai înainte, își explică de ce Shakespeare n'a fost înmormântat la Westminster Abbey, alături de Chaucer sau Spenser, cei mai mari poeți englezi, spunând:

Thou art a monument without a tomb  
 And art alive still, while thy book doth live  
 And we have wits to read, and praise to give.  
 (Tu ești un monument fără mormânt  
 Și încă viu, cât cartea ta e vie  
 Iar noi avem minte s'o citim și laude să-ți aducem)

adăugând:

He was not of an age but for all time.  
 (El nu era al unei epoce, ci al tuturor vrémilor)

și acordându-i — cu toate că în calitate de mare cărturar făcuse rezerve asupra culturii lui Shakespeare, iar ca mare clasicist asupra unora din iregularitățile pieselor sale — locul întâi printre autorii dramatici ai Romei și Atenei. Alți poeți encomiaști prefațează la fel această ediție faimoasă.

---

<sup>1)</sup> Aceste pisee și-au trecut deja proba și au făcut față tuturor pretențiilor,

Iar în fruntea celui de-al doilea folio, dela 1630, un poet nu altul decât Milton așezând epistola lui dedicatoare, cum credeși că salută memoria marelui dispărut?

Dear son of memory, great heir of fame  
 What need'st thou such weak witness of thy name  
 Thou in our wonder and astonishment  
 Hast built thyself a lasting monument.

(Scumpe fiu al amintirii, mare moștenitor al faimei  
 Ai tu nevoie de pomenirea slabă a numelui tău?  
 Tu, spre mirarea și minunătirea noastră  
 Ți-ai clădit ție însuși un monument neperitor).

Alții, încă dela 1599, cântă pe Shakespeare ca un « honie-tonged author » (John Weever) sau « silver-tongued Melicert » (Chettle (1603) sau « our English Terence » (John Davies 1611).

Da, e un mister shakespearean dar acesta nu e un mister biografic ci *un mister de creație*. Circulă o putere de creație în opera sa, un principiu creator, la fel cu acela care urcă în seva copacilor, sau ne surprinde în măreția muntelui, în gingășia inefabilă a ochiului de căprioară, în graiul parfumat al florilor, pateticul negrăit al amurgului, sau enigma frumosului feminin.

Opera lui Shakespeare e un act al vieții; o participare la minunea existenței, o atingere cu cerul latent din noi.

Acesta e esențialul; și acesta e excepționalul shakespearean; și odată ajunși aci, să mergem pe urmele fluidului, să-l captăm la lumina exemplilor.

\*

Shakespeare a creat multe categorii de oameni: a creat copii minunați, femei minunate, bărbați minunați.

Copiii. Mulți autori au creat copii. Dar se poate spune că niciun copil pe lume nu e mai copil ca copiii lui Shakespeare. Un copil e misterul nevinovăției, al purității angelice, în viață. E o ființă care încă n'a luat contact cu pământul, care planează de-asupra pământului, în puful frăgezimii, pe aripele inocenței sale.

Shakespeare, mai conștient decât orice poet de frumusețea acestui mister al vieții, a găsit în instinctul lui intuitiv și corespondentele cele mai adânci pentru a participa la această taină a creației.

Să observăm că toți copiii lui Shakespeare mor de timpuriu.

Shakespeare crează, am zice pe copil, cu ajutorul morții... O nevinovăție care durează nu mai e nevinovăție; ea derivă după toate legile firei în păcat. Pentru ca ea să rămână nevinovăție, trebuie să se curme cât mai curând, să se curme mai ales la timp. Shakespeare face atunci apel la moarte, să răpească pe copil și prin aceasta să-l păstreze undeva, de-asupra lumii, ca 'ntr'o zonă de exterioritate, în elementara și supratereștra lui candoare.

Această idee a morții ca cheazăse a inocenței omenești, — care în popor — de unde purced marile intuiții shakespeareane — ia forma credinței că Dumnezeu chiamă la el de timpuriu pe copiii pe care-i iubește, ca să-i ferească — am zice — de păcatele și necazurile vieții — constituie un tur de forță poetică pe care niciun autor al lumii n'a posedat-o la gradul de măreție shakespearean.

Dar a face pe un copil să moară prematur poate fi o realizare poetică — adică a sensului de copil — dar nu și o realizare dramatică — adică a ființei de copil. E foarte

ușor — s'ar putea spune — să faci un copil să moară; e vorba să-l faci să trăiască!

Copiii lui Shakespeare însă nu numai mor ca copiii, dar și trăiesc ca copiii. Ei trăiesc însă în sensul acesta al nevinovăției lor caduce, în sensul morții, cu moartea planând de-asupra lor: ei trăiesc în *precocitate*. Toți copiii lui Shakespeare sunt extrem de precoci. E aceasta un « avant-goût » al morții, un sens în plus al caducității lor; e sensul — izvorât iară din intuiția populară — că un copil cu cât e mai precoce, cu atât trebuie să moară mai de vreme.

Copiii lui Shakespeare nu trăesc numai ca să trăiască. Trăesc mai ales ca să moară. Ei sunt o tragică incompatibilitate a vieții.

Iată pe Mamillius, fiul regelui Leonte, regele Siciliei, care crede că soția îl înșeală. Asupra copilului plutește aripa morții. De unde simțim aceasta? Din marea lui precocitate. Am zice că Mamillius se joacă cu moartea, când se joacă, plin de atâta inteligență și maturitate — ca un om mare — cu mama și guvernantele lui:

(Scena I-a: O cameră în palatul lui Leonte. Intră *Hermiona, Mamillius, Doamne*).

*Hermiona.* Așa mă necăjește! Luați copilul

Cu voi, — e - afar' din cale!..

*I-a Doamnă.*

Hai, Altețe...

Cu mine nu vrei să te joci?

*Mamillius*

Cu nimeni!

*I-a Doamnă.* De ce drăguțul meu?

*Mamillius.*

Că mă săruți

Prea tare, și vorbești cu mine par'că  
Aș fi copil! Pe tine te iubesc  
Ceva mai mult...

*II-a Doamnă.* Și pentru ce Altețe?

*Mamillius.* Nu fiindcă ai sprincenele mai negre,  
Cu toate că se spune că femeilor  
Le șade — așa mai bine, — cu-o condiție:  
Să n'aibe păr mai mult ca semiluna  
Pe care și-o trag ele cu creionul!..

*I-a Doamnă.* Dar cine te-a mai învățat și asta?

*Mamillius.* Hei, fețele femeilor! Mă rog,  
Cam ce culoare-s ale dumitale?..

*I-a Doamnă.* Albastre — Altețe!

*Mamillius.* Mofturi, ce vorbești!

Da, am văzut la una nasu-albastru,  
Dar nu sprincenele!

*I-a Doamnă.* Ascultă, prințe,

Regina în curând e iarăși mamă:  
Vom prezenta deci în curând omagii  
Unei Altețe noi, — și - atuncea  
Să mai poțtești să ne jucăm cu Tine...

*II-a Doamnă.* Da știi că s'a'mplinit de-abinelea?!  
E dolofană rău de tot... — De - ar fi  
In ceasu - ăl bun!..

*Hermiona.* Dar ce șoptiți voi? Prințe,

Acum am chef de joacă: stai coleă  
Și spune-mi o poveste...

*Mamillius.* Rea ori bună?

*Hermiona.* Maiveselă - aș dori...

*Mamillius.*

Pe timp de iarnă  
Mai bună-i una rea... aha, știi una  
Cu spiriduși și necurați...

*Hermiona.*

Bun, spune-o!  
Vin jos, coleă și fă cum știi mai bine  
Să mă 'nspăimânți cu spiridușii tăi...  
— Ești tare 'n asta, știi...

*Mamillius.*

A fost odată...

*Hermiona.*

Da, dar întâi stai jos... — A fost?

*Mamillius.*

Un om...

Și el ședea cu casa 'n cimitir...

Da o s'ò spun încet ca nu cumva

S' audă greerii...

*Hermiona.*

Ei hai, dă-i drumu

— Și numai mie la ureche, hai...

(*Trad. pers.*).

Mamillius vorbește cum vedem, de sus mamei sale și se simte « agasat » de guvernantă, fiindcă « îl sărută tare, ca și când ar fi încă copil »; drept care, își râde de fardul ei, în cuvinte bătrânești; un copil ca acesta, ne spunem imediat, e pândit de destin; și într'adevăr moartea îi dă târcoale; hipersensibil și hiperinteligent cum e, când aude de defăimarea din casă, disgrația în care biata lui mamă, o castă, e aruncată de gelozia neroadă a tatălui, cade la pat și își dă curând sfârșitul.

În *Macbeth* Lady Macduff are de asemenea un copil excepțional. Tatăl i-a murit, adică a fost omorât de Macbeth, și mama îl întreabă, cum va trăi de acum înainte?

— Ca pasărilor, mamă...

— Cum, cu viermi și musculițe?

— Vreau să spun, cu ce pot și eu dobândi.

Și întreaga conversație, în îngereasca ei nevinovăție, e așa de bătrânească și precoce, că simțim că acest copil nu va putea trăi; el e prea mult pentru viața aceasta mică și pătată; și dacă am gândit așa, am avut dreptate, fiindcă în scena următoare apare ucigașul trimes de Macbeth, care îl înjunghie, nu fără să aibe din partea copilului o apostrofă de matur dispreț.

Când copiii lui Shakespeare nu sunt omorîți, sunt pierduți sau trimeseși în bezna închisoarei; ceea ce înseamnă tot moarte pentru ei.

În *Richard al III-lea* e cutremurătoare scena dintre cei doi copii, fata și băiatul Ducelui de Clarence, ucis de Richard, și Ducesa de York, bunica lor:

*Băiatul.* Spune-mi bunică dragă, e tatăl nostru mort?

*Ducesa.* Nu, băiatule!

*Băiatul.* Atunci de ce-ți frângi mâinile și te bați în piept, strigând: O, Clarence, copilul meu nefericit!

*Fata.* De ce te uiți la noi și dai din cap, și ne numești nefericiți, orfani și părăsiți, dacă tăticul n'a murit?

Iar în *Cymbeline*, piesa dintre cele mai slabe ale sale, pe care critici foarte amabili o numesc de o « irezistibilă imbecilitate », ne aduc aminte de Mamillius și de Pérdita, aruncată pe câmp, în *Poveste de iarnă*, cei doi copii ai regelui furați de Belarius, drept răzbunare și zălog că a fost izgonit dela curte.

Nu poate exista ceva mai emoționant, pentru că nu poate exista ceva mai copil decât copilul pe care

Shakespeare îl pune așa de presimțitor, sub zodia precocității, în luptă cu destinul. Moartea părinților lor și moartea lor curândă, asta-i ceea ce-i așteaptă; și pe fondul acesta negru al fatalității, cu tragicul supranatural planând incomensurabil deasupra, candoarea, nevinovăția, esența cerească a sufletului de copil apare cu adevărat într'o lumină de creație dumnezeiască.

\*

Dar femeile? Ce e o femeie pentru noi? Ce e o femeie pentru Shakespeare? Care e plasma din care el creează femeia? Și care e — ca și la copil — procesul lui de creație? Dacă copilul era pentru Shakespeare expresia nevinovăției incompatibile cu viața, incompatibilă cu rostul pământesc, nevinovăție ce-și găsește un fel de supremă recunoaștere în moarte, femeia e pentru Shakespeare nevinovăția incompatibilă cu păcatul. Pe copiii lui Shakespeare îi păștea moartea; pe femeile lui le paște păcatul. Femeia lui e o Evă care trebuie să cadă, o perfecție care trebuie să se piardă. Shakespeare va urma atunci două procedee, mai precis două inspirații, după cele două viziuni, pozitivă și negativă, pe care i le va sugera raportul dintre femeie și păcat. Dânsul sau va pune nevinovăția lor în flagrantă incompatibilitate cu păcatul, și atunci va așeza aceste femei într'o lume de puritate absolută, dându-ne pe cele mai fecioare dintre fecioarele ce ne-au vizitat vreodată pământul; sau va pune nevinovăția lor în flagrant delict cu păcatul și atunci vom avea femeia pătimășe, femeia păcătuită așa cum puțini poeți ne-au făcut-o să păcătuiască.

Străbătând deci opera lui cu o privire vom găsi femeile așezate pe două rânduri; o primă categorie:

Miranda (*The Tempest*), Hero (*Much ado about nothing*), Julieta, Perdita (*The Winter's Tale*), Imogen (*Cymbeline*). Ofelia și chiar Celia (*As you like it*) sau Jessica.

Sunt fetele de 15 ani, căci cele mai multe atâta au; sunt fecioarele lui Shakespeare, sunt Evele care n'au căzut încă.

Acuma, răscoliți toată literatura și nu cred că veți găsi puritatea feminină, feciorelnicul feminin, virginitatea exprimată într'o formă mai curată, creată dintr'un cer de mai înaltă candoare.

Sunt Eve nu numai care nu au căzut încă, dar care îți fac impresia că nu vor putea cădea niciodată. Ele ies dintr'un fel de lume lactee, trezite pe pământ ca dintr'un vis, purtând parecă pe ele încă beteala stelelor și eternitatea mărilor venusiene.

Miranda, care de doisprezece ani e pe insulă cu tatăl său Prospero, abia își mai duce aminte de lumea din care a pornit, și care:

E departe de tot

Și-i mai mult ca un vis decât ar fi a avea...

Ea face ochi mari, de copil asupra a tot ce vede: și când tatăl îi povestește că el e Ducele de Milan și ea fostă prințesă, usurpați și alungați pe o insulă, dânsa se întrebă (așa de candid) dacă e mai bine sau mai rău că a fost așa. Dar întâlnește pe Ferdinand, al doilea bărbat pe care-l vede în viață, în plus un tânăr prinț, frumos și foarte potrivit ei; rămâne încremenită în fața lui; văzându-l așa de frumos nu se sfieste să i-o spună înflăcărat; fiindcă îl crede tot așa de bun și curat, frumusețea lui fiind pentru ea un templu în care « răul nu poate sălășlui ».

Perdita, la fel. Luată de mică dela părinții ei, regele și regina Siciliei, și lăsată în câmp, e găsită de ciobani și crescută la stâna unde întâmplător o va găsi, frumoasă și ispititoare de candoare, prințul Florizel. Declarațiile lor de dragoste sunt gângureli de pasări nevinovate, iar scena sărbătoarei păstorești, când ea aduce flori și urează bun sosir la ei lui Polixenes și Camillo deghizați ca păstori, și se adresează apoi lui Florizel, această atât de ingenioasă asociere a Perditei cu florile pe care le cunoaște și cântă atât de bine, acest regret al ei — genial în expresie — că nu are tot ce ar vrea să dea lui Florizel — un fel de suspin după o lume din care ea însăși — floarea florilor — face parte, e un poem de candoare, o capodoperă de creație feminină:

...Prieten drag,  
 Acuma iată, flori de primăvară  
 Aș vrea să-ți dau, care să facă una  
 Cu tinerețea ta... flori pentru tine, ...  
 De care poartă 'n plină feciorie,  
 Pe ramuri încă crude, fetișcanele ...  
 O, Proserpina, de-aș avea din florile  
 Pe care speriată le-ai lăsat  
 Din carul tău zeesc... Zambilele  
 Ce ies mai înainte să culeze  
 În aer rândunica, și răpesc  
 Cu vrajă adierile lui Mart...  
 Așa de 'ntunecate, viorelele  
 Mai dulci însă ca pleoapele Junonei  
 Sau ca suspinul Cythereei, — palidele  
 Brândușe care mor nemăritate  
 Nainte ca să vadă pe Apollo  
 În toiul lui, (o boală-obșnuită  
 La fete mari...), sprințara ciuboșică,

*Regescul crin, și crin de toate neamurile  
 Și stânjinei... vai, de ce nu am  
 Din toate astea, ca să-ți fac cunună,  
 Și ție, prieten drag, să ți le-astern  
 In cale pretutindeni...*

.....

La fel, celelalte tinere, — nu mai vorbesc de Julieta, Ofelia, etc.

Dar pe aceste madone de cincisprezece ani, aceste făpturi de rouă și de crin le pândește ceva. Am spus păcatul. Ele sunt Eve care n'ar mai fi Eve dacă n'ar cădea! Cum pune Shakespeare aceste ființe nevinovate în conflict cu păcatul? Dacă le-ar lăsa să cadă pur și simplu, făcând din ele amante sau detracate, nimic nu s'ar mai alege din puritatea lor. Ea ar fi puritatea de rând, virginitatea curentă a fiecărei femei în viață, căreia trebuie în cele din urmă să i se întâmple ceva.

Nu, Shakespeare nu recurge la acest banal care ne-ar face să uităm tot ce a fost curat și suprapământesc, tot ce a palpitat serafic în fecioarele sale. Ca să ne întrefină mai departe cu lumea aceasta de candoare, mai mult: ca să ne-o accentueze în sensul ei excepțional, Shakespeare va pune fecioarele sale în contact cu o materialitate de o brutalitate aproape tragică; sfințenia din ele se va lovi de cea mai joasă umanitate; fecioarele lui Shakespeare nu pot păcătui, sunt prea pure ca să poată păcătui; neputând păcătui însă intern, real, ele vor păcătui extern, pretextual, în credința altora, în zisa oamenilor, în defăimare.

Ele nu vor fi atinse în iubire, ci în calomnie. Nu vor avea a face cu bărbații, ci cu infamii.

Ați observat că pe toate fecioarele lui Shakespeare le paște un intrigant? Că toate sunt calomniate? Și vă întreb: poate fi ceva mai ingenios, ca creație artistică? Calomnia, adică presupunerea păcatului, e după păcatul însuși, cea mai teribilă experiență din câte poate avea o fecioară. O fecioară dată lumii ca fiind o «târfă» e o fecioară violată în tot ce are ea mai sacru, e fecioara cea mai tragică posibil. Neputându-le face să păcătuiască, fiindcă atunci ar înceta să fie ele, Shakespeare va îndrepta atunci asupra fecioarelor sale acest atentat; și din felul crud în care calomnia se va proiecta asupra lor, ca și, în al doilea rând, din felul subit cum calomniata va reacționa, ne vom da seama de toată frăgezimea, și candoarea fecioriei.

Hero, curata și imaculata Hero, trebuie să ia în căsătorie pe tânărul nobil florentin, Claudio. Ei au ajuns în fața altarului. Dar la altar, prin grija ticălosului bastard Don John, a ajuns și calomnia; lui Claudio i se spune că Hero a fost auzită făcând dragoste cu Don Pedro. Claudio respinge brutal la altar pe Hero, care leșină și e luată de acolo aproape moartă, ținută ca moartă câtva timp, până ce calomnia iese la lumină și lucrurile se îndreaptă. Același lucru se întâmplă cu Imogen, în *Cymbeline* care e numai alungată; la fel Perdita, prin gândul calomnios proiectat de data asta nu asupra ei, ci asupra mamei sale, este dată pradă lupilor pădurii, alungată de mică, dela sânul mamei sale; la fel Ofelia, este calomniată — e drept — nu de vreun instrument al răului, de vreun intrigant, ci în gândul înalt al lui Hamlet, al lui Hamlet tocmai, pe care ea îl prețuiește mai presus de orice. La gândul că Hamlet o socotește vicleană și stricată, o femeie de rând, fără împotrivire — după încă o tragedie — înnebunește.

Julieta nu e calomniată direct, dar e la fel lovită de calomniile care se duc între cele două familii și de stăruința familiei sale de a o căsători cu contele Paris; ea nu se omoară, dar se face moartă.

La fel, în sfârșit, Desdemona și Hermiona din *Winter's Tale* care deși nu fecioare, sunt tot ce poate fi mai aproape de fecioară, un fel de fecioare căsătorite! în puritatea lor de soții și mame. Totuși ele suferă asaltul calomniei, în diabolismul lui Jago sau gândul bolnav de gelozie al regelui Leontes. Una este strânsă de gât fără să se opună, fără să se apere, buimăcită ea însăși numai la gândul că poate fi bănuită; cealaltă refuză să se apere în fața Lorzilor, merge la închisoare, se bolnăvește, și e dată moartă, de Paulina, ca să revină după ani de zile când regele și-a recunoscut vina.

Toate aceste fecioare sau femei fecioarenice din Shakespeare poartă în ele o puritate de floare scuturată de furtună. Și după cum o floare poate fi frumoasă pe soare, în azurul dimineții, sau în violetul serii, dar niciodată nu ne transmite mai adânc sensul ei de viață, efemerul existenței ei curate ca atunci când își scutură capul în furtună, așa și virginalele făpturi ale lui Shakespeare își trăiesc la maxim sensul lor magic, sensul existenței lor misterioase, în vântul calomniei care vrea să le spulbere și prefacă în păcat.

A doua categorie de femei shakespeareane e aceea a femeilor care au păcătuit. Cele dintâi, prin incompatibilitatea ființei lor cu păcatul, rămâneau de o candoare cerească; acestea, prin prezența păcatului, dimpotrivă capătă o maturitate extraordinară. E iară un record de viziune

creatoare: ați remarcat maturitatea extraordinară a unei păcătulenice ca Gertruda, Lady Macbeth, Hyppolita și chiar Cleopatra? Shakespeare epuizează la maxim sensul păcatului din aceste femei, dându-le această patină de maturitate care face din ele aproape niște femei-bărbați; ele ies din sensualitatea tipic femelă, și trec dela instinctul sexual — pe care pare că l-au consumat, la instinctul de dominație, caracteristic bărbatului; din animale de pat ele devin animale de grandoare: mari ambițioase. Un revers feminin pe care nimeni nu l-a realizat cu patosul și adâncimea lui Shakespeare.

Să nu trecem peste capitolul feminin fără să amintim că între cele două categorii de femei, *incompatibile cu păcatul*, sau *complice cu păcatul* e a treia categorie de femei: *în cochetărie cu păcatul*. Ele nu sunt încă femei; dar, fecioare oarecum mai avansate, care au prins un fel de gust al vieții; ele vor face curte păcatului, și-l vor apropia și depărta. Cum? In intelectualitate. In idee. Sunt femeile intelectuale din Shakespeare; acelea care au posedat, am zice, păcatul în idee, și-l pot stăpâni de asemeni în idee; E Beatrice, din *Much Ado*, care transformă duelul animal al dragostei în duel de cuvinte cu Benedick, iubitul ei; e Portia, care se va deghiza — e caracteristic că mai toate aceste femei se deghizează — în avocat și-și va exprima toată dragostea patetică pentru iubitul și pretendentul ei, într'o caldă pledoarie pentru prietenul acestuia, așa cum își deghizase preferința ei pentru soțul viitor prin cele trei casete pe care aveau să le deschidă pretendenții.

La fel Viola; la fel Rosalinda — ca și Portia, « o femeie de aur, o fiică a soarelui » — ele se deghizează

în paj, și se complac într'un joc intelectual cu îndrăgostiții lor.

Nimeni n'a piuzat mai fericit în eternul 'femenin, n'a fost un creator mai mare de femei, femei virginale, femei diabolice, sau numai paradoxale femei, ca fostul bărbat al Annei Hathaway, femeie cu opt ani mai bătrână ca dânsul și căreia după moarte îi lăsa « al doilea pat al lui mai bun » moștenire...

Intr'atât geniul creator e sau nu e; și atunci când e, te scutește de a fi soț ideal, după cum te scutește să fii om cu carte sau umblat.

\*

Dar bărbații lui Shakespeare? A, codrul acesta de cedri și libani, pădure sacră, dumbravă fermecată a eroilor shakespeareeni?

Să lăsăm la o parte pe clovni și țărani lui atât de reali, pe bețivi ca adorabilul Sir Toby, care în *Noaptea regilor* ne prilejuește cea mai mare scenă de beție din literatura universală, imbatabilul *Falstaff*, pedanții, soldații și judecătorii — eroi atât de englezi și cari singuri ne-ar putea vorbi ore întregi despre rasismul autorului lor, — căci Shakespeare fiu al Domnului, era și un fiu al omului, ba chiar al pământului lui natal, al colțului lui de țară.

Dar Hamlet, Macbeth, Othello, Richard al III-lea, Regele Lear, Prospero, Shylock, Coriolan?

Aceștia ce sunt? Sunt măreția bărbatului. Bărbatul aspiră spre măreție, așa precum copilul trăiește în nevinovăție, sau femeia stă pândită de șarpele păcatului.

Din resortul acesta al măreției, din acest secret al bărbăției din om, secret pe care el însuși ni-l descoperă

în faimosul pasaj din Hamlet, în care descrie pe om ca paragon al animalelor, Shakespeare își fabrică bărbații.

Hamlet e măreția intelectului în luptă cu micimea și mârșăvia existenței. Și numai din această măreție a intelectului îi e greu să coboare la înțelegerea grozăviei întâmplate cu tatăl său, sau să se coboare la crimă și răzbunare; e un om care *face* prea puțin fiindcă *înțelege* prea mult, prea înalt în rațiune, ca să coboare în faptă. Macbeth e măreția ambiției; Othello a pasiunii, Richard al III-lea ca și Macbeth sunt măreția cruzimei de a reuși în viață; Shylock, măreția răzbunării; Prospero, iar e măreția intelectului și-a singurătății din om, — singurătatea genialității — omul stăpân în idee pe lumea din afară, pe care o conduce cu bagheta magică a științei și înțelepciunii lui. Coriolan e măreția aristocrată a disprețului, Lear măreția suferinței magistrale.

Toți acești bărbați trăiesc la o altitudine vecină cu cerul. E ceea ce-i face impunători chiar în slăbiciunile lor — șovăiala lui Hamlet, avariția lui Shylock, senilitatea lui Lear, ridicarea lui Coriolan chiar împotriva patriei sale; e ceea ce-i face simpatici chiar în ciuda elementului negativ din caracterul lor. Richard al III-lea, e un monstru; dar ce monstru simpatic! Simpatic fiindcă e grandios, fiindcă e măreț în curajul, inteligența și setea lui de glorie. Dintre toți aceștia cel mai seducător e Lear. Și aceasta tocmai fiindcă e cel mai măreț. Măreția suferinței lui sfidează elementele, sfidează chiar timpul. Regele Lear e o tragedie a timpului; timpul însuși e biruit de Lear, care nu mai moare odată! Bătrân, izgonit, crucificat de cele

mai mari din ingraturdini, lovit de injustiții el care a pornit tocmai dela un act de justiție, lovit de elemente, el care e un elementar, Lear nu moare, nu sucombă sub lovituri, ci se proiectează pe fondul de fulgere și prăpăd al tragediei ca un titan al răbdării și sfidării, ca un prometeu. E tragedia unui prometeu care nu mai moare odată. Cea mai mare dintre tragediile lumii.

\*

Iată-ne deci la capătul investigației. Ar fi fost multe de spus despre Shakespeare. Dar cu aceasta trăiește mai mult printre noi; cu fluidul de creație care circulă în opera sa. Cu ajutorul căruia a creat copiii cei mai adevărați, femeile cele mai adevărate și bărbații cei mai adevărați după cei ai lui Dumnezeu.

Și i-a creat nu cu știință de carte sau cine știe ce avanta-  
taje biografice.

I-a creat ca un iluminat, cu genialitatea lui zămsilitoare. Acesta e miracolul shakespearean. Dincolo de genialitatea lui creatoare orice chestiune e oțioasă, și de-ajuns de meschină spre a fi pusă de orice biograf american sau neamerican, de orice missă tânără sau bătrână.

Prins la lumina operei sale în flagrant delict de genialitate, se poate pe drept spune că «singurul biograf al lui Shakespeare e Shakespeare».

Shakespeare e în minune și minunea e în el.

...Dar acest lucru nu-l putea ști, la 1848, Joseph Hart consul în Santa Cruz, nici miss Delia Bacon, care a murit nebună...

*Și... l. low en d'ici no jure, a înțelegeri.  
Hampis en t'io nu poate spori. Remunere la  
cristic... Al. ca în m. d. g. m. i. v. e. t. d. m. i. n. i. e.  
Ch. e. s. a. b. y. m. u. l. t. a. m. e. t. a. r. a. m. i. e.*

*nu se poate sti ca e superficial, ce e rost din  
Key) p'indat' inuatal. de care e efectul ur  
tristie e atat de izbit, e un singur soartă  
de Shakespeare. cu diavolul nu e de puterea  
si ca talant e utal. si Shakespeare.*

Nu e exactă afirmația că piero, Hamlet se reduce la  
 prințul Hamlet (Ultrasound); că abilități paronimice  
 sunt eclipsate. Ideea e. că în procesul  
 estetic — în procesul cu o primă — se efecuează tot  
 și partinutii în spectatori pe în fața palerminii  
 personajului e eroului, care aparține tot timpul  
 e prezent pe scenă. Toti stam sub fascinația  
 lui, nu abia tonam lui și cum ai lui. Erei  
 arte. Astele la spectatori. În opera critică — corol  
 a prous științifice estetice — în apen justia de

POST-SCRIPTUM: HAMLET

Shakespeare e un miracol. Dar miracolul e englez. Orice  
 alt neam a produs un Racine, un Dante, un Goethe sau un  
 Dostoewski. Toți perfect explicabili. Inexplicabilul, para-  
 doxalul shakespearean face parte din inexplicabilul și  
 paradoxalul de rasă al Englezului. Din ineputabila forță  
 romantică din care dânsul își scoate exemplarele, provine ne-  
 așteptatul shakespearean; din simplitatea unită cu diver-  
 sitate a pragmatismului englez, din puritatea unită cu  
 realismul cel mai brutal; revoluționarismul unit cu tradi-  
 ționalism, spiritul de aventură unit cu un desăvârșit bur-  
 ghezism, puritanismul unit cu păgânism, sentimentalismul  
 unit cu sarcasmul, umanismul patetic unit cu flegmaticul  
 crud, prozaismul unit cu fantasticul, — din dicotomismul  
 de rasă al Englezului în sfârșit, derivă zeul acesta cu  
 două fețe care e Shakespeare. La lumina vieții și operei  
 lui, considerate în ele însele, sau una în raport cu alta,  
 — ce dicotomism îndrăcit e viața, ce dicotomism genial  
 e opera omului!...

Toate exemplarele engleze care participă la această  
 carte se disting — fără să fie nevoie totdeauna să arătăm —  
 prin această virtuozitatea dicotomică de rasă, care e  
 chiar plasma fenomenului englez. Putința de a părea cu

vedem corol justia în abilitate; tot în praul  
 artistice stam sub voje eroului, sub incante-  
 tivă și desfolare lui cum nu stam în fața  
 niciunui prou din laștarea lui, tot  
 pentru că stam. Astele tot corol justia.

Hamlet e un miracol al literaturii.  
 Hamlet e un miracol al literaturii.  
 Hamlet e un miracol al literaturii.

totul altceva decât ceea ce sunt; și de a fi, în chiar ceea ce sunt, ceva care să reflecteze cu virtuozitate, simultan, atât polul pozitiv cât și cel negativ al vieții.

Dar nimeni n'a realizat aceasta la gradul de genialitate, forță și neașteptat cu care lucrul se manifestă în Shakespeare.

Și cum la miracolul shakespearean nu e operă care să participe cu mai multă intensitate și perfecție ca *Hamlet*, ne vom opri puțin asupra acestei piese — de sigur, împreună cu *Regele Lear*, cea mai mare din toată literatura dramatică universală.

Nu ca să-i epiuizăm frumusețile, de dramă sau de caracter, — drum vechiu bătut — ci ca să încercăm să o privim sub unghiurile mai noi al științei shakespeareane.

*Hamlet* întâmpină de câteva vreme în lume ceea ce s'ar putea numi, cu un cuvânt englez obișnuit, un « revival ». Pretutindeni, dar mai ales în Anglia, Germania și la noi, capodopera se dovedește ca cea mai apropiată sufletului modern. Intr'un sezon, acum vreo trei-patru ani s'a jucat în aceeași seară și a ținut afișul la trei teatre deosebite, cu care prilej a revelat Londrei pe cel mai mare creator englez al « prințului nefericit » la ora actuală, John Gielgud, care devenea astfel celebru cu chiar rolul cu care — absolut necunoscut până atunci — debuta în cariera sa de actor.

La noi, jocul din urmă — împovărat de gând — al lui Ion Manolescu, sau cel de o arhitectură așa de melancolică, al regretatului Aristide Demetriad, sau — în sfârșit, Hamletul sănătos, dinamic, modern, al lui G. Calboreanu, pe care și l-ar însuși orice mare actor englez, — aceste interpretări

cum și oarecari traduceri neizbutite — afară de a mea (în forma ei revizuită) — dar mai izbutite critici ale acestora, l-au redat și la noi tradiției care face din această capodoperă și piesa cea mai populară a omului din Stradford.

Mai acum vreo zece ani, un studiu în *Viața Românească* vedea în Hamlet un tip integral lipsit nici de memorie, nici de voință, sănătos și normal; și își propunea un volum, care n'a sosit, dar în care nu mai puțin autorul, « punând la contribuție... întreg textul, să evidențieze caracterul de... Prometeu, nu de neputincios morbid al eroului ».

Dela Goethe, al cărui Hamlet « face un apel puternic la sentimentul nostru de mister al vieții », și e un tânăr ideal « de o plăcută natură morală, dar care cade sub sarcina ce și-a luat » — « un vaz scump în care un stejar împlântă rădăcini până ce-l fărâcă »; — sau mai bine zis dela Henry Mackenzie, care anticipează cu vreo cincisprezece ani concepția lui Goethe; și până la Bradley și Freud, două veacuri de critici s'au lăsat ispitiți să lupte mai mult cu enigma interioară a unicului tânăr.

Lucrul nu e decât drept, în parte. Hamlet e întreaga piesă. Pe lângă dânsul, ceilalți eroi — Regina, Polonius, Laertes, chiar Regele, Polonius sau Ofelia — sunt, personalități joase, când nu șterse mediocrități. Iar acest Hamlet e suflet. Tot tragicul lui stă în aceea că are, și nu se poate dispensa de a avea, un suflet; că trebuie să și-l simtă zilnic, în contact tocmai cu o lume trăind « à fleur de peau », o lume superficială și cretină, epidermică până la insultă și până la crimă impermeabilă.

Hamlet e o rană vie sub o cătușe de aramă. Pe Hamlet îl doare de a avea un suflet, pe lume.

De aici calda, vibrătoarea lui frăție cu Horațio, singurul tăiat din aceeași substanță de suflet — frăție care aruncă un soare atât de auriu în negura piesei, și care a și făcut pe unii critici să vadă în melancolicul prinț, și deci în tot rostul piesei, nimic altceva decât povestea unei femei deghizate în dragoste cu tânărul cărturar-soldat! (cf. Bradley-Furness).

Dela această năzărire, la aceia că Hamlet ar fi un june ambițios și un farsor, înscenând un strigoi calomniator ca să dea jos de pe tron pe nevinovatul unchiu, (cf. *ibid.*), curba interpretărilor în speță hamletizează cu toate coborârile și urcușurile de rigoare.

E tocmai primejdia metodei psihologice. E de ajuns ca cineva să aibe o părere, ca să o poată, cu puțină dialectică, erija în dogmă. Și e de ajuns să aibe a doua zi alta, ca să poată, cu aceeași dialectică, afirma cnotrariul. Critica hamletistă ia astfel forma a două șiruri nesfârșite de «da» și «nu», de exaltări și degradări ce se bravează reciproc. Tipul îl reprezintă Coleridge — tatăl, și fiul. A spus cel dintâi, poetul, că Hamlet e un hipersensitiv abulic, — dimpotrivă, răspunde cel de-al doilea: e un om de admirabilă sănătate și acțiune.

Interesant e că amândouă au dreptate. După cum au și ceilalți preopinenți fluctuând între teoria morbidității de caracter și aceea a «dificultăților externe» (cf. Robertson). Niciodată inteligența omenească n'a fost un mai sincer produs al eroarei, al acelei erori care în concepția americanului Josiah Royce, este o gândire despre care altă

gândire, care se numește superioară, își dă seama că nu-i completă <sup>1)</sup>.

După admirabilul teoretician al «posibilităților eroarei» nu poți deosebi între adevăr și eroare decât dacă în realitatea unei idei infinite, absolute, imanente, implici toate amănunțele existenței. Acest spirit absolut e singurul care cunoaște complet, deoarece coincide cu toate fazele și formele existenței; celelalte cunoașteri, omeneștile cunoașteri, sunt parțiale, deci hotărît, erori.

Dacă acum reducem problema existenței lui Royce la ...Hamlet, găsim în fața lui o singură idee immanentă, ce l-ar putea cuprinde: Shakespeare însuși...

Dar Pirandello, cu concepția lui despre un teatru al subconștientului, ar putea răsări după un colț de scenă, ca să ne întrebe: dacă Shakespeare însuși nu și-a dat seama de ce a scris? Dacă între Hamlet întrevăzut de dânsul și Hamlet realizat e o prăpastie tot atât de mare ca între ideal și faptă?..

Haosul, cum vedem, crește, cercul vițios prinde de-a-binelea problema.

E aici locul să intervină criteriul estetic: un singur Hamlet există; care nu e nici cel închipuit de Thomas Rymer (printre primii critici ai lui Shakespeare), Dryden, Gildon, Dennis, Hanmer, sau construit de Mackenzie, Goethe, Schlegel, Coleridge, Fletcher, Gervinus, Ulrici, Klein, Werder, Furness, Lowell, Rolfe, Tolman, Brandes, Dowden, Herford, Raleigh, Clutton Brock, Pollard,

---

<sup>1)</sup> *The religions aspect of philosophy*, cap. 2.

Dover-Wilson, sau poetul Masfield. E cum spune Bradley <sup>1)</sup>, acel Hamlet și numai acel Hamlet care rezistă tuturor confruntărilor cu textul. Arbitrarul interpretării poate lua loc și aici — e drept — dar cel puțin strâns cât se poate în încăperile unui fapt pozitiv: litera scrisă.

Un astfel de Hamlet cere și Edgar Poe când în *Marginalia* ceartă pe critici de eroarea de « a fi încercat să expună caracterele din Shakespeare, să dea socoteală de acțiunile lor, să împace nepotrivirile din ele, ca și cum nu ar fi făurite de un creier omenesc, ci adevărate existențe ale pământului ». Ei vorbesc astfel de un Hamlet — omul, în loc de « Hamlet dramatis-persona, de un Hamlet (adică) pe care Dumnezeu și nu Shakespeare l-a creat ».

Un Hamlet al lui Shakespeare, așa cum Shakespeare și nu Dumnezeu nici criticii l-au creat, încearcă să distingă Bradley de-a-lungul studiului său faimos.

Acest Hamlet după dânsul nu-i nici unilateral, nici deficiar. Este un « tânăr invoalt », plin de « geniu intelectual », de « spirit și humor », cum și de o « aleasă sensibilitate ». Lipsit de slăbiciune, dispus la acțiune, « el avea sufletul poetului tânăr așa cum Shelley și Tennyson l-au descris, o nețărnută desfătare și credință în orice e bine și frumos ». Dar sufletul său puternic și înalt era însăși primejdia vieții sale. Revelarea crimei hâde și a turpitudinii mamei sale, e « șocul moral » care-l sguode și paralizează.

<sup>1)</sup> A. C. Bradley, fost profesor de poezie la Oxford, autor al celei mai bune cărți moderne de critică shakespeariană: *Shakespearean Tragedy* (Macmillan, ed. II, 1924). Alte cărți bune, bătrâne numai de un an, sînt: Middleton-Murry: *Shakespeare* și Dover Wilson: *What happens in Hamlet*

Deprimarea și melancolia în care cade nu sunt însă trăsături ale caracterului său, cum nu e abulia sau nebunia. Sunt pur și simplu o stare sufletească; în care poate cădea orice om sănătos lovit la fel; și Bradley nu se sfiște să pună pe Hamlet alături de Othello, Anthony sau Macbeth, care nu sunt cătuși de puțin morbizi pentru că trec prin crize de disoluție similare.

Dimpotrivă, Hamlet se sustrage neconținut stării de melancolie, ca un războinic care-și alungă din minte chipul iubitei, ca să poată lupta mai bine. Accesele lui de « cinism, mojiție, asprime », din scenele cu Ofelia, Polonius, spionii, mama; accesele lui de tinerească desfătare la sosirea actorilor, de abilitate promptă în călătorie, sau de încordare supremă la mormânt și în duel, sunt tot atâtea acte de revenire la eul lui adevărat, de retrampare în energiile lui naturale. Cu ajutorul și din surplusul acestor energii, își face în cele din urmă datoria.

Când Hamlet moare, în erică seninătate, îngerii îl heiamă la cer, prin cuvintele lui Horatio. E singura oară când Shakespeare își trimete favoritul pe lumea cealaltă cu atâta parțialitate... Da, fiindcă tragedia sa era cea mai simpatcă din tragediile posibile: « tragedia idealismului moral ».

Și în partea II-a a studiului său Bradley își confruntă eroul cu textul. Acum, defectul acestei confruntări e că, fără să fie prea stringent —, încearcă să demonstreze prea mult. « Șocul moral » e din nefericire nu numai o « chee », dar chiar un passe-partout. Cu el poți justifica și un Hamlet de natură contrarie, ca să nu mai vorbim de inconsistențele-i de caracter. Bradley chiar are onestitatea să se dea bătut de aceste inconsistențe, în câteva

locuri <sup>1)</sup> In orice caz, dânsul purcede cu aceeași înverșunare să ne demonstreze un Hamlet aprioric complet, sănătos, ideal, în măsura în care ceilalți critici exaltau în el pe omul morbid, abulic, hipersensitiv sau hiper-reflectiv.

Edgar Poe, în pasajul citat, mai spune că în critica shakespeareană s'a scăpat din vedere un lucru elementar: S'au atribuit caracterelor omenеști pe care Shakespeare a încercat să le pună în scenă, inconsistente, șovăeli și contradicții care erau de fapt numai ale creației lui Shakespeare.

Iată, în sfârșit, spus cuvântul mare. Luându-se — așa dar — eroii shakespeareani drept creații ideale, fără o greșală de compoziție în ele, li s'a căutat tălmăcirea, li s'a născocit psihologia, ca unor ființe definitive; când luați la un diapazon mai jos, la o scară de perfecție mai mică, adică reduși — cel puțin parte din ei — la rangul de plăzmuiri impuse, lacunele lor s'ar putea mult mai ușor justifica prin lacunele de creație ale autorului lor.

Dacă, atunci, Hamlet ar fi un personaj nereușit, incomplet nu în el însuși — fiindcă la urma urmei niciun om nu-i complet — dar în intuiția unică a poetului, care trebuie totdeauna să fie completă? Dacă el e contradictoriu nu în el însuși — fiindcă la urma urmei așa suntem cu toții — dar în chiar viziunea, care trebuie să fie totdeauna netă, integrală, necontradictorie, a poetului?

È întrebarea pe care Bradley, oricât de fidel exeget și de convins estet, n'a avut curajul să și-o pună. Și aceasta face din magistralul său studiu un superb argument fără concluzie.

<sup>1)</sup> Vezi p. 140 seq.

chestie se referă la cartea lucrării sale Hamlet  
 e confundat cu celelalte de Ștefan (sau real) cum  
 fiecine (creșterea de Ștefan). În natura  
 de admirație absurdul devine arte il excluder  
 POST-SCRIPTUM: HAMLET

Un Hamlet deci suspect în locul unui Hamlet perem-  
 toriu, cu greșeli de compoziție în loc de o compoziție ideală,  
 un obiect care s'ar putea experimenta, adică pipăi și even-  
 tual demonta, în loc de acel termen ultim al creației literare  
 — un Hamlet, în sfârșit căruia i s'ar putea aplica o logică  
 instrumentală, evoluționistă, preocupată de procesul ză-  
 mislirii sale, în locul criticii vechi, generică și apriorică,  
 preocupată numai să se exalte asupra unei desăvârșiri  
 de care nu trebuie să te mai atingi, — iată ceea ce s'ar putea  
 numi o nouă concepție în analiza shakespeareană.

Delatori... a avut Hamlet în Germani iscusiți, care  
 încă dela 1864 — cu prilejul bicentenarului — au rostit  
 cuvântul shakespeareomanie. Savantul Rumelin, poetul  
 Benedix, au scrutat întreaga piesă și au văzut-o plină de  
 lungimi, șovăelnică și adesea vacuă. În ea: un personaj  
 care trebuia să o umple: de aici un Hamlet lax și incongruent.

Nu e vorba să mergem pe urmele acestor detractori.  
 Dar ei se pot rectifica. Un Shakespeare pus în umbră  
 de orice ambițios al criticii senzaționale, se poate scoate  
 la lumină — la lumina izvoarelor, de pildă; și astfel  
 constata — dacă se poate constata — (dacă nu, lăsăm  
 izvoarele tezelor de doctorat germane!) anume șovăeli  
 de compoziție. Aceasta în chiar interesul lui Shakespeare,  
 și pasiunii noastre pentru dânsul, care ar putea fi atinse  
 — ca în cazul de mai sus — de imputări mai grave...

În urmărirea acestui Shakespeare în penumbră, un îndărăt-  
 nic critic modern, The Right Honourable J. M. Robertson,  
 citând pe Germanii dela 1864, s'a gândit să-i pună la punct.

E ceea ce face într'o revelatoare carte apărută în 1919,  
 și reapărută. Cartea a iscat multă vâlvă. Printre alții, un

În natura, absurdul" e un arg<sup>14</sup>  
 Sănt de elisio a — și nu poate fi tubat  
 de arte (deut p. melodie de gubiu). În  
 plămânurile crăciului artistic: Verosimilitud  
 sau absurdul: Hamlet e în...

absurdul e ambidextru pot spune în natura for  
 am în plămânurile crăciului artistic. În Hamlet  
 sunt două țesături răsucite prin răchete pot spune a lui (1919)

Verosimilul în artă ~ intană normalul, credibi-  
lul, adăvânul posibil în viață, în natura: bunul  
212 FENOMENUL ENGLEZ  
sunt, care în artă nu trebuie conștientizat nici dis-

preopinent dârz în persoana criticului-eseist A. Clutton-Brock, în coloanele lui *Times Literary Supplement*, și apoi în cartea: *Shakespeare's Hamlet* (New-York, Dutton, 1922) se înscrie în fruntea ortodocșilor, pentru a ne da despre desbătutul prinț o imagine freudiană, mai mult lirică decât savantă (Hamlet ar fi o dramă a inconștientului din noi...).

În Ianuarie 1925, în coloanele frumoasei și inteligentei reviste a lui T. S. Eliot, *The Criterion*, J. M. Robertson revine cu un studiu consistent: *The naturalistic Theory of Hamlet*, apărându-și părerile de data asta mai mult împotriva lui E. K. Chambers, istoric al dramei elisabetane, Dover Wilson, marele editor al lui Shakespeare, și alți doi-trei.

În *The Problem of «Hamlet»*, nemulțumit mai ales cu acțiunea marei tragedii și prea puțin dispus să închidă ochii și asupra altor lipsuri, Robertson caută să surprindă pe Shakespeare în flagrant delict de zămislire a piesei.

E în genere cunoscut felul cum lucra de cele mai multe ori Shakespeare, cel care la 1692 debuta în faima publică în calificativele date de Robert Greene, în cunoscutul pamflet prin care, omul pe patul morții, îndemna pe tovarășii săi de condei să se ferească de acest «corb parvenit împodobit cu penele noastre», acest Johannes Factotum care în închipuirea-i se crede singurul «Shakespeare în țara sa» (adică: Sgudue-scenă, parodiarea numelui de Shakespeare, cu aluzie la bombasticismul primelor sale piese).

Mai mult chiar decât contemporanii săi, dar cam ca toți autorii mari, Shakespeare într'adevăr fura cu nerușinare

forța creația artistică. Faptul că omul  
adese e absurd, că în natură e absurd,  
nu întană că trebuie să admitem și în

creații artistice psihologică și psihică  
neplăcută, mentala deroilor principale ?  
S'ar putea aduce cu voluntă artistică <sup>243</sup>

POST-SCRIPTUM: HAMLET

și adapta cu geniu. (Nu spune Anatole France, că autorul de geniu nu e acela care nu plagiază ci acela care nu poate fi plagiat? Și Gauguin nu era de părere că în artă ești sau revoluționar sau plagiar?).

În cazul lui *Hamlet*, scris în perioada matură, pe la 1601—1602, Shakespeare, în afară de legenda din Saxo Gramaticus, trecută prin Belleforest, sau, mai de grabă (fiindcă Shakespeare pare să fi ignorat textul francez) <sup>1)</sup> prin traducerea în manuscris a compilatorului William Painter, s'a servit de o piesă cu același nume și subiect, jucată încă înainte de 1594, și pe care autoritățile sunt de acord în a o atribui marelui predecesor al lui Shakespeare, dramaturgul Thomas Kyd.

*Răzbunarea lui Hamlet* — așa cum din menționările existente trebuie să se fi numit piesa lui Kyd — e numele ce-l poartă și piesa lui Shakespeare în primul quarto (1603), în care de altfel Herr Gregor Sarrazin (citat și de Robertson) încă din 1892, și în zilele noastre Prof. Boas, văd urmele stăruitoare ale predecesorului. Legându-se deci de asumția lui Goethe, împărtășită de criticii cari i-au urmat, că *Hamlet* este produsul spontan al unei sublime inspirații, Robertson, nedumerit de lacunele de construcție ale piesei și de conturare a eroului, caută să vadă dacă ele nu se datorează unui prost model și unei nesuficiente reabilitări a acestui model.

Dificultata e că *Hamlet*-ul lui Kyd — să-i spunem așa — s'a pierdut. El trăiește umai în rudimente de stil și frazare moștenite dela quarto-ul dela 1603 (dublat și perfecționat până la transfigurare de quarto-ul dela 1604) cum și în

<sup>1)</sup> Cf. Jules Derocquigny, *Revue Anglo-Américaine*, août, 1924.

nu se cunoștea în traj absolut ocurându-se  
anume. Edgar Poe nu trebuie înțeles  
ci să vorbim Hamlet în traj absolut de  
ce e creșterea prețioasă pentru și nu e reală  
gen artistic și gen artistic

Dependențele și contradicțiile se explică prin originea  
poeziei - o transformare a piesei lui Kyd, în care Shakespeare  
214 a pus un <sup>FENOMENUL ENGLEZ</sup> croi modern. De? De  
Shakespeare a redactat acțiunile din vechiul piesă

trădătoare apucături de compoziție ce se găsesc în piesele  
existente încă ale lui Kyd (*The Spanish Tragedy*, de pildă).

Robertson mai utilizează însă o versiune germană:  
*Hamlet, Der bestrafte Brudermord*, jucată la curtea din  
Dresda în 1626 și preservată în manuscris. Dânsul vede  
în ea chiar tragedia lui Kyd. În orice caz e o formă pri-  
mară a modelului, și deci o piesă de reconstrucție.

Din ea putem vedea dela început că piesa în forma  
dintâi suferea de vicii organice: cinci episoade inutile:  
ambasada în Norvegia, călătoria lui Laertes la Paris, tri-  
meterea lui Reynaldo după el, trecerea lui Fortinbras  
prin Danemarca, călătoria lui Hamlet în Anglia, — care  
prelungesc și încurcă piesa inutil, și i-au fost imputate de  
Benedix încă din 1873 în *Die Shakespeareomanie*.

Robertson vede atâta lăncezeală în acțiunea tragediei,  
încât ajunge să creadă că versiunea Kyd cuprindea două  
părți, pe care Shakespeare le-ar fi contopit, nu fără urmele  
efortului, în una.

Până acum nimic grav. La legenda din Saxo, Kyd a  
mai adăugat însă ca o întărire a spectaculoaselor episoade  
amintite, și în gust foarte elisabetan: stafia și piesa actor-  
rilor. Că era stafie în *Hamlet*-ul lui Kyd e de altfel atestat,  
așa după cum teatru în teatru găsim și în *The Spanish  
Tragedy*. Ambele motive se găsesc apoi în versiunea  
germană.

Dar Hamlet el însuși? Piatra de încercare a sufletului  
său e nebunia, și de interpretarea acestei nebunii depinde  
întreaga lui coloratură: ori, e de observat că în izvoare  
prințul simulează nebunia ca să-și scape pur și simplu  
vieța, asupra căreia planează teama și urmărirea bănuitoare

la moul erou. Toată viața e artă lui.  
Piesa e lucrul atent. Și deca e lăsat  
fără veci e că Shakespeare le-a scos  
bunice adaptate la caracterul erou.

lui lui. Sece cretinii udovit ca Shakespeare  
 a neglijat, și pînă la ce punct a neglijat?  
 Dar Shakespeare e superior și e soluțiat prin  
 vedea pînă cit a creșut. Cînce a tot

POST-SCRIPTUM: HAMLET 215

a unchiului. In Shakespeare, dimpotrivă, Hamlet face  
 pe nebunul ca să poată omori el pe unchiu, ca să comi-  
 tî răzbunarea. O nouă psihoză, spune atunci Robertson,  
 într'o piesă veche. De sigur sursa ei e tot Kyd. Ea face  
 parte din sistemul său de a complica și deturna, pe de o  
 parte, pe de alta corespunde menționărilor contemporane  
 care toate insistă asupra episodului răzbnării. Acest  
 episod pare că a sugerat și titlul de Răzbnarea lui Hamlet,  
 pe care să-l fi avut piesa lui Kyd, titlu moștenit atît de  
 primul quarto shakespearean, cît și de versiunea germană.

Dar aci intervine o mare dificultate. In această versiune,  
 ca și, de sigur, în forma Kyd, Hamlet trebuie să simuleze  
 nebunia ca să omoare pe rege. Altfel nu poate să-l omoare.  
 De ce? « Fiindcă e înconjurat totdeauna de multe gărzi ».  
 Iată cuvintele lui către Horatio, citate de Robertson:

« Prin această pretinsă nebunie nădăjduesc să găsesc  
 prilej să răzbn moartea tatălui meu. Dar tu știi că tatăl  
 meu (cel actual, unchiul) e totdeauna înconjurat de multe  
 gărzi, așa că se poate să dau greș și tu să mă găsești mort.

Fă atunci să fii înmormântat cum trebuie, fiindcă la  
 prima împrejurare găsită voi încerca să-l omor ».

Această aluzie la gărzi, ca și alta, din actul V, dispar  
 în Shakespeare. Din motive de economie și de moderni-  
 zare, el suprimă toate gărzile. Dar atunci de ce se mai  
 preface Hamlet nebun? Ca să se convingă de vino-  
 văția regelui, — născocoște Shakespeare. El însă uită că  
 Kyd convinsese pe Hamlet de această vinovăție prin  
 cele două mari inovații ale sale, dinadins introduse: stafia  
 și piesa în piesă. Urmînd deci pe Kyd în complicarea ac-  
 țiunii, însă părăsindu-l în tratarea eroului, Shakespeare

seaman e e scutit de el bunc de adab  
 în context. Din Shakespeare e insipaci  
 ori cretinii me in teleg în pînă vîn pe  
 Shakespeare e e neglijat fiind part prin  
 Kyd necesitate și necesitate.

82

a scos de fapt pe Hamlet din piesă. De aci un caracter deturnat: un personaj a cărui nebunie devine scop, lucru în sine, ce se va desfășura prolific, se va «îmbiba cu pesimism» și agita ca un element: aceasta, în locul personajului simplist, a cărui nebunie era numai punct de plecare.

De aici un personaj care cam joacă pe din afară, amână în mod gratuit și gratuit își meditează amănările (crucială problemă hamletică); solilochează în idee, când în prima piesă își pândea numai adversarul, și interviewează moartea când dincolo își apăra vieața. Un interlocutor de stafii, adică, un crispat și un adâncit în sine, un meditativ melancolic, un pasiv până la morbiditate... în locul insidiosului om de acțiune care în Saxo Gramaticus se umplea de cenușe și mânca gunoiu, spre a scăpa de bănuelile regelui. Fiindcă, cert, ca om de acțiune îl vrea și Kyd, când îl face răz bunator și pune în calea răz bunării sale piedici materiale numai.

Vrând să înobileze o piesă barbară, Shakespeare însă i-a turnat un erou modern, cu care să realizeze «tragedia unui suflet» din o simplă «tragedie a răz bunării».

N'ar fi nimic de spus dacă Shakespeare și-ar fi urmat calea neclintit: dar după cum a lăsat acțiunii lungimi și incongruități primare, a lăsat eroului o șgură de cinism, brutalitate, spirit soldățesc și intrepiditate, ce readuc pe Hamlet la tipul primitiv, fără să-l împace cu tipul modern. Ceva mai mult, depășind cu noul său erou vechea acțiune, Shakespeare nu s'a gândit cel puțin la o supremă apropiere între acestea două, și a comis astfel o «contradicție în termeni», o «contradicție în natură».

Nu putem merge mai departe cu expunerea lui Robertson.

De ajuns că la lumina ei — cam tare pentru Shakespeare! — multe din perplexitățile criticilor moderni, care în neputința de a înțelege pe Hamlet s'au întrecut în teorii de imaginație, se văd rezolvate. Au fost epoci în istoria acestei tragedii când — mărturisesc istoricii literari — publicul englez râdea de nebunia lui Hamlet, când personajul întreg era socotit drept comic. Astăzi chiar, spectatorii sinceri pot mărturisi că le vine să suradă la anume momente ale piesei. E nebunul de odinioară <sup>1)</sup> care rânjește în nebunul luat în serios de Shakespeare?

Aceste spuse, pot conveni sau nu idolatrilor lui Shakespeare; ele nu-s menite însă să ia din valoarea piesei.

Din oricâte piese vechi turnată, ea rămâne cea mai mare dramă a lumii, — eroul ei, cel mai mare modern din nu importă câți eroi vechi s'ar zbate într'însul.

Robertson însuși are grije să înlătore orice confuzie atunci când — după ce a scrutat cu atâta indiscreție « facerea unei piese » — afirmă că în condițiile date Shakespeare dacă a greșit, a greșit nu mai puțin cu geniu, realizând mai mult decât orice ființă omenească putea realiza.

Și suntem de aceeași părere. *Hamlet* e o piesă scrisă cu geniu. Dar — ceea ce o face și mai engleză — nu și cu artă! Il citești cu evlavie! îl vezi de asemenea; îl înțelegi însă mai puțin. E ca atare piesa care participă — cum am spus — cel mai mult la miracolul shakespearean...

...Ocupându-te de ea, ai impresia că ridici cu lopata un uriaș bulgăr de pământ, care se surpă însă până să

<sup>1)</sup> *Amloda* înseamnă în daneză: nătărău, zănatec.

aduci lopata și să-l ții în echilibru. E ceea ce-i constituie farmecul de veacuri, farmecul inaccesibilului.

Dar simți că Shakespeare când l-a scris, prea... suflaminandus erat! — vorba lui Ben Jonson, prea plin de eroul său. Și pentru un ochiu mai puțin dat cu extazul aprioiric *Hamlet* poate rămâne drama magistrală a incompetențelor, a incompatibilităților de caracter.

\* \* \*

Încercând să expun aci faza modernă a problemei lui Hamlet, în afară de genialitatea neclintită a piesei, ne alegem cu următoarele concluzii de critică shakespeareană:

a) studiul lui Robertson are darul de a fi pe cât de revoluționar pe atât de documentat. Critica textuală de tip modern servită cu aceeași acuitate, merge la dânsul, cum am văzut, la izvoare și variante. (Punerea lor în lumină este, de altfel un apanaj al criticii moderne);

b) așează prin aceasta într'o tipică interdependență istoria literară și estetică. La o a nume pagină a *Esteticei* sale Croce reclamă pentru acuratețea emoției estetice puțința de a ne transpune cât mai exact în situația poetului din momentul creației. Ce altceva e însă istoria literară dacă nu tocmai încercarea de a trăi tot ciclul de momente prin care a trecut poetul, din clipa în care a conceput și până în clipa în care a așternut pe hârtie definitiv opera sa? O astfel de retrăire a experienței poetului neglijează opera însăși? Să mărturisim că o neglijează, da, când e proastă și nu merită mai mult. Să recunoaștem că istoricul literar ocupat cu reeditarea *Alexandriei* va pierde din vedere opera pentru nu știu ce amănunte extraneae, de pitoresc istoric. Dar merita *Alexandria* mai mult? O

capodoperă shakespeareană e însă o obsesie și un țel permanent; și ea nu e, nu poate fi mai puțin trează în mintea istoricului literar care se plimbă prin antecedentele ei, decât e în mintea esteticului care jură pe ea, dar o ia și ca prilej de a face cu ajutorul ei mai mult excursii prin galeriile, adesea subterane, ale propriului său sistem teoretic...

Cert e că Robertson realizează trăirea lui Hamlet alături cu investigațiile sale asupra procesului de creație a piesei; și nu e atunci de loc de mirare că izbuteste să ni-l redea și să intre mai complet decât mulți critici grandilocvenți și esteți în taina creatoare, în estetica tragediei.

Istorismul său sec și a — teoretic, dar nu mai puțin eficace, ne amintește de ironia care paște infinitele speculații estetice ventriloce, — ca aceea de pildă, care făcea teoria metaforei pe baza lipsei acesteia în poemele medievale când istorici literari moderni au descoperit că lipsa ei nu era de loc o problemă de estetică, nu se datora vreunui proces de creație, ci pur și simplu faptului că era interzisă de biserică! — sau ironia intermiabilelor discuții scolaristico-teologale asupra paradoxului de naștere a lui Iisus, la izvoarele căreia stă numai o greșală de istorie filologică, a primilor exegeți, de a nu fi știut că vechiul termen elin de «fecioară» avea și accepția de «femeie»!...

c) emoționat de valoarea lui Hamlet într'un mod mai decent, fiindcă mai adecuat, studiul său impune apoi printr'o anglo-saxonă onestitate, care aproape înseamnă un punct de plecare nou în critica titanului. S'a sfârșit cu delirul romantic shakespearean, ce făcea din ceea ce trebuia să fie o afirmație, o exclamație cu orice preț, și din știința literară o anexă la poezia lirică;

d) acest punct de vedere nou și anglo-saxon e în acord — ca atitudine — și cu noua școală shakespeareană, Școala bibliografică. Ilustrată de cele mai mari autorități shakespeareane, A. W. Pollard, Percy Simpson, Sir Edward Maurde Thompson, Dover Wilson, Greg, Dr. Chambers. această școală a pus capăt speculațiilor lirice și exaltărilor. Modestă, ea nu vrea numai să... guste pe Shakespeare, ci să-l și cunoască. De aci o incursie în primele quarto, în izvoare și variante, din care să extragă un *Shakespeare care e* — în locul aceluși zeu al romanticei metafizice germane, sau în locul « barbarului beat » al raționaliștilor seci și idiosincrasici.

Despre acest Shakespeare cartea cea mai bună nu s'a scris încă. E posibil să nu se scrie niciodată... fiindcă Sir Walter Raleigh, profesorul, — un alt om modest, spune că întâia carte bună pe lume se va scrie abia după ce se va fi dat foc tuturor bibliotecelor de pe lume!.. (Numai că va fi ceva mai greu cu Shakespeare... fiindcă oricât se va arde tot va rămâne ceva măcar într'un colț de Siam! — se știe că răposatul rege al Siamului, care, ca și Ludovic al XVIII-lea, ca să se distreze, colabora la revistele și ziarele capitalei sale, era un mare admirator al lui Shakespeare, al lui *Hamlet* în special, pe care l-a tradus cu pasiune).

Impotriva librismului și bibliografismului shakespearean striga și un critic francez mai deunăzi, când repeta, nu fără ironie:

— Assez d'érudition! Un peu d'air et de lumière! Relisons Shakespeare!

Numai că pentru a ceti pe Shakespeare trebuie să-l obții. Și e tocmai ceea ce încearcă studii de restaurare în text, ca cele ale noui școli shakespeareane engleze.

## ROMANTISMUL ENGLEZ

Dacă e un adevăr în cuvântul lui Villiers de l'Isle-Adam:  
à chacun son infini! atunci putem tot așa de bine spune:  
à chacun son romantisme!

Fiindcă un mic infinit e și romantismul.

Se vorbește, de un romantism european, se încearcă  
a i se da un caracter și o origine comună, pierzându-se  
din vedere că acest romantism n'are, de fapt, decât un  
singur punct comun, acela de a fi al mai tuturor epocelor  
și popoarelor!

Romantice sunt — cum remarcă și Beers — în mare parte  
poemele omerice, ca și Kalewala, — poema finlandeză de  
peste douăzeci și două de mii, de versuri, adică tot atât  
de mare ca Iliada. Romantice sunt pasionatele Saga și  
Ede scandinave, ca și Chanson de Roland și Nibelungen-  
lied, Parsivalul lui Wolfram de Eschenbach ca și legenda  
doctorului Faust, Tristanul lui Gotfried von Strassburg  
ca și cronicile lui Villehardouin, Joinville și Froissart,  
Dante ca și Le Roman de la Rose, catedrala din Reims ca  
și La Dame sans Merci a lui Keats, sau Legenda Aurea a  
Fericitului Arhiepiscop de Genua, Beowulf ca și arhitectura  
de « Perle des Mittelalters » a Nürenbergului, turnul din  
Pisa ca și Shelley, Calderon sau Shakespeare.

Cu cât intrăm în vremile moderne, confuzia e mai mare: ce legătură, într'adevăr, între Scott și Coleridge, de-o-potrivă de mari preoți ai romantismului englez, și între aceștia și Novalis, sau Musset și Lamartine, Leopardi, Manzoni sau Foscolo, — cine, în sfârșit ar putea împăca pe Byron cu Wordsworth, pe Keats cu Lamartine!

S'a vorbit de un centenar al romantismului. Al cărui romantism? Francez, de sigur, fiind tocmai singurul romantism ce se poate data, și aceasta tocmai din cauză că e un produs mai artificial și mai impur ca aiurea. Dacă ar fi să sărbătorim și pe celelalte, ar fi să avem în fiecare an un centenar!..

Căci romantismul, aflat la sursa tuturor literaturilor, e, am zice, elementul lor autohton, un fel de prezență iminentă, o sursă, clandestină, din care ele își sorb vlaga necesară după epoci de sterilizare clasicistă în norme și restricții.

Literatura are o mișcare pendulară: ori de câteori dreapta literară, clasicismul, amenință cu tirania tiparelor, va intra sigur în acțiune stânga literară, romantismul galvanizator, cu cei doi poli ai lui magnetici: imaginația și sensibilitatea.

Punând problema ca atare, vrem să spunem nu ceea ce Emile Deschanel, comentat de Brunetière în persoană, exprimă în fraza: « un romantique est un classique en route pour parvenir »; iar: « un classique est un romantique arrivé ». Ci, arătând romanticul ca un duh ce stă la începutul tuturor literaturilor, circulând prin ele ca un curent electric, vrem numai să sugerăm că există un singur romantism adevărat: acela care e dintru 'nceput; care e,

deci, lipsit de formulă și aproape chiar de identitate, care n'are epocă, nici botez anume, romantismul niciunei co-terii și niciunei speculații filosofice sau politice, ci numai al naturii libere din noi, — și am numit cu aceasta: roman-tismul englez.

\*

Două sunt, într'adevăr, aspectele cu care romantismul englez se oferă observatorului mai atent: în primul rând lipsa lui de organizație. Nici șef, nici teorie, nici manifeste sau bătălii literare. De fapt nu există o « școală romantică » în Anglia, — un grup cel puțin, care să ducă o luptă în numele unui crez revoluționar, în armura unor teorii cărora să nu le lipsească nici panașa nici agresivitatea.

Ceea ce Francezii numesc *Le Mouvement Romantique* — și a fost, e drept, o « mișcare » aceea care începe cu bătălia lui Hermani și continuă în manifeste și certe de stradă sau cafenea la care participă muza poetului împreuna cu bastonul, pletele ca și lavaliera emfatică; ceea ce Germanii, în fraza lui Heine, numesc: *Die Romantische Schule*, — cu un grup întreg de teoreticieni, și un singur poet, Novalis, ceilalți fiind foști poeți convertiți la meta-fizică (vezi Goethe, Schlegel, Tieck), — Englezii numesc: *The Romantic revival*: Reînvierea romantică.

Numai criticul C. E. Vaughan spune « revolta romantică », referindu-se mai mult însă la laturea social-politică a roman-tismului.

În schimb Beers vede în romantism simpla resurrecție a spiritului medieval.

Și cuvântul e simptomatic; ceea ce pentru Francezi era impunerea — cu tot aparatul polemic, cu sarjele unei

întregi cavalerii de argumente — a unei dogme pentru dânsii aproape tot așa de revoluționară ca actul dela 1789, iar pentru Germani un prilej de speculație metafizică, la Englezi era numai o regăsire, o revenire la matca pentru moment înneată în clasicismul francoman al Angliei Stuartilor, Anglia secolului al XVII-lea.

Aceasta e atât de adevărat, încât un critic ca Matthew Arnold deplânge faptul că drumul către neoromantismul secolului al XIX-lea n'a fost pregătit în Anglia de nicio mișcare critică, de niciun «corp de doctrină» — «Scott nepozând în șeful niciunei școli, și necompunând prefețe și conferințe ca Victor Hugo și Schlegel».

Da, Anglia secolului al XVIII-lea și XIX-lea are și dânsa critici, cari discută literatura vremii lor. Dar nimic la dânsii din trâmbița de luptă, din cleronarea celui eu nou în care se complace romanticul francez, nici din aparatul de speculații prin care Schlegel și comparații lui erau mândri să ralieze mișcarea lor la transcendentalismul lui Kant trecut prin Fichte și fecundat cu teoria glorioasă a ironiei romantice, a artei ca joc, a magicului Gemüt și intuiției creatoare, cum și la alte teorii care preocupau pe romanticul german mai mult decât creația poetică însăși.

Un mentor al orizonturilor noi, Joseph Warton, poet el însuși, scrie în 1756 faimosul său *Essay on the Genius and Writings of Pope*, în care se ocupă de exponentul cel mai înalt al clasicismului englez, poetul Alexander Pope, mort cu zece ani mai înainte.

Tot revoluționarismul acestui eseu se mărginește la a situa pe Shakespeare, Spenser și Milton — poeți de inspirație oricare alta decât clasică — deasupra lui Pope și a

prefera acestuia chiar poeți în viață, mult mai obscuri și dubioși pe atunci, Thomson, Gray, Collins. Pe ce criteriu? Nu, de sigur, al vreunei lozinci literare. Semnalând opiniei publice valoarea unor poeți a căror amintire, sau sosire, șovăia în mintea contemporanilor — poeți pe care nici nu se grăbea, sau nici nu știa că trebuie, să-i numească romantici — Warton nu făcea decât să atragă atenția că există o deosebire între poezia de import, clasică, și aceia care își avea rădăcinile în solul gras al literaturii și rasei engleze. Pentru dânsul, Pope era un Boileau de import, iar Gray, Thomson, Collins, cu modele depăratate în Shakespeare, Spenser, Milton, erau poezia engleză băștinașă, poetul englez la el acasă. Nu era vorba de a se fanda și a pune « clasicul » împotriva « romanticului ». Cuvintele, dintre care cel de-al doilea abia se încetățenise în limba engleză, cu vreo patru decenii în urmă, în paginile *Spectator*-ului lui Addison, aproape că nu se pronunță. Dimpotrivă, eseul e străbătut de opoziția între: a fi poet, și ceea ce credea autorul că însemna: a nu fi poet.

După ce face, deci, apologia sublimului și pateticului, ca fiind cei doi poli ai poeziei adevărate — tocmai ei neatinși de Pope — Warton apelează la cuvintele lui Voltaire despre Boileau, spre a face distincția între a fi și a nu fi poet.

« Un cap limpede și o înțelegere ascuțită nu-s de ajuns pentru a face un poet; cele mai solide observații asupra vieții omenești, exprimate cu maximul de eleganță și concizie, sunt morală, nu poezie. E imaginația creatoare și înflăcărată — *acer spiritus ac vis* — și numai ea, care pecetluște pe un scriitor cu acest caracter exaltat și neobișnuit ».

Partipriul de școală și teorie e atât de mic, hotarul între o tabără și alta, dacă există, e atât de șters, la vremea aceasta, că-l vedem pe Pope, în persoană, reeditând pe Shakespeare — antipodul său — și exaltând — e drept cu legitime rezerve — meritele uriașului a cărui umbră avea curând să-l înece. — Unde s'a pomenit așa ceva pe continent!..

Dar poate vom spune că veacul al XVIII-lea era lipsit de criterii critice și că pela jumătatea lui noțiunea de « clasic » nu venise în conflict cu cea de « romantic ».

Să luăm, atunci, a doua fază, și ultima, a criticei engleze « romantice ». Unde credeți că există? În tomuri de estetică, în broșuri sau pamflete? Nu: în prefața la edițiile din 1800 și 1815 a *Baladelor Lirice* ale lui Wordsworth și în câteva paragrafe din *Biographia Literaria*, a prietenului și tovarășului său, Coleridge.

Dar în faimoasele prefețe, aproape nu găsim odată opoziția de « clasic » și « romantic ». Numele vreunui Milton, sau vreunui poet îndrăgostit de natură e din când în când sumar citat; vreun nume nou, ca acela al poetesei Lady Winchelsea pentru pitorescul din *Reveria Nocturnă* e descoperit; încolo nu se face nici procesul, nici apologia nimănui. E vorba acolo, dimpotrivă, de singurul păs al poetului; ceea ce Wordsworth numește: *The poetic Diction* — graiul poetic — în încăperile cărui tainuite, crede că a putut intra cu lumini nouă. Dar în modesta-i speculație asupra formei poetice, Wordsworth nu lansează vreo școală, nu arborează un steag de luptă mai mult ca — de pildă — poetul Robert Bridges când până mai ieri își urmărea în pagini de erudiție meticuloasă ceea ce a fost marota vieții

sale: prozodia engleză. O marotă, da, mai mult decât o preocupare de nou curent literar, o justificare de fapt a propriei sale poezii — ea însăși desaprobată de tovarășul său de crezuri nouă, Coleridge — la atâta se reduce criticismul romantic al autorului *Excursiei*.

Pentru Wordsworth e o mare greșală să crezi că limbajul poeziei diferă într'un câțva de al prozei. Atât materialul cât și limba uneia și celeilalte trebuie să fie sincere, ome-nești. Atunci ele pot fi mai cu succes luate din viața umi-lilor. «Limbajul acestor oameni, chiar, e mai permanent și cu mult mai filosofic» — adică, probabil, mai plin de element reprezentativ.

Rămâne ca poetul să fie sincer în viziunea lui, și va ști atunci să transfigureze realitatea, prefăcând banalul în supranatural.

Și atât de lipsit de partipriul de școală e Wordsworth că dă pe Gray, poet care cucerise Europa întreaga cu romantica sa *Elegie într'un țintirim de țară*, drept exemplu negativ, ca unul «ce a fost în fruntea acelor care, prin raționamentul lor, au încercat să lărgescă spațiul dintre proză și compoziția metrică, și a fost mai mult ca oricare altul, ciudat de elaborat în structura graiului său poetic».

Dacă în prefața dela 1815 poetul intră în medievale speculații asupra elementelor puterii poetice, ca: observația și descripția, sensibilitatea, reflecția, imaginația și fantezia, invenția și judecata, nimic nou nu se trădează în sistemul său de gândire poetic, — cel mult, poate, predilecția însuflată de Coleridge, pentru deosebirea între imaginație și fantezie, moștenită de acesta dela Schlegel; cum și rolul cardinal pe care-l atribuie imaginației și

sensibilității în elaborarea poeziei, — acea poezie care, cu o definiție rămasă celebră, înseamnă pentru dânsul: *emotion recollected in tranquillity*, emoție culeasă în liniște.

Coleridge, e drept, e mai nou și mai înalt. Nu însă mai combativ în expunerea gândirii sale critice. Omul trecuse pela școala romanticilor germani, reușind să devină cel mai autentic produs englez al metafizicei germane — negreșit, până la Carlyle! În capitole de învoaltă judecată, din *Biographia Literaria*, va discuta, deci, *more philosophico*, substanța poeziei și va face obișnuita excursie romantică în jurul opoziției dintre imaginație și fantezie.

Dar departe nu se va aventura, și se va întoarce curând la caracterizări de poeți englezi — Shakespeare, cu deosebire — căruia se închină și pe care-l analizează mai mult cu dragostea poetului decât cu incisivitatea criticului. Nu-i, de altfel, o caracteristică a așa zișilor teoreticieni ai romantismului englez, că dânsii rămân poeți chiar atunci când devin critici, contrar Germanilor, care uită că sunt poeți și se reîntorc la metafizică ?

La atâta se reduc fâlfâirile celor două stindarde ale curentului neoromantic englez.

Al doilea romantism, al lui Shelley și Keats cunoaște, ca teorie, aceiași veche discuție în jurul poeziei ca valoare umană, inaugurată cu veacuri înainte de Stephen Gosson (*The School of Abuse*, — 1579) și Sir Philip Sidney (*Apologie for Poetrie*, — 1585) și reluată acum în atacul faimos al lui Thomas Love Peacock și apărarea ei de către prietenul Shelley, cu înalta concepție a poetului ca suprem legislator al omenirii.

Mai târziu, către sfârșitul veacului, când romantismul iese din arena noutății, aceeaș lipsă de partipri și combativitate teoretică va caracteriza pe criticii care vor specula în jurul temei.

Un Theodore Watts-Dunton, amicul lui Swinburne, se va mulțumi să vadă în romantism: *o renaștere a mirării*, a putinței de a se minuna în viață — clasicismul fiind accepție și împrumut (de reguli și material poetic), romantismul fiind revoltă și fior în fața achizițiilor și tainelor vieții, față adică, de ceea ce ea ne dă și, mai ales, nu ne dă.

Iar limpedea inteligență a lui Walter Pater, criticul mișcării estetice dela sfârșitul veacului, și poate cel mai frumos cap al gândirii poetice engleze, va ajunge până la definirea romantismului, ca fiind: *the addition of strangeness to beauty* — adăugarea la frumos a ciudățeniei, a misterului.

Astfel, privit la precursori, la înșiși realizatorii lui, ca și la succesori, romantismul englez se dovedește ca un produs lipsit cu totul de combativitate polemică, sau partipriul de școală, cât și de apanajul formulelor sau speculațiilor filosofice.

Lipsa lui de revoluționarism și teoretism a făcut pe mulți să nege chiar că ar exista o mișcare romantică engleză. Și putem spune că în termeni continentali o atare mișcare nu există. De ce!? Fiindcă romantismul englez nu e nici polemico-politic ca în Franța și Italia, nici filosofic ca în Germania; el e, pur și simplu: creator. El se preocupă și îndeletnicește cu opera poetică, nu cu lansarea ei în funcție de un curent nou, în defavoarea altora, sau ca o ilustrare a unui sistem metafizic. De aci o notă caracteristică: lipsa

de retorică și panașe. Exceptând pe Byron, care tocmai de aceea a trecut așa de ușor, și de altfel aproape singur, pe continent, nimic mai simplu și mai reticent, mai puțin prezumțios și retoric, mai natural și mai larg îmbrățișător de omenesc, și de aci, mai întreg și sănătos, ca creația romantică engleză.

Nimic din gesticulația declamatorie a lui Hugo, sau pozele sentimentale ale lui Musset, melancoliile cu orice preț al lui Lamartine, sau pur și simplu bolnave ale lui Leopardi, sau reveria exacerbată de gând, sublunară, spectrală, a lui Novalis.

În romantismul englez nu se adoptă, sau vrea, nimic; de aci nota lui degajată și simplistă, generoasă și directă: romantismul englez e un *romantism poetic*.

Această notă, de creație și nu de luptă, nici de școală sau doctrină, se trădează și din al doilea aspect al lui: lipsa de identitate, de omogenitate.

Care-i cel mai mare — sau mai de rasă, cel puțin — poet englez romantic? Cine e părintele acestui romantism? E Scott, e Wordsworth, Coleridge, sau Byron? Dumnezeu știe! Nu-i niciunul!

În al doilea rând, care-i nota lui caracteristică, care-i tipul englez romantic? Dar Scott e la antipozii lui Wordsworth, amândoi, la antipozii lui Coleridge; Shelley e cu totul altceva decât câte trei la un loc; și tot așa Byron; numai că acesta, de aceiași vârstă și epocă, și prieten cu Shelley, e tot ce poate fi mai deosebit de etericul autor al lui *Queen Mab*. Pe când Keats, are comun cu Shelley doar cartea pe care acesta o purta cu sine în clipa înne- cului...; și încă și mai puțin cu autorul lui *Don Juan*.

Dimpotrivă, se poate spune că Wordsworth e un clasic pe lângă Coleridge, cu toate că fac curte naturei și scot împreună primul volum; iar amândoi sunt romantici față de Scott ca vizionarism și putere de viață interioară. Dela unul la altul, însă, oricât de mare, distanța e totuși mai mică decât dela toți trei la ceilalți trei romantici mai tineri, care aveau să scrie numai cu două decenii mai târziu, dar cu o deosebire de preocupări și stări de suflet care pe unul mai ales dintr'înșii, pe Byron, îl pune chiar în conflict mărturisit cu receții lui înaintași.

În genere nicio legătură de cenaclu între romanticii englezi; — în ciuda apropiierilor uneori de prietenie sau familie — nicio ideologie care să-i unească, nicio comunitate de concepție sau temperament.

E fiindcă dânșii răsar natural din solul vast al naturii și vitalității engleze, nu din seria principiilor și dogmelor preconceptuate; dânșii sunt poeți de creație nu de școală literară sau curent filosofic, și ca atare îi găsim multipli și feluriți, eterogeni ca și creația: autentici.

\*

Ne putem întreba acum căror contingențe se datorește acest aspect dublu al romantismului englez, de perfectă naturalețe și eterogenică natură. Și răspunsul ni-l dă imediat istoria literaturii engleze. Romantismul englez nu e o formă de import, nu e o intruzie sau abrupție literară; nici, cu atât mai mult, o epocă, o excepție; veșnic prezent, circulând dela un capăt al ei la celălalt, el e însăși protoplasma literaturii engleze; e viața și evoluția ei. De aceea, a vorbi de romantismul englez nu e a te închide în

formule și sinteze, ci a te plimba pur și simplu, pe fața literaturii engleze.

Povestea începe de demult, din vremi când, înecatată în neguri și legendă, *Engeland* era o țară vagă, cuprinzând sudul Norvegiei, Danemarca și Olanda de azi, din mlaștinile cărora hoarde roșcovane de Angli, Juți și Saxoni infestau coastele Angliei de azi, în posesie romană.

Nu aveai aceștia să lupte numai cu legionari romani. La ei acasă era marea și furtuna, era frigul și înghețul, duhoarea ciumată a mlaștinilor, revărsarea puhoaielor; erau negurile infernale, grindina și trăznetul, foamea și înnecul. A fost vreodată o natură mai romantică decât aceea cu care a avut de luptat în gând și faptă nordicul primelor veacuri de după Christos? Din această natură naște mitologia scandinavă, cea mai romantică dintre toate, cu zei uriași și năstrușnici, parcă scăpați dintr'un muzeu la care au participat toate oglinzile concave de pe lume! Nimic din mitologia senină și bine conturată, de o plastică suficientă, a Eladei, sau din mitologia noțională și definită, romană.

Din marginea acelorași mlaștini și mări nerăbdătoare de zăgazuri, Anglo-Saxonii duc cu ei, în noua patrie, o poezie vizitată de monștrii de acasă, dintre cari mulți erau numai personificările tragicei naturi cu care avusese de luptat. *Beowulf*, cu mult înainte de orice *Chanson de Roland* sau *Nibelungenlied*, e prima întruchipare din acest coșmar de rasă și de mit care chinuște imaginația și sensibilitatea barbarului din Miază-noapte.

E vorba în acest poem aliterativ de lupta crâncenă dintre un erou danez și monstrul Grendel — personificare hădă

a negurei sau puterilor din mlaștini, care, ca o miazmă cotropitoare, infesta reședința lui Hrothgar, căpetenia daneză. În luptă, eroul smulge brațul balaurului, care fuge țipând, pentru ca a doua zi mama lui, cu ghiare, și sânge care varsă foc, să vină și să atragă pe erou în mlaștina în care-și are sălașul, și unde lupta se dă năpraznic piept la piept, spre triumful lui Beowulf, care se întoarce cu capul monstrului, căzut sub tăișul paloșului fermecat.

Când în cântecul barbar nu mai auzim răcnetul luptei corp la corp, cu sfâșieri aevea de trup și suflet, bardul vechiu — scaldul, sau *scoþ*-ul — adică zămislitorul, vates-ul barbar, se înfășură în melancolie și jelește, ca în *The Wanderer* (Pribeagul), soarta omului menit să-și vadă trecutul ruină, orașe dispărute, prietenii apuse, la fel faima și huzurul, pentru ca noaptea și frigul să-i rămână singura parte pe lume; sau ca în *The Seafarer*, (Călătorul pe mare), unde nostalgia mării cuprinde sufletul a doi corăbieri — unul bătrân, celălalt tânăr — în ciuda atâtor necazuri și amaruri îndurate în tovarășia prietenei de-apururi încruntate, marea.

În clipe de convorbire cu sine, Anglo-Saxonul păgân sau semi —, va sta față 'n față cu natura și se va cruci de rostul ei adânc, de toată taina ei provocatoare; atunci, sub formă de ghicitori, dânsul va căuta să deslege această taină, și sunt mici medalioane de poezie romantică — pretexte de imaginație — acele cimilituri în care ghețarul — de pildă — apare ca o corabie uriașe, venind cu vuet mare și sperind cu râsul ei îngrozitor pământul, un fel de corabie încărcată cu ură și urgie; — și tot așa celelalte elemente ale naturii sau vieții casnice.

Când creștinismul înmoaie inima barbarului și cavalerismul crucei îi dă ambiția iubirei și onoarei, legendele eroice vor porni tot din acest colț de lume; căci e bine știut că ciclul Arturian, poemele Cavalerilor Mesei rotunde, își au originea la triburile celtice, din sudul vestic al Angliei — azi țara Galilor — de unde au trecut în Franța, ca să fie readuse apoi de Normani, în formă și cu dezvoltări franceze.

Așa începe literatura engleză; pur romantic; așa se va și desvolta.

Dacă *Chaucer* — primul poet mare englez — șovăie încă, în secolul al XIV-lea, între clasicism și antichitate pe de o parte, Dante și Boccaccio pe de alta, în schimb epoca elisabeteană ne și dă pe cei doi părinți ai romantismului englez: *Spenser* și *Shakespeare*.

În veacul acesta de Renaștere engleză — de Renaștere care după ce-și făcuse rându în Italia, Spania, Franța și Germania, poposește în sfârșit și în Anglia, se trăiește exaltat. Renașterea, de altfel, nu e față de antichitate — cum s'a remarcat — decât ceea ce-i romantismul față de clasicism. E caracteristic însă, pentru originalitatea și capacitatea romantică a literaturii engleze — că în vreme ce în Franța Renașterea a dat un Montaigne și Rabelais, spirite abstracte și satirice numai, iar în Italia poemul eroic — greoi și elaborat — à la Boiardo, Ariosto, Tasso, în Anglia această Renaștere se realizează, am putea spune, la maximum de romantism, în persoana, dacă nu a celui dintâi poet citat, în orice caz, a celui de-al doilea.

*Spenser*, poet de curte, e autorul poemei alegorice *The Faerie Queene*, în șase cărți și strofă de nouă versuri, scrisă după modelul lui Boiardo și Ariosto, dar depășindu-l cu mult ca notă și culoare romantică.

De fapt, poezia sa e prima ecloziune romantică în literatura engleză de după Chaucer. Negreșit, nu putem conta încă pe un romantism pur. Veacul elisabetan era prea mult prins în mrejele literaturii clasice, erudiția greco-romană așezată pe un pedestal prea înalt, ca poetul englez, în luptă cu o limbă înformă, și în auz cu spuza de nomenclaturi divine ale antichității, să se poată sustrage imitației.

Dryden îl compară pe Spenser cu Teocrit și Virgil. Dar referindu-se la prima lui operă, un volum de egloge: *The Shepherd's Calendar* (Calendarul Păstorului).

În opera lui cardinală, însă, *The Faerie Queene* (Regina Zînelor) izbucnește viu și pitoresc, esența romantică a temperamentului englez.

Poemul dedicat reginei Elisabeta, care apare în el, cu întreaga sa curte, sub nume care mai de care mai glorioase, ca: Gloriana, Marcilla, Belphoebe, Britomart, Amoret, are de scop să cânte curtea engleză, în descrieri de turnamente și peripeții eroice de cavaleri care își dau duhul pentru virtuțile pe care le personifică, sau de dragul stăpânei și domnițelor, ele însele exemplare de virtuți.

Dar în versul lui colorat cu actualitate și plin de mi-reazma pajiștelor și crângurilor anglo-irlandeze, pulsează ceva din inima romantică, din legendele ciclului Cavalerilor Mesei Rotunde.

Să nu ne amăgească obsesia ethosului grec, curent în învățătura vremii și dând, cu personificări de Vicii și Vir-

tuți platonice-aristoteliene, întregii opere o tinctură rece și nu știm ce sonoritate statică de moralitate medievală.

Cu Faerie Queene cavalerismul creștin — străbătut de aceea poezie a onoarei pe care Pelissier și Paul Stapfer de mult au văzut o ca produsul lui cel mai tipic, intră de-a-binelea, plastic și creator, în epica engleză.

Eroismul, împrumutat unor cavaleri trimeși să cutreere ținuturi searbăde și fantastice, ca să răpună monștrii și să cucerească favori auguste, este un eroism de acasă. Veacul Elisabetei e veacul aventurii. La curtea ei roiau cavaleri pirați de tipul lui Sir Walter Raleigh, cavaleri poeți de tipul lui Sir Philip Sidney, sau cavaleri politici, de talia lordului Grey of Wilton, patronul poetului nostru. Sub stindardul fiecăruia din aceștia el își ascunde eroii și-și orânduiește luptele, cel dintâiu devenind chiar Cavalerul rătăcitor, cel de-al doilea, cavalerul Crucei Roșii și al Sfințeniei, și din toți la un loc derivând mai departe pe cavalerii Temperanței, ai Constanței, Prieteniei, Dreptății, etc.

Acestora și semenilor lor, Gloriana le dă misiuni pentru distrugerea răului și promovarea binelui. Ei vor lupta împotriva lui Sansfey, Sansloy, Sansjoy, sau unor uriași ca Grantorto (sub care se ascunde Desmond, șeful rebeliunii irlandeze) sau Geryones (care simbolizează pe celălalt dușman al Angliei, Filip II, al Spaniei) sau numai împotriva farmecelor Phaedriei, sau — ca Sir Guyon — contra Acrasiei care seduce pe cavaleri cu desfrâul etalat în boschetele ei fermecate.

Și astfel, dela descoperirea Virginiei la expediția la Lisabona — e drept, neizbutită, dar făcută după toate normele

pirateriei — de către Sir Walter Raleigh, Sir Francis Drake și Sir John Norseys, dela distrugerea Armadei la războiul din Țările de jos; și dela complicațiile iscate de apostasia lui Henric IV la răscoala în Irlanda, toate evenimentele din afară ca și intrigele și manevrele dela curte fac terenul acestor multiple exercitări eroice.

Pe unele, ca grozavele hărțueli din Irlanda, unde a servit, poetul le-a avut direct sub ochi. Din toate, inspirația sa fragedă a extras filonul romantic.

Poemul devine atunci o proiectare de umbre fantastice, cu gesturi fantastice, pe un cer fantastic. Un ton de exaltare pune fapta omenească pe un plan ireal, de basm oriental. Fără început și sfârșit, în fuga inspirației, și aproape haotic, se deapănă astfel aventura omului în deghizări vetuste, și tocmai de acea pitorești, din pana unui Cervantes serios.

Poetul frânge linia severă a aventurii stereotipe cu un scris colorat și familiar, cu un grai luat din vieța de toate zilele și frecventat de toate mirezmele naturii engleze ca și de tresăririle naive ale unui neam adolescent, abia descoperit sieși și reginei sale.

Pentru aceasta, descrieri romantice, ca Grădina lui Cupid sau Boschetul Acrasiei, fac mărturie.

Dar Spenser — tatăl poetic al lui Milton, ca poet al măreției — aduce încă o mare contribuție la romantismul general. Cine citește Fragmentul Imutabilității, faimosul Canto găsit după moarte și adăugat la restul poemului, descoperă în el o pitorescă meditație asupra efemerului vieții. Mutability, o Titană, sora Hecatei și Bellonei, stă pe tronul ei și privește cum se rostogolesc la picioarele ei și dispar, munți și văi, stele și anotimpuri, ape și vârste

întregi omenești. Toate îi aparțin, toate trec. Numai natura nu, ale cărei legi sunt imuabile și în sânul căreia toate prefacerile zac neprefăcute și orice mișcare e odihnă.

Suntem la un colț de metafizică romantică. De sub vălul visării, poetul își descoperă sie-și o lume de tristă vremelnicie. Filosofia Nimicului care Suntem intră pe aripele meditării, sub escorta melancoliei, cu Edmund Spenser, în poezia engleză.

Măreață Fire, de-a-pururi tânără, și totuși plină de vechime,  
Mereu mișcând, din locu-i nemișcată,  
De toți privită, de nimenea văzută,  
Pe tronul ei stând astfel.

Ce om văzând cum roata amețitoare  
A preschimbării pururi mișcă lumea  
Nu vede și nu simte limpede  
Că Mutabilitatea crunt se joacă  
Cu moartea omului.

De aci cultul de care Spenser s'a bucurat printre marii poeți romantici de mai târziu. Lăsând la o parte faptul că un poet minor ca Daniel se închină aceluia care:

Pictează umbre în versuri imagine

și că Abraham Cowley s'a simțit poet numai la cetirea poemei sale, Milton însuși a recunoscut că modelul său poetic a fost Spenser, care împreună cu *Silvester*, al lui Du Bartas, constituia lectura sa favorită. Dryden chiar nu se sfiște să-l numească « fiul poetic al lui Spenser ».

Tot așa Wordsworth îi așează poema alături « de părțile lirice și profetice din Sf. Scriptură », cum și alături de Milton

ca « imaginație meditativă și poetică »; și-l laudă pentru a se fi eliberat de « lanțurile formei definite, caracteristice Romei și Greciei », cu ajutorul unei « superioare forțe geniale » care-l învrednicește să dea « ființelor sale omenești universalitatea și permanența abstracției ».

\*

Dacă asupra lui Spenser a trebuit să insistăm câtva, Shakespeare e mult mai cunoscut ca veche sursă romantică. Există, într'adevăr, un tezaur mai bogat de romantism ca opera celui salutat ca un părinte de toți romanticii secolului al XIX-lea și care, odată descoperit continentului de către Lessing, a insuflat prima idolatrie literară — primul Kultus al vremii, al doilea fiind cultul poeziei populare lansat de școala lui Herder?

Dela Shakespeare, Hugo și toți cari au scris teatru după acesta, au învățat vasta poezie a omului de toate zilele. Legile și restricțiile tragediei clasice cădeau, ca realitatea existenței să vorbească cu toate contrastele ei, cu amestecul ingenuu de comic și tragic, nobil și burlesc, sublim și grotesc — cu o față a omului întoarsă spre tainele dinăuntru, cu alta spre îmbierile revelatoare ale naturii.

Problematica modernă își găsește prototipul în Hamlet, Macbeth, Lear, ca și atâtea patimi prinse *sur le vif* într'un Antoniu, Coriolan, Polixenes sau Iago.

Dar melancoliile nesfârșite ce străbat sufletul lui Jack din *As you like it*, ori lui Prospero din *The Tempest*, sau lui Apolonijs și Pericles din piesele care le poartă numele!

Dar tinerețea ineputabilă și iremediabilă din gestul lui Romeo și-al Julietei, ca și poezia inefabilă, spiritualitatea

sugestivă ca o muzică supratereastră din *Visul unei nopți de vară*, *Furtuna*, *Poveste de Iarnă*, *Mult Sgomot pentru nimic*, *Noaptea Regilor*, *Negustorul din Veneția*; dar natura caldă și vibratoare, smălțată cu corola tuturor florilor pașiștei engleze din comediile sale idilice!

Dela Rolla și Lara, cu toată cohorta lor de « copii ai secolului » — la Manfred și Don Juan, toate întrebările care au agitat veacul romantic, toate elanurile și decepțiile lui, mai puțin morbiditatea, se pot trasa în opera marelui Will. « Barbarul beat » al lui Voltaire a stors natura omenescă de toate instinctele și enigmele ei. Pe acestea le-a arborat ca pe niște flamuri de sânge cu fiecare piesă a sa, în avânturi de imaginație și patos de simțire care fac din opera sa iregulară o îmbătăre perpetuă de suflet omenesc. Maestru al naturii omenesci, dânsul ne-o redă în toată multiplicitatea ei surprinzătoare și imediată. Shakespeare e romantic ca tinerețea creatoare, romantic ca viața.

\*

Nu ne putem opri aci la toți precursorii, cari dacă creează romantism nu pun chiar, pentru noi, problema romantică. Dar nu vom înțelege prea mult din natura particulară a romantismului englez dacă nu-l vom distinge acolo unde se află pe vremi când de romantism nici pomenire nu era aiurea.

Să nu credem că filonul romantic al literaturii engleze se întrerupe cu poezii elisabetani. Printre succesorii lui Shakespeare, în afară de Beaumont și Flechter — autori de « comedie romantică », de un Ford sau Massinger, în care scapără uneori atâta romantism de concepție și de caractere,

există cel puțin un Titan care creează în linia mare elisabetană, a elanului de imaginație și patosului de simțire.

Dacă poetul nou romantic se măsoară după criteriul sublimului, preconizat, cum am văzut mai sus, de Joseph Warton, apoi de sigur că *Milton* Bardul Bibliei, trebuie pus întâiu. Aceasta, deși dânsul nu prea era în grațiile fraților Warton — influențați cum erau aceștia de Dr. Johnson, care vede în limba autorului *Paradisului pierdut* un « dialect babylonic ».

Rareori însă creația poetică a atins înălțimile de viziune și elan din Satanul lui Milton. De sigur cu greu se poate găsi un erou mai integral modern, și ca atare mai plin de vieață interioară, mai pitoresc și mai seducător, ca această figură centrală a romantismului medieval, completat și chiar genial reabilitat în poema printre cele trei sau patru mari ale lumii. Imbinare măestrită de mândrie și remușcare, de avânt și deprimare, de cinism și ambiție, de ingeniozitate și risc, șiretenie și disperare, câte legiuni de moderni n'ar strânge el și azi în juru-i, sub lozinca:

Better reign in Hell than serve in Heaven

(Mai bine să domnesc în iad decât să slujesc în cer)!

Intregul subiect al poemei e, de altfel, eminentemente romantic: aventura omului e plimbată pe un ecran colosal, de o mână inspirată. Și nu putem decât să înțelegem de ce Milton, după ce se oprise la ciclul Arturian ca subiect de poem, a abandonat romantica nordică pentru Orientul ebraic, pe care-l descoperă astfel, cu mult înaintea lui Byron și romanticilor francezi.

În afară de demonii și îngerii din poem, toate descripțiile dintr'însul, dela aceea a lacului și ținutului de foc, în care șălăsluiește armia Satanei, la aceea a palatului acestuia, a Chaosului și Paradisului, toate poartă în ele, dacă nu coloarea și pitorescul penelului neo-romantic, în orice caz exoticul și misterul naturii romantice.

E amestecul de imaginație și sensibilitate ceea ce a permis lui Milton să taie cărări noi pentru pașii poetici, și să-și asume libertăți de stil și concepție, care în afară de renegarea rimei și celorlalte restricții clasice, l-au făcut inasimilabil unui întreg veac, veacul clasicist al lui Edmund Waller, Dryden și Pope.

Abia după ce regnul acestora — și mai ales celui din urmă, chintesența clasicismului de formă engleză, încetează, îl vedem reapărând, în grupul Miltonic din veacul al XVIII-lea, născut sub influența lui Addison, care onorează cel dintâi *Paradisul Pierdut* cu o critică serioasă în paginile *Spectator*-ului.

Ceea ce veacul al XVIII-lea, însă, prinde dela Milton, sînt nu atât accesele de imaginație și patos, prea adesea controlate de rațiune și prea urmărite de modelul clasic, care îmbibă poezia sa cu nomenclaturi și zeități de autoritate, cât pateticul naturii și al melancoliei.

El se găsește și în *Paradisul Pierdut*, capturat în câteva izbucniri ale Satanei și Evei, ale lui Adam și Iisus. Dar erau alte două poeme care se recomandau vremilor noi sub acest titlu; erau: *L'Allegro* și *Il Penseroso*, poeme în care Milton încearcă două lucruri noi: rîsul și melancolia.

Afară de un pasaj remarcat și de Addison (vers 609—620. cartea VI) în tot *Paradisul Pierdut* nu e un zâmbet, — lipsă de umor care se poate imputa poetului englez tot așa cum Macaulay avea să o impute, veacuri mai târziu, lui Dante.

În *l'Allegro*, deși într'o manieră greacă, îl vedem pe poet jubilând. Nu aceasta însă e interesant. E faptul că, invocând pe nimfa veseliei Eufrosina, ca să-l ducă la țară, să-l împărtășească din plăcerile și pitorescul vieții câmpenești, poetul găsește prilej să descrie această vieață în colori care — oricât de puțin vii — s'au oprit, desigur, în ochii lui Thomson, atunci când romanticul favorit al secolului al XVIII-lea a scris *Anotimpurile*.

Să vii atunci, în ciuda tristeții  
Să-mi dai la fereastră bună dimineața,  
Prin răsuri și curpeni albi  
    Ori prin vii,  
Pe când cocoșul cu larma lui vie  
Sperie urmele întunerecului  
Și spre căpiță, sau gura hambarului  
Pășește țeapăn și cu ifose  
În fruntea jupânițelor sale;  
Ca să ascuți adesea cum câinii și cornul de vânătoare  
Trezesc voios luna somnoroasă  
Din coasta dealului pleșuv  
Cu țipete ce taie adâncul pădurii cu ecouri.

(*l'Allegro*, v. 45—56)

Și poetul își continuă viziunea, cu soarele care apare în strai de flacări («robed in flames»), cu plugarul care flueră la coarnele plugului și lăptărița care sosește sprintărară; el zburdă cu mintea pe livezile smălțuite de mărgăritărele

(« with daisies pied »), sau în cătunele unde, după jocul pe iarbă, în sărbători însorite, lumea se strânge la vatră, iar glumele și poveștile cu Queen Mab și spiriduși posnași, se deapănă din gură în gură. Nu e chiar o poemă a naturii, dar ceva de ajuns ca să trezească un nou gust la cetitorii de abstracții reci ai secolului al XVIII-lea.

Mai norocoasă însă trebuia să fie, pandantul ei, *Il Penseroso*; cu ea Milton flutura un vâl de patos meditativ pentru un veac ce avea să vină și inventa într'un fel melancolia din care să se înfrunte *Noaptea* lui Young:

Salut zeiță sfântă și 'nțeleaptă,  
Salut, divină Melancolie,  
Al cărei chip sacru e prea luminos  
Ca să convină vederii omenești,  
Și-atunci, ochiului nostru slab  
Se arată îmbrăcat în negru, în umbra înțelepciunii.  
(*Il Penseroso*, 11—16)

Și poetul o chiamă:

Vino, dar păstrează-ți obișnuita făptură,  
Cu pasul lin, ținuta visătoare,  
Și cu priviri care vorbesc cu cerul,  
In ochi purtând un suflet de extaz.  
(*Ibid.*, 37—40)

Cu o astfel de divină ființă alături, poetul e gata să rătăcească oriunde, — pe seri, de lună și privighetori, să asculte de departe pe o potecă de pădure, clopotele care vestesc stingerea focurilor în sat, sau, în miezul nopții, podidit de gânduri, pașii paznicului, cari mor pe drum; sau, într'un turn, să urmărească problemele sufletului ori amintirile

trecutului, până când noaptea se preface în dimineață.

Topește-mă în extaze  
Și adu tot cerul înaintea ochilor mei!..

(*Ibid.*, 165—166)

închee poetul; și peste fruntea noastră simțim că a trecut mâna inspirată a tristeței. Cu ea a convins Milton, mai mult chiar decât cu Satanul său, pe modernii secolului al XVIII-lea și al XIX-lea.

E drept, lipsit de orice morbidity, chiar când se lasă pradă melancoliei, bine zidit în cultură antică, și semănând cu Homer mai mult decât cu oricare poet dinainte-i sau după, recurgând adesea la metafore și comparații de factură clasică, ba chiar furând cuvinte, aluzii, imagini, dela Homer, Hesiod și Cuvântul lui Dumnezeu — cu ale cărui pasaje profetice Wordsworth îl compară ca imaginație meditativă — Milton e un poet de o înălțime prea pură, de un sublim prea cumpănit și masiv, ca să intre în defroca vreunei școli literare, sau chiar în gustul integral al vreunei epoci. Dar din cele două poeme citate, ca și din poemul lui cardinal, posteritatea a știut culege de ajuns ca să facă în jurul lui, — fie și un veac mai târziu — o mică școală, să facă, mai ales, puntea înapoi între religiosul, meditativul și omenescul Wordsworth, și « întârziatul bard al Bibliei ».

\*

Dar cu Milton putem spune că dispăre ultimul uriaș din faza aceasta primă a romantismului englez. Dânsul trăiește chiar ca să apuce Restaurația Stuartilor, la 1660,

pe tronul Angliei. Carol II Stuartul și regina Henrieta readuc cu dâșii o suită întreagă de peoți, cari după stagiul prealabil la Paris, vor scrie în linia clasicismului francez. Încă cu mult înainte de acest eveniment, Edmund Waller, prin aceeași influență franceză, făcuse din așa numitul « heroic couplet », pentametrul iambic împerechiat, o condiție de căpetenie a poeziei engleze. O comedie molierescă naște « comedia artificială », de moravuri, a Restaurației, drama se închide în unitățile clasice și întreaga poezie se retrage în salon, sau la cafenea, devine didactică și satirică, interesată în politica și morala vremii, în vieța de oraș și mai ales în forma simetrică și abstractă.

Dar acest clasicism de import era așa de disonant cu sufletul englez, că el nu naște, până la Pope, niciun poet mare. Unul singur poate fi citat în secolul al XVII-lea, « Glorious Iohn », poetul John Dryden. Dar acesta, după multe ezitări, trădează dogma clasică, se întoarce la versul alb al lui Shakespeare, și face — e drept, cu restricții — apologia lui Shakespeare, Beaumont și Fletcher, în eseuri care pun bazele criticismului englez.

De fapt, dâșul încearcă un clasicism național, tipic englez, care să însemne un compromis între clasicismul francez și romantismul englez. Și chiar întreprinde returnarea unor opere elisabetane.

La aceeași vreme, disparat, întâlnim poeți ce se întorc cu fața spre natură, ca de pildă, Lady Winchelsea, care, spre marea satisfacție a lui Wordsworth peste un veac și mai bine, se va încumeta să vorbească în *Nocturnal Reverie*, de o noapte în care norii acopăr cu un văl subțire fața misterioasă a cerului, în vreme ce în râul cu maluri

năpădite de verdeață, luna își ondulează chipul mângâiat de frunza primăverii.

La fel câțiva poeți câmpenești, amatori de sporturi, cântăreți ai fermei, ai pescuitului sau vânatului, trădează incidentale înclinări spre farmecele naturii și vieții dela țară, ca un preludiu vag al barzilor ce vor apărea de cu prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

Căci pseudoclasicismul englez nu-și serbase bine semicentenarul și un reviriment simptomatic are loc: marii romantici ai epocii elisabetane și postelisabetane revin pe tapet. Ediții peste ediții, ale lui Shakespeare, Spenser, Milton, Beaumont și Fletcher, apar.

Shakespeare e editat complet — ca să nu mai numim edițiile de piese individuale — în 1664, 1685, 1709, 1714, 1725 (editat de însuși Pope), 1728 (Pope), 1733, 1744, 1747, 1765 etc., — așa că asumția că marele poet ar fi așteptat pe Lessing ca să fie descoperit, rămâne de localizat dincolo de hotarele Angliei.

Mai mult decât Shakespeare, e editat Spenser; mult editat e Milton, și la fel, Beaumont și Fletcher.

Cel dintâiu dintre aceștia, care e luat drept model de poezii veacului al XVIII-lea, e Spenser. Poema lui cavalerescă, da drumul imaginației în lumea de feerie a basmului și magiei; sensibilitatea poetului nou se înfrupta cu poftă din aventura galantă a cavalerilor cari mișunau în jurul Glorianei, iar graiul secăt în poantă și epigramă, în epistola sau satira abstractă a clasicismului lui Pope, se trezea, în contact cu poemul elisabetan, la o lume întreagă de mirezme și colori. Era ca o răbufnire de aer proaspăt, din pajiștele patriarhale ale unei Anglii aproape

dispărute, în salonul cu maniere standardizate și sensibilități fardate, al unor vremi minore.

Un *Gilbert West*, într'un *Canto in Imitation of Spenser* și în *Canto on Education*, ne prezintă, în eroi alegorici, și aventuri morale, o îmbinare caracteristică de clasicism și romantism. Idem un *William Mickle, Shenstone*, ș.a.

Dar nu trebuie să ne oprim la pigmei. Vremea, deși dominată de geniul lui Pope, aflat acum la zenitul gloriei sale, produce, prin reînvierea lui Spenser, un poet de linie mare.

È *Thomson*, autorul *Anotimpurilor* și *Castelului Indolenții*.

Inspirat dela « Casa lui Morfeu » (*Faerie Queene*, Canto 1, cartea 1,41) unde ni se descrie așa numita Country of Idleness (Țara Lenei), în poemul al doilea citat ne descrie un castel, într'un ținut jumătate real, jumătate de basm, înneecat în grădini cu flori și cântec. În castel sălășluște magicianul cu nume de Indolence, cu o sută de indolenți la fel. Dar împotriva sa — care stă în huzur și pace, par'că de o veșnicie — iată că pornește, cum era de așteptat, cavalerul Artei și Muncii, care-l va răpune.

Un poem, cum vedem, în care pe poarta magiei practicate de Spenser, și aventurii eroice, ieșim cu desăvârșire din atmosfera de salon și de oraș, a poeziei curente. Rațiunea și analiza care prezidau la manufacturarea unei poezii didactice, moraliste și satirice, se înlocuiesc aci, ca și în poemul elisabetan, cu contemplația sensuală care te transpune imediat în lumea visului. È o țară transcendentă, fără contur și fără identitate, aceea în care ne plimbăm pe aripele uitării de sine:

O țară fermecată, de ațipiri de vrajă,  
De visuri ce se scurg prin ochi întredeschiși  
Și de castele vesele în norii trecători  
De-a-pururi, pe orbita cerului de vară.  
Acolo tihnesc desfătărilor dulci, care, tulburător  
Toarnă un desfrâu îmbietor în inimi,  
Cum și plăcerile calme, fluturând mereu pe aproape  
In vreme ce orice lucru ce aduce o grije și necaz  
Stă departe, departe gonit din cuibul acesta de vraje.

Iar maniera seacă și afectată se lasă aci biruită de simplitate și naturalețe, cuvântul se înaripează și zboară cu lumea de parfumiuri și colori pe care o evocă.

Dar dincolo de această imitație a lui Spenser, Thomson e autorul unui alt poem, prin care se așează cu originalitate în rangul prim al poezilor de inspirație tradițional romantică, în opoziție cu școala lui Pope. *The Seasons* constituie una din cărțile ce au promovat cauza romantică pe continent, iar în Anglia fixează pe autor poate ca pe cel mai adevărat poet între Milton și Wordsworth.

Cu poemul scris în patru părți, între 1727 și 1730, natura intră în poezia engleză a secolului al XVIII-lea, așa cum cu luxuriantele descripții exotice ale lui Chateaubriand ea avea să intre cam un veac mai târziu, în literatura franceză.

Dintr'o paletă ce a fost comparată — cam exagerat! — cu a lui Rubens, poetul ne zugrăvește cele patru anotimpuri, sgribulita iarnă, toamna cea mohorâtă, sprintena primăvară și vara lăncedă și zăpușitoare. Un cortegiu de culori se perindă prin fața noastră și pentru întâia oară noțiunea abstractă de an devine un caleidoscop de umbre și lumini. Dar mai mult decât un peisagist, Thomson devine în poemul său un

animator și umanizator al naturii. Fiecărui anotimp dânsul îi surprinde episodul caracteristic și uman: troenii care îngroapă pe drumețul grăbit să-și reafle căminul cald, vrabia care ciugulește fărămitura de pâine în bățatură, aromitoarele povești la gura sobei, dau iernii identitatea ei plastică, recunoscută de sensibilitatea noastră; tot așa primăvara, pescarul care prinde păstrăvii de argint viu, îndrăgostiții ce se pierd pe o alee, sau toamna, bubuiturile ce sparg văzduhul la vânat, sau vara cu toropelile ei nesfârșite, atâtea scene câmpenești sau pădurene fac legătura între om și natură și stabilesc comuniunea scumpă sufletului romantic.

Thomson nu va fi influențat continentul ca alți romantici ai vremii sale, dar la romanticii englezi dela 1800 și 1820 apare ca cel mai popular. Byron, în Prefața Originală la *Childe Harold's Pilgrimage*, îl pune alături de Ariosto, ca unul care a consacrat în poezia engleză practica așa numitei « Stanza Spenseriana », iar în Dedicăția către Thomas Moore a *Corsarului* îl numește alături de Milton — pentru arta versului său alb — « semnalul care strălucește în adânc, dar care ne înștiințează despre stânca aspră și stearpă pe care el stă aprins ».

Iar Wordsworth a fost găsit dator lui pentru cele două versuri (189—190) din *An Evening Walk* (*O Plimbare de seară*)<sup>1)</sup>.

Al doilea poet resuscitat de secolul al XVIII-lea, am spus, e Milton. Nu atât de mult cu *Paradisul pierdut* cât cu *Il Penseroso*.

<sup>1)</sup> Sunk to a curve the day star lessens still

Gives one bright glance, and draws behind the hill,

Nu vom putea intra în amănunte. Vom cita pe cel mai mare Miltonian al vremii aceștia: *Thomas Gray*, norocosul autor al *Elegiei scrise într'un țințirim de țară*, care a inundat vremea sa, și întreg continentul cu melancolia ei legănătoare, molcomă ca un dangăt de clopot. Prea cunoscută, e inutil să spunem mai mult decât că în ea, o lume setoasă de a hamletiza printre morminte, găsea, proiectat pe un fond de natură logodită cu moartea, tot acel lirism languros și potolitor de suflet, pe care-l dă gândul trecut dincolo de barierele vieții. Metafizica sentimentală a romantismului debuta cum nu se poate mai bine.

Cu *Edward Young*, autorul și mai norocoaselor *Nopti* (de fapt: *Gânduri de noapte* — *Night Thoughts*) metafizica aceasta melancolică și rustică, se agrava cu morbiditate. Cuvântul înseamnă un echantillon nou în cadrul romantismului englez, în genere sănătos și robust chiar cândmeditează.

Young e — de-a-lungul unui poem de nu mai puțin de 10.000 de versuri — muncit noapte cu noapte de gânduri. Ce e vieța? Care e rostul nostru pe pământ? Ce e binele și ce e răul? Cum se scurg toate și se dau uitării... Ce e moartea? Ce ne așteaptă dincolo?

Moarte, mare proprietar al tuturor! E partea ta (pe lume)  
 Să calci în picioare imperii; și stelele să le stingi...  
 Soarele însuși nu lucește fără îngăduința ta,  
 Intr'o bună zi ai să-l smulgi și pe el din orbită;  
 În mijlocul atâtor devastări (atunci), de ce  
 Să-ți cheltuești săgeata cu biată ținta mea,  
 De ce să-ți cășuneze pe mine?..  
 Arcaș neostoit, o singură dată nu-ți e de ajuns?..  
 Săgeata ți-a sburat de trei ori; de trei ori liniștea mi-ai răpus-o,  
 De trei ori, mai înainte ca luna să-și fi împlinit cornul...

Cu Young, pururi exclamativ și întrebător de rosturile vieții și de o tristețe prea insistentă ca să o credem sinceră, facem cunoștință cu gustul după transcendental, cu nesațiul liric al întrebării. Așa cum în sfâșietoarele și neobositele — dar tocmai de aceea factice și monotone — accente ale sale de durere, ne familiarizăm cu poza și sentimentalismul meditativ romantic.

Dacă mai cităm pe *Collins*, cu frumoasele lui *Ode* — mai ales acea *Odă a Serii* — un fel de Keats al secolului al XVIII-lea — plastic și simetric, dar întors cam prea mult cu fața spre antichitate, am parcurs drumul făcut de mai toți marii precursori al romanticilor dela 1800, poeți cari au realizat ceea ce s'ar putea numi faza crepusculară a neoromantismului englez.

Intr'o vreme când Franța — stăpânită de raționalism — cocheta cu rococoul postclasic și se lăsa stăpânită de marivaudaj, iar Germania înnota în clasicismul Aufklärungului. prin Thomas Gray, Young, Thomson și Collins, se adaugă la lira europeană aproape toate coardele romantice, dela sentimentul pitoresc al naturii la panteism, și dela lirismul melancolic la atitudinea metafizică în fața vieții.

Erau acești poeți atât de revoluționari pentru epoca lor, că trecerea lor pe continent a fost o invazie. *Cimitirul* lui Gray, *Noaptea* lui Young, *Anotimpurile* lui Thomson au devenit « les livres de chévet » ale Europei. De acum fiecare poet avea să cânte în aceeași hipostază. Poezia nu mai era posibilă decât romantică. Și o carte ca aceea a lui Louis Renaud, arată cu profuziune de date semnificative, spuza de imitații, traduceri și editări cu care contemporaneitatea și posteritatea, cinstind pe barzii anglosaxoni

din prima jumătate a veacului al XVIII-lea, se mărturiseau în solda lor.

În primul rând Anglia lui Pope se preda; opinia publică îi se declara vasală. Și editarea lui Shakespeare de acesta, ca și de celălalt pontif al raționalismului clasic, Dr. Samuel Johnson; ca și eseul citat al lui Joseph Warton, la zece ani numai dela moartea celui ce scrisese *Eseul asupra omului*, dar punând pe noii poeți deasupra lui Pope, titanul din ajun, vorbesc de ajuns.

Cu *Botanic Garden* dela 1779 — anevoioasa și prozaica poemă a lui Erasmus Darwin, un strămoș al lui Darwin, expunând în vers nesfârșit principii și sisteme științifice ce purcedeau din Linnaeus, insecta ajunsă monstruoasă, a clasicismului englez, și-a ars ultimele antene în propria ei lipsă de flacără...

Între timp Shakespeare face ascensiuni prodigioase. În Anglia edițiile și comentatorii lui devin amenințatori, pe continent e trâmbițat de Lessing și pe cale de a deveni accesibil până și stomacului rebel al enciclopediștilor. Goethe îi caută opera în toate părțile; și după ce încearcă în zadar să-l cunoască în traduceri, se apucă să învețe englezește. La întoarcerea sa la Frankfurt, în Octomvrie 1771, dânsul, beat de recentă infuzie, dă un banchet în onoarea lui Shakespeare, la al cărui toast, mărturișete că dela prima pagină « a fost al lui Shakespeare pe viață », iar când a terminat de cetit prima piesă « a rămas ca un orb căruia un miracol îi aduce dintr'odată lumina ». — « Aveam percepția cea mai vie — continuă dânsul — că ființa mea se lărgise o întregă infinitate. Ori ce mi se părea nou și ciudat. Ochii mă dureau de o neobișnuită lumină ».

Să ne mirăm că un semi-clasic ca Goethe spunea aceasta în 1771, când cu aproape jumătate de veac mai înainte Pope, în prefața la Shakespeare-ul său (1725) nu se sfia să-l compare cu « o majestoasă piesă de arhitectură gotică, nu tot așa de elegantă și atrăgătoare ca o clădire modernă, dar mai masivă și mai solemnă, de o mult mai mare varietate și noblețe » ?

Beția produsă în Europa de Shakespeare, Gray, Thomson, Young nu e egalată decât de aceea a altor două tezaure de romantism englez în secolul al XVIII-lea: *Ossian*-ul lui Macpherson (1762) și colecția de *Balade*, dela 1765, a episcopului Thomas Percy.

*James Macpherson* era un dascăl scoțian, director de școală, cu veleități de poet; dânsul publică, deci, în 1762, un volum în care pretinde că a desmormântat și redat în traducere modernă, poemele unui bard gaelic din veacul al treilea, Ossian, sau Oisin, fiul lui Fingal, căpetenia unui clan războinic — al Fenianilor — și al cărui nume — e drept — cam circulă prin balada irlandeză și scoțiană.

După faimoasa bătălie dela Gabhra, în 281 și altele ce-i vor fi urmat, toate rudele lui Ossian s'au întâmplat să moară; singur bardul a rămas pe ruinele clanului și eroicului trecut, cu Malvina « cea cu brațe albe », nora sa, logodnica lui Oscar, și cu singură mângâiere aceia de a cânta la harfă isprăvile de odinioară și a se tângui pe urmele lor.

« Fiu al nopții, fugi din calea mea; chamă-ți vânturile și sboară: De ce vii înainte-mi cu brațele tale de umbră? Crezi că mi-e teamă de făptura ta mohorâtă, de tine, duh al restriștei, Loda? Slab e scutul tău de nouri; neputincios

e meteorul acela, paloșul tău, furtuna le smulge și duce cu ea; tu însu-ți ești pierdut. Piei din fața mea; fiu al nopții, chiamă-ți vânturile și fugi.. »

Așa poetul invocă înainte vedeniile trecutului, tresare la aparițiile lor ciudate, se sbate și cutremură de amintiri.

*Ossian*-ul lui Macpherson s'a dovedit a fi apocrif. Invitat de Dr. Samuel Johnson să producă originalul, acesta s'a eschivat. Dar poemul a rămas, de o valoare netăgăduită, cu patosul lui sumbru, cu strașnicul vizionarism, cu tânguirea lui de melopee, de o grandoare aproape biblică în păgânismul lui inspirat.

El trebuie să fi amețit pe contemporani ca vuetul neconținut al vântului la țărnul mării.

În orice caz, era o binevenită retrampare a poeziei engleze în romantismul celtic, în acel titanism poetic, cum numește Matthew Arnold <sup>1)</sup> această literatură; iar acel «sense of remoteness», sentiment mistic al depărtării în timp și spațiu, care după Havelock Ellis <sup>2)</sup> este tot de substanță celtică, și e jumătate din romantismul integral, și-a găsit tot în acest fals literar sursa cea mai proaspătă.

La trei ani după *Ossian*, un nou izvor romantic țâșnea din colecția de «balade eroice, cântece și alte bucăți ale poeților noștrii timpurii, în trei volume», cunoscută sub numele de *Percy's Relics*.

Adunată din unghere de bibliotecă, din manuscrise și colecții patriculare, în curs de câțiva ani, colecția episcopului scotea la lumină un întreg ev mediu, de eroi la la

<sup>1)</sup> Celtic literature.

<sup>2)</sup> A Study of British Genius.

Robin Percy Hood, popularul arcaș, care fura dela bogați ca să dea la săraci și unea furtul cu pozna și dragostea de aventură cu cea pentru natura rustică și pentru codrul înverzit; de cavaleri à la Sir Gawain; de isprăvi de frontieră scoțiană ca în faimoasa Chevy Chase favorita lui Addison; de amoruri nenorocite, blesteme sau morți tragice.

Walter Scott, ne redă impresia produsă asupra vremii de aceste două cărți de *Ossian*, în amintirile sale:

« Mi-aduc aminte bine de locul unde am cetit aceste volume pentru întâia oară. Eram sub un platan uriaș. Ziua de vară se grăbea să treacă atât de repede că, împotriva foamei atât de aprige la un copil de treisprezece ani, am uitat de ora cinei și, căutat cu mare îngrijorare, am fost găsit absorbit până la extaz în banchetul meu intelectual. »

Acelaș ecou, cu frăgezimea lor naivă, cu simplitatea sănătoasă, cu lirismul lor duios, l-au avut ele și pe continent, unde au deslănțuit mania folklorică, câteva dintre ele fiind incluse în traducere încă dela 1778, în colecția de poezii a lui Gotfried August Bürger, ca de pildă faimosul *Copil al Telelor*.

Dacă mai adăugim pe un Chatterton cu sgomotoasele *Ryley Poems*, pe un Beattie — citat de Byron, în prefața la *Childe Harold* — pentru al său *Minstrel*, pe Horace Walpole — cu romanul său gotic — pe misticul Blake, care — deși mai romantic ca toți, nu se poate spune că a participat la reînvierea romantică, fiind descoperit mult mai târziu, — am trecut în revistă tot romantismul englez al secolului al XVIII-lea. Din care se poate vedea că o întregă literatură nouă se perpetua în Anglia la vremea

aceia, poate ca, luând drumul continentului, să dea primele lecții de romantism Europei oboșite de clasicismul perimat.

E de observat că asupra romanticilor continentali, — francezi sau germani — romanticii englezi ai veacului al XVIII-lea au mult mai mare influență decât — cu excepția lui Byron și Scott, romanticii veacului al XIX-lea. Un *Ossian* sau *Young* sau *Elegia* lui Gray a făcut mai mult decât Wordsworth, Coleridge și Keats la un loc. Aceasta, în ciuda superiorității enorme în calitate, a celor din urmă. Dar nu mai puțin învederează că oricât de sumar uneori și simplist, romantismul englez din veacul al XVIII-lea purta într'însul tot germeul revoluționar, și toată substanța generatoare.

\*

*Sir Walter Scott* căruia Byron îi recunoaște un « geniu fertil și puternic », face puntea directă între romantismul secolului al XVIII-lea și cel al secolului al XIX-lea. Tocmai de aceia poate, dânsul e cel mai cunoscut dintre corifeii romantismului englez dela 1800. Autor de balade și romane medievale, de legende eroice în vers sau proză; — el însuși colecționar de balade — Scott înseamnă ediția a doua — și cea mai reușită — a goticismului în literatura modernă, a acelui goticism reînviat, poetic, de către baladele lui Percy și *Ossian*, retoric și superficial, de către romanele-teroare gen *Walpole*, *Mrs. Radcliffe*, *Clara Reeve*.

Dar, după cum s'a recunoscut, și la Scott, « evul mediu trăiește mai mult prin laturea lui spectaculoasă. Dânsul ne descrie aspecte de țară, mari și impunătoare bătălii,

procesii, vânători pline de pitoresc și coloare arhaică, banchete în hall-uri tapetate cu armuri și vedeni din trecut, turnamente cu cavaleri eleganți și grațioase domnițe, asalturi de arme, reuniuni și răscoale ».

Ca un film, paginile sale ne rulează la infinit o lume astăzi stinsă — dela masele ignare și naive, la regele decorativ, și dela acesta la prelații și sftnicii onctuoși, la cavalerii marțiali și eroici, sau măscăricii cu tichie și clopoței. Ei perindă prin fața noastră o nostimă poezie a livrelei, o frescă de costume și gesticulații, o frumusețe care a fost. Poet al pitorescului și acțiunii, pe Scott aceasta îl atrage. Dar cuvântul lui nu trece dincolo de mișcare și coloare. În spiritualitatea evului mediu n'a puiizat; nimic din credințele și superstițiile lui, din avânturile lui ambigue, din hipostasele lui cărturărești, din chinurile și visările lui de mănăstire, din viziunile și spasmele lui copilărești, din sfada, în sfârșit, neconținută, pe cât de mistuitoare pe atât de ascunsă, a trupului cu sufletul. Nimic din acea poezie minoră, de semitonuri inferioare, a epocelor vechi informe, din orchestrația în facere care se apropia de cer în nedefinitul catedralelor și tăcea în migăleala înluminărilor, n'a hantat pe Scott — poate tocmai de aceea, din pricina superficialității lui de diletant al gestului și-al coloarei, ridicat așa de repede în faimă universală și tot așa de fulgerător căzut dintr'însa.

Cu totul alta e coarda romantică ce vibrează în *Wordsworth* și *Coleridge*.

*Baladele Lirice*, pe care cel dintâiu le publică, cu colaborarea celui de-al doilea în 1798, după excursii și convorbiri și comune înfruptări din peisajul Angliei de Sud,

ca și mai târziu, din cel al regiunii lacurilor, unde Wordsworth se va stabili pe viață, constituie semnalul neoromantismului englez. Canalizat pe căile pe care-am încercat să le trasăm, el își împărțea de acum lucid terenul: Wordsworth avea să atace naturalul, care să devină prin arta transfigurătoare a poetului supranatural, Coleridge, dimpotrivă, supranaturalul, susceptibil de a deveni prin aceeaș artă, perfect natural, adică accesibil. Nu mai puțin forma poetică la Wordsworth avea să fie, simplă, una cu a prozei și bazată pe graiul de toate zilele; la Coleridge, care dezaprobă teoria Wordsworthiană, sugestivă, stranie și muzicală.

Deși Wordsworth e socotit părintele neoromantismului englez, *Coleridge* merită să fie tratat cu precedență. Romantismul lui e de o chintesență neatinsă de niciun romantic englez — și poate, și continental — al secolului al XIX-lea, — afară, negreșit, de Shelley. Apoi, dacă consultăm datele, vedem că înainte de *Baladele Lirice*, Coleridge și publicase, ajuns la a doua ediție, un volum, e drept, slab, de versuri. Și că, precum observă foarte ingenios profesorul Sir Arthur Quiller Couch, în poezii ca: *The Lime Free Bower my Prison*, *Frost at Midnight* și *The Nightingale*, scrise în Iunie 1797, Februarie 1798 și vara lui 1798, Coleridge lovește note ce vor fi curând adoptate și desvoltate în largi game, de prietenul său.

Deși la volumul din 1798 Coleridge nu colaborează decât cu patru bucăți: *The Rime of the Ancyent Marinere*, *The Nightingale*, *The Foster Mother Tale* și *The Dungeon*, în prima dânsul izbuteste să închidă, ca tema conținutul unei simfonii, toată noua muzicalitate, tot magicul romantic.

*Balada vechiului marinar*, — cum i-am putea traduce ciudatul titlu — e atât de tipică, încât trebuie cunoscută. Ea e Coleridge întreg.

Un marinar întâlnește trei fărtași cari mergeau la o nuntă. Asupra unuia el își pironeste privirea lui halucinantă. Oaspele stă locului, ca hipnotizat. Marinarul îl trage de o parte și povestește strania lui întâmplare.

E vorba de o corabie luată de vânturi pe mări de îngheț, spre polul Sud. Când iată că un albatros se abate asupra ei. Corabia de odată o ia spre Nord. Salvată. Bătrânul marinar însă omoară din senin pasărea de bun augur. Corabia nu se apropie bine de ecuator că răzbunarea pasării începe. Marinarii sunt loviți de o sete cumplită. Ei atârnă pasărea ucisă de gâtul ucigașului. De departe, se arată ceva nemai ca scheletul unei corăbii, ale cărei coaste sunt ca niște bare pe fața soarelui-apune. Pe puntea ei stau Moartea și Vieța-în-Moarte, singurul ei echipaj. A doua zi în zori toți tovarășii marinarului sunt găsiți morți pe punte. Corabia nu mai poate urni din loc. Dar duhuri îngerești în cele din urmă o mișcă mai departe și se țin ca o hoardă după ea. Marinarul cade în letargie. Corabia sboară ca un fulg. Marinarul își continuă penitența, odată trezit. Blestemul e în sfârșit împlinit. Marinarul se apropie de țara sa.

Duhurile îngerești, care planau asupra cadavrelor marinarilor, le părăsesc și apar în propriile lor făpturi de lumină. Iată și o barcă. În ea un hermit; când se apropie de corabia se scufundă. Marinarul e salvat în barca hermitului. De acesta se roagă el să-l mântue de păcat. Dar

ispășirea nu poate fi decât ca marinarul să pribegască într'una și să-și spună mereu povestea.

Eu trec ca noaptea, din țară 'n țară;  
 Și am ciudate puteri în grai;  
 De 'ndată ce văd un chip de om,  
 Pricep de-i omul care să m'asculte,  
 Și lui îi spun povestea.

Cine e acest marinar? E aevae sau numai stafia celui ce a fost? De ce trei oaspeți la o nuntă? Cine-s duhurile care poartă corabia prin peripeții atât de ciudate, pe atât de stranii mări? Sunt ele din lumea noastră sau din hemisferele morții? Dar albatrosul? Dar nevoia aceea chinuitoare de a-și spune povestea vieții?

Poezia pune cu fiecare vers o întrebare. Pe legănarea unui ritm de baladă, suntem plimbați prin spasm și extaz, pe o linie care desparte și leagă în acelaș timp realul de ireal. E balada conștiinței, e romanța sumbră a remușcării, e poezia iremediabilului și ireparabilului tragic. Dar cu greu se poate cita o a doua poezie, în care o temă morală, de fapt, să fie implicată în atât destin, și destinul să apară atât de imponderabil în greutatea lui implacabilă.

Înțelegem de ce poema, începută împreună într'o excursie cu Wordsworth, ca din câștigul ei să-și acopere cheltuelile drumului, a trebuit să fie abandonată de acesta și continuată de Coleridge singur. Numai lui Coleridge îi era hărăzit să atingă cea mai înaltă treaptă a romantismului creator într'o supremă poezie de mister și înfiorare. E ceea ce explică — cel puțin în concepția criticilor lui celor mai abili — faptul că însuși Coleridge nu s'a mai putut

urca la înălțimea baladei marinarului. *Christabel*, o frumoasă baladă tipic medievală, în care ideala fată a lui Sir Leoline cade victima unui farmec al Geraldinei, pe care o găsește în pădure și-o aduce la castel; și *Kubla Khan* o poezie făcută în somn, din care însă la deșteptare nu și-a putut aduce aminte decât un început confuz, chiar dacă ar fi fost terminate, n'ar fi conținut fluidul magnetic care circulă prin fiecare vers al capodoperei.

Opiul și o vieață de greutate și amărăciuni, l-au împiedecat să urce prea mult în celelalte poezii. S'ar zice, deci, că *Balada vechiului marinar*, nu e a lui Coleridge, ci a romantismului englez. E floarea fără nume a unui fior, a acelei adolescențe spirituale care tremura în soarele dela 1800.

Dar prin ea nu mai puțin, bătând anticipat toate recordurile, Coleridge rămâne poetul de calitate al romantismului englez, poet al magicului și inefabilului.

Iar balada, în indefinisabilul și aproape neprevăzutul ei, rămâne o piesă de catedrală restaurată și transpusă în veacul al XIX-lea, cu taina o clipă recapturată a unui meșteșug pierdut.

Dacă Coleridge e poetul de calitate, *Wordsworth* e poetul de cantitate al romantismului englez. Impunător și masiv, cu aliuri de patriarh, dânsul, e un « vates », un profet care cântă pentru tribul său. De aci un fel de atmosferă închisă în care trăiește lumea poemelor sale, de o rară severitate morală, și — sub disciplina unei dogme literare — de o necurmată aspirație spre ideal și dumnezeire.

De fapt, ca la Byron — lucru destul de alarmant momentan, — la Wordsworth poezia — care era *tot* pentru

Coleridge — cade pe planul al doilea. Numai că, pe când la Byron ea devine aparatul genial al unei revanşe de ideologie personală sau politică, la Wordsworth se absoarbe genial, într'un tot seducător și magnific: umanitatea.

Wordsworth e poetul umanității, al realităților psihologice, așa cum Coleridge era al irealităților misterioase. Ochiul lui se aplică mereu asupra actelor din noi și afară de noi. Mai precis, e un apostol dublat de un psiholog, un moralist inspirat, un profet de laborator. Tot ce se petrece în sânul omenirii și naturii — mai ales celei umile, care în concepția sa e mai adevărată — îl absoarbe: dela mamă și copil și la bătrânul decrepit, dela săraca micuță Alice Fell sau Lucy Gray, la cerșetorul din Cumberland, dela un incident la Bruges, la Peter Bell și simpaticul lui asin, dela fata din Westmoreland, la Alpi, și dela columna lui Traian, la munții și lacurile scoțiene. Cât despre sentimentele morale, ca Datoria, Umanitarismul, Credința, Modestia, cine le-a închinat analize mai poetice, flacări mai admirative? Aspectele omenești sunt pentru Wordsworth o desfătare perpetuă. Pe urmele umanității, pururi nobile în interesul ei ireductibil, poezia vine ca o cenușereasă la un bal împărătesc. Și numai târziu se constată că condurul uneia se potrivește perfect pe piciorul celeilalte.

Se poate spune că precum Chateaubriand a redat poeziei natura, așa Wordsworth a readus în sânul ei omenirea. Dânsul o descrie așa precum celălalt ne zugrăvește un peisaj, urmărește tonurile ei sufletești așa precum celălalt pândește, de pildă, tainele pădurii.

Dacă mai adăugăm că și Natura capătă din mâinile sale acelaș tratament inspirat și august, vom înțelege că autorul

*Preludiului* și *Excursiei* și atâtor memoriale de călătorie se unește cu creatorul de oameni, ca să aducă la masa poeziei cel mai bogat material de creație oferit vreodată.

Wordsworth intră în romantism pe această spuză de drumuri desfundate de sine însuși, din praful cărora a știut să ridice la fiecare pas o floare vie.

În această riscată multiplicitate, Wordsworth poate ușor apărea ca poetul prozaic prin excelență. Și nu s'ar supăra să i-o spunem, el care singur vede în poezie proză, în limbajul ei excepțional, graiul de toate zilele. Dar cel care descindea, ca atitudine față de viață și poezie, aproape din moralistii vechi și părinții bisericii, a înțeles că poezia e mai presus de orice, o sensibilitate în plus. E vina lui că acest nou sistem tentacular i-a meritat descoperiri de lumi până atunci rebele fiorului poetic?

În *Preludiul* asistăm, astfel, la un fel de biografie a omului, văzută poetic prin prizma însăși vieții poetului, — dela primele gânguriri ale pruncului, la jocurile copilăriei, anii de școală, de universitate, primul contact cu știința, nedumeririle intelectului, reculegerile și meditațiile de vacanță, ferverile pubertății, contactul prim în gând cu Religia și Dumnezeu, cărțile, cu toată viața lor interioară, natura din Cambridge și cea din Alpi, cu primele ei extaze, Londra cu noua experiență a omului, revenirile la natură, și pe calea ei, la interesul și dragostea de aproape; în sfârșit, Franța, în clocotul revoluționar, cu avânturile și desiluziile marelui act, întrerupte de amintirile legate de vreun erou francez, ca Beaupuy, sau de vreo dragoste pasionată.

În *Excursia*, a doua parte din proiectata « Biografie a Omului » care trebuia să se numească *The Recluse* (Singuratecul), pe o și mai mare întindere poetul ne poartă prin munții săi natali, ca să cunoaștem pribegi, păstori, oameni retrași, cu sufletul neîntinat, făcând punte spre Dumnezeu și cele eterne, și lăsând astfel să pice din cuvântul lor mana adevărului.

Poemul se desfășură pe un plan de puritană elevație, în atingere de lucruri și oameni cari ne aduc azi întru câtva aminte de înălțimile severe și pure din Ibsen.

Tot așa de pură e și natura, descoperită cu profuziune de către poet, la dânsul acasă și pe continent, în Cumberland și Scoția, ca și în Italia, Franța, Elveția și Germania, și redată în descripții care fac aproape jumătate din romantismul englez al vremii acesteia, și care ne plimbă dela lacurile scoțiene până la izvoarele Dunării.

Dar natura aceasta își topește darurile în om, omul în natură. Un fior comun le străbate, o putere unică le mișcă și întreschimbă. E Dumnezeu. La baza tuturor adorațiilor și încântărilor lui Wordsworth e cultul lui religios. Descrierea lui devine atunci imn, narația, odă. Amândouă, meditație. Pe căile ei poetul urcă într'o unică adorare, a omului și naturii, a cerului și pământului. E adorația panteistă:

Căci învățat-am

Să mă uit la natură, nu ca pe vremi

De svânturată tinerețe, ci ascultând într'una

Trista și liniștita arie a omului.

Nici aspră, nici stridentă, deși de o putere amplă

Ca să te asuprească și subjuge. Am simțit

O prezență care tulbură cu bucuria  
 Gândului înalt; sublima presimțire  
 De ceva cu mult mai adânc împărățiat în noi,  
 A cărui locuință e lumina soarelui-apune  
 Și rotundul ocean și aerul vieții,  
 Albastrul cer, și sufletul din noi:  
 Un duh și o mișcare ce îndeamnă  
 Tot ce gândește pe pământ, și toate ce gândim,  
 Și trece prin orice.

(*Tintern Abbey*, 88—102)

« Let nature be your teacher » — lasă natura să-ți fie dascăl — strigă poetul în *The tables turned* (Roluri schimbate), dând sfaturi prietenului să renunțe la cărți și să citească în paginile naturii. Așa cum în *Expostulation and Reply* (Dojană și Răspuns) vedem pe William că a asvârlit cărțile și stă absorbit în priveliștea naturii.

Și de ce nu? Căci dacă omul e natura și natura Dumnezeu, nu vom găsi în ea suprema consolare? De ce ne-am tulbura și necăji, de ce am regreta chiar tinerețea, și am plânge fericirile de ieri? De ce ne-am plânge:

Că a trecut o frumusețe a pământului,

Când:

(v, 18)

Ivirea noastră-i doar un somn și o uitare;  
 Sufletul ce răsare cu noi, steaua vieții noastre  
 Iși are aiurea apusul  
 Și vine de departe:  
 Nu în completă uitare  
 Și nu în goliciune absolută,  
 Ci târînd nori de splendoare venim noi  
 Din dumnezeul care ni-i sălaşul.

Atunci:

(v, 58—63)

Anii noștri sgomotoși par clipe 'n existența  
 Tăcerei de-a-pururi; adevăruri care se trezesc  
 Ca să nu mai adoarmă:  
 Pe care nici nepăsarea, nici nebuna întrepiditate  
 Nici bărbatul, nici copilul,  
 Nici tot ce e în dușmăanii cu bucuria  
 N'o poate 'nlătura de tot, și nici distruge!  
 De-aceea, pe o vreme liniștită  
 Cât de departe pe uscat am fi,  
 Sufletul poartă 'n ochi nemuritoarea mare  
 Care ne-aduse aci,  
 Și-și poate lua deodată drumul într'acolo...

(IX, 203—169)

Atunci poetul exultă, spune pasărilor să cânte, fântânilor, livezilor, dealurilor și crângurilor le trimete salutul. Oricât de trist era adineaurea că primăvara nu-i poate aduce ofranda fericirilor de eri, acum poate vedea lucrurile la lumina sobră a unui gând:

Alta a fost alergarea, și alții palmii câștigați.  
 Grație inimei din noi, prin care trăim,  
 Grație frăgezimei ei, bucuriilor și temerilor ei,  
 Cea mai umilă floare mie-mi poate da  
 Gânduri ce zac prea adânc pentru lacrimi.

(XI, 203—207)

Și astfel se încheie una din cele mai mari ode din literatura universală; *On Intimation of Immortality* (Comuniune cu Nemurirea), așa precum *Tintern Abbey* e una din cele mai mari elegii.

Wordsworth e poetul de frumusețe biblică, al patosului omenesc și omniprezenții divine, poetul cel mai îndrăgit de Dumnezeu și lucrul mâinilor lui din câți au existat poate vreodată; poetul panteist al romantismului englez.

Wordsworth consumă aproape întreaga fază primă a romantismului englez, Coleridge fiind atât de exiguu în suprema lui calitate, Scott simplu fatras literar, iar Southey, zeul de pe vremuri și oroarea lui Macaulay, un zeu desuet...

\*

A doua perioadă a neoromantismului englez — cea dela 1820 — se remarcă prin un reviriment de tinerețe și revoltă. El caracterizează atât pe Byron, cât și pe Shelley și chiar Keats. Este ecoul revoluției franceze, prelucrat în curentul de emancipare sufletească în funcție de ateism, liberalism, și științifism, ce cuprinde Anglia de după 1815.

Un alt suflu reunește — precum s'a observat — pe acești trei poeți atât de disperați ca creație.

E suflul lui Dante, care suferă un reviriment în epoca aceasta, în Anglia.

*Byron*, cel mai internațional dintre poeții englezi — cel care a eclipsat odată, cu vâlva lui fulgerătoare, pe chiar Shakespeare. e poetul revoltei, al individualismului cu orice preț.

Exilat din Anglia, de o societate care nu-i putea admite morala laxă și excesele de vieață, dânsul se retranșează în Europa, și din Italia sonoră la vremea aceea de crezuri libertare, ca de pe un parapet de faimă și popularitate, dânsul își agită rimele retorice, imaginile flamboiante, își face un stindard din acea gesticulație lirică cu care avea să cucerească lumea cel puțin în aceiași măsură în care avea să o fascineze și scandalizeze cu amorurile, extravaganța, risipa lui de bani, cum și cu acea curte ciudată de metrese, pisici și păuni, pe care bardul o târa după

dânsul. Cu toate aceste apanaje bardul izgonit devenea prințul Europei. Revanșa era completă.

Byron este — ca atare — antipodul lui Keats și Shelley. Pe cât de poeți sunt aceștia și de absorbiți în urmărirea visului lor de artă, pe atât de puțin legat sufletește de propria-i meserie și chiar propriu-i talent e Byron. La Byron, poezia, când nu e o metresă bună de înșelat sau de întrebuițat pentru anume ore — și mai ales ca antidot contra urîtului — e o armă, o armă de revanșă personală, în raport cu vieața și societatea engleză sau de rodomontadă și donquijotism politic în cazul cel mai bun.

Acela care cu greu găsea un « sponsor » pentru a-l introduce în Camera Lorzilor la moștenirea titlului nobiliar, și care din rancună pentru acest fapt, n'a vrut să întindă mâna lordului care s'a găsit, în sfârșit, să-i fie naș, a refuzat mai târziu, să facă politică 'n țară, dar și-a jurat să-și facă aiurea pedestalul dela înălțimea căruia să se impună lumii. Când găsea timp pentru revanșe mai mici, scria *The Deformed transformed*, o piesă al cărei prim vers era o replică târzie dată mamei pentru a-și fi apostrofat odată copilul cu numele de « schiop », ca acesta să-i răspundă acum, deghizat în erou dramatic, « așa m'ai făcut tu, mamă!.. ».

Desinvoltura cu care vorbește de o nouă operă a sa editorului Murray, căruia îi trimete manuscrisul și-i dă voie să facă orice cu el, chiar să-l arunce 'n foc, e tipică pentru scriitorul căruia la vremea aceea îi și surâdea cea mai glorioasă carieră literară.

Nu spune însuși: « I certainly am a devil of a mannerist, and must leave off. But what could I do? Without exertion

of some kind, I should sink under my imagination and reality »<sup>1)</sup>. (Sunt desigur, un manierist îndrăcit, și trebuie să mă las de literatură. Dar ce-aș putea face? Fără vreo ocupație oarecare în viață m'aș cufunda sub imaginația și realitatea mea ».

Când un poet vorbește astfel atunci când e angajat cu opera sa cea mai caracteristică, oricât de snob, trebuie să ne îndoim asupra calității « focului său sacru ».

Intrebuințată ca mijloc și nu ca scop, poezia lui Byron va fi dela început retorică. Versul clar și sonor, rima uruitoare, verbul scăpăător de satiră precisă, personală, nominală chiar. Exact ca să capteze atenția, ca să cucerească pe cei mai simpli, să epateze pe cei mai pretențioși. In ea va turna ceea ce are un efect mai imediat asupra cetitorului. Era ceva mai persuasiv pe atunci ca melancolia? Hai atunci, cu melancolia! Și lordul svăpăiat, care ieri băuse la Newstead Abbey, cu prietenii săi, din craniile de călugări desgropate, la chefuri ce erau numai preludiul celor ce aveau să vină, va desfășura o melancolie strigătoare la cer, în falduri de dolii ce vor fâlfâi de-a-lungul poemului în care sub numele de *Childe Harold* — sub care în zadar vrea să se ascundă — își va plimba amărăciunea în toată Europa, din Spania și Portugalia în Grecia, din Franța în Italia și de aci în Epir și Acarnania.

Se va opri în fața ruinelor de castele, pe câmpul dela Waterloo sau în piața St. Marc, își va lăsa pletele în vânt de piscuri sau promontorii ; și pretutindeni va medita asupra deșertăciunii vieții, pe care între timp o sorbea cu nesaț

<sup>1)</sup> Letter to Mr. Murray respecting the composition of Manfred.

din cupe de toate felurile și proporțiile. Poemul a umplut pur și simplu lumea de lacrimi. E de mirare că editorul arunca volumele pe fereastră, de mult ce nu prididea cu publicul? E tot așa de ușor de înțeles însă că o astfel de melancolie nu avea nimic în ea de taină, de toaletă a eului; nu avea nimic, de pildă, din grava, discreta, surda melancolie a unui Keats. Era melancolie de speculă și export, melancolie brevetată, era poză melancolică. Exasperantă, deci și nemotivată, așa cum nemotivat e tot *Manfred*, și mai tot *Childe Harold*.

Așa toate sentimentele romantice devin la Byron — fiindcă vroite — pseudosentimente; așa trecutul, libertatea, revolta, iubirea, toate sună a ceva fals, forțat, gratuit; și fac la un loc o poezie fatală, și cu orice preț.

Cu Byron suntem nu la poezie, ci: poza romantică.

Ni se va părea, poate paradoxal, dar adevărul e că romantismul lui Byron e cel mai puțin englez, cel mai puțin natural, cel mai continental. De aci afinitatea lui cu Europa, de aci fama lui fulgerătoare. Pe romanticii englezi dela 1800 îi batjocorește, pe cei dela 1820 îi ignoră, oricât de mult pare a aprecia viitorul lui Shelley. Impotriva tuturor nu preferă pe Pope?

Ca și la poeții francezi, la Byron mai mult decât poezie romantică, avem poetizarea romantismului. Deghizat în toți eroii săi, dela *Childe Harold* la *Don Juan* și dela *Lara* și *Manfred*, la *Ghiaur* și *Prizonierul din Chillon*, e un om care se vrea într'una rând pe rând desperat, resemnat, melancolic sau revoltat, cinic sau blazat.

Da, Byron a regisorul englez al romantismului continental. E! i-a adușmecat durerile și langorile, i-a sesizat

migrenele și filtrat nostalgiile; și plasându-se între Werther și René, a pus în scenă drama sentimentală a vremii sale, în decorul căreia violent fiecare să-și regăsească lacrămile.

Am spus că Byron avea un cult pentru Pope. Nu era numai snobism. Este că ceea ce vibra mai real într'ânsul era, de fapt, o notă clasică: satira. Retorica acestui clasic cu imaginație, când nu se agita în imagini de dezolare, se regăsea la ea acasă și ascuțea în ironie cinică și devastatoare. În satiră reappare veșnic omul care găsea voluptăți bachice în perimate scăfârlii de călugări. *English Bards and Scotch Reviewers*, *Don Juan* și mai ales, *The Vision of Judgment*, conțin atunci printre cele mai durabile lucruri scrise de genialul Cabotin al Romantismului Integral.

În colo, superbă frazeologie, ca în faimoasa tiradă a Waterloo-lui:

Rostogolește-te mereu, adânc și albastru ocean, rostogolește-te.  
Zece mii de flote se fărâsc pe fața ta de-a surda.  
Omul marchează pământul cu ruine, — controlul său  
Sfârșăște la țarm, — pe câmpiile de ape  
Naufragiile sânt toată isprava ta, nici nu rămâne  
Umbră din dezastrul omului, cel mult din propriu-i dezastru,  
Când, pentru-o clipă, ca un picur de ploaie,  
El cade în adânc cu un geamăt de bulboană,  
Fără mormânt sau clopote de 'nmormântare, fără sicriu și fără

(nume.

(Childe Harold's Pilgrimage, canto IV, CIXXIX).

Nimic mai antipodic lui Byron ca *Shelley*.

Un critic englez — poet el însuși — Edward Shanks — vede în *Shelley* poetul tipic al tinereții. Așa a fost numit, printre romanticii francezi, Musset. Câtă deosebire totuși! Într'atât de trădătoare sunt formulele literare.

Dacă e vorba însă de vreo denumire, ne vom aventura să-l numim poetul spiritului.

Nu e, aproape, poezie în care să nu întâlnim cuvântul. Inspirația sa se consumă veșnic pe înălțimi de aer pur și rar, unde respirația se reduce și patima se sublimază. Unde tot fiorul cărnii se perpetuează în filtrări de suflet.

Duhul lucrurilor, iată himera lui Shelley.

Natura nu mai e pitorească și melodic. E taină, ascunzîș spiritual. E sufletul naturii:

O vâlcea, de tot întunecată,  
 Trimete din desișul ei de nucușoară cu iasomie împletit  
 O boare 'n care moare sufletul, chemat  
 De taine 'ncântătoare. În sânul ei  
 Tăcerea și 'nserarea, sore gemene,  
 Țin pază la amiază și plutesc pe umbre  
 Ca forme vapoaroase abia văzute.

Iubirea de asemenea devine duhul iubirii: În *Alastor or the Spirit of Solitude*, poate cel mai frumos poem al său, poetul, după ce a epuiat toate cunoștințele, rătăcește singur în natură, răscolit de enigmele existenței, arar bucurându-se și exultând în sine, ca într'un fel de unică auto-posesie, dându-și duhul în cele din urmă « pe un prag de grotă », « pe o piatră îmbrăcată 'n iederă », ca o respirație în sânul naturii:

Ca o egzalare fragedă pe care zorii  
 O îmbracă în raza lor de aur.

Poetul crede că a găsit ființa care să întruchipeze visul său interior:

El visă că o fecioară sub un gaz,  
 Ședea lângă el, vorbind în tonuri joase și solemne.  
 Vocea ei era ca vocea însuși sufletului lui  
 Auzită în liniștea gândului...  
 ...Curând ținuta gravă  
 A duhului ei pur aprinse prin tot trupul ei  
 Un foc iscoditor. Cădențe 'nflăcărate, atunci,  
 Țâșniră din glasu-i năbușit de suspine tremurătoare  
 Și 'n propriu-i patos înecate; numai mânele ei frumoase  
 Erau goale, plimbând pe o ciudată harpă  
 Ciudate simfonii, pe când în vinele lor înrămurite  
 Sângele elocvent spunea o poveste nespusă...

Toate iubirile lui Shelley, în care se repetă una sau, cel mult, două femei, iau acelaș acces spiritual, sunt eterice. Vieța poetului însăși e trăită, în versul de o muzicalitate inefabilă, pe culmi de abstracții, în aspirări și exaltări de idei; și nu în zadar se citează, ca printre cele mai caracteristice ale sale, poemul *Queen Mab*, scris la 18 ani, și în care această zână a zânelor, într'un fel, «căreia îi este dat să fie paznica minunilor lumii omenești», coboară asupra unei ființe care doarme, îi desparte spiritul de trup și îl ia cu dânsa în regiuni eterice, ca să-i arate trecutul, prezentul și viitorul.

E starea de suflet tipică, e hipostaza lui Shelley ca poet.

Pretutindeni aceeași detașare de trup care îi dă puțința să ia contact cu lumea în reverberări reci, astrale, la întretăieri de fulgere albe, între două existențe aeriene: a sa proprie, și a cosmosului etern.

În aceste regiuni se șterg contururile omenești, sărmanele noastre compartimente — morale, noționale, religioase — au rămas jos, ca niște lesturi aruncate. În înălțimile lui

Shelley singurul conac e eternitatea, unica adresă: libertatea. De aci ateism necruțător și întreg revoluționarismul lui. Ele nu pornesc din calcule sau rancune politice, ca la Byron. Una cu dânsul, din cea mai fragedă tinerețe, și plasate pe un fond sufletesc de o rară iubire a omului, de nesfârșită generozitate, ele sunt la Shelley marca unui înalt și ireductibil spiritualism — un spiritualism care a topit și înghițit la dânsul nu numai orice aplicare practică în viață, ideologie, sau atitudine politico-socială, dar a absorbit până și iubirea sa pătimașe. Ele au fost ca vedeniile care ziua 'n amiaza mare frecventau ființa sa și-i furnizau o nouă, mai acută, realitate.

Din această spiritualitate au ieșit, pe lângă cele citate, trei din cele mai originale poeme ale literaturii universale: *Prometheus unbound*. (Prometeu descătușat), cunoscutul poem dramatic, o nobilă și impunătoare apologie a eliberării rasei omenești de sub sceptrul răului simbolizat aci în Jupiter.

Omul rămâne

Fără sceptru, liber, necircumscris, dar om:  
Egal, fără clasă, fără trib, fără națiune;  
Scutit de temeri, idolatrii, și rang, rege  
Peste sine însuși; drept, blând și înțelept: un om.

*Hymn to Intellectual Beauty*, imnul frumuseții intelectuale, adică al acelei:

Mărețe umbre a unei puteri nevăzute

și: *Epipyschidion* — (poem asupra sufletului), în care niciun poet nu și-a strigat inima către iubita sa în cuvinte mai eterice:

Spirit blând, soră a unui duh orfan <sup>1)</sup>  
 Al cărui imperiu e numele după care tu plângi,  
 In templul inimei mele eu atârni pentru tine  
 Aceste cununi votive de amintiri ofilite.  
 Sărmană pasăre captivă, care din colivia ta îngustă  
 Reverși așa melodii, că ar putea înmuia  
 Inima colțuroasă a celor ce te-au făcut prizonieră,  
 De n'ar fi cu toții surzi la orice dulce melodie...  
 Acest cântec va fi trandafirul tău; petalele lui palide  
 Sunt moarte, într'adevăr, privighetoarea mea adorată!..  
 Dar fraged și mirezmat e mugurul vestejit,  
 Și 'n el n'a mai rămas vreun spin care să-ți rănească sânul.

Câtă intraductibilă, într'adevăr, fluiditate, câtă autenticitate în lirismul reținut, câtă detașare și puritate. Și cât esoterism poetic în visiunea după care:

Tubirea e ca o înțelegere, care crește în lumină  
 Nutrită din multe adevăruri... .

Mobil, exaltat, indefinit, Shelley, da, e poetul tinereții, dar al veșnicei și incorigibilei tinereți, care e tinerețea spirituală. E Oberon în poezia engleză; tot ce scrie dânsul pornește dintr'o ridicare a eului liric la un absolut pentru care lumea reală nu mai contează.

E, adică, la dânsul, ca și la Coleridge, hipostasa tipic romantică așa cum o definește Fichte în *Wissenschaftslehre*, încă din 1794, și care ar fi « liberarea fanteziei de obsesia lumii reale; dreptul eului de a se afirma pe deplin ».

*Keats* e un pendant mult mai potrivit pentru Shelley, decât Byron. Dar nici multă asemănare cu fluidicul și muzicalul autor al lui *Epipsyichidion* să nu-i căutăm. De fapt,

<sup>1)</sup> « Mary Wolstoncraft, soția sa, a cărei mamă murise ».

dintre romanticii secolului al XIX-lea, mai toți admiratori ai lui Spenser, Keats e cel care cu adevărat e din linia lui. S'ar putea spune că școala spenseriană din veacul al XIX-lea e numai un mare moment, între autorul lui *Faerie Queen* și cel al lui *Endymion*. Descendența o recunoaște Keats însuși în dedicații lui Spenser și imitații — nu calculate ca la Byron, ci organice — de stanță spenseriană. Dar ea se lasă mai cu osebire trădată în acel simț al pitorescului care face din stilul lui Keats: « *a gorgeous tapestry* », un tapet, un covor fastuos. Urmăriți grotele, crângurile, boschetele Proserpinelor, Latonelor și Dianelor lui, revărsările de cer și apă, apusurile și răsăriturile, florile și izvoarele lui, — atâtea oaze îmbălsămate în drumeția neîncetată a langurosului bard prin deșertul nostalgiilor fără chip și nume. Cu sensualitate animală poetul se îngroapă în melodii și arome, își țese sub dânsul covoare din ierburile și corolele cele mai iscusite, și farmă cu fiecare mișcare de mână miresme în aer. În ungherul încărcat de culoare și parfum al poeziei sale, ca într'o insulă cu mirodenii, poetul parcă se lasă transportat, nările îi freamătă, trupul i se disolvă, și o beție ingenuă trece dela natură la el, dela el la natură.

Dar ceea ce la Spenser era mai mult armonie de linii și colori, un fel de geometrie a pitorescului, la Keats e broderie de văpaie; și-i trup care se consumă. Keats e un faun poatrinar. Un faun care nu strânge 'n brațe nimfa nurlie, ci-și dă numai sufletul după năluca ei amețitoare.

Ceea ce constituie o hipostasă de două ori romantică; de pitoresc sensual, și de extaz morbid al vieții. Bolnav de amor, Keats își consumă leșinul după himera dragostei

în înfiorări și exaltări și juisențe de contact imaginar cu frumusețile înflorite, calde și luminoase, dulci și îmbietoare, ale firii. Frumuseți care la dânsul înlocuiesc frumusețile spirituale, — de nimfe reci — aproape cu același efect asupra faunului abstract, sublimului Shelley.

È ceea ce înțelege și dânsul când spune: « Gădesc că nu pot exista fără poezie — fără poezie externă — jumătate de zi n'aș putea răbda »<sup>1)</sup>.

Iar în *The Fall of Hyperion* (Căderea lui Hyperion), pe care o subîntitulează *vis*:

...Cine pe lume poate spune  
Că nu ești poet? nu-ți poți spune visele?  
Odată ce fiecare om al cărui suflet nu-i de glod  
Are vedenii, și-ar vorbi, dacă a iubit  
Și-a fost crescut în graiul părintesc.

(Canto I, 11—15)

Poezia lui Keats e un exercițiu de sensualitate diurnă, în care poetul își consumă tot inaccessibilul și inefabilul erotic.

De aci, leit-motivul poeziei sale: leșinul liric, transa erotică. Eroul său, dacă în deosebi îl cheamă Endymion și face — după mitul vechiu — dragoste cu luna, va cădea la fiecare pas în astfel de sfârșeli, provocate de actul posesiei consumate sau numai anticipate în vis:

Ah, nebun muritor! Am chiar cutezat să apăs  
Insuși obrazul ei, de buza-mi arcuită,  
Și 'n clipa aceea mi-am simțit trupul muiat

<sup>1)</sup> I find I cannot exist without poetry — without external poetry — half the day will not do (din scrisoarea din Carisbrooke — 18 april, puțin înainte de boală).

Intr'un aer mai cald; încă o clipă,  
 Și picioarele se topeau în flori. Erau sumedenii  
 De bucurii virgine pe colină. Uneori  
 O boare de vioarele și de lămâi în floare  
 Intârzia pe-aproape; apoi, de faguri de miere  
 Făcuți cu iscusință din clopoței de floarea cea mai albă...  
 Deodată, peste chenarele cuibului nostru  
 Un chip divin își furișă privirea, — o nimfă  
 De munte, pe cât bănuiam...

(*Endymion*, I, 66—71).

Sensația va lua o formă și mai acută:

...când, iată

Acelaș chip de lumină sărutat în somn,  
 Zâmbind în limpedea fântână. Inima mi-a zbughit  
 Prin adâncimea răcoroasă. — Flutura gata, par'că, să dispară —,  
 Am sărit în sus, când, iată, plină de prospețime  
 Imi năpădi pe față o răpăială 'ntreagă  
 De rouă, muguri, lăcrămioare, frunze și flori,  
 Înăbușind tot ce-mi cădea 'n privirea împânzită,  
 Scăldându-mi duhu 'n voluptăți necunoscute...

(*Ibid.*, I, 893—902).

Poezia fiind un act vital la Keats, un fel de posedare  
 în frumos, devine una cu poetul, realitatea lui, adevărul,  
 finalitatea:

Un lucru frumos e o bucurie de-a-pururi

(*Endymion*, I)

După cum:

Frumusețea-i adevăr, adevărul, frumusețe, iată tot  
 Ce știm pe lume, tot ce avem nevoie să știm

(*Ode on a Grecian Urn*, v, 9-1e).

Poetul cântă atunci cu necesitatea cu care trăim, cu  
 exclusivismul cu care posedăm. Acest exclusivism poetic

îl situează interesant, alături de ceilalți romantici. Cum s'a remarcat, « Shelley, oricât de poet, avea mai mult ca orice la inimă libertatea și revolta; Coleridge, filosofia; Wordsworth, natura și pe sine însăși »; — de Byron nu mai vorbim. Pentru Keats, însă, poezia era o ființă a ceea ce, întruchipată, voluptoasă, purtând pe ea ademenerile cerului și absorbind pe poet cu exclusivitatea celei mai exigente metrese.

Am spus că tema poeziei lui Keats e transa erotică, visul de iubire. Aceasta ne aduce aminte de Musset. Dar Keats e un Musset abstinent și cast; un Musset virginal; pe care nu l-a înșelat femeia, fiindcă a avut singur grije să se înșele într'una cu ea... E poetul ascetic, dar prin aceasta nu mai puțin sensual și posedat de demonii visului de frumusețe.

Acest vizionarism cu trup merge la dânsul până la extaz; iar când extazul s'a terminat, ca o beție de opium, el lasă asupra poetului un fel de diminuție a eului, aceea stare de deprimare care ia forma melancoliei poetice. Insațiabilul, himericul iubirii și al fericirii, la Keats se rezolvă atunci, cum era numai natural, în meditația gravă și dureroasă.

Keats ia contact cu infinitul pe calea inaccesibilului plastic a frumosului insesizabil, a himerismului erotic.

Și cu aceasta, poetul fără cultură și fără intelect intră în transcendentalismul romantic.

Nu trebuie să sperăm însă, nici chiar cu prețul acesta, la o filosofie romantică, nici măcar meditație romantică. Enigmaticul existenței la dânsul, pornind dela irealizabilul amoros, dela incapacitatea actului de fericire, se va

rezuma mai mult la o metafizică a simțurilor: nu meditație filosofică deci, cât nostalgie; o resemnare gravă mai mult decât o cugetare vizionară; în loc de pesimism, un doliu prelung al incompatibilităților din noi.

Acest doliu se va afecta acut de noțiunea timpului. Trecutul e singura abstracție din Keats... Dar și el apare cald și încorporat, sub mantia amintirii și regretului:

N'ai fost născută pentru moarte, nemuritoare pasăre,  
 Generații nesățioase pe tine nu te calcă în picioare,  
 Glasul din noaptea asta trecătoare l-auzără  
 În vremi străvechi paiațe și împărați,  
 Chiar, poate, același cântec care-și tăia cărarea  
 Prin aleanul din inima lui Ruth, când de dor de-acasă  
 Ea sta în lacrimi, în holda cea străină,  
 — Același glas ce nu arareori  
 Va fi vrăjit ferestre magice deschise  
 Pe spuma mărilor primejdioase  
 În țara de odinioară a zânelor.

(*Ode to a Nightingale*, v 11).

Mai toată evocarea antichității — al cărei tip e *Ode on a Grecian Urn* — are la Keats drept rost acest refugiu în depărtatul timpului și spațiului, ținut de altfel de predilecție al hantărei romantice.

Trecutul îl duce la noțiunea tristă a efemerului. Toți tuberculoșii au găsit-o în ei, agravată de boală; și, dela Watteau la Laforgue, au combătut-o călătorind. Nepu-tând călători real, Keats și-a consumat pribegia în dome-niul visului, al fericirii inefabile care a fost sau ar putea să fie. Dar tragedia clipei, la care Keats a ajuns iarăși nu pe cale filosofică, ci pe aceea a incompatibilităților orga-nice din noi, nu mai puțin l-a drapat în melancolie. Și e

doliul care atârnă peste toată poezia sa când încetează să fie picturală sau descriptivă, și prinde pe ea ceva mai mult sens. Cum e cazul, în afara poeziilor citate, cu: *Ode on Melancholy*, *Sleep and Poetry*, *La Belle Dame sans Merci*, *The Eve of St. Agnes*, sau *Hyperion*.

\*

Iată-ne ajunși la capătul perioadei neoromantice engleze.

Dar am fi greșiți dacă am crede că ea se istovește cu primul și al doilea grup al secolului al XIX-lea. Restul veacului e străbătut de noi romantisme.

E romantismul întors de predilecție spre evul mediu, din *Idilele Regilor*, ca și cel meditativ din *In Memoriam*, sau cel episodic din *The Princess* sau *Maud*, ale lordului Tennyson; e romantismul cerebral al lui Browning; sau romantismul atât de ciudat, și altoit pe mitul antic al lui Swinburne; și e, mai ales, premergător poeziei acestuia și nutrit de ideologia lui Ruskin: *prerafaelitismul* lui Dante Gabriel Rossetti, al Cristinei Rossetti și-al lui William Morris. Acest curent, primul în Anglia organizat sub formă de luptă literară, încearcă o apropiere mai acută de evul mediu, descoperit în simplitatea extatică și sinceritatea primitivă a pictorilor de icoane italieni din familia lui Giotto, Fra Angelico, Bellini. El se adresează evului mediu, adică, pentru o problemă sufletească, așa cum Scott îi exploatare numai aspectul pitoresc și fascinant. *The Blessed Damozel* (Fecioara binecuvântată), frumoasa poemă a lui Rossetti, e produsul tipic al acestei școale din cadrul căreia mai trebuie citate sonetele aceluiași și *Paradisul Terestru* al lui William Morris.

E ca să spunem că tema romantică, așa cum a fost pusă de primii poeți englezi — marii elisabetani — n'a fost în decursul veacurilor decât reluată, completată și adâncită în diferitele-i aspecte.

De fapt, se pare că aceasta e sarcina literaturii engleze: de a fabrica romantism.

Și încercarea de față n'a fost decât de a urmări procesul acestei fabricații.

Din tot acest proces un lucru reiese: autenticitatea romantismului englez.

Niciun partipri literar sau filosofic n'a luat parte la zămislirea lui; niciun compromis cu știința sau politica nu l-a alimentat; după cum nu l-a atins aproape nicio influență străină.

Romantismul englez e una cu trecutul medieval, cu dragostea de natură a Englezului, cu spiritul lui religios și adâncul lui înțeles de umanitate. Se poate spune că acestea sunt colonadele care susțin, sub cerul veșniciei, romanticul; și împreună — făcând una cu el — literatura engleză însăși.

De aci varietatea lui, lipsa de rețetă și formulă, aproape lipsa lui de identitate; de aci naturalețea și sănătatea lui.

Sănătate care a știut să mediteze și să se roage, să plângă și să se 'nfioare, fără a se rezolva vreodată în acea « ruină psihică a individului » reproșată de Lasserre romantismului continental și provenind în deosebi din nota acestuia factice.

1854

Central University Library

## PRERAFaelITISMUL

Mișcarea de idei și creație care, sub numele de prerafaelism, a avut loc atât în pictura cât și poezia engleză din a doua jumătate a veacului trecut, înseamnă *grosso modo* o revoltă a imaginației în literatură și artă, revoltă a spontaneității creatoare împotriva rațiunii și convenției.

Prin aceasta ea nu e decât un punct culminant, deși ultim, dar cu perspective ce se prelungesc până în zilele noastre, al unei lungi evoluții, a unui veac întreg de eliberare poetică știută sub numele de romantism.

Spunem: un veac întreg, în raport mai mult cu literatura generică, sau continentală. Dar la Englezi cuvântul veac devine veacuri, romantismul fiind — cum am și văzut — un fel de infrastructură a literaturii engleze, ea născându-se romantică prin excelență așa cum literatura franceză se naște clasică prin excelență.

Dacă admitem formula « accepție în fața regulilor și datelor vieții » ca ordonând sufletul francez în literatură; iar « mirarea în fața datelor vieții », adică protest, surpriză și revoltă în fața vieții, ca ordonând sufletul englez în literatură, am găsit cheia cu care să descifrăm clasicismul și romantismul acolo unde își au obârșia și autenticitatea, și unde aceste două norme literare își realizează tipul.

Și totuși, spiritul de nesupunere și surpriză al literaturii engleze ar trebui să ne nedumerească la un popor pe care-l știm cu toții tradiționalist și așezat, și tot așa de rece și inert la minte, pe cât de flegmatic în temperament; în opoziție cu neamul francez care se mândrește cu blazonul galic al sfidării și desordinei, cu panașa anarhică a prefacerilor schimbătoare de lume.

Contradicția e însă numai aparentă. Francezul e un popor al revoluțiilor raționale, puse la cale de filosofi, triumfătoare în idee; desordinea franceză e desordinea ideilor, și a unor temperamente conduse, mai bine zis, rătăcite de ele. Sediul acestor desordini, sfatul revoluționar al civilizației franceze stă în creer, în creerul disolvant, fiindcă pururi analitic, pururi mișcător; mișcarea creerului în civilizația franceză e egalată numai de inerția restului, poporul francez rămânând cel mai schimbător în principiu, dar cel mai vetust și anchilozat în fapt, gata să îmbrace la orice oră din zi și noapte o nouă modă de idei, și să îmbrățișeze o nouă celebritate mondială — masculă sau femeală, de rampă sau de bibliotecă — pentru ca a doua zi să facă la fel, și pentruca în fond totul, sau aproape totul să rămână la fel.

Francezul are un cuvânt intraductibil în alte limbi — afară de românește: « badaud ». Un istoric, dar un istoric care știe și să râdă, un istoric dublat de un ironist, ar putea face o nouă istorie a poporului francez bazată, nu pe regi și instituții, pe care Franța le-a răsturnat, ci pe spiritul de gură-cască, pe care Franța rămâne atât de consecventă. Acest istoric vesel ar găsi poate că și marea revoluție franceză, una din cele mai mari preschimbări care n'a dat

în fond nimic, a fost un rezultat al atitudinii de gură-cască în fața civilizației engleze; filosofii francezi ai veacului XVIII-lea se uita la constituția și libertățile engleze așa cum se uita azi filosofii și esteticii Parisului la baletul rus sau năzdrăvăniile vreunui sculptor valah. Numai, poate, cu mai multă convingere; dar tot «epatați» — ceea ce este o atitudine nepermisă la un filosof. Din această epatare a ieșit nonsensul necopt și fals al revoluției franceze, care a înlocuit stabilitatea regală cu instabilitatea politicianistă și sinceritatea din adânc a unui popor, cu fățărnicia de culisă a colectivismului, — și care, făcând și aceste prostii, a revoluționat totuși, — vorba lui Napoleon, nu a lui Carageale! — fără să reformeze.

Poporul englez n'are nevoie de revoluții fiindcă el face revoluții în fiecare zi. Revoluțiile engleze se numesc reforme. Tradiția Englezului e o tradiție de astfel de revoluții — tradiția de a se mira veșnic în fața realității, de a nu accepta nimic, și deci de a nu se anchiloza niciodată în idee. Lenea intelectuală a Englezului e numai dispreț de idee, având drept contrapondere curiozitatea veșnică, curiozitatea de copil în fața fenomenului vieții; flegmatismul neamului e numai un curativ de rasă, o terapeutică pasivă și un tonic cu care să reziste în vârtejul marilor antrenamente ale existenței, — un fel de cronometru, în sfârșit, cu care-și regulează pulsul și-și pune la punct tensiunea interioară, cel mai aventuros și mai amator de senzații neam de pe lume.

Anti-intelectualismul și flegmatismul englez sunt cu alte cuvinte supapa de siguranță la adapătările rasei, la vieață și minunile ei, — organele fără de care nu și-ar

putea administra prefacerile vieții fără să se uzeze și degereze, organele create de funcțiile mari vitale ale celui mai vital dintre neamuri.

Poporul francez a ieșit degenerat și decimat — au spus-o toți, și o vedem încă sub ochii noștri — dintr'o singură revoluție; poporul englez a ieșit numai regenerat din cele 7—8 revoluții mari ale istoriei lui.

Fiindcă operațiile au fost succinte, naturale, așa cum le practică în deobște neamul albion din instinct. Nu-ți place parlamentul, îl trimeți la plimbare; nu-ți place regele, îl depui; trebuie războiu, îl faci, deși n'ai o armă, n'ai un soldat de meserie. Odată lucrul făcut, lumea se adaptează în douăzeci și patru de ore la noua realitate, și fiecare pleacă la treaba și datoria lui.

Din același instinct de mirare în fața vieții a ieșit și literatura engleză. Romanticismul ei organic nu e decât forma literară a reformismului englez. E caracteristic că dela Wycliff, primul mare protestant englez, — în vremea căruia apar adierile romantice din opera lui Chaucer — și până la Shelley, un protestant până la impietate, romanticismul englez coincide cu epocile de reformă politică și religioasă. Cel mai reformist veac englez e veacul elisabetan; același veac e și cel mai romantic.

Protestantismul pentru care Henric al VIII-lea își decapitează sfetnici de talia lui Robert Fischer episcopului de Rochester și cancelarului Thomas More, devine și mai dârz sub regina Elisabeta pe care Papa o chiar excomunică. Veacul ei e de fapt veacul tuturor protestărilor. Il anunțase marile descoperiri și evenimente dela sfârșitul veacului precedent, descoperirea Americii, a tiparului,

a ierbii de pușcă, arderea pe rug a lui Savonarola; anul lui Luther, anul 1521 nu era decât ultimul ecou, dar și cel mai puternic, al reformismului european. Dar valul acestui reformism nicăeri nu lovea mai cu putere ca în țărmlul Angliei. Shakespeare nu se născuse încă atunci când, la 1543, reformatorul cosmului, polonezul Copernicus, dăruia sistemul planetar al lui Ptolemeu în *De Revolutione Orbium Celestium*. Cu 9 ani mai înainte de nașterea sa, Consiliul din Trent, sub catolica regină Maria a Angliei, stigmatiza reforma în martiriul prelaților protestanți arși pe rug în frunte cu arhiepiscopul de Canterbury Crammer și marele Latimer. Aceasta numai ca să dea și mai mult avânt reformismului. Venirea Elisabetei proclamă reformismul ca biserica de stat și lunga ei domnie e un lung șir de represalii pe de o parte, pe de alta un triumf al libertății și înnoirii, — dela descoperirile unui Hawkins, Drake, Raleigh, pirați oficiali ai Angliei, care fură pământuri noi și prădează flote, până la lupta cu Papa sau vizita lui Girodano Bruno. Marele ateu și platonist, adept al lui Copernicus, venea să predice contra lui Aristot și contra bisericii, adus cu fast de chiar Sir Philip Sidney, la Oxford în 1583, adică în chiar anul care vedea *Cena de le Ceneri* opera în care Bruno se făcea adeptul violent al sistemului lui Copernicus. De altfel Bruno — a cărui vizită făcea un fel de pandant la vizita tot la Oxford, a lui Erasim, de mai înainte, și-a publicat multe din operile sale în Anglia Elisabetei, și primejdia pe care, pentru ortodocșii bisericii și gândirii, ideile lui o prezenta, se poate vedea din ordonanța dată de aceștia cu prilejul vizitei sale: « Toți doctorii și licențiații care nu urmează cu fidelitate pe

Aristot sunt supuși la o amendă de 5 șilingi pentru fiecare abatere »!

Poeții romantici elisabetani, dela Sir Philip Sidney la Spenser și dela aceștia la Shakespeare sunt adepții lui Bruno, așa cum sunt și ai lui Raleigh, desfundătorul aventuros de orizonturi marine, așa cum sunt și ai reginei protestante, de două ori răzvrătită istoric, împotriva Romei și puterii navale spaniole. Pentru toți lumea e o aspirație nouă; și cu mirarea și exaltarea în suflet, ei îi cântă-fie și iregular-frumusețea întinerită, așa precum se revoltă împotriva prejudecăților și accepțiilor ignare ale întunecatului trecut.

Încă odată, romantismul acestor poeți e un protestantism în versuri, abordând problemele vieții în deplina emancipare de suflet și de cugetare.

În secolul al XVII-lea catolicismul Stuartian-ajutat de atingerea cu Parisul — contaminează șovăelnic pe John Dryden, și găsește apoi în Pope un adept după tată și mai ales mamă, al Romei. Nu e de mirare că ne găsim atunci în fața unei literaturi clasicizante, care jură pe Castelvetro, Vida, Père le Bossu și Boileau; face din « distihul eroic » — în locul versului alb shakespeare-ian — un idol și o lege; și mai acceptă și alte erori de interpretare a Poeticei lui Aristot, — în speță unitățile, pe care, se știe, acesta nu le-a înțeles cum le-a înțeles posteritatea

Dar și la vremea aceasta romantismul adie în poeți obscuri ca Parnell, și mai ales Lady Winchelsea, care va trebui să fie citată mai târziu de Wordsworth în Prefața Baladelor, pentru sentimentul ascuțit al naturii, dovedit în faimoasa Nocturnal Reverie. Pentruca, odată cu un

veac nou, de protestantism liberal, romantismul poetic să iasă clar la lumina zilei cu Thomson, Collins, Gray, Young, Ossian, Baladele Percy, Blake.

S'a spus că romantismul englez al secolului XIX-lea, ca și cel german al lui Novalis, Schlegel, Tieck, e datorit actului francez dela 1789.

Adevărul e că romantismul lui Wordsworth, Coleridge, Shelley, Byron — și cazul lor a fost mult desbătut — va fi fost stimulat — ca și romantismul german — de revoluția franceză. Wordsworth și Shelley au cochetat mult cu idealul revoluționar, Byron a fost mult influențat de Napoleon, dar acesta e numai un punct în evoluția lor; e o ricoșe a influenței exercitate de romantismul politic al lui Cromwell, asupra lui Robespierre și Danton. E cert că revoluția franceză a influențat mult mai puțin Anglia decât a fost influențată ea de Anglia.

Cert este iarăși că un Ossian a însemnat mult mai mult decât Robespierre și «fata cu ochi castanii» din balada scoțiană a făcut mult mai multă revoluție decât Danton în romantica secolului XIX-lea englez!

Numai că romantismul primei jumătăți a acestui veac e amenințat de convenționalismul imperialist repede așternut pe fața Angliei de domnia glorioasă a reginei Victoria. E caracteristic că dintre cele două teme poetice cu care veacul debutează, triumfă tocmai cea mai puțin romantică. E tema lui Wordsworth, a «dicțiunii poetice» a limbajului poetic care trebuie să fie cel de toate zilele; e concepția acestuia despre o poezie naturală, de găsit în locurile comune ale vieții, și nu concepția lui Coleridge despre o poezie care ar fi exploatarea în limbaj accesibil a misteriosului și supranaturalului existenței.

Infinit mai romantic, și desigur și mai poet ca Wordsworth, autorul Baladei Marinarului, se pierde în mizerie și opium, în vreme ce tovărășul lui printr'un fel de adaptare la convenționalismul victorian, scrie plat și stăpânește pontifical regiunea poetică.

O reacție, o întinerire încearcă sburdalnicii dela 1824. Dar Byron devine un exilat, Shelley, un înger van și ex-comunicat, Keats e numit birjar și moare de ciudă.

Era rândul romanului să facă cel puțin o critică socială regimului de inichități și prejudecăți victoriene, și dela Dickens și Thackeray, la Reade și Gissing, scalpелul literar operează. Revolta, însă, mirarea poetică, încetase cu cei trei, și epica Tennysoniană, stăpânește egală, lungă, implacabilă în timp și spațiu. . .

În lumina acestui joc de accepție și mirare în poezia engleză; în linie cu romanticismul ei, care a știut să-și dea pe față cu apa tinereții ori de câte ori o ordine de stat sau de moravuri importante amenința cu anchiloza, trebuie concepută mișcarea al cărei punct de plecare e revista *The Germ* dela 1850.

Tancrède de Visan spune că simbolismul e ultima dare din coadă a romantismului francez. Prerafaelitismul e și el o dare din coadă a romantismului englez, numai nu ultima, fiindcă în materie de romantism englez termenul *ultim* nu există.

\*

În primăvara lui 1848 trei tineri pictori între 20—21 de ani, Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt și John Everett Millais, care cu vreo doi ani mai înainte făcuse cunoștință la Academia de pictură din Londra, și

se legase prieteni, se aflau în casa celui din urmă din Gower Street, aplecați asupra unei cărți cu gravuri după frescele din Campo Santo, din Pisa. Aceste copii se legau în mintea lui Dante Gabriel Rossetti cu un pasaj pe care dânsul îl citise cu câțva timp mai înainte, în Vieța poetului Keats, de Lord Houghton.

În acest pasaj poetul Keats mărturisea că «răsfoind un folio cu reproduceri după școala italiană de pictură, a ajuns la concluzia că unii din maștrii aceștia primitivi întrec pe Rafael însuși».

Sub impresia acestor două documente, citatul din Keats și frescele din Campo Santo, Rossetti ca și prietenul său Hunt, ajunsese la aceeași concluzie.

Ceea ce îi cucerea la acești primitivi italieni, ceea ce-i convertea la Giotto și Cimabue mai ales, era sinceritatea lor maximă, devoțiunea cu care ei urmărise pe pânză linia pură a madonelor lor, credințioșia penelului lor, care alungând orice preocupare streină sau păgână, cultivase cu smerenie idealul de frumusețe ivit în ruga lor de artă.

S'a părut atunci acestor tineri că arta nu e un meșteșug ci o taină, o comuniune intimă cu modelul, o absorbție totală în opera ta, dela linia ideală la amănuntul revelator.

Sinceritate, puritate, misticism, iată pentru dâșșii esența artei italiene primitive, mai vorbitoare tocmai prin aceste elemente sufletești decât retorica de colori — oricât de candidă — la Rafael, sau artificiosul dulceag al declamatorului Murillo.

Și atunci s'au întrebat dâșșii, de ce n'ar porni oare întru urmărirea acestui ideal de artă primitivă și n'ar forma, de pildă, o Frăție Prerafaelită.

*The Preraphaelite Brotherhood*. Frăția și lua naștere în toamna lui 1848, compusă din 5 studenți în pictură: Rossetti, Hunt, Millais, Collinson, Stephens și un sculptor: Thomas Woolner.

Dintre aceștia, trei aveau să ajungă printre cele mai mare nume în pictura vremii lor; Rossetti avea să adauge la acest titlu gloria de poet prim al epocii sale; Stephens avea să devină un critic superior de artă; și numai Collinson să apuce calea preoției.

Profesorul tuturor acestora, pictorul Ford Madox Brown, avea să refuze, din scrupule de profesor, să adere la noua mișcare. În schimb, Rossetti va întâlni puțin după aceea la Oxford un tânăr foarte hotărât să se facă popă; cu faconda lui persuasivă Rossetti îi spune că nu face de popie ci de pictură; teologul îl ascultă, se convertește la artă, și curând cel ce trebuia să devină cel mult episcop ajunge marele pictor Burne Jones!

Mișcarea pare că privește deocamdată numai pictura; cu pictura, ea însă îmbrățișează curând poezia, și împerecherea aceasta cu reflexe reciproce între cele două arte, realizată mai ales în persoana șefului acestei școale — Dante Gabriel Rossetti, tot atât de mare pictor ca și poet — e una din caracteristicile ei organice.

E și ceea ce explică lipsa lor de teorie; inspirați de pictori vechi, pictorii noi s'au așezat să picteze.

Ceea ce-i izbise la primitivi fusese puritatea liniei, modestia ascetică a coloarei, aplicarea devotă asupra modelului, acea fervoare lăuntrică una cu extazul ce transpira din forme și atitudini.

Și aproape în aceeași atitudine au început și ei să picteze. În atelierul lor comun Hunt zugrăvea pe « Rienzi jurând răzbunare peste trupul fratelui său », Rossetti « Copilăria Maicei Domnului »; în vreme ce dincolo, în atelierul lui propriu, Sir John Millais colabora la noul crez de artă cu « Lorenzo și Isabella », după poemul lui Keats <sup>1)</sup>. (Observăm că Keats e poetul favorit al noii școli; după dânsul, celălalt favorit va fi Browning, influențând într'un grad uneori chiar mai mare pe Rossetti ca poet).

Cele trei picturi expuse în 1849, în Hyde Park Corner, sub inițialele P.R.B. au stârnit, ni se spune, « cum era de așteptat furtună; cei trei pictori fură legați la stâlpul de așteptat furtună; cei trei pictori fură legați la stâlpul de așteptat furtună; cei trei pictori fură legați la stâlpul de așteptat furtună ».

Aceasta, se înțelege, fiindcă rupeau cu tradiția, și din accepția oarbă a convenționalismului victorian deveneau noutate tânără și surpriză dinăuntru.

Să notăm că tablourile expuse datau ca concepție și tehnică dinainte de formarea frăției preraphaelite, care nu venea decât ca o cristalizare a unor tendințe înăscute în tineri de 17 și 18 ani.

În 1850 se mai putea vedea la Portland Gallery a doua și ultima pictură a lui Rossetti expusă publicului, tablou mai plin de misticism și colorație exaltată: *Ecce Ancilla Domini*.

De atunci înainte Rossetti, sub insultă și ironie, se abține pe toată viața să mai expună, și pictează numai pentru el și prieteni. Dintre aceștia unul devine câmpărașul lui cronic.

---

<sup>1)</sup> Isabel and the Pot of Basil; a story from Boccaccio.

Dacă cercetăm corespondența de tinerețe a lui Rossetti, publicată de fratele său, William Michael Rossetti, care trebuia să devină un fel de mentor al noii școale, dăm de un scoțian liric și ne-avar, ocupat să trimită când 8 lire, când 10, când 20, pentru vreun tablou, când îi trimete — scoțianul! — cu 5 lire mai mult decât se învoise. Uneori îi cumpără un tablou pentru vreo doamnă dela care izbutește să scoată ca la vreo 10 lire mai mult, pe care e bucuros să le expedieze pictorului.

Ca în sfârșit, de ochii tatălui său — care l-ar putea certa pentru că dă sume prea mari pentru tablouri — să-i dicteze chiar o anume scrisoare pe care Rossetti să i-o trimeată lui însuși, spre a se putea disculpa cu ajutorul ei, în ochii părintelui. Să nu uităm că omul avea la vremea aceasta 34 (trei zeci și patru!) de ani.

Cine era el? Era fiul unui scoțian, (mare negustor de vinuri la Londra), adâncit la vremea aceea în scrierea uneia din cele mai mari cărți ale vremii sale: *Modern Painters*, adâncit atât de mult încât nu suferea să fie vizitat de nimeni. Nu spune însuși, într'o scrisoare către acelaș Rossetti, care era să-l tulbure cu o vizită? « Te rog, nu veni, fiindcă scriu *Modern Painters*. Scrisul pentru mine e un calcul matematic. Cum îl întrerup trebuie să-l iau dela capăt ». Era John Ruskin, alături de Carlyle cel mai mare profet de idei și reformator de conștiință publică al secolului XIX-lea englez.

Mișcarea prerafaclită, pornită cum am văzut, înfășurată în mândrie de sine și dispreț pentru vulg, și hotărâtă să se abțină dela desvoltări teoretice și polemice, ar fi căzut desigur — aceasta e opinia celor mai mulți critici —

înfrântă de opinia reacționară și de un public ignar, dacă marele Ruskin nu apărea la momentul critic, să o înțeleagă și apere, să devină într'un fel doctrinarul ei militant.

Să părăsim deci pentru moment pe cei 5 pictori plus un sculptor, să-l lăsăm pe Rossetti să se însoare, să-și îngroape soția cu manuscrisul lui de versuri la căpătâi, stăpân pe un fel de faimă clandestină care va mira pe Walter Pater; și să ne oprim la acela căruia preraphaelitismul îi datorează dacă nu opera și gloria, în orice caz, sistemul critic și succesul momentan.

## II

*John Ruskin*, e una din cele mai duioase figuri din literatura modernă. Rareori un suflet mai larg îmbrățișetor de umanitate, căruia umanitatea să-i fi refuzat mai net — cum spune singur într'o patetică scrisoare, răspunsul la această îmbrățișare.

Trupul lui mare și adus din spate, părul lung și barba date într'o parte, ca bătute mereu de vânt, ochii limpezi ca două lacrimi peste care în zadar sprincenele păroase și încrețite vroiau să adie tristețe, gestul lui larg și molcom, toate erau ale unui gigant cuminte, un gigant cu suflet de copil, făcut să se plimbe 'n vieață printre flori și copile cu păr bălaiu. Un mare nevinovat, un mare platonice, Ruskin era bătrân când trimetea în scrisorile sale sărutări florilor, și era de 56 de ani, când (în Mai 1875) avea următoarea scenă, de adolescent, la căpătâiul unei muri-bunde. Muri-bunda era o fată, fostă elevă a sa, prima care iubise pe acela ce nu cunoscuse chiar pânăla o vârstă așa de înaintată, fericirea de a fi fost iubit de o femeie,

Fata vroise chiar să se căsătorească, dar părinții se opuseseră pe motiv că Ruskin pierduse credința 'n Dumnezeu. Auzind că fata e pe moarte Ruskin venea să-și ia ultimul rămas bun. Mai înainte de a-l primi fata însă — ca și părinții ei, foarte habotnică — pune ca Ruskin să fie întrebat dacă iubea mai mult pe Dumnezeu sau pe dânsa. Ruskin șovăe puțin; se gândește că a spune că iubea mai mult pe Dumnezeu făcea mai bine fetei, dar era o minciună; după grozavă luptă cu sine, cu sinceritatea copilului care nu știe să mintă, el trimete răspunsul: nu, în Dumnezeu nu cred; o iubesc mai mult pe dânsa.

Intrarea în odaia fetei îi rămîne închisă, și fata murea la 29 ale lunii, fără să mai dea ochii cu adoratul ei <sup>1)</sup>).

Un om care n'a spus o minciună în viață, acesta era Ruskin, un mare platonian, cum am spus, un mare virginal.

Sufletul lui trecuse parecă neatins prin viață, cruțat tot atât de mult de bucuriile ca și de durerile ei, păstrând până la capăt acea frăgezime primăvăratică ce nu vestește decât în atingere cu brutalitatea lucrurilor.

Ruskin a locuit cu părinții săi până la 52 de ani, adică până la 1871, când mama a murit — tatăl murise în 1864. O singură întrerupere, de șase ani stricase căsnicia sa ideală cu părinții, și aceasta a fost pentru căsnicia adevărată, cu soția sa. Aceasta se îndrăgostește la urmă de altcineva, și fuge, pentru amant, fără un cuvânt de acasă. Când aude că soția sa e gata să ia trenul, dela țară dela dânsul Ruskin ia calul și fuge după dânsa; o ajunge în stație, pe peron, vine la ea, îi smulge geanta, i-o umple cu

---

<sup>1)</sup> Bardoux,

bani și dispăre fără un cuvânt. Câtva timp după aceea Ruskin se prezintă la pictorul Millais: am venit să-mi termin portretul început la Londra (Lucrurile se petreceau în Scoția). Ruskin pozează, pictorul îi termină portretul; tot timpul, între cei doi vechi prieteni niciun cuvânt. Când tabloul e gata Ruskin îl ia la subsuoară, întinde prietenului cecul și pleacă. Millais era pictorul pentru care soția îl părăsise!

Virginalitatea aceasta înăscută la Ruskin era alimentată și de o înaltă concepție de viață, de ceea ce am putea numi primatul suferinței. Suferința pentru Ruskin era un har al vieții. Era școala ei cea mai înaltă; o școală creștină, pe care o urmăsea pe paginile Bibliei, acelei Biblii cu care de mic copil mama sa — o puritană scoțiană — îl închidea singur în odaie, numai cu câteva bucăți de lemne și chei ca să se joace. Din Biblia aceasta — chiar când peste fruntea gânditorului treceau anii de ateism ai vremii — Ruskin citea în fiecare zi; din ea la cursurile lui de Artă, la universitatea din Oxford, profesorul de 55 de ani, citând la o oră cuvintele scripturii: «de ce n'am aripi de porumbel» se pomenea fredonând aria lui Mendelsohn pe aceste cuvinte; altădată, vorbind de lipsa de credincioșie și conștiință a pictorului modern, aduce o biblie din veacul XIV-lea, și o compară cu oarecari reproduceri dintr'o revistă, aruncă revista cu dispreț, și venind până'n marginea catedrei, ia primele verseturi din Biblie și pornește să le comenteze vreme îndelungă, spre exaltarea studenților care nu mai iau note ca nu cumva să nu piardă vreunul din cuvintele-i înaripate<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Bardoux,

De bună seamă că un om capabil de atâta fervoare lăuntrică, plasat cu sufletul pe atâta înălțime și puritate în viață, cu un gust înăscut pentru ascetism, aștepta un ideal căruia să se devoteze cu absorbție și abnegație. Și acest ideal, metresa de o viață a lui Ruskin, și sinugra care nu l-a trădat, a fost: frumosul.

Părinții îi desemnase cariera preotească. Și dacă nu era boala de piept, nimic nu l-ar fi abătut dela această carieră. Ruskin ar fi ajuns desigur cel mai mare predicator al vremii sale. Neputând să predice din anvonul presbiterian, dânsul a predicat din anvonul artei; dar căutând pe Dumnezeu și acolo, estetica lui devine o predică, iar Ruskin, întemeietorul unei noi religii: religia frumuseții. O religie cu un sanctuar populat cu nu mai puțin de 80 de volume.

Am văzut în Ruskin un copil îmbătrânit în Biblie și austeritatea calvină a familiei sale; dar acest copil fără bucurii și dureri în viață a avut o plăcere; aceea de a fi luat de tatăl său în diversele călătorii de afaceri ale acestuia, mai întâi la Londra, apoi pe continent, în Franța, Italia, Elveția. Tatăl, în ciuda profesiei, era un mare colecționar de artă și amator de frumusețe naturală.

Din Biblie, ochii tânărului John orbiți de frumusețe divină se deschid atunci asupra naturii; și tabloul care se desfășură în față e tot așa de frumos ca și chipul Domnului revelat în apostoli. Evlavia lui Ruskin se transferă ușor asupra naturii, și cu ajutorul ei, și al frumosului care dela natură purcede, religia din cărțile sfinte se va continua pe pânze și monumente.

Ruskin spune singur în acel fel de autobiografie intitulată *Praeterita* — scrisă către sfârșitul vieții, că cel mai

mare eveniment al vieții sale a fost vederea Alpilor, a Muntelui Alb din pragul Genevei.

Mai târziu se adaugă alte două evenimente: vederea Rouen-ului cu faimoasa catedrală; și vederea Veneției. Aceste trei puncte îl vor atrage ca un magnet toată viața; fiecare vacanță, fie ca student la Oxford, fie ca profesor acolo, în compania de cele mai multe ori a părinților, sau singur, ca să-și îmbie sufletul sau să-și îmbogățească datele pentru o carte ce nu se mai sfârșește, Ruskin și-o va petrece pe continent, la umbra catedralei, munților sau lacurilor Dumnezești, copiind uneori cu minuțiozitate de ucenic, o frescă, o aripă de biserică, sau o linie de peisaj neîntrecut.

Acest elev evlavios al naturii, ucenic al frumosului, care iubește minunile creației nu numai cu ochii sau ideea, ci cu creionul și paleta; care nu privește, ci contemplă ceasuri întregi, și cade în extaz în fața operii Domnului, ajunge negreșit curând să-și traducă extazul într'o concepție proprie de artă, ce nu poate fi decât: arta, ca icoană a Domnului.

« Tot ce a făcut Dumnezeu e frumos; și tot ce ne învață natura e adevărat », spune dânsul unei admiratoare care îi cere sfaturi în pictură. Iar curând, frumosul, binele, adevărul sunt unul și același lucru pentru dânsul, fiind forme ale dumnezeirii; iar natura, ca oglindă fidelă a lui Dumnezeu, fiind idealul de frumusețe, bine și adevăr.

În *Modern Painters* (vol. I, pag. 100 și urm.) Ruskin se va ocupa de aproape cu acest frumos tipic, cum îl numește, și va găsi atribute, care sunt șese, concurând cu însăși atributele dumnezeirii: infinit, unitate, odihnă (contemplativitate), justiție (care nu-i decât simetria), energie, moderație.

Natura copie fidelă a lui Dumnezeu, închizând în ea deapururi aceste atribute, e izvorul tuturor frumuseților, după cum e *simbolul* lor suprem.

«Norii sau firmamentul exprimă misiunea pe care o au cerurile față de om. Această misiune se poate exercita fie prin judecată, fie prin milă, (adică) fie prin fulger, fie prin rouă. Curcubeul sau coloarea noului simbolizează tot mila, cruțarea vieții, sarcina cerului de a hrăni și prelungi viața. Lumina, a cărei strălucire nu e îndulcită de culorile firmamentului, este tipul înțelepciunii și dreptății divine; preparată pentru toate nevoile omului și pentru toate bucuriile, ea ajunge una din izvoarele principale de frumusețe omenească, devenind parte din carnea omenească. Astfel împărțită, lumina soarelui este tipul înțelepciunii lui Dumnezeu, care sfințește și răscumpără». (*Modern Painters*, vol. I, cap. XI). Un naturalist sau himist poate zâmbi la această interpretare a naturii, bazată de altfel pe Hooker, marele predicator din secolul XVI-lea; dar nimeni nu va tăgădui că ea constituie cea mai poetică interpretare. Când Egiptenii creiau mitul lui Osiris, Isis, și Typhon, negreșit nu ne dedeau o deslegare a fenomenelor naturale, dar cea mai poetică, și deci profundă descifrare a apusului de soare, — soarele decapitat de hainul Typhon și plâns și reînviat de iubita lui, Isis. La fel acest cetitor suprem al naturii ne dă o întreagă mitologie, o cosmogonie biblică, trecând peste fața naturii un suflu divin, reînoindu-i aspectele pentru o menire înaltă, transfigurând-o până la spiritualizare.

Ruskin numește această frumusețea supremă a naturii, *frumusețea tipică*. La ea adaugă: *frumusețea vitală*.

Dumnezeu a creat pe lângă natură, vieța. Principiul vieții circulând în ramura de dafin o face frumoasă.

Desfășurarea formelor lui Plato — gânditorul care l-a influențat și în cugetare și în scris — repetând un tip, o idee, un principiu de vieță, constituie un spect de frumusețe vitală.

Această frumusețe e *relativă*, când privește numai funcțiunile vitale (frumusețea frunzei, ca un organ, ca o pleoapă prin care vede copacul, sau ca un por prin care respiră acea sfântă lumină de adineaurea, prin care participam cu toții la dumnezeire.

Și e *generică*, atunci când exprimă efortul speții către perfecționarea ideală — prin procreație. Aceasta este iar un aspect de frumusețe. Și Ruskin o urmărește până și în pietre, variind ele însele către un ideal, sau o categorie de idealuri, — idealul granitului, al ardeziei, al marmurei. . .

Ori, în fața acestui Dumnezeu copiat multiplu, în fața acestei naturi de frumusețe tipică, se așează artistul. Care va fi atitudinea lui? Cum va crea el? După arta divină, arta naturală, sau frumosul în natură, care e adică, frumosul uman, creația artistică?

Intrăm în miezul esteticei ruskiniene.

Spune dânsul în continuare (secția XI, cap. III, din *Modern Painters*).

«Datoria artiștilor nu e de a alege, de a compune, de a imagina, de a experimenta; ci de a *fi umili*; de a urmări cu pasiune urma naturii, de a copia degetul lui Dumnezeu. . . Meargă ei la natură cu *simplitatea* în inimă. Pășească cu ea alături, cu străduință și sinceritate, fără alt gând decât acela de a pătrunde înțelesul ei ascuns și de a-și aminti

învățămintele ei; fără a disprețui nimic, convinși că toate lucrurile în natură sunt adevărate și bune, și fericite de adevărul ce-l conțin ».

Iar în *Arrows from the chase*, colecția de articole trimise la diferite jurnale (vol. I, p. 36) dânsul răspunde unei admiratoare ce-i cere sfaturi în pictură:

« Nu căutați pe Tițian, nici pe Claude... Nu căutați clar-obscur; fiți siguri că tot ce a făcut Dumnezeu e frumos, și că tot ceea ce te învață natura e adevărat. Mai ales ferți-vă de acest orgoliu rău care face pe om să creadă că poate înobila splendidede creații ale lui Dumnezeu, sau să exalte majestatea universului său ».

Și în *Lectures on Art* (§ 4):

« De îndată ce artistul își uită sarcina de *psalmist* pentru aceea de imitator, arta lui e pierdută.

Fiindcă, spusese dânsul în (*Modern Painters*, vol. I, cap. III, partea II-a):

« Predicatorul și artistul sunt doi comentatori ai infinitului ».

Așa se face că acest mare idealist e contra idealismului în artă, socotind ca o profanare a lucrului mâinilor lui Dumnezeu orice interferență a artistului cu natura, chiar atunci când această interferență înseamnă exaltarea, idealizarea ei. De ce? Fiindcă natura e o supremă exaltare, o supremă idealizare ea însăși.

Inseamnă însă atunci că Ruskin va ajunge la imitația searbădă a naturii în artă, la realismul fotografic? Nici de cum!

Oricât de mare adorator al divinității și al frumuseții naturale, dânsul își dă seama că și *frumusețea tipică* își are

deficiențele ei, — că nu orice grotă, sau mlaștină respiră cele șase atribute care sunt și ale lui Dumnezeu; după cum nu orice ființă și nu orice acțiune în viață constituie o *frumusețe vitală*.

Dimpotrivă, sunt aspecte ale naturii și vieții care merg de-a-dreptul împotriva acestor frumuseți, le ignorează, profanează, sau neagă.

Ar putea, bunăoară, crima odioasă a unui tâlhar, constitui pentru poet un obiect de tot atât de mare exaltare ca ridicarea la cer a unei catedrale? Nu. Ce înțelege atunci Ruskin prin imitația naturii? Înțelege luarea în seamă a frumuseții tipice sau vitale în ceea ce le leagă de divinitatea ale cărei atribute sunt condiția lor de existență. Numai dela aceste atribute, începe frumusețea tipică sau vitală. O crimă respiră ceva din aceste atribute? Nu, atunci iată cum imoralul se elimină singur din categoria artei, ca o aberație naturală.

Recunoaștem că estetica lui Ruskin nu merge până la suprema eliberare a frumosului; până la criteriul « artei pentru artă » și « artei dincolo de bine și de rău » care va suna atât de trufaș și-și va face drumul peste atâtea cadavre morale, către sfârșitul veacului, în crezul simbo-liștilor și impresioniștilor francezi, sau așa numite « mișcări estetice », a lui Pater și Wilde.

Arta puritanului scoțian se încoronează, dimpotrivă, în moral.

Ea se va nutri din descoperirea universalului în particular, — și e ceea ce Ruskin așteaptă dela artist când îi cere să se oprească în fața naturii și a vieții, spre a dibui urmele prezenței dumnezeiești. Numai când obiectul său

de artă trădează această găsimă, comuniunea cu elementul etern, numai atunci obiectul de artă e autentic, e natural. Restul e o frumusețe bastardă, o eroare, o excepție; o excrescență morbidă, nulă și neavenită, a naturii și realității vitale.

Nu idealism deci, dar nici naturalism; ci un termen mediu; un fel de *naturism*: întrederea principiului etern în faptul brut și anonim; raportarea acestui fapt pe calea artei, la sursă, la paternitate; împreună cu relegarea dincolo de hotarele înflorite ale artei, a tuturor elementelor din natură sau vieață, care n'au paternitate.

Mai spune dânsul în *Stones of Venice* (vol. II, p. 106):

« Universul infinit e de neconceput, inexplicabil în ansamblul său; fiecare creatură omenească trebuie să silabisească încet și să contemple îndelung cutare parte din el, la care ea poate ajunge, apoi să povestească ce a înțeles pentru cei mai jos decât ea. Această creatură smulge astfel o parcelă infinitului, întocmai ca acela care culege o violetă fără să perfecționeze prin această culegere violeta sau iarba, ci făcând numai vizibilă o floare ».

*A face vizibilă o floare*, a arăta că e nu numai o reuniune științifică de petale, sau un mic rost de bani pentru o florăreasă, ci o părtică din univers, — iată frumusețea supremă pe care artistul își ia sarcina să o revele acelora ce nu o văd.

E ruperea aceluși văl, adică, de pe fața lucrurilor, de care ne vorbește și Bergson; și e, cu urcări mai mult înapoi, la cei vechi, concepția panteistă care se destăinuie la baza concepției de artă ruskiniene.

Mulți din modernii iroșiți în vrafuri umaniste, mulți dintre esteticii fastidioși și ireductibili ai frumosului absolut, vor găsi în predica lui Ruskin pentru frumos, prea mult fum de tămâe; în amestecul la un loc al binelui, adevărului și frumosului prea mult compromis cu religia și morala.

Drept e, antrenată de credința religioasă, teoria lui duce dincolo, sau dincoace de estetică. Dar dacă luăm în seamă interpretarea pe care dânsul o dă frumosului, constatăm că această credință religioasă — pe care de altfel o abandonează către sfârșitul vieții, pentru un fel de pan-teistm creștin — nu era spirit bisericos, habotnicie estetică, ci pur și simplu: elan mistic.

Ruskin vede în frumos nu un vehicul de moralizare a umanității, ci misterul creației; în opera de artă nu atât un act pedagogic cât un lucru vizitat de Dumnezeu.

Pedagogismul său e aposterioric, nu aprioric operei de artă. Derivă din opera de artă o tendință de perfecționare a exemplarului uman; dar această tendință nu prezidă și la facerea ei. La această facere nu prezidă decât prezența tainică a desăvârșitului dumnezeesc în natură sau vieată.

Spuneți cum vreți acestui *desăvârșit*; dar concluzia va fi că arta adevărată rămâne tot o urmărire devotă, reculeasă în sine, pioasă, a universalului în etern, și că artistul rămâne tot un psalmist și un comentator al infinitului.

O mai profundă definiție pentru artist nu se poate găsi. Nici nu s'a găsit o formulare mai aprinsă pentru forța unită cu moderația, umilința una cu puritatea simplă, și armonia egală cu sinceritatea mistică, din care se plămădește crezul artistic al primitivismului modern.

Aceasta face din Ruskin un modern printre noi. Însă în ceea ce nu mai e... modern bătrânul Ruskin, e, din nefericire, acel cult fervent pentru frumos, "acea *mistică activă* a frumosului, dovedită de omul care și-a cheltuit o avere ca să caute frumosul în călătorii, să-l cumpere în tablouri, să înființeze școli de desen și de educație artistică pentru lucrători, așa precum își cheltuise tinerețea la poale de munți, în pinacoteci și catedrale, ca să contemple un albastru de cer, o madonă sau un capitel; și care s'a închis ascetic în cultul artei, după cum acest cult l-a închis în optzeci de volume.

Există și azi, în diferite părți din Scoția, ziua lui Ruskin și a florilor; când școli întregi de fete serbează Maiul, împerechind pe buzele lor numele florilor cu numele aceuia care trimetea florilor săruturi prin scrisori.

E cea mai potrivită pomenire în brutalitatea zilelor pe care le trăim, pentru acest tandru și nevinovat arhipăstor al artei.

### III

Cu *Dante Gabriel Rossetti* lucrul datează, cum am mai spus, dela 1 Ianuarie 1850.

Vremea era a unui acut liberalism. Stârnit încă de pela 1843 de *Logica* lui Stuart Mill, de pamfletele lui Carlyle din *Past and Present*, cu pandantul italian în *Primato Civile e Morale degli Italiani*, a lui Giacoberti.

Protestantismul anglican al regimului victorian, care domnise împăcat în sine, și tot atât de inert, pasiv și superstițios ca și catolicismul, începea să se frământa. Multe secte și disensiuni, ce nu mai conțin nici azi în sânul bisericii anglicane, ajunsă prin toleranță, și în spiritul

pluralistic-prahgmatic anglo-saxon, un fel de politeism creștin.

Ruskin se grăbise să ia parte la liberalismul protestant al epocii încă din 1843, când publica, simultan cu *Past and Present*, primul volum din revoluționara sa carte *Modern Painters*. Curând autorul ei avea să cunoască pe Carlyle; și de atunci, până la moartea acestuia, cei doi profeți și-au dat mâna, cel mai bătrân încurajând pe cel mai tânăr, cetindu-i cu exaltare cărțile pe care acesta i le trimetea cu scrisori sau dedicații aprinse, și mărturisindu-i uneori în vreo scrisoare că a plâns peste cutare pagină «ale cărei cuvinte, cum nu-și mai amintește să fi cetit vreodată, poartă aripele înțelepciunii eterne și strălucirea străbătătoare a fulgerului».

Cu anul 1851 însă, un protestantism nou apare, un protestantism în lumea artei și literaturii. O ciudată revistă, plănuită încă din 1848 prindea sa atragă atenția, o revistă scrisă de tineri ce nu depășise cu mult vârsta de 20 de ani, și dintre care trei erau pictorii cu povestea tablourilor expuse în Hyde Park Corner, sub inițialele: P.R.B., — Pre - Raphaelite-Brotherhood, — Frăția Prerafaelită.

Revista era de bună seamă hărăzită să promoveze vederile artistice ale Frăției, încercând în acelaș timp și o formulare cât de succintă a noului crez.

Astfel, pe pagina dinăuntru a copertei apărea un fel de prospect — program, care cere pentru poezie «acel loc la care o îndrituește în mod așa de vădit dezvoltarea ei actuală în sânul literaturii țării»; și continuă într-o profesie de credință: «punctul de vedere al sforțărilor noastre de-a-lungul scrierilor despre artă va fi să încurajeze

și întărească o deplină aderență la *simplicitatea naturii*; și de asemeni să atragă atenția, ca un mediu auxiliar, la comparativ puținele opere pe care arta le-a produs până acum în spiritul acesta ».

Puțin va fi nevoie să adăugăm că « obiectul principal al schițelor și desenurilor publicate va fi să ilustreze acest scop, în mod real, atâta cât va îngădui metoda de execuție, în care scop ele vor fi produse cu cea mai mare grije și completitudine ».

În al treilea număr al magazinului titlul apărea schimbat în *Art and Poetry*, iar prospectul modificat puțin: « o rigidă aderență la simplitatea naturii fie în artă fie în poezie » (to enforce a rigid adherence to the simplicity of Nature either in Art or Poetry); adică fraza e mai accentuată, probabil ca o replică la furtuna de protestări pe care cuvintele, mai ales cuvântul de « natură », le provocase în mijlocul victorienilor, pictori de convențiune și salon. Poate tot ca o replică, împricinuitul cuvânt « natură » apare cu majusculă...

Rossetti, animatorul și editorul revistei puse la cale în chiar atelierul său din Newman Street, da în primul rând bucăți în proză și versuri; sora lui Cristina, care căzuse imediat sub influența lui, da un poem mai lung, faimosul *Dream Lands*, și un altul mai scurt; iar fratele William făcea critică. Aceasta venea ca o ariergardă a familiei Rossetti la amalgamul de sonete, poeme și schițe de desen și vignete care veneau din pana sau penelul celorlalți frați prerafaeliți.

În chipul acesta *The Germ* o duce patru numere, neajungând să publice mai mult de 11 poezii și o proză

alegorică de Rossetti, și expiră în cursul aceluiaș an. Mai mult poate nu voise nici tinerii de 20 de ani, al căror gând fusese numai să lanseze un germen, să arunce o sămânță. E de ajuns să spunem că sămânța a prins și că tinerii ajung curând — în ciuda opacității și adversității și publice — cei mai mari pictori și poeți ai vremii lor.

Am spus că sămânța s'a fi pierdut, poate, ori ar fi rodit mai chinuit, dacă un grădinar iscusit, n'ar fi prins-o în brazda lui. În 1851 apărea, într'adevăr în *The Times* o serie de articole în apărarea tinerilor pictori și poeți contra ironiei și calomniei criticilor ostili, printre cari chiar editorul ziarului se afla, — articole ce aveau să ia forma în cursul aceluiaș an, a unei broșuri *Preraphaelitism*, ce avea să fie cetită și discutată în toată Anglia. În acelaș timp l-am văzut cumpărând tablourile lui Rossetti și salvându-l de mizerie, comentând cu Holman Hunt pasaje din *Modern Painters* și pozând pentru Millais, pentru ca acesta să se uite mai mult la nevestă decât la dânsul...

În 1854, cu prilejul expunerii altor tablouri — nu și ale lui Rossetti, fiindcă cel ce mai târziu trebuia să devină gloria galeriei Tate, s'a abținut, dela *Ancilla Domini* până la capătul vieții, să mai expună ceva — pictorii prerafaeliți sunt din nou acuzați de bigotism și aroganță. Ruskin din nou intervine în *The Times* și pune pe critici la punct. De atunci, în cataloagele expozițiilor anuale, Ruskin va da regulat dări de seamă, explicații; va obișnui publicul, va impune valori; așa ca în Notele din 1856 să poată însuși spune:

« Preraefaeliții nu mai formează o clasă separată; între ei și micul număr de tablouri ale școlii vechi e o gradăție

perfectă. Bătălia, după părerea tuturor e complet câștigată ».

Ori, ce făcuse atât de imediată și spontană apropierea dintre Ruskin și prerafaeliți? Desigur, în primul rând lozinca lor comună: sinceritatea în fața naturii. Acelei naturi pe care și unul și alții o scriu cu majusculă, și căreia de-a-lungul întregii lor opere îi ridică, în teorie sau practică, un adevărat imn de slavă. În *The Germ* găsim chiar poema alegorică *Hand and Soul*, unde un pictor se sforțează din copilărie să imite orice obiecte în natură. Era autobiografia autorului. Dar nu putea fi ea tot așa de bine și biografia lui Ruskin, în călătorie veșnică după frumusețea tipică?..

De ce însă mișcarea se numea prerafaelită?

Ne aducem aminte că în programul noii școli era fraza caracteristică: școala se va sili să atragă luarea aminte, ca un mediu auxiliar, asupra acelor opere, relativ puține, pe care Arta le-a produs până acum în spiritul acesta » (de adeziune la simplitatea naturii).

Care sunt deci acei artiști simplii ca natura, puri și sinceri ca și ea? Ne mai aducem aminte că Școala prerafaelită a luat imboldul în atelierul lui Millais, sub sugestia unui album de gravuri primitive din Pisa, și unei fraze din biografia lui Keats, care socotea pe maeștrii primitivi italieni superiori lui Rafael. Erau tocmai acești primitivi, un Cimabue, Giotto, Ghirlandajo, maeștrii liniei pure și simplității naturale din școala I și a II-a toscană, pe care-i viza Rossetti în cuvântul-program al revistei sale; aceștia erau prerafaeliții pe care mișcarea îi lua drept model.

Se întâmplă însă — ce frumoasă coincidență — că tocmai pe aceștia îi descoperise și Ruskin în pelerinajele sale

italiene. Cimabue, Giotto, Ghirlandajo sunt pictorii săi favoriți, în vreme ce Murillo și Salvator Rosa, sunt pictorii condamnați pentru « lipsa lor de *moderație* și *puritate* ». La fel sunt condamnați toți pictorii cât timp vor admira madonele acestora. (*Modern Painters*, I, p. 208). La fel, în *Lectures on Architecture and Painting*, vom vedea condamnată școala franceză a lui Claude și Poussin.

E drept, în momentul bătăliei prerafaelite Ruskin era angajat în admirația sa aprinsă pentru Turner; dar oricât de deosebit era acesta de prerafaeliți, dânsul va căuta și va reuși să-i împace, — cum se vede din broșura sa asupra Prerafaelitismului, în acelaș principiu de *moderație* și *noblețe*<sup>1)</sup>, descoperit la unul și așteptat dela ceilalți.

Alături de pictorii toscani din veacul XIII-lea, XIV-lea și XV-lea, Rossetti și ai lui nu uitau să admire sculptura și arhitectura prerafaelită, cum și întreaga poezie italiană medievală, începând cu Dante, marele prieten al lui Giotto, și sfârșind cu elevii lui, Cino da Pistoia și Guido Guinicelli.

Dante Gabriel Rossetti era fiul unui revoluționar napolitan, admirator al lui Dante, refugiat la Londra, unde ajunge profesor la King's College, și unde scoate un studiu laborios despre Dante, încercând să tălmăcească opera sa după criterii pur politice.

Dante e de asemenea obsesia lui Dante Gabriel Rossetti; ca pictor îi dedică, mai ales pe motivul Beatricei, cele mai multe din tablourile sale mari; ca poet de asemenea, figura marelui florentin îi vizitează. Opera apoi cea mai de seamă a tinereții sale e o serie de admirabile traduceri

<sup>1)</sup> Bardoux,

din poezii italieni medievali dintre 1100 și 1300, pe care ajunge să o publice în 1861, nu fără mare succes: Poezii italiene primitive dela Giulio D'Alcamo la Dante Alighieri, la care poetul adăugă Vita Nuova, poate cea mai bine tradusă, alături de Guido Cavalcanti favoritul lui Rossetti, pe care-l unește astfel cu marele lui prieten, Dante, așa precum pe acesta îl unise cu un alt prieten al lui, Giotto într'un tablou de tinerețe, în care maestrul primitiv e pus să facă portretul autorului Infernului.

Identificarea lui Dante Gabriel cu spiritul acestor poezii traduse a constituit un obiect de uimire pentru critici, așa precum nu mai puțin izbitoare e mulțimea de motive dantești în opera lui originală, fie poetică fie picturală (Giotto și Dante, Salutul Beatricei În Eden, Pe pământ, Beatrice refuză salutul lui Dante la o nuntă, Francesca de Rimini, Visul lui Dante, Dante la Verona, Beata Beatrix, ș.a.).

Aceasta ne duce la un al doilea aspect al prerafaeltismului: medievalismul lui, goticismul.

Dar pentru o Renaștere gotică pledase și Ruskin până acum, va pleda și de acum înainte. Să ne aducem aminte că cele mai mari evenimente ale vieții sale au fost, după cum singur spune la 50 de ani după ce le-a vizitat: Rouen, Geneva, Pisa. «Ele l-au inspirat în tot ceea ce face și l-au condus în tot ceea ce a făcut, din ziua în care a intrat sub porțile lor». (*Praeterita*, I, 28).

La acestea se va adăuga Veneția, unde Tițian convertește pe Ruskin, până la a-i sdruncina concepția artistică. Dar ce însemna catedrala dela Abbeville, din fața Rouenului, cu pădurea de stâlpi și săgeți, turlele și cupolele Pisei și Veneției?

Sunt pasiunile marelui medievalist din Ruskin, așa cum medievalism era și pasiunea sa după arta specifică a acestui ev, arhitectura, pe care e înclinat să o socoată cea mai mare dintre arte, și căreia îi dedică tomuri speciale.

Așa dar Ruskin se întâlnește încă odată cu Rossetti în cultul gotic, în sentimentul mistic al artei, pe care ambii îl descoperise pe căi felurite, unul din cărți, altul mai mult din voiaje, dar care se găsea de o potrivă în arhitectura catedralei, ca și în poezii și pictorii primitivi ai Italiei.

Adevărat, Ruskin, în presbiterianismul lui rece și steril, scoțian, merge prea departe, negând arta Renașterii, pe care o găsește lipsită de convingere și înălțare tocmai fiindcă creatorii ei pierduse credința în Dumnezeu și sentimentul mistic al artei. Tot așa neagă arhitectura și sculptura elină, ca păgâne. Dimpotrivă, arta bizantină, deși păstrând încă legături cu arta greacă, dar având în ea fermentul unui început de credință, le e superioară. Așa cum superioară tuturor, și unică, e arta gotică, rezultată din întâlnirea la Veneția a artei arabe, plină de fervoare mistică, cu arta lombardă, credincioasă, și arta romană.

Mai târziu, când Ruskin va fi cucerit de Tițian și Tintoretto, o mare sdruncinare i se va petrece în suflet. Acești Italieni sunt ai Renașterii, sunt păgâni, și totuși mari! E punctul de plecare al pierderii sentimentului religios la Ruskin, al cărui fanatism presbiterian devine dintr'o dată filosofie largă, tolerantă și umanitară. E faza invoaltă, profetică a vieții sale, faza în care preotul devine sacerdot.

Rossetti n'a avut să treacă prin atari meandre, fiindcă premisa religioasă îi lipsea, ori îi era indiferentă. Adevărat, cei patru copii, doi băieți și două fete, ai italianului probeag,

căsătorit cu fata unui alt transfug italian, dar care se căsătorise la rândul-i cu o englezoaică, fusese crescut în biserica anglicană; iar Cristina, poeta care nu se poate compara din toți copiii decât cu Dante Gabriel, era o mistică și o devotă pentru care viața a fost un lung crepuscul de mănăstire.

Sensual și patetic, Rossetti era un bun fiu al Domnului; dar și al pământului. . . , pe care știa să-l împace fără multă bataie de cap cu cerul.

Goticismul lui, deci, cultul pentru arhitectura, pictura și poezia medievală, se ferea în chip fericit de excesele interioare ruskiniene. Și devenit pur artistic, se rezuma în cultul pentru *sinceritatea, puritatea, simplitatea și fidelitatea* cu care ucenicii medievali ai frumosului, cu penelul sau dalta, plini de devoțiune pentru obiectul artei lor și fără interesele moderne de vanitate și câștig, umili și anonimi, ridicau la cer simplul lor crez lăuntric, în paradoxul de piatră al catedralei sau pânza acoperită ca'n vis cu sfinți și madone pure.

Ca și ei Rossetti, ca atitudine de artist, înseamnă devoțiune pentru artă, devoțiune mistică și ascetă, dacă ținem seamă de exclusivismul, răbdarea și fervoarea absolută cu care i se dedea.

Intr'o vreme de materialism acut, de viață socială împănată cu toate vanitățile, el n'a avut alt ideal decât să-și aibe un studio îngrădit cu verdeață și o pânză pe care să-și urmărească aievea idealul din vis.

Boema lui Rossetti a rămas legendară; n'a fost artist mai lipsit de simțul zilei de mâine, mai absorbit de operă. Dacă nu era Ruskin și prietenul Brown, în casa căruia cădea la zile fatale, nu se știe ce s'ar fi întâmplat cu dânsul.

Pasiunea lui după artă — pe care într'o vreme atât de socială mulți i-au reproșat-o, numind-o egotism — căpăta o notă aproape umoristică în felul cum Rossetti făcea artist din oricine-i ieșea în cale... Cu Morris abia schimbă două cuvinte și spune: d-ta nu vezi că ești pictor? du-te și pictează! Tot așa Burne-Jones, a fost întors dela popie de Rossetti pentru a deveni cel mai mare pictor din ultimele decade ale secolului XIX-lea. Uneori converțiții lui Rossetti se întorceau la popie, ca în cazul lui Collinson, Charles Collins; înseamnă că și omul greșea; dar apariția italianului printre prietenii lui era totdeauna un ciclon care antrena, fie spre cariera artistică, fie spre un plan de lucru la Oxford, fie spre o nouă revistă; criticii sunt unanimi în a recunoaște că n'a fost om cu mai mult spirit de persuasiune — persuasiune direct inspirată de artă — ca întemeetorul școlii preraphaelite.

Devoțiunea artistică a lui Rossetti a mers până la reclusiune. Nu numai că Rossetti nu se vedea aproape deloc, toată ziua lucrând; dar chiar operele lui trăiau aproape sub o formă clandestină. E primul lucru care miră pe Walter Pater, în faimosul eseu asupra poetului, din *Apprecierile sale*.

Pasionatul și fecundul pictor n'a expus toată viața decât cele două tablouri de tinerețe, și n'a publicat decât în propria-i revistă cele șapte-opt bucăți, și alte câteva în *Oxford and Cambridge Magazine*, revistă întemeiată tot de dânsul, mai târziu. Când în 1862, soția lui adorată, fostă model și fostă d-ra Elisabeth Siddall, cu chipul căreia de madonă poatrinară erau pline sertarele și pânzele sale, moare, numai după doi ani de căsătorie, Rossetti aproape

nebun de o durere ce nu-l va părăsi toată viața, îngroapă singurul lui volum de versuri, din singurul lui manuscris, cu dânsa. Abia în 1870, după ani de stărunită din partea prietenilor, care vedeau într'însul pe cel mai mare poet al vremii, se hotărăște să-l desgroape și să-l publice, pentru o faimă care l-a consacrat.

Odată ajuns, ascetul din Rossetti nu cedează decât gurmandului și colecționarului de lucruri rare.

Am accentuat acest spirit reclus și nobil, de indiferentism complet la urutul vieții diurne, fiindcă înseamnă în viața Angliei materialiste și convenționale începutul unei ere noi, a erei estetice cum a și fost numită. Dar nu e iarăși vorba de estetismul poseur al lui Wilde. În sinceritatea și frumusețea lui simplă, estetismul lui Rossetti era o reacție la mondenismul politico-social al poezilor victorienți, ajunși ca și preoții, un fel de funcționari tămâelnici ai reginei și imperialismului britanic. La vremea aceluia materialism politic și economic ce revoltase pe Carlyle și făcuse din Ruskin un socialist, în opoziție cu funcționarul de poezie victorian, aspirant numai la gloria de Laureat al Reginei, Rosetti și ai lui erau descendenții desculți ai ucenicului medieval urcat pe schelă și încercând cu spatele la lume, poate chiar fluerând, să fie artist cu o mistrie.

Cu Rossetti în orice caz apare în Anglia — după marele destin moral pe care Ruskin îl dăduse artei — concepția artei ca o funcție omenească superioară, cu legi proprii și realizări în sine, arta ca un univers de sine stătător, mai frumos și mai nobil, fiindcă mai ideal decât cel aievea; iar apostolatul moral al marelui scoțian se transformă la

ferventul italian în apostolatul mistic și autonom al artei pure.

Misticismul e punctul natural de ajungere al artei lui Rossetti, care se întoarce prin el la maestrul medieval dela care plecase; însemnând astfel, alături de Blake, Coleridge și Shelley, expresia cea mai înaltă a acestui misticism în literatura engleză.

«In ce privește permanența sentimentului romantic (acel sentiment de mirare în fața lucrurilor vieții) și vitalitatea credinței în puterea nevăzutului — spune unul din cei mai mari critici ai lui, Theodore Watts-Dunton — Rossetti e unic în literatura engleză. Keats numai în 2—3 bucăți ale sale, și Coleridge, pot fi comparați cu dânsul», ca «contribuitori la acea Renaștere a mirării», sau mai bine zis: poezie a miraculosului în care criticul vede esența romantismului însuși<sup>1)</sup>.

Cu aceasta intrăm în sfârșit, în poezia lui Rossetti, unde, precum spune alt critic, Sir Walter Raleigh, marile caracteristice ale preraphaelitismului ating adevărata lor desăvârșire, cu toate că mișcarea a început și a rămas în mare parte în pictură.

Rossetti, printre atâtea originale aspecte prezintă și pe acela că unește, într'o egală forță și perseverență de creație pe pictor cu poetul. Mulți au trebuit să părăsească pe unul pentru altul; la dânsul ambele arte merg paralel, susținându-se, definindu-se reciproc. E chiar primul caracter imprimat de dânsul preraphaelitismului, acela de a fi poetic în pictură și pictural în poezie.

<sup>1)</sup> Poetry and the Renaissance of wonder.

Cuvântul ne poate însă rătăci; să precizăm.

Tablourile sale. Dacă ne aruncăm ochii asupra lor nu se poate să nu ne izbească nota lor poetic religioasă. Compoziția nu-i strălucită, — slăbiciunea în desen fiind chiar lucrul pentru care Ruskin, ceartă pe Rossetti adesea în scrisori. Câtă accentuare însă a caracterului poetic, ridicat la valoare de simbol, dela porumbelul biblic așezat într'un colț ca o bunăvestire aureolată, sau coborînd deasupra fecioarei gânditoare, sau adăstînd pe fruntea Fiametei sau pe colivia Veronichei Veronese, pînă la rodia Proserpinei și ramura de măslin, și dela acestea la draperiile bogate ca niște odăjdii, treptele împunătoare de altar, priveliștea prin fereastră a orașului sfânt, sau pozele cuvioase ale personajelor, puritatea liniilor și cumiștenia candidă, de extaz, a întregului.

Totul, cum spune admirabil Sir Walter, constituie o adevărată *religie a ochiului*, menită să atragă mai mult sufletul decît vederea și respirînd mai mult sentiment decît formă.

De remarcat la prerafaeliți, în deosebi la Rossetti, cultivarea atentă a amănuntului; cutele luminoase ale unei trene sau mantii de femeie, mîneca de catifea încreștită a Veronichei, ca și crinii draperiilor, sau horbota stărui-toare a unui fronton de frunze. Ce înseamnă toate acestea? Inseamnă pietatea cu care călugărul medieval ornamenta și el coperta de biblie cu migala înluminărilor; e aplicarea evlavioasă a unei tehnice neobosite, făcînd din fiecare amănunt o rugăciune de artă, din fiecare problemă un mister, și trecînd peste fața tabloului un suflu de beatitudine mistică ce trebuie să fi întîrziat și în sufletul celui

care punea roseta cu miriade de curbe și de raze pe pieptul unei catedrale.

Simțim pare-că pe artist fervent în fiecare sânguință a lui de penel, cântând în sine și par'că dinadins întârziind cu ajutorul amănuntului în visul lui de artă, ca 'ntr'un contact prelungit cu divinitatea.

E innul, e psalmul lui Ruskin în tablourile lui Rossetti. A căror fidelitate de amănunt e extazul credinciosului, iar perindarea de coloare, o somptuoasă revărsare de orgă, din care simbolismul religios, în ciuda oricăror naivități de linie, ba poate tocmai cu ajutorul lor, face icoane, și din icoane, adevărate poeme mistice.

În poezie, misticismul lui Rossetti, cu tot apanajul de motive preraphaelite, își găsește mai mult aplicația. Senti-mentul găsește câmp liber în muzicalitatea mirezmată a versurilor, iar amănuntul devine pe aripele metaforei nu extaz, ci viziune. Rossetti e un mare poet de vedenii. Și iată una din vedeniile cele mai frumoase din literatura universală:

*Fecioara binecuvântată*

Fecioara binecuvântată sta rezemată

De speteaza de aur a cerului

Ochii îi erau mai adânci ca adâncul

Apelor liniștite pe 'nserat

Ea avea trei crini în mână

Și stelele în părul ei erau șapte.

Rochia, fluturând din mijloc până 'n poale

Nicio floare brodată n'o împodobe

Decât un trandafir alb, din harul Mariei

Purtat cu evlavie ca la o slujbă.

Părul căzând pe spate

Era galben ca holda coaptă,  
 — O față părea, sosită numai de o zi  
 În corul lui Dumnezeu din cer...  
 Mirarea nu dispăruse încă toată  
 Din privirea ei liniștită,  
 Nu mai mult de o zi părea ea plecată  
 Deși pentru cei pe care-i lăsase păreau ani de zile.

(Unuia cel puțin îi păreau ani de zile...  
 Totuși acum, din locul acela al ei  
 Se apleca spre mine, — părul ei  
 Imi cădea tot pe față,

La marginea casei Domnului ședea ea,  
 Casă clădită de Dumnezeu peste-adâncul  
 Cu care spațiul începu:  
 Așa de sus, că privind în jos  
 Abia de vedea ea soarele.

— Casă așezată 'n cer, pesta apa  
 Văzduhului, ca un pod.  
 Dedesupt, valurile zilei și nopței  
 Brăzdind cu văpae și 'ntunerec  
 Golul, până jos de tot, unde pământul nostru  
 Toarce în sine ca un gândac de mătase.

În jurul ei noii îndrăgostiți întâlneau  
 Printre juruințe de iubire fără moarte  
 Iși spuneau de-a-pururi unul altuia  
 Noile cuvinte de vrajă,  
 Sufletele lor urcând până la Domnul  
 Treceau pe lângă ea ca flacări diafane.

Și ea se apleca și se lăsa  
 Peste lumea lor de vrajă,  
 Că de pieptul ei de pară se-aprindea

Linia de lumină a cerului,  
— De-a-lungul brațului ei îndoit  
Crinii pare că au adormit...

Din locul ei nemișcat din cer  
Vedea ea timpul bătând tare ca un puls  
De-a-lungul lumilor. Privirea se căznea  
Prin abis cărarea să-și găsească.  
Și acum vorbea ea ca și când  
Stelele pornise corul sferelor.

Soarele plecase; luna încovoiată  
Era ca un fulg de pană  
Fluturînd departe în vid, — și acum  
Vorbea ea în liniștea vremurilor  
Cu glas cum numai stelele au  
Când cântă împreună.

Ah, cât de dulce! Oare în cântecul  
Privighetoarei de-adiเนauri nu se sbătea chiar glasul ei  
Dornic să se audă? Când clopote de evlavie  
Stăpâneau adineauri cuprinsul aerului,  
Nu se sbăteau chiar pașii ei s'ajungă  
Jos până la ultima treaptă de ecouri?

« O, de-ar veni odată el

O-de-ar veni — spunea ea — odată!  
Nu m'am rugat eu în cer? pe pământ,  
Doamne, nu s'a rugat el?  
Ce-i mai puternic ca două rugăciuni?  
De ce atunci să mă mai tem?...

« Când fruntea iubitelui va fi nimbul morței  
Și-l voi vedea în alb,  
De mână îl voi lua, și-oi merge  
Cu el pân' la fântânele luminei...  
Păși-vom ca în josul unei alpii  
Și ne-om scălda ca 'n ochii Domnului...

« Vom sta amândoi lângă sicriul  
 Ascuns, retras, și necălcat,  
 Cu lumânări care adie 'ntr'una  
 De rugăciuni trimese lui Isus,  
 Și vom vedea rugăciunile noastre ca odinioară  
 Primite și topindu-se fiecare ca frânturi de noui.

« Zăcea-vom amândoi în umbra  
 Copacului de taină al vieței  
 În tainele căruia simți crescând  
 Adesea porumbelul alb,  
 Când fiecare frunză atinsă cu fulgu-i  
 Spune răspicat numele Domnului.

« Și eu de asemenea l-oi învăța  
 Eu singură, să cânte,  
 Cântecule de pe aici, în care glasul lui  
 S'a odihni, încet, sfielnic,  
 Și va găsi în fiecare pauză  
 Un lucru nou: o 'nvățătură-a Domnului...

— « Vai! amândoi, amândoi spui tu,  
 E drept, odată împreună  
 Împreună eram. Dar Dumnezeu  
 Va mai uni oare de-a-pururi  
 Un suflet care cu al tău  
 N'avea nimic comun decât iubirea?

— « Amândoi, spunea fecioara înainte, cânta-vom  
 Aleele pe care trece 'ncet Maria  
 Cu cele cinci fecioare-a căror nume  
 Sunt tot atâtea melodii:  
 Cecilia, Gertruda, Magdalena  
 Și Margareta, și Rosalia...

« În juru-i stau, în cer, cu tâmile  
 Și frunțile încununute,  
 Din pânză albă și din fir

De aur ca de flacără țesind  
Hăinuțe pentru cei mai moi născuți  
Care-au murit îndată.

« De spaimă el va amuți, — cu-atât mai bine!  
Ci eu mi-oi apleca obrazul de al lui  
Și-oi povesti cum dragostea odată  
Din calea noastră nu s-a abătut,  
Că mama mea din ceruri va nțelege  
Mândria mea, și m-a lăsa s'o spui...

« Și mână 'n mână, apoi, ne va duce,  
La cel în preajma cărui toate sufletele  
Stau în genuchi, o mare de nenumărate  
Aureole închinete,  
Când ne-or ieși 'nainte îngeri  
Cântând din țitere și din țitole.

« Acol' oi cere pentru el și mine  
Lui Dumnezeu nimic decât  
Să mai trăim ca pe pământ odată  
Iubindu-ne: să fim precum atunci  
O clipă, pe vecie acum,  
De-a-pururi împreună... »

Fecioara se opri. Privi și ascultă.  
Și mai mult blândă decât tristă spuse apoi:  
« Aceasta când va fi să vină el ». Tăcu.  
Lumina 'n jurul ei se 'nfiară, umplută  
De îngeri ca de stol de fâlfâiri.  
O rugă fu privirea ei, și-apoi surăse.

Văzui cum ea surăde. În curând cărarea  
Se deșertă de îngeri pe întinderi...  
Ea brațele și le așează pe speteaza  
De aur a văzduhului...  
Iși pune fruntea 'n mâni, și plânge...  
— O auzii cum plânge...

## IV

Ruskin era în pragul morții când primea într'o bună zi următoarea scrisoare dela un lucrător: «Maestre mult iubit, desigur, desigur d-ta nu știi că, aproape sau departe de d-ta, sunt multe inimi adevărate (care cunoscute sau necunoscute de d-ta) așteaptă cu arzătoare nerăbdare sosirea scrisoarei d-tale lunare. Pentru ei, ea e pâinea; pentru ei, ea e lumina »<sup>1)</sup>.

Un marinar îi scria dela capătul mărilor:

«Nu știu dacă biletul acesta îți va ajunge vreedată. Dacă-l primești poate-ți va plăcea să afli că datorez învățăturilor d-tale tot binele pe care l-am putut face pe pământ. Am fost simplu matelot; acum sunt ofițer. Au trecut mulți ani de când într'o insulă depărtată a Pacificului, am descoperit *Pictorii Moderni*, apoi *Cele șapte torțe ale arhitecturii*, apoi operele d-tale complete. Ignorant și incult, am început să urmez cu ardoare unele din sfaturile d-tale; am cetit cea mai mare parte din cărțile pe care le recomanzi, pur și simplu fiindcă te socoteam ca un maestru al meu. Și în cursul anilor din urmă am ajuns să cred în d-ta cu toată ardoarea cu care un om e în stare să creadă într'altul. Incepusem fără a da un scop vieții mele; și am terminat prin a găsi că aveam ceva de făcut pe pământ »

Fericit desigur omul care putea închide ochii peste atâta bună umanitate împrăștiată în juru-i. Dar acest capitol nu-i rezervat ucenicilor anonimi ai lui Ruskin, lucrătorilor care-l adorau, femeilor care veneau în pelerinaj de ziua morții sale la Brantwood, sau fetelor care îl serbau la școală în fiecare zi de 1 Mai.

<sup>1)</sup> *Fors Clavigera*, vol. IV, p. 172.

E vorba de un discipol tot așa de fervent ca și aceștia, dar aproape tot așa de celebru ca și maestrul lui, despre al III-lea nume mare al reacției idealiste din Anglia secolului XIX-lea, William Morris, « our dear Topsy », scumpul nostru Topsy, cum îl porecleau Rossetti și ceilalți, din cauza vălvoiiului de păr ondulat și cocoțat în creștetul capului.

*William Morris* e trăsura de unire engleză, între Ruskin și Rossetti, între moralismul socialist și artistic al unuia și esteticismul medievalist al celuilalt. Mai mult, e participarea pe față la *fenomenul englez*, prin punerea în mers a acestor două principii pe pământul Angliei, crearea unui fel de dinamism artistic în prozaica și convențională Anglie a reginei Victoria, cu urme ce se repercutează poate, în anume domenii și astăzi.

Dinamism e într'adevăr cuvântul care se potrivește lui Morris. Muncă uriașe a depus și Ruskin în neobositele lui pelerinaje de ucenic al frumosului, ca și în cele 80 de laborioase magistrale volume; muncă a depus și Rossetti, în schimnicia de o vieață întreagă închisă în atelierul lui de pictor. Dar Morris s'a ruinat chiar muncind, a slujit umil când, bogat, putea să domnească, a slujit ca un soldat la postul său, în muncă nu numai spirituală, dar căznică, necăjită, riscată și multiplu manuală.

Precum Ruskin înfățișează tipul moral în vieață, iar Rossetti tipul exclusiv artistic, William Morris, sigur de sine, sprijinindu-se și pe un pol și pe celălalt, întruchiează la perfecție tipul tehnic englez.

« Poeticul tapițer » l-a numit spiritual lord Grimthorpe. Și gluma Morris a primit-o și purtat-o cu voie bună. Cu

mândrie chiar. Blazonul acestui om bogat, voinic și frumos, cu umerii și barba patrată, de o dulce — ca și temperamentul său — undulație castanie, cu fața deschisă și ordonată ca și caracterul său, numai ravajată de creșturile timpurii ale muncii și surmenajului, era tehnica neobosită, tehnica înverșunată, în serviciul frumosului.

Ruskin vroia ameliorarea prin artă — dar mai ales prin morală — a umanității; Ruskin vroia pur și simplu perfecțiunea artistică; Morris a vroit și a luptat până la izbânda care totdeauna vine, pentru estetificarea vieții.

Omul se născuse fericit. Dar cum spune Clutton Brock în admirabilul eseu asupra lui, fericirea era parecă un lucru care lui Morris nu-i trebuia. Lui îi trebuia fericirea... altora. Să nu uităm că, pe lângă o fire de om care trebuie să se dea, se mai întâmpla ca scumpul nostru Topsy să fie fiul unei perioade de protest și reformă, aceea dela jumătatea veacului trecut, ce a culminat în anarhia simbolistă și decadentă. Modern, dânsul moștenește dela vremea sa acea *poetică nemulțumire*, acea romantică desiluzie, ce frământa vremea lui cu idealuri și o îndemna la aventură.

Astfel moștenitorul la 20 de ani al celei mai frumoase averi, studentul dela Exeter College, Oxford, nu se mulțumea cu bogăția și fericirea care-i surâdea; ci era nemulțumit de... Renașterea italiană. Și era nemulțumit nu fiindcă n'ar fi găsit în ea artiști mari, dar din cauză că societatea ei suferise de anarhie și abuz. Morris visa ordine și justiție socială, și era tocmai ceea ce materialismul despotice al Renașterii, ca și industrialismul epocii sale — și aci găsim cheia nemulțumii poetice a lui Topsy — ignorase.

Visul acesta de ordine și justiție i se mai arăta, e drept, și din *Pietrele Veneției*, pe care-și culca, în cultul lui Ruskin, anul 1 al studenției sale oxfordiene. Dar omul se dovedea vizionar înăscut, amator de himere dincolo de orice școală sau sugestie.

Intr'o zi prietenul Canon Dixon intră în odaia lui dela Exeter College; îl găsește cu viitorul mare pictor Burne Jones. Acesta îi strigă de cum îl vede intrând: — Știi că avem un poet, un mare mare poet? — Cine? — Topsy! — Cum așa? Topsy fu pus să citească din nou. Părerea lui Dixon fu părerea lui Burne Jones. — Ești poet, ești poet... — Dacă-i așa am să mai fac!.. Și de atunci Topsy vreo două trimestre venea în fiecare seară cu o nouă poezie <sup>1)</sup>.

Întâmplarea e tipică pentru Morris. Cu ușurința cu care s'a pomenit scriind versuri de înaltă valoare, îl vom vedea îmbrățișând unul după altul vreo 20 de meșteșuguri.

La Oxford tânărul care ca și Burne Jones se prepara pentru popie, curând se ghicește și arhitect. Astfel, de cum termină universitatea (1855) intră ca ucenic la un mare arhitect londonez (C. E. Street). Dar în acelaș an întemeiază și o revistă: *The Oxford and Cambridge Magazine*, unde curând se simte atras, ca să atragă la rându-i pe Rossetti. Rossetti îl vede, stă puțin de vorbă cu el, îl măsoară: — D-ta nu vezi că ești pictor? Cine ți-a spus că ești arhitect? Fă bine și pictează! — Bine, răspunde Topsy, dacă spui d-ta, voiu picta! Și fratele preraphaelit, în câțiva ani de zile — muncind cum spune singur într'o

---

<sup>1)</sup> Clutton-Brock.

scrisoare, câte șase ore pe zi, în afara orelor de ucenicie — ajunge să dea tablouri care, ca Regina Guenevere de pildă rivalizează cu ale maștrilor.

În acelaș timp Rossetti își ia frații la Oxford, pentru a picta în panouri Sala Desbaterilor (Union Debating Hall). Morris e cel dintâi care isprăvește scenele lui din ciclul arturian.

În acelaș timp apare *The Defence of Guenevere*, un poem care anunță pe cel mai bun povestitor în versuri după Tennyson.

În acelaș timp Rossetti mai scrie despre dânsul: « În materie de înluminări și opere de felul acesta (Topsy) e — pe cât știu eu — fără rival în arta modernă ». Într'adevăr la vremea aceea îl cuprinsese pe Topsy o pasiune după caligrafie și chenare; după proprie concepție, dânsul compune și înluminează manuscrise care sunt nu numai capodopere, dar și o revoluție a genului.

Dar omul se mai și însoară (la 1859). Ii trebuie atunci o casă. Bogat, își cumpără o livadă în Kent, cu mult loc liber la mijloc. Dar oare arhitectul Phillip Webb are mult de lucru? Morris face tot, dela planul în formă de L, al casei, la foișoarele din țiglă roșie, și spalierile de trandafiri ce trebuiau să închidă litera L, desăvârșind dreptunghiul. În mijloc un puț cu foișor tot din țigle, și totul îngropat în meri și cireși — din care Morris n'a vrut să sacrifice niciunul — așa că în nopți călduroase de August — spune biograful Mackail — se auzeau merele căzând pe streșini și ferestre. Aceasta, făcuse arhitectul... Morris.

Înăuntru, pictorul Morris desenează totul, dela mobile la tapete, până la cuțite. Concepția lui era că o casă și

un ustensil, înainte de a fi utile, sunt un obiect de artă. Ruskin agitase în scrierile și conferințele sale ideea artei decorative, făcând proces urâteniei orașelor engleze năpădite de industrialism. Morris avea să facă o întreagă revoluție în arta decorativă engleză. Cu Rossetti, Phillip Webb, arhitectul Burne-Jones, Madox Brown, decanul lor în pictură, inșier Marshall și Faulkner, prieteni de colegiu, dânsul întemeiază o firmă de artă decorativă, cu bani din propria-i pungă — ceilalți dând numai idei, Rossetti și ordine — o firmă care să execute decorații de case și biserici, sculpturi în lemn și metal, sticlă colorată, broderie, tapete, mobile, draperii, ustensile, pânză colorată, chiar covoare. Zicem: bani! Dar Morris aduce la contribuție aproape singur și un geniu tehnic. El se așează să studieze toate aceste arte de aproape; în scurt timp e maestru în fiecare din ele. În urmă ia firma asupra lui singur, și realizările ei înseamnă o revoluție, cu efecte până azi, în arta decorativă engleză.

Dușmană de moarte a ștucului — marmura parvenitului — a stilului elaborat și mobilei grele, în care se complăcea o societate burgheză dornică să-și afișeze bogăția proaspătă, egală numai cu lipsa de gust, această revoluție avea ca principiu: înlocuirea meșteșugarului prin artist. Nu mai există meserii; există numai arte. Firme mari de artă decorativă până la Morris existau, cu artiști de marcă, desenând și născocind pentru ele. Dar aceștia ignorau secretul fiecăreia din artele casnice pentru care ei lucrau; așa tapițerul, dulgherul ori brodeusa ignorau arta superioară, spiritul rector dela care pornea modelul de executat. Era deci un continuu divorț între artistul care inspira și lucrătorul

care executa. Incât ceea ce se realiza era treabă de meseriaş, faţă de ideea de artă aşternută pe hârtie. Dacă adăugăm mercantilismul epocii, cu fabricaţia în serie, ce sacrifică pentru cantitate calitatea, şi pune tot în funcţie de câştig, înţelegem de ce toată arta decorativă a Angliei, şi, mai ales, arhitectura şi sculptura oraşelor, era o monstruoasă etalare de marfă proastă.

A duce mai departe cruciada pornită de Ruskin; a restaura arta în drepturile ei, a aduce această artă în stradă, în casă, la masă, pe scaunul pe care stai; a face din ea o şcoală permanentă de educaţie sufletească, iată opera lui Morris şi a firmei lui de artă decorativă.

O revoluţie a artei casnice căreia Anglia datorează azi cele mai frumoase «home»-uri; mai presus de aceasta, intrarea artei casnice, artei decorative, în rândul artelor clasice, în domeniul esteticei, prin ridicarea la rangul de obiect de artă a ultimului fotoliu, atunci când el devine din simplu ornament pretenţios, ca să-l admiri, nu să stai pe el, acel vehicul de confort, quietudine, simplitate şi voie-bună patriarhală pe care omul le caută şi le trăieşte, poetic şi comod, sub propriul său acoperiş.

E la aceşti poeţi şi pictori fără teorie, teoria lui Croce, de azi — în formă rudimentară anunţată şi de Ruskin — când pune arhitectura în rândul artelor pe baza faptului că ea exprimă un caracteristic vital, o adecuanţă la scopul şi sensul în care ea construieşte. O biserică e frumoasă când şi fiindcă respiră evlavie; când seamănă a casă de rugăciune; un palat, e prestanţă, demnitate, măreţie; o vilă de ţară, linişte şi beatitudine patriarhală. Când dimpotrivă o biserică seamănă a palat, e urâtă; sau o vilă când seamănă

a biserică, și secretul acestei urîțenii e că biserica, sau vila nu corespunde scopului și sensului ei în vieață; nu mai e o expresie, fiindcă nu mai e un caracter.

Ștucul luat din palatele potentatilor și adus pe pereții casei familiare, era deci un act numai de parvenit, și un atentat de urîțenie. Mobila încărcată, sculpturile complicate în lemn și metal, aurăria țipătoare, de asemenea.

A fi scăpat Anglia de arta parvenită și a-i fi dat estetica interiorului, și prin aceasta: școala zilnică a frumosului, e marea revoluție săvârșită de William Morris, poetical tapițer.

Dar în vreme ce acesta ajungea maestru în broderie și țesătorie, dându-ne, după o vizită la Gobelins, tapițerii de prima mână, așa cum grija casei îl făcea maestru în arta grădinăritului — o nouă artă lansată de dânsul — mai avea timp să-și vadă și de poezie. Morris traduce *Eneida*, *Odiseia* și *Beowulf*. Dar mai mult ca Virgil, îl pasionau legendele scandinave; se duce în Islanda; le caută pe teren. Invață vechea scandinavă, cercetează folklorul bărbat al insulei, se lasă vrăjit de voinicia aspră și ireductibilă a eroilor ei. Și dacă ne dă între 1867—1870 faimosul *Earthly Paradise* — un ciclul de legende vechi grecești, alternate cu 62 legende medievale, toate trădând un spirit romantic și amintind ca plan *Canterbury Tales*, — la 1870 avem o traducere admirabilă a celebrelor *Volsunga Saga* — ce face și azi autoritate — cum și mai târziu, poeme originale pe teme scandinave, ca *Sigurd the Volsung* (1876), povestire eroică a cărei grandoare a amintit unora *Paradisul Pierdut*. În sfârșit, mai puțin frumoasele: *Loves of Gudrun*.

Ce căuta în toate aceste motive medievale Morris era desigur misterul unei existențe depărtate, a unei voinicii care apropie pe om de divinitate. Eroi cu dimensiuni de zei cari vizitase mintea copilului fascinat de lectura celor o mie și una de nopți arabe, obsedau acum în zale nordice, inspirația copilului bătrân care a fost toată vieța William Morris.

Prin medievalismul lui mistic, rămâne pandantul lui Rossetti în poezia engleză. Adevărat, un misticism mai exterior, mai fizic mai epic, decât la autorul minunatei *Blessed Damozel*. dar nu mai puțin, o culme înaltă a romantismului.

Arta trecutului e mai vie la Morris, dacă nu mai multiplă și mai fastuoasă ca la Scott; pe când ca muzicalitate și cursivitate epică, dacă nu ca relief și compoziție, dânsul întrece uneori pe Tennyson. E în orice caz cel mai mare povestitor în vers dela Chaucer, acest Topsy care de mic nu avea altă pasiune decât să povestească, și a cărui tehnicitate înăscută nu putea să se arate decât magistrală și în prietenia muzelor.

Dar tehnicianul care stăpânea până acum vreo duzină de arte, mai avea încă și alte meșteșuguri de cucerit. Printre acestea însă nu avea să fie și profesoratul. Oferindu-i-se o catedră de poezie la universitatea din Oxford, poetul își declină competența. O numire de profesor onorar ce îi vine mai târziu nu-l face mai profesor.

În schimb, omul aude că se intenționează restaurarea frumoasei mănăstiri Tewkesbury pe Avon, în Gloucestershire; și cu toată energia se opune împotriva unei atari profanări, mergând până la a întemeia o Societate pentru

Protecția vechilor Clădiri. Activității acestei societăți se datorește salvarea multor monumente de artă engleză din mâinile oficialității.

Tot așa pornește Morris și în apărarea cărții engleze. El a observat lipsa de gust în tehnica tipografică (hârtie, literă, compoziție, broșat). Și e primul care cere cărții să fie un obiect de artă. La tipografia din Chiswick, caligraful și iluminătorul dintr'însul face primele încercări, tipărind poveștile sale poetice cu o artă revelatoare. Apoi întemeiază însuși o tipografie, la Kelmscott, pe Tamisa — noua sa reședință de vară — faimoasa Kelmscott Press, căreia îi consacră ultimii ani ai vieții sale. Luând drept model pe tipografiile venețieni ai secolului XV-lea, dânsul fotografiază pe diferite scări caracterele în care s'au tipărit primii Aristoteli și Plato; desenează și redesează, adaptează tipul vechiu la gustul modern; trece apoi la paginație, o aerisește, îi dă spațiu și lineajii; reînvie și caracterul gotic, adaptând așa numita *black letter* la standardul modern și dând un Chaucer memorabil. Azi, în multe din frumoasele cărți engleze ce ne cad sub ochi e revoluția lui Morris din teascurile dela Kelmscott Press, dusă mai departe.

Dar omul nu-și da seama că e bătrân înainte de vreme. Moartea însă, da. Și pe cel care abia împlinea 62 de ani, surmenați în lupta cu frumosul, moartea îl răpune în ziua de 3 Octomvrie 1896.

Vieța lui William Morris e cea mai mare operă a lui. De aceea a trebuit s'o povestim mai cu de-a mănuntul.

Poet mare, căruia se oferă laureatul, ca să-l refuze ca pe o simplă catedra universitară, Morris e mai mult totuși un cruciat al artei. Ca atare, dânsul e mai mult elevul lui

Ruskin, inițiatorul acestei mișcări de ridicare la rangul de artă a tuturor acțiunilor omenești. Tot în linia lui Ruskin e Morris atunci când estetismul rosettist la dânsul devine socialism estetic; și am lăsat la urmă acest capitol, fiindcă aruncă o lumină definitivă asupra mișcării pre-rafaelite.

\*

Un paradis pământesc — ca și Ruskin — Morris a visat nu numai în opera sa cardinală, poetică. El l-a vrut a avea și în viață. Ultimele două decenii ale sale Morris le-a consacrat și politicei. Și e interesant să știm că Ruskin și Morris au fost în politică socialiști. Socialismul lui Ruskin a fost o evoluție directă a idealismului său creștin. Dar e caracteristic că socialismul lui Morris derivă mai mult pe cale estetică. Derivă din indignarea lui la 1887 contra restaurării mănăstirii din Tewkesbury, după restaurarea catedralei din Lichfield și bisericii din Burford. Acestea dau naștere societății *For the Protection of Ancient Buildings*, și amestecă pe Morris în viața publică. În acelaș timp îl vedem casier al unei Societăți a Chestiunei Orientale, întemeiată ca protest contra politicei guvernului conservator, de indiferență față de atrocitățile turcești în Bulgaria.

La 1881 își dă demisia din partidul liberal, pe chestia irlandeză. și devine socialist. Dar membru marcant al Federației Socialiste dânsul e și acolo dizident.

El nu vrea socialism militant; ci « facerea de socialism » — *the making of socialism*. Pe tema aceasta trece din dizidență în dizidență socialistă. La un moment dat e alături de Bernard Shaw. Se desparte și de acesta. Abandonat de ai lui rămâne cu un grup de lucrători care-l ascultă

predicând această facere a socialismului. Ultimul meșteșug al lui Morris e într'adevăr acela de predicator public (speaker), pe scăunelul tradițional, în parcuri sau la colț de stradă.

Ori, ce face din acest om un predicator de stradă? — socialismul politico-economic, cu lupta de clasă și materialismul brutal al doctrinei marxiste? Nici de cum: ceea ce Morris înțelege prin facerea de socialism, este pregătirea sufletească a animalului social. Dânsul e revoltat de mizeria claselor de jos. Dar această mizerie dânsul n'o găsește într'o greșită repartiție a bunurilor ci într'o paupertate sufletească. Oare burghezul parvenit, prozaic și ros de ambiții, ori aristocratul stors de vanități sunt mai fericiți în fond decât lucrătorul? Nu, din pricina aceleiași paupertăți sufletești. Din lipsa aceluiaș bun suprem în viață: sufletul.

Ori Morris ca artist, vede în frumos cea mai înaltă școală a sufletului; terenul cel mai gras de cultură a eului. Și atunci, artistul care dăduse Angliei un nou interior de casă și o nouă carte, și câteva arte noi, venea acum în mijlocul poporului și-i revela fericirea aceea care singură merită o strădanie, *fericirea interioară*. Facerea de socialism e pentru Morris facerea unui suflet nou în masse, crearea, până la bunurile materiale, a bunurilor sufletești.

Ruskin se revoltase și dânsul contra economiei politice a lui Stuart Mill, contra materialismului în general care preconizează — sub formă de panaceu social — o și mai aprigă goană după deșertăciunile vieții.

Morris roagă poporul să vie alături de dânsul, să lupte pentru salvarea unei biserici, a unui monument pe care se odihnesc secole de frumusețe interioară; el învață pe

popor să-și înfrumuseze viața, să-și îngrijească locuința, să pună preț pe o grădină, pe o stradă curată, ca și pe o cauză curată — fie și a minorităților din imperiul turcesc — și aceasta numește dânsul propagandă socialistă: adică transformarea societății într'o comunitate de pace și mulțumire interioară.

Iar pentru realizarea unei atari comunități de frăție și voie bună, dânsul găsește un singur instrument; nu lupta de clasă, furtul reciproc al avuțiilor; ci pur și simplu frumosul; iar dacă e vorba de un cuvânt magic, dincolo de frumos, acest cuvânt va fi, nu Marx, ci Bibilia. Intrebat ce părere are despre Marx, Morris, socialistul Morris spune că nici n'a auzit de așa ceva. Socialismul lui Morris, încă odată, derivă din suprema bunătate a frumosului și a adevărului creștin.

Mai departe decât atâta preraphaelismul nu putea ajunge. Morris e ultimul lui termen; coborîrea artei în viață, identificarea ei cu individul, — o religie transfuzată.

Această religie a frumosului inițiată de Ruskin, ridicată la rang de mit artistic de Rossetti și devenită cult social prin Morris, a ocupat cele patru decade din urmă ale secolului XIX-lea, strângând în jurul ei o duzină de artiști și poeți mari, dintre cari jumătate sunt cele mai mari nume ale vremii: Ruskin, Rossetti, Morris, William, Rossetti, Christina Rossetti, Holman Hunt, Sir John Millais, Edward Burne Jones, Thomas Woolner, Phillip Webb, Arthur O'Shaugnessy, Charles Wells, Phillip Bourke.

Ca orice mișcare mare ea a fost un moment în viața Angliei. Dar acest moment s'a prelungit în roade ce se văd și azi. E de ajuns să spunem că direct din preraphaelism

derivă marele Swinburne, prietenul lui Rossetti, sub influența căruia cade de tânăr; și că mișcarea estetică dela 1896, a așa zisului simbolism englez, cu Arthur Symons, Yeats și Beardsley dela *Yellow Book*, continuă până la artificializare curentul Ruskin-Rossetti-Morris; că pictorii Burne Jones și Millais sunt idoli vremii aceștia; iar Walter Pater, criticul « mișcării estetice » e un adorator al lui Rossetti, ca să ne dăm seama de repercusiunile curentului pornit din *The Germ*.

Dincolo de domeniul literaturii și artei, vedem prerafaelitismul ducându-și religia mai departe 'n masse. Mișcarea artistică din școli, unde învățătorii acoperă pereții cu gravuri și obiecte de artă, e una din cele zece porunci artistice ale lui Ruskin și Morris. Tot la acest decalog trebuie să alipim și înmulțirea crescândă a școalelor și muzeelor de artă. În 1897 *Westminster Gazette* constată cu mândrie că nicio țară din lume, nici chiar Franța, nu poate rivaliza cu Anglia din punct de vedere al învățământului artistic. În 1897, 115 orașe provinciale și 25 districte metropolitane își aveau organizate câte un corp de profesori de artă. În acelaș an, 56.615 candidați se prezentau în 1024 orașe engleze la examenul elementar de desen; și 281 școli de arte frumoase, 449 clase de desen, 298 de școli auxiliare, — la un loc adunând un corp de 98.000 de elevi, luau parte în fiecare an la examenul final.

În 1841, înainte de publicarea Pictorilor Moderni, erau 19 școli de artă în toată Anglia, numărând abia 3000 de elevi!

Era pilda lui Ruskin care întemeiase din bani proprii școala de desen de pe lângă universitatea din Oxford, unde

profesa ; întemeiase din propriile lui colecții un muzeu popular la Scheffield, iar la Keswick, în districtul Lacurilor, organizase o Casă de Artă, unde să vină țărani în seri lungi de iarnă, să graveze, să cizeleze, să sculpteze. Era pilda lui Morris, care apăruse bisericile și monumentele Angliei și întemeiase acea mișcare a artelor decorative de al căror viitor însuși Ruskin desperase (în *Lectures on Art*, I. 19).

Și era rodul religiei ambulante a frumosului, practică și propagată în semnul preraphaelitismului.

## THOMAS HARDY

Personalitatea lui Thomas Hardy se expune unei multiple controversă.

Cel mai pesimist dintre scriitorii Angliei era și cel mai sănătos dintre oameni. Așa de sănătos, că unii critici vorbesc de optimismul său; și încearcă să răstoarne în funcție de el, și în ciuda autorului — un scris altminteri de ajuns de categoric pesimist. În orice caz, acest optimism se trădează nu numai în bogăția de resurse în fața vieții, a dărilor și admirabililor săi eroi, în humorul și bunăvoia amintitoare de Shakespeare a țăranilor săi, în jovialitatea rustică a situațiilor străbătute de mireasma reținută a bradului și ferigei. Pretutindeni se lasă înțeleasă o dragoste nu de natură cu majusculă, ci de natura în amănunt, de plantă, pasăre și fiară. Această dragoste venea nu dela scriitor, ci dela om. Hardy era un mare paraponisit împotriva vânătoarei pe care a atacat-o, ca sport neuman, în acțiuni publice. Era, dimpotrivă prietenul câinilor izgoniți; și multe pisici răzlețe au găsit sub acoperișul lui și pe al lor. Același interes mergea la folklorul și vechimea ținutului său, în trecutul căruia ca și în aeru-i proaspăt s'a înfășurat și conservat deopotrivă o vieață de optzeci și șapte deani și jumătate, cu duceri la Londra numai scurte și întâmplătoare.

Aici, în ținutul din sud, pe care l-a consacrat sub numele reînviat de Wessex; în acest Dorsetshire a cărui hartă socială și dramatică a descifrat-o din cetiri în fețe arse de soare sau subțiate de ambiții, Hardy urmărea linia strămoșilor săi viguroși care urca direct până la John Le Hardy of Jersey și Clement Le Hardy, guvernatorul insulei Jersey în 1488, iar, colateral, se oprea la căpitanul stegar și amicul celui Nelson al cărui monument păzește și azi la țărmul mării Anglia de invazia Napoleoniană. Copilul bun cu animalele, care sub forma lui Jude, eroul său de mai târziu, se va fi visat adesea dat afară de vreun patron fermier fiindcă în loc să sperie păsările de pe ogor le îmbia la grăunțe, a ocolit popia la care îl hărăzea pârintele său, ca la vârsta de 16 ani să îmbrățișeze meseria robustă a aerului și pietrei, intrând ca ucenic la Domnul Hicks arhitect, și restaurând biserici după moda oficială hădă ce-l va revolta curând în romane, ca și pe Ruskin. Se poate până acum ceva mai sănătos? Autocultura din clasici și din știința vremii nu a putut corupe pe arhitect. Omul a putut câștiga în liniște medalii. Literatura l-a furat. — O turnare laborioasă de mari agate negre din smoala în care ard păcatele noastre. Ne-am aștepta ca din acest furnal să iasă la capătul vieții un om istovit, prăpădit, aiurit și cel puțin opioman! Poeții însă care de ziua sa se duceau în pelerinaj la Max Gate, conacul din Dorchester, cu volume omagiale și dedicații de aur, constatau dimpotrivă că omul — la propriu și la figurat — întârzie să se descompue. Veneau cântători de arii populare: moșneagul amator, cu mustața trasă și pomeții sugubeți ai țăranului ce urca de veacuri în el, furniza

variante, făcea haz și tot bătând tactul se pomenea cântând cu artistul pe un glas mult mai tânăr ca trupul. Nu cu mult înainte de moarte, J. C. Squire — poetul-critic — oprindu-se la Max Gate, în drum spre un match de cricket, l-a găsit pe octogenar gata să meargă și dânsul, « numai că n'a mai jucat de mult și poate că nu e antrenat ». La un an după aceea, la altă vizită, l-a găsit în pat odihnindu-se. De ce? Fiindcă — explică d-ra Hardy — tata a împrumutat o bicicletă și a făcut o plimbare pe deal! Curiozitatea suflului nu ceda celei trupești. Era la curent — povestește Squire — cu cei mai tineri dintre poeții vremii pe care îi chema la sine și încuraja; iar pe patul de moarte a pus să i se citească de trei ori în șir un volum al lui Walter dela Mare.

Un pesimist deci călare pe vieață, un pesimist pe bicicletă, iată prima controversă Hardyana.

Cel mai intelectual apoi dintre romancierii englezi, în orice caz cel mai înalt în concepție, cum și modernistul care la 85 de ani își inspira un vers sprințar din vuetul automobilului, era un ireductibil regionalist. Romanul, ca și persoana sa, n'a ieșit din Wessex. Odată a încercat figuri orășene, în *Mâna Ethelbertei* și a fost dezastru. Hardy e al districtului său cum e Dickens al Londrei, Balzac al Parisului; și cetea în barba unui pădurar cel puțin atât cât cetea acesta într'un bazar din Rue de Rivoli.

Aceasta justifică în parte de ce cel mai mare scriitor al Angliei contemporane era, relativ, cel mai puțin cunoscut pe continent. S'a vorbit — mi se pare și la noi — de o influență a lui Hardy asupra romanului francez.

Admirația acordată de un Firmin Roz sau Abel Chevalley în cărțile lor despre romanul englez, nu trebuie să ne amăgească. Franța l-a cunoscut pe Hardy destul de târziu — când trecuse de mult, cu notaționismul ei, de acea sensibilitate a generalului ce constituie pârghia romanului Hardy. Nu mai puțin l-a depășit romanul englez, ajuns la renegarea narațiunii, la desagregarea temei și chiar eroului, în scrisul unui Frank Swinnerton, Dorothy Richardson, Sheila Kaye-Smith, James Joyce și chiar May Sinclair, — dar și până la aceștia hrănit mai mult din influența lui Henry James, Flaubert, Proust și norocosul Cehov. Cu ironia amară sau spiritul local al versului său, Hardy a contagiat, e drept, pe universitarul-poet Lascelles Abercrombie sau irlandezul James Stephens. E însă prea puțin. Admirația pentru Hardy, n'a mers până la îmbrățișare. Cel pe care profesorul E. M. Forster dela Cambridge îl compară cu idolul de ieri al victorianismului, Meredith, ca să-l numească pe acesta, pe lângă celălalt « un urlător de suburbie », era un izolat în splendoare, o splendoare în care dispărea nu numai din atenția areopagului din Stockholm — dela premiul căruia candidatul oficial și permanent al țării sale cădea anual — dar și din orbita scrisului contemporan, prin care trecerea sa era aceea a unui ghețar care sperie și minunățește cu mărimea lui, ca să lase în urmă-i morena arsă și sbârcită.

În sfârșit marele romancier era și un mare poet. Un poet liric. Euterpe îl disputa Calliopei, sub privirea nedumerită a lui Apollo Musagetul, — eventual vreun critic care regreta pe poet pentru prozator sau viceversa, dacă nu pe amândoi pentru arhitect!

În total un mare original. Dar engleza controversa Hardyana se poate, cred, ușor tăia cu o linie care trece, fie și strâmb, prin întreaga sa activitate.

\* \* \*

È o curbă pe care o descrie opera lui Hardy. A început ca poet. Pieridele au vizitat cu asiduitate pe tânărul constructor. Dar criticii l-au recuzat. Motivul îl dă singur în nuvela *Femeia Imaginativă* — presărată ca mai toată proza sa cu multă autobiografie, unde poetul Robert Trewe scrie « sonete cu rimă neglijentă, după moda elisabetană, de care orice critic cu scaun la cap îi spune că n'ar fi trebuit să le facă ». Pe drept, deci, *Who's Who*, calendarul numelor mari engleze atestă că « a trebuit să renunțe la vers cam pela 1868 ». În alt *Who's Who*, Hardy apare descris: « proză 25 de ani, vers 28 ». Într'adevăr în 1895, după revolta generală provocată de *Năpăstuitul Jude* se lasă definitiv de roman pentruca până la capătul vieții să nu mai scrie decât versuri. Multe din acestea erau însă cele din tinerețe, refăcute, adause. Sveltețea lor neobișnuită le chiar trădează. Altele se mulțumeau să reia teme, descripții sau idei din romane așa cum romanele, de altfel, conținuse poezii. (*Jelania Tessei*, *Înălțimile Wessexului*, *Cântecul Sergentului*, *Doamna din Athelhall*, *La bălciul din Casterbridge*, *Căpitanii din Casterbridge*, etc.). Toate se remarcă prin aceeași gândire sprintenă și cavalerismul prompt și îndrăzneț al simțirii, de par'că poetul trăise conservat în romanul său și, neatins de lava lui, ieșea acum la lumină viu și prosper, ca și omul...

Vreau să spun: prozatorul în Hardy e una cu poetul; alternarea lor, parcă o problemă de tactică literară. Unul va trăi și se va lansa în public prin celălalt; va amuți unul ca să vorbească celălalt, știind că sunt în fond amândoi unul și același lucru. E simptomatică această continuitate reciprocă a poetului în prozator, similitudinea între cele două opere ca temă și coloratură, și mai ales ca factură internă și sistem emoțional. E bine deci să o observăm mai de aproape, poate ne va duce mai aproape și de creația hardyană.

Poetul nu avea mai mult de 26 de ani când scria, ca simplu arhitect, fără să fi avut contact cu vreun filozof, cunoscând cel mult pe tragicii greci: *Sorții*.

*«Dacă vreun zeu răzbunător ar striga din cer la mine, răsând: Tu, făptură suferindă, află că durerea ta-i extazul meu, că pierderea iubirii tale e câștigul urei mele. Atunci aș răbda, m'aș strânge în mine și aș muri oșelit de rostul unei mâinii ne meritate, pe jumătate mângâiat că Un mai Puternic ca mine așa a vroit, să-mi înnumere lacrimele, Și totuși nu. Cum se face că bucuria zace ucisă și dece se scutură cea mai bună nădejde semănată vreodată? Întâmplarea Nătângă ascunde soarele și ploaia și Jucătorul cu Zaruri, Timpul ca să se distreze aruncă un geamăt... Ursitoarele astea oarbe de mult au așternut drumul pribegiei mele cu fericiri și chinuri».*

La un an după aceea, bucata: *Moștenitoarea și Arhitectul*. Moștenitoarea, viața, cere arhitectului, Destinul, să-i facă un palat. Dar la fiecă dorință a ei arhitectul oferă alt plan, arătând zădărnicia viselor ei:

« Atunci, spune ea, chibzuește într'un fel, vreo turlă îngustă și șerpuitoare unde să stai numai eu, sus, sus de tot, să mă pot tângui în tihnă.

— Astfel de căi șerpuitoare nu-s pentru rostul tău, răspunde omul cu ochi măsurători. Trebuie să lucrez așa cum mi-i tâlcul. Să las, adică, loc deajuns (căci vieața pleacă pe neștiute), să se târască jos, pe scară, un trup în cosciug, căci vei muri ».

Să observăm în ambele bucăți, gesticulația ursuză și abruptă a francheței, bruschețea tonului, cruditatea ingrată a situațiilor.

În « *Să ne bucurăm* » tânărul vrea, să guste bucuria pământului, « deși Puterea a toate Făcătoare are alte scopuri decât plăcerea sa »; și sfârșește prin a recunoaște, că raiul nu are un loc și pentru dânsul. Iubirea îi va ține calea. Dar mână în mână cu Moartea. Va spune atunci *Vieții* :

« O vieață cu chip trist și ofilit; mi-e silă să te văd; cu broboada care ți-atârnă pe jos, cu mersul tău târiș-grăpiș. Și glumele tale căsnite. Știu ce-ai să-mi spui. Despre Moarte, Timp, Destin. Dar nu poți tu, meșteră mare să te preschimbi; să minți ca adevărul, pentru o singură zi nebună; să-mi spui că Pământul e Paradis? Ți-aș cânta atunci și eu în strună și m'aș schimonosi ca tine până seara. Și poate că ceea ce mi-ar apărea ca un interlud, aș ajunge să cred cu adevărat: ».

Ironia o va urca până la cer, când bătrân în una din ultimele sale poezii, publicată în *The London Mercury*, de vorbă cu o stea, se întrebă unde vor fi mâine amândoi sau, cinic, o va face profanatoare când în *Satire de Circumstanță* va scormoni oase scumpe ca să le dea la câini.

În orice caz, față de universala zădărnicie, e mai bine să nu fii. Și e acesta sfatul pe care Hardy îl dă *Copilului sârman ce va să vie*:

O, de mai auzi tu, rod al pântecului  
Nainte de 'mplinirile descântecului,  
Și de-ai putea să vii  
Sau nu, printre cei vii,  
Ți-aș spune atâtea despre mine  
Că repede te-ai lepăda și tu de tine.

Înțelegem acum de ce poeziile lui Hardy au fost respinse la început. Pe acelaș motiv, de altfel, pentru care — lucru de reținut — i-a fost respins și primul roman. Criticul nu era altul decât științificul romancier George Meredith, care ca cetitor profesional al firmei Champan and Hall unde picase manuscrisul *Omului sărac și Doamna* — 1869, a găsit romanul crud și revoluționar. Bănuind însă, pare că, în autor un poet al efectelor, l-a îndemnat să atace tema senzațională. Zis și făcut. Trântindu-și pentru moment, de pe umeri mantia unei filosofii jenante, Hardy se inspiră dela un Wilkie Collins, Charles Reade, și mai puțin George Eliot, ca să ne dea efecte când idilice, când tragice în *Leacuri desnădăjduite* — 1871, *Sub umbrarul verde* — 1872, unde o învățătoare de țară se lasă curtată de vicar și epitrop ca să se hotărească pentru un al treilea, sau *O pereche de ochi albaștri* — 1873, unde Elfrida Swancourt își plimbă noua dragoste pe mormântul fostului ei pretendent.

Ușor deghizat, romancierul prinde. Iată-l atunci lovind prima notă proprie în *Departa de mulțimea uluitoare* — 1874, romanul publicat anonim în faimosul *Cornhill Magazine*. Aventura văduvei îndrăcite Bathsheba Everdene,

care după două iubiri nenorocite trebuie să se întoarcă la dragostea bunului și cumintelui Gabriel Oak, păstorul care-i salvează și vieța și averea, Hardy are grije să o termine, după moda vremii optimist, mai îndulcind, ca și mai înainte, tonurile, în vederea publicării în foileton.

De acum Hardy, e stăpân pe situație. Unii atribue romanul lui George Eliot, dar spun că e prea bun pentru marea romancieră. În curând Hardy va înlătura orice confuzie. Căci iată seria neagră... a romanelor sale adevărate.

\*

În *Intoarcerea în ținutul natal* — 1878, eroul e un obiect, neînsuflețit ca și destinul: landa Egdon, a cărei descriere, cea mai frumoasă din Hardy, deschide și scaldă întreg romanul într'un acompaniament necruțător de orgă joasă. «*Fața*» aceasta sbârcită și neschimbată de veacuri, ale cărei cute sinistre, din era carboniferă au înghițit mineral, plantă și vietate, omoară sub arșița vieța bravă a d-nei Yeobright, mama lui Clym, tânărul de mari speranțe care a căzut însă după Eustacia Vye, femeia de olimpiană ambiție și frumusețe, pentruca dela ușa lui, odată despărțit de mamă-sa, biata mamă să fie respinsă după ce a străbătut pe nerăsuflăte întreaga landă pe jos la vestea că fiul ei e bolnav și trudit. Aceiași landă omoară în noapte pe Eustacia când vrea să fugă, să scape de ea, la remușcările care cuprind pe Clym; după cum înghite pe Wildeve, îndrăgostit de Eustacia, când pleacă pe ploae în căutarea dispărutei. Dintr'o familie de oameni bravi, rămâne în scurt timp numai Clym, ajuns din floarea de om de altă dată, predicator ambulant, vorbind însă peste landa implacabilă,

mai mult cu mormintele decât cu locașurile vii, și amestecând învățăturile Apostolilor cu aiurările și remușcărilor trecutului.

Sfâșietoarea poveste trece drept unul din romanele lui Hardy care termină optimist...

*Primarul din Casterbridge* — 1886, în care mulți văd capodopera sa, sfârșește mai trist. Suntem în plin marș hardyan. Henchard — poate cel mai puternic caracter al autorului — e un lucrător de mari ambiții și posibilități. O căsătorie nenorocită însă îl ține de picioare. Violent și arbitrar, după alte maltrătări, își pune femeia la mezat într'o seară de beție. Nevasta dispăre cu copil cu tot. Incep remușcărilor. Henchard, bărbat de inimă, blestemă seara aceea, jură să nu mai pună picătură de vin în gură, devine om cum se cade, primar în târgul lui. Impăcat cu soția și fata lui, el e însă gelos pe scoțianul Farfrae, care îi curtează fata și mai e și rivalul lui de afaceri. Soția moare, Henchard se ruinează și mai află că Elisabeth Jane nu e fata lui. Nenorocirea îl copleșește. Omul care a ajuns să ceară de lucru dela Farfrae, cade iar la beție și scandaluri. Certat cu lumea și cu D-zeu, vrea să se înnece și nu poate. Mai încearcă o revenire sub acoperișul Elisabetei. Dar respins, își ia haina și sculele de lucrător, și gol ca un câine se pierde în landa Egdon, lăsând o fărâmə de testament agățat de așternutul lui din urmă, prin care cere să nu fie îngropat pe loc sfințit și nimeni, nici chiar Elisabeta, să nu-i mai pomenească numele.

Frederic Moreau e și el un om care scapătă. Dar ceea ce la Flaubert — atât de influențat totuși de pesimismul lui Schopenhauer — e « l'écoulement d'un caractère » la Hardy devine grozav de frumoasa tragedie a nimicirii.

Iată acum un roman cum a scris, dar în atmosferă de eglogă, și George Eliot.

*Tess D'Urberville* — 1891, e o fată pierdută ca și Henchard; dar de pe urma prejudecăților și rigorilor sociale. Părintele ei ambițios o trimete în serviciu la castelul neamurilor, unde cine știe dacă nu va face și vreo căsătorie în familie. Dar Alec d'Urberville își seduce numai, îndepărtata și umila vară, rupând-o de flăcăul de teapa ei, bunul și bravul Angel Clare, care o iubește cu adevărat. Tess are și un copil cu Alec. Copilul murind, Tess se reîntoarce la Angel Clare. Dar când să se căsătorească, ea își destăinuie trecutul. Logodnicul, desămăgit, o părăsește și pleacă în lume, pentru ca Tess să cadă din nou în mrejele lui Alec. Dar Clare se reîntoarce, neputând trăi fără Tess. O găsește însă în lux și plăceri. Tess își dă seama ce moment a scăpat. Toată ura ei se îndreaptă asupra vinovatului prim. Infige cuțitul în pieptul lui Alec și fuge în lume cu Clare. Legile însă o urmăresc. Ațipită de oboseală pe lespede a unei ruini de templu celt, sub ochii lui Clare, în visul ei de fericire, Tess e prinsă de oamenii legii și dusă să-și ispășească crima cu propria-i vieță.

În sfârșit, după romanul cel mai popular al lui Hardy, romanul lui cel mai impopular:

*Năpăstuitul Jude* — 1895, e un copil orfan care trăiește cu șase bani pe zi câștigați din speriatul pasărilor pe ogorul unui fermier. Dar Jude aspiră. Vrea să fie cărturar mare, preot. Pleacă la oraș, după un fost dascăl din sat, care îi dădea cărți și-l îndrăgise. Până una alta însă cade după Arabella, fata brună și pătimașe a unui biet crescător de porci. Căsătoria e nenorocoasă. Bine că se despărțesc. Liberat, Jude vine la oraș; dar odată cu

învățătorul Philletson dă acolo și de o vară a sa, Sue după care se aprinde pătimaș. Norocul vrea însă ca până ce Jude să-și spună gândul, Sue — care visa să se facă profesoară — să se căsătorească de nevoie cu Philletson. Greșala apare curând, căci Sue începe să trăiască cu Jude, la care fuge. Indrăgostiții n'apucă să se căsătorească și iată pe Arabella întoarsă cu un copil din căsătoria sa cu Jude; i-l lasă pe cap. Incă doi copii survin. Mizeria lui Jude e mare. Planurile lui se duc unul după altul; ajunge să trăiască la un han, despărțit de familia lui, care abia încape într'o mansardă. Jude cel mic, copil degenerat, cu fața sbârcită și mintea coaptă de mizerie, înțelege totul.

Intr'o zi de sărbătoare studențească, la care părinții se duseseră în amintirea viselor lor de odinioară, Jude își agață frățiorii cei doi de câte un cui și se spânzură și el de al treilea, lăsând pe măsută o fițuică pe care stă scris: « Făcut lucrul, fiindcă eram prea mulți ».

Mai departe de acest nihilism Hardy nu putea ajunge. Publicul englez s'a ridicat în picioare. Revolta concura desgustul. Pe pagine din romanele sale, în bibliotecile ambulante, câte o mână feminină a fost descoperită scriind: « Ah, cum urăsc pe Hardy ăsta! ». Iar scriitorul care de când cu *Tess* se plânsese de acești « descurajatori jurați », criticii, a înțeles să se plece. Dela 1895 — de când, în cuvintele lui Wilson Follett din *The Modern Novel*: « nu mai există, de fapt, om care să urască bine în proza engleză » — Hardy n'a mai scris niciun roman. Și ar mai fi putut? Nu-și spusese ultimul cuvânt? Nu-și storsese victimele? Ce ar mai fi putut scoate de sub spițele destinului?

\* \* \*

De fapt Hardy a mai scris 38 de ani! Dar versuri, prin care, cum am mai spus, revenea asupra motivelor din romane, cu noi tânguiri, ironii sau revolte. Era colcăitul apelor după înec... Dar atât în versurile de tinerețe, cât și în *Poveștile Wessexului* — 1888, și *Micile Ironii ale Vieții* — 1894 — cu vreun călău ce întâlnește victima sa de a doua zi la o colibă; vreun predicator convertit la contrabandă de femeia de care e îndrăgostit; sau frați ambițioși ce nu văd cum ar ajunge mari preoți decât contribuind la înecarea părintelui lor decăzut și compromițător, — atât în romanele maturității cât și în versurile de bătrânețe culminate în acele *Satire de Circumstanță* — 1914, care contrazic afirmarea profesorului Phélsps că autorul n'a ajuns până la cinism — Hardy e acelaș. Rar s'a văzut un om care să evolueze mai puțin, care să rămână atât de aidoma sieși, într'o operă ce înghite totuș epoce atât de mari și felurite, dela naturalismul lui Zola și Gissing, la simbolistii dela 1896 și de aici la expresioniștii și suprarealiștii vremii noastre. In opera sa Hardy a rămas închis ca fiul de răzeș în glia dela care nu s'a mișcat din 1874, când s'a căsătorit întâia oară.

Aceeași monotonie și de creație. Aceleași scene, aceiași eroi rupți în două de veleități și patimi, aceleași spânzuraători și înecuri. E tocmai genialitatea lui Hardy. O splendidă variație pe aceeași temă, cu un preludiu, tratare și final. Unitatea creației lui Hardy amintește numai pe a lui Wagner. Și e bine să ne întrebăm, la lumina operei sale astfel văzute, care e tema Hardyană.

Ca și Wagner, Hardy care se bucura de o personalitate implacabilă, a râvnit la ceea ce singur numește, cu un

cuvânt făurit de sine: Oneness, care se poate traduce bine și în românește prin: Unalitate. Dintr'o predilecție care nu e morbiditate — cum am văzut — nici accident în viață; ci simplu acces de personalitate, Hardy a scos miezul existenței de sub toate învelișurile lui aurite și și-a făcut o plăcere ca și o bărbată datorie să-l privească în toată goliciunea lui. Lumea rămâne în genere, la aparențe, și se încântă atunci cu prejudecăți, căsătorie, religie, civilizație. Vizitat de Adevăr — «copilul bastard» dar cel mai iscusit al lumii — Hardy atacă aceste instituții, nu dintr'un nihilism social, cum s'a crezut, fiindcă le practică însuși; dar ca simple minciuni ce dau mult mai puțin decât făgăduesc și robesc pe om cu iluzii. Cum poți crede în Dumnezeu care a făcut pe om atât de slab și nenorocit? Nu-i o lașitate să-i slăvești bunătatea și dreptatea? Cum poți rămâne adeptul căsătoriei care cu o simplă hârtie ține două ființe încătușate împotriva fericirii, împotriva vrerii lor? Ce parodie și civilizația, cu principiile ei puerile! Hardy nu le neagă cât le divulgă. Și le divulgă, în lașa lor zădărnice, la tribunalul unde judecătorul cel mare, Marele Nprevăzut (The Great Foresightless) le declară succint în stare de faliment. Hardy numește această Forță felurit: Cauza, Voința, Marele Distrugător, Marele Impuls, Destinul, sau, citând pe Eskil, la sfârșitul lui Tess: Prezidentul Nemuritorilor. Dar sub orice nume, trebuie să vedem Voința Imanentă a lui Schopenhauer, care și apare în *Dinasticii* dela 1908. Hardy a protestat însă împotriva vreunei legături între dânsul și filosoful german. Luând calea de mijloc putem spune că Schopenhauer care face furori în Anglia abia dela 1880, a confirmat numai

în poetul dela 1868, ca și Kant în Coleridge, o atitudine cu mult anticipativă.

Pesimismul lui Hardy nu e al unei școale. Singur spune că romanele sale nu vor să dovedească nimic. Iar Robert Trewé, poetul citat, e declarat de autor ca « pesimist în măsura în care se uită la contingențele cele mai proaste ca și la cele mai bune ale situației omenești ». Pesimismul lui Hardy e o întâmplare de rețină a minții. Copilul care — cum mărturisește singur — privea seara pe geam în casă, la călăul din sat « ca să se obișnuiască cu el » a putut vedea, fără să clipească, negru, acolo unde fricoșii văd alb; și a putut de tânăr, să hamletizeze cum s'a spus despre Dante, printre morminte. Ceva mai mult, a putut, cum era și fatal, să se pasioneze.

Și opera lui Hardy e această pasionare crescândă după tragicul vieții, după conflictul dintre Voința Imanentă și bieteile ei victime. De aici evoluția acestei opere în intensitate și nu altfel. Cu spiritul de « unalitate » care făcea pe arhitect și omul însurat să se autobiografieze în roman, pe romancier să se reia în poet și pe poet în romancier, ca toți să fie la un loc un singur Adevăr în curs de destăinuire, Hardy a întors pe toate fețele tragicul unic al vieții și l-a urmărit dincolo de verosimil.

Un lucru, într'adevăr, e caracteristic în romanul lui Hardy: excesul. Un copil care se spânzură împreună cu frățiorii mai mici, un fiu care își lasă părintele să cadă în apă ca să scape de el, o mamă bună izgonită de un fiu bun la care a venit alarmată de boală, un soț, care își vinde soția la mezat, atâtea crudități în sânul familiei și căsniciei, nu mai sunt fapte de observație ci de imaginație.

Hardy părăsește terenul romancierului și își cravașează ideea, în închipuire, până la ultima limită. Această limită, pasionatul după adevăr nu se sfiește să o afirme; și cu ajutorul altui pesimist senin — de data aceasta, sigur, Schopenhauer, — omul care a trăit aproape 88 de ani, pune pe tânăra Sue să întrevadă nimicirea speței, neantizarea vieții.

*« Fiecare e pe punctul să simtă ca noi. Noi le-am luat numai puțin înainte, asta-i tot. În 50, ba chiar 20 de ani, coborătorii acestora doi, vor lucra și simți mai rău ca noi. Mai mult, vor vedea mult vânturata omenire, așa cum noi nu o vedem acum, ca forme aidoma a lor noastre, multiplicat hidos. Și vor avea groază să le reproducă ».*

Micul Jude își exprimă « dorința de a nu fi fost născut », iar, în moartea lui doctorul vede « începutul universalei Voințe de a nu trăi, care se apropie ».

Schopenhauer vedea mântuirea sufletului de robia simțurilor nu numai în individualismul ascetic al Nirvanei, dar și prin « mediul artei ». Excesivul Hardy, pasionatul după unalitate, are o oroare Rousseau-istă de civilizație și ingredientele ei.

Această cochetărie însă cu neverosimilul — când nu directă exacerbare a lui — în paguba observației, e o atitudine în fața vieții nu de romancier, ci de poet.

Și aceasta e tocmai ce vreau să spun. Hardy e mai mult poet decât romancier. Criticii s'au mirat că țăraniii lui Hardy — care a trăit totuși o vieță printre ei, nu vorbesc graiul lor adevărat și că adesea seamănă mai mult cu cei din Shakespeare decât din Dorsetshire. Tot așa putem remarca precocitatea fatală — mai mult shakespeareană

decât reală — a micului Jude, pe care Hardy îl mai și numește Micul tată, Timpul — adică Haosul care-și mănâncă singur copiii. Caracterele lui Hardy, apoi, excelează mai mult în intensitate decât în analiză; sunt mai mult puternice decât adevărate. Apoi repetiția lor! Bărbați superiori și vrednici: Clym Yeobright, Anghel Clare, Gabriel Oak, Henchard, Jude, plini de aspirații mari dar prinși dintr'odată în vârtejul instinctului sau întâmplării; ori, bărbați netrebnici și veroși, răi sau corupți, ca Alec, Wildeve, bătrânul Halborough, ce nu vor sau nu mai pot să se ridice din patimă. Femei, apoi înșirate pe aceeași dublă linie, dar încă mai uniformizate, ca agenți de reproducere ai Destinului și prin aceasta « aliatale perfide » ale speței — cum le numește și Shopenhauer, — pile încărcate cu instinctul de care să se ciocnească rațiunea bărbatului spre dezastrul amândorura.

Iată de altfel cum descrie Hardy, pe femeie, în persoana Eustaciei Vye:

*« A vedea părul ei, e a-ți închipui că o iarnă întreagă nu conține deajunsă întunecime ca să-i alcătuiască umbra; se închide peste fruntea ei ca și căderea nopții stingând pâlpăirea de apus ».*

Ce să mai spun de mult citatul și laudatul portret, tip Hardyan, al lui Winterbourne, din *Pădurarii?*

*« Părea și mirosea ca fratele bun al Toamnei, cu fața ca holda arsă de soare, ochii lui albaștri ca neghina, mânecele și tuzlucii lui boiți cu șoamă, cu mâinile năclăite de zeama de mere dulci, pălăria stropită cu sâmburi și de jur împrejurul lui cu acea mireasmă de cidru care la întâia ei întoarcere cu anotimpul are acea vrajă nespusă pentru toți cei născuți și crescuți printre livezi ».*

Aceeași, prin urmare, generalizare în imagine și idealizare în simbol, care face și din acțiunea romanelor mai mult un element decât o realitate.

Caracterul însuși la Hardy nu e o stare palpabilă, cu fluctuațiile mesmerice ale vieții: « Caracterul e Destinul » spune dânsul cu fraza lui Novalis citat în cap. XVII al *Primarului din Casterbridge*. Și eroii săi, dela Clym, la Tess, cu un fel de fatalitate în ei, trebuie să-și lichideze conținutul sufletesc în cadrul acesteia. Da, fiindcă determinismul Voinței Imanente se realizează sau în noi prin trăsături atavice și instinctive din care nu putem ieși, sau în afară de noi prin « Intâmplarea oarbă » (Crass Casualty), care oricât de capricioasă, e infailibilă și inebranlabilă în ajungerea țelului ei distrugător

Și poetul din Hardy speculează atunci asupra acestei ultime laturi a tragicului vieții. Și iată atunci în opera sa o pletoară de accidente, de coincidențe, presentimente și surprize. O moară sau un han care arde, o răpăială care ucide, o cădere într'un iezer, — ba câte înnecuri — o înțepare veninoasă pe arșița caniculară, întâlniri neașteptate, sosirea nevisată a unui oaspe — tată, amantă sau marinar din insule — o efigie pe apă în clipa când cineva vrea să se înnece, un cucurigu noaptea, de rău augur pentru Tess, toate aceste mici ieșiri la lumină ale Feței ascunse a lucrurilor, sunt tot atâtea elemente poetice care adorm realitatea din noi și ne trezesc prin surprindere în domeniul fanteziei.

De atâtea boroboațe ce le face bietului om, Fața ascunsă nu poate să nu râdă. Și totul se rezolvă atunci în satiră. Hardy e un virtuos al ironiei, al ironiei pentru ironie, al

ironiei ca element de frumusețe și creație în sine. Cetiți sfârșitul supraîncărcat, spuerfluu, al *Năpăstuiitului Jude* unde, când acesta își trage sufletul, Arabella pleacă haihui să petreacă cu lucrătorii și abia târziu, din chiot și-aduce aminte de mort. De asemenea toiagul care înflorește la loc de înnece, poliția care pune mâna pe Tess adormită în unicul ei vis de fericire, cânele care roade oase proaspete în cimitir, ș. a.

Toate acestea nu sunt realități, ci situații. Situații de amară ironie gratuită.

Hardy s'a apărut de pesimism. Și din punctul de vedere final al operei sale are dreptate. Dânsul a pornit în viață dela verismul filosofic sănătos, ca și Nietzsche, care nu admite optimismul laș și idealismul iluzionist. Realitatea trebuie bravată, obiectivul pus la punct. Odată lucrul făcut ce privesc împunătoare, ce material minunat de petrecere, ce lovituri și coincidențe, ce farse, ce desnodăminte ce joc genial e viața! De pe această poziție înaltă de concepție artistică, ce precede dela transcendentalismul subiectiv Kantian și dela ironia romantică, arta lui Hardy devine și ea un joc genial. Romanele sale devin lungi poeme întunecate, poemele, extreme satire ale vieții.

Hardy nu e un romancier, e un poet. Iar pesimismul său e — scos din viață și prelungit în imaginație și idee — mai mult material literar. Hardy nu e un pesimist al poeziei, ci un poet al pesimismului.

De aici și scăderile operei sale: manierismul Hardyan, ce îl face, cred, inferior unui Conrad, de pildă, al cărui pesimism e viziune, nu ideologie sau stare poetică.

Aceasta desleagă, sper, și toată mult desbătută controversă Hardyiană, justificând deopotrivă și optimismul său latent și pesimismul creator, regionalismul ca și intelectualismul său, poezia atât de egală cu proza și ambele atât de neegale cu sedentarul micuț și chircit care le-a scris.

De aceea au și dreptate cei cari au socotit ca opera cea mai semnificativă a lui Hardy nici romanele, nici poeziile sale, ci: *Dinasticii* « drama epică a războaelor napoleoniene, în trei părți, 19 acte și 130 de scene », apărută în două părți, în 1904 și 1908 și la care poetul a lucrat zece ani.

Piesa aceasta, din care fragmente s'au jucat, iar episoade s'au publicat ca poeme aparte, e în vers și proză, un genial leviatan, o împerechere fantastică de moralitate medievală, ridicată, cu un suflu tolstoian, la gradul de epopee și adâncită cu acel patos Shakesporean care a creat un Sir John Falstaff, un Enric V sau Richard II și III.

În jurul unei persoane — de altfel numai pretext — « Voința Imanentă » — Voința lui Schopenhauer, adevărata protagonistă a piesei — asistată de « Inteligențe » și « Spirite » — dintre care nu lipsesc Vârsta și Ironia — mișcă « manechinii cu țâțâni de oașe » cu nume bine cunoscute de: Napoleon, George III, Pitt, Nelson, Lorzii, țărani din Wessex, Camera Comunelor — cu ședințe lungi ca în realitate, campați cu toții pe fondul sângeriu al războiului peste care final, Corul Milelor trage o cortină de umanitate cântând: « Poate că Voința Imanentă, care nu cunoaște nici binele nici răul va înțelege cândva ». Concesie pe care și-o face Hardy sieși. De fapt, toată poezia lui are ca refren o fatalitate oarbă, pe care conștiința noastră, un accident în timp, n'o stânjenește, nici afectează. « Crass

Casualty » (Intâmplarea oarbă) e legea universului, și poetul care s'a izbit de ea dela primele versuri, din 1865, o va vedea rânjind în *Satires of Circumstance* (1916) — printre cele mai crude satire scrise vreodată — *Moments of Vision* (1916) sau *Late Lyrics and Earlier* (1922).

(*Hap, The two Rosalinds, A sign Seeker, A trampwoamn Tragedy, In the crypted way, Where the picnic was, To an unborn child*, și — ultima bucată — *Waiting both* (amândouă acestea traduse de mine în *Gândirea* — sunt dintre cele mai bune poezii ale lui Hardy, de o factură care miră prin modernismul ei, dar a cărei mare noutate rămâne pururi sinceritatea crudă.

Romanele ca și poemele, au fost cânturi de epopee. Iată acum epopeea întreagă, redată dramei inerente — dar unei drame pe care autorul are grije să o numească a minții — în această odisee a măririlor ce cad sub degetul Voinței Imanente — cu care se chiar deschide cartea — mișcate de Spirite Siniestre. Autorul a ținut să se exprime de astă dată complet și la sfârșitul poemului, scris cu gândul la Grecii pe cari i-a iubit, Corul Indurărilor furișează o rază sub lespedea care a acoperit o umanitate:

« Dar o adiere mișcă aerul. — Sunete de bucurie care spun, că nebuniile, vaerele vor fi curmate și din săgețile de altădată, aruncată va fi izbăvirea, — Conștiința fecundând Voința, ca aceasta să zămislească lucrul așa cum trebue ».

În *Filosofia Inconștientului* cu care Hartmann se făcea faimos în 1869, când Hardy și scrisese *Sortii, Moștenitoarea și Arhitectul* ș. a., Inconștientul se compune din Voința primară și potențială și Rațiunea menită să tămăduiască Voința.

În romane Hardy înfrânge mereu Rațiunea, pusă mai ales în bărbați, prin Instinctul și Voința materială puse mai ales în femei. În poezii arar mai licărea vreo dâră de lumină. De data aceasta, fără să aibe cu pesimismul emendat al lui Hartmann mai multă comunicație, poate, decât avusese cu Shopenhauer, Hardy lasă, în *Dinasticii* speranța că noul Conștient va putea împăca Inconștientul și în acest chip, prin înțelegerea supremă omul se va împăca cu trista lui vieață, cu ingraturul univers.

E împăcarea veche, a avea și în idee, a eului Hardyan cu lumea, pe calea adevărului ineluctabil, împăcare filosofică transpusă acum într'o epopee dramatică ce a apărut unora ca un *Faust* englez.

Dar acest sistem filosofic, cu lumea lui cu tot, poetul tragic din Hardy, — ca și Grecii sistemelor de gândire, — îl tăiașe până la *Dinastici*, geometric, în forme care ar fi putut fi de templu antic, cu două aripi sumbre, moartea și iubirea.

Hardy prin aceasta e un clasic modern.

Moderne însă, frământate, negative, romanele sale sunt biserici calvine. Ursuze, reci, dar drepte și adevărate.

În ele un popă, tot judecând lumea, s'a pomenit certând Cerul care a făcut-o.

Hardy a început ca restaurator de altare și a sfârșit ca oficiant al negației.

Așa se face că arhitectul a murit patriarh. Un patriarh al răului.

## LIRISM ENGLEZ CONTEMPORAN, SAU SPRE O SUBSTANȚIALIZARE A POEZIEI

Se încearcă periodic, se încearcă tantic, câte o nouă versiune a adevărului poetic.

S'a spus, tot romantismul e o exasperare a eului novator. Și dacă nu greșim, literatura oricărei epoci e, cel puțin la începuturile ei, romantică.

Care e — de pildă — situația în cuprinsul poeziei contemporane?

Un critic spunea mai de mult că simbolismul e o poezie a poeziei noi.

Adică un lirism grefat nu pe viață, ci pe o atitudine literară. O iubire de artă, nu de tine. Un lirism de școală literară. Un lirism așadar care nu mai e lirism...

De atunci și până azi se afirmă crescând insuficiența lirică a poeziei vremii.

Nu s'a mers până la afirmarea, ni se pare chiar dela înălțimea unei catedre universitare, la noi, că decadentismul are un germen de clasicism într'însul: misticismul?

Și atunci, ce e romantismul decât clasicism, dacă ne gândim că dela veacul întunecat care a supt la cer catedralele și din senina *Legendă Auree* a lui Iacob de Voragine a culminat în cântul grav al tulburatului Dante; și până

la veacul de lumină al lui Shelley sau Rossetti, tot roman-tismul e străbătut de nervozitatea mistică?

Dar lirica modernă, fie că a îmbrățișat infinitul fie că a cultivat până la morbiditate individul, a mai fost acuzată — ca de o negare a ei — de intelectualism.

A, iată un cuvânt ce trebuie să ne rețină.

Calificarea liricei moderne de intelectualism — cu vă-dită intenție peiorativă — e pe cât de inconsistentă în speță pe atât de neinteligibilă în principiu.

Ce înseamnă intelectualism în poezie? Intrucât ideea, dacă i se dă voie să devină emoție — și ideea modernă asta e — nu poate constitui material poetic? N'a fost tot idee, mai rău, n'a fost cunoștință, cunoștință searbădă și pră-fuită adesea, cunoștință deadreptul textuală, materialul poetic pe care clasicii greci l-au predat clasicilor francezi, Niebelungii, lui Wagner, motivele de folklor kelt lui Ten-nyson sau Yeats, ideologismul budhic scrișorilor lui Emi-nescu?...

Cari sunt poeții «intelectualiști», și intrucât Henri de Regnier e mai puțin liric ca Lamartine, iar Valéry mai puțin liric ca Régnier? E cu adevărat Verhaeren mai puțin liric decât Hugo, Rilke decât Wordsworth, Yeats decât Coleridge, iar toți aceștia mai puțin lirici ca liricii dina-ante? Nu e în răceala aparentă a poetului modern o stă-pânire de artă, în elanurile lui desarticulate o problemă mai mult de factură? Nu e înșfârșit ideea, dacă se proli-fică mai stăruitor la poetul modern, o treaptă mai sus spre emoție, o simplă nouă coabitatie cu viața?

Grecul lui Homer găsea delicii în comparația «frumos ca musca 'n lapte» pe care azi o repudiază ultimul poet

de mahala metropolitană. De ce? Fiindcă retina contemporanului lui Ahile înregistra numai trei sau patru colori, pe când până la intelectualitate, retina modernă, dela Rimbaud și Laforgue la Hopkins și Eliot — rafinată cu fiori noi, evoluată — vede colori până și 'n sunete.

Ideea la clasic — înapoiat în actele de inteligență — era un leviatan sau o locomotivă monstruoasă. Îi speria, sau îi producea sgomot. Îi rămânea un act extraneu. Ideea la modern e un act interior. Leviatanul a devenit pasărea paradisului, sgomotul, armonie. Ideea în modern *trăiește*. Nu amenință, nu strivește. Mai ales nu îndepărtează. Nu e o mașinărie pedantă și greoaie, e un fior. O viață interioară. Nu un incident, ci o ființă vie. O prietenă și o amantă. Dați voie poetului s'o cânte ca pe o femeu...

Toate speculațiile dela generație la generație se fac cu uitarea unui fapt simplu: că lirismul nu e în suprafață, ci în sinceritate. Dela *toamnă* la *ideea* sinuciderii — chiar dacă toamna o ia din natură iar ideea din Shopenhauer — poetul parcurge numai o distanță dinăuntru. Din trăirea momentană a ideii. Ideea poate deveni atunci tot atât de patetică precum e toamna. Orice idee poate deveni.

Cum? Nu e o poveste cu fauni din Henri de Régnier — ca să epuizăm exemplele date — un act liric mai pur ca Armonii și Meditațiile nesfârșite ale lui Lamartine; și versiunea valeryană — oricât de intelectuală — a lui Narcisse mai emoționată ca ditirambele lui Paul Fort? Interează tribulațiile emoției sau veracitatea ei; rétorica actului interior sau puritatea lui?

O idee complet posedată poate fi mai mișcătoare ca zece sentimente posedate în principiu. Nimic mai abstract ca sentimentul nesimțit.

Totul e prin urmare — cum am spus — o problemă de trăire.

Singurul *lirism* în poezie e *autenticitatea*.

\* \* \*

Să nu uităm coralii... Pândește puțin mai jos de suprafața aparent liniștită a liricei moderne o stâncă. De ea se poticnește barca criticei academice de câte ori vrea să vâslească în ape care nu i se par adânci dacă nu sunt și vijelioase. E problema facturii. Poezia modernă a abdicat dela tumult. Toată cohorta de paraziți a verbalismului a fost lăsată grijilor aerului. Din muzică, poezia modernă culege sunetul pur.

Aceasta se dă de către critica academică drept, « anemiere lirică ».

Conciziunea trece drept sterilizare interioară, sugestivul drept incapacitate de expresie, vagul acela muzical fără de care poezia modernă nu se știe ce ar fi, drept semnul nemărturisit al unei incompletitudini de creație.

Se spune — într'un cuvânt — că poezia modernă nu e o poezie germinată de ajuns, nu e o poezie sfârșită.

Dar e — cum se 'ntreabă Schlegel în prelegerile sale — « catedrala gotică sfârșită cumva? E Faust sfârșit? E Hamlet explicit? ».

Se uită că tot romantismul e, în cuvântul filosofului german « *nesfârșire* »; pe când clasicismul, care nu lasă nimic imaginației, « *sfârșire* », țelul acestuia fiind, după fraza

*Si tăcerea e expresie în Shakesp.  
-notăre interale!*

istoricului Hillaire Belloc: *perfecția susținută*, pe când al romantismului: *emoția vie*.

Când Shakespeare pune pe Coriolan să spună soției sale: « my gracious silence », « grațioasa mea tăcere », comite un act de cel mai revoluționar simbolism.

Dânsul izbutește, e drept, să ne redea cu un singur cuvânt, inefabila frăgezime a Volumniei, ființa aceasta care trece ca o umbră de suspin prin durerea bărbată a tragediei romane; dar, vai, pentru aceasta întrebunțează o sugestie, un vag de o crasă ilogicitate: caracterizarea unei realități vii printr'o abstracție! Adică rebours-ul poeziei! Iată deci pe Shakespeare în flagrant delict de incompatibilitate creatoare... Ca orce poet decadent, ca un simplu Jean Dolent sau Verlaine! Pentru un cuvânt care, rupând — asta e adevărat — încă de acum trei veacuri cu ordinea poetică, întrebunțează sugestia ca instrument de expresie verbală și pe urmele muzicei nu face decât să intre mai adânc în tainele sufletului.

Toată evoluția poeziei contemporane asta e. O escaladare cu capul în jos, cu frângerii și instrumente aeriene, spre adâncimele dinăuntru.

În această direcție linia poeziei, dela cei mai vechi la cei mai noi, e neîntreruptă.

E o greșală să se spună că simbolismul a fost « ultima dare din coadă » a romantismului. Nu există termen ultim în literatură. În deplină continuitate cu simbolismul, expresionismul — de un nebulos și sugestiv atât de similare acestuia — în ciuda proclamării « comunului » în fața « individualului », n'a fost decât a... doua ultimă dare din coadă a romantismului.



Întors acasă — suflăla direct  
sunt încheiate unele alburii ... etc  
Dei nu e reduse creditul  
LIRISM ENGLEZ CONTEMPORAN

369

ei redigera mai viată sufletul  
franceze, se întoarce la izvorul nordic, și, cu expresioni-  
smul, se proiectează încă odată fantastic pe cerul metafizi-  
cei germane.

Ca Valéry să-l tempereze numai, ascuțindu-l, iar englezii  
să-l substanțializeze cu o nouă apropiere de viață.

Dar dela Fichte și Novalis, la Coleridge și Wordsworth  
și dela aceștia la Prefața lui *Cromwell*; iar de aci la mani-  
festul lui Moreas, clubul Hydropaților, cartea-proclamație  
din 1918 a lui Herman Bahr, mișcarea georgiană dela  
*Poetry Bookshop*, sau cea metafizică dela *Criterionul* lui  
T. S. Eliot, linia lăuntrică a poeziei moderne e neîn-  
treruptă.

Lupta a fost și rămâne numai în adâncime și sinceritate:  
denunțarea subiectului, ostracizarea episodului, renunțarea  
la general, călcarea în picioare a didacticismului de orice  
fel, dar mai ales a didacticismului etic, — «arta având  
nevoie să fie moralistă numai când e imorală»<sup>1)</sup> —; în  
schimb: apropierea de fondul prim sufletesc care e fondul  
național, cultivarea motivului poporan, contactul, prin ur-  
mare nesofisticat cu realitatea, surprinderea vieții în clipa  
ei poetică, — surprindere, fiindcă dincolo de acest suprem  
act de sinceritate începe sofismul și convenționalul, iată  
tot efortul inspirației contemporane către realizarea acelei  
singure poezii posibile care e: *aventura în spirit*.

## I

Pe linia aceasta de desfășurare a poeziei moderne cum  
se situează lirica engleză contemporană?

<sup>1)</sup> Jules de Gaultier: *La morale esthétique*.

arte e genioasa curambului ce exprimă, adesea  
— adesea adesea psihologie religioasă în partea  
de conștiință altora; religioasă sufletului însuși  
omul al iubirii artist în imitația naturii

în momentul lui se încalderă. Curatul, fa-  
 ze - și poezia în viața altor. Soțului necunoscut  
 ca să produceți <sup>370</sup> **FENOMENUL ENGLEZ** în alta  
 reflete - căi alt. și viața iminentă.

La un neam teafăr de orice apriorism teoretic, în mod  
 natural moral, și aplecat cu veacurile și cu religiozitate  
 asupra misterelor creației, poezia are tot norocul să meargă  
 nesilit spre interiorism și autenticitate. La un neam de  
 neînchipuită tinerețe, instinctual și animal, certat cu ab-  
 tracția și legat pe vecie cu natura, așezat cu aplomb pe  
 toate suprafețele vieții, aceeași poezie are deasemenea tot  
 norocul să evite emfaza și sterilul; să ocolească morbidul  
 și găunosul; să sboare vulturin peste vidul partipriului de  
 școală; și, apropiată, directă, familiară, să se împrietenească  
 cu omul, ca privindu-l din față, nedistorcându-l, neigno-  
 rându-l, să se umanizeze.

vultu-  
 relnie,  
 vultu-  
 zo  
 vulturin  
 vultu-  
 zalnic

E adică un proces de substanțializare pe care poezia  
 modernă îl săvârșește în contact cu lirica engleză.

Romantismul — am mai spus — e infrastructura poeziei  
 engleze. Dar romantismul e emancipare. Din tradiția acea-  
 sta de emancipare decurge în lirica engleză o permanentă  
 ospitalitate pentru inedit și improbabil; din exercițiul diurn  
 al surprizei, o suplețe care o ferește de exces și artificios,  
 un spirit de antrenament care o menține în sănătate și  
 vigoare, un revoluționarism curent care o face cumpătată.

Simbolismul englez este și mai caracteristic pentru tema  
 noastră.

Afară de întâmplarea că mentorul lui, Arthur Symons,  
 care în *The Symbolist Movement in Literature* (1899), negând  
 pe Pope refuză să vadă « vreo relație între poezia secolului  
 XVIII și restul poeziei britanice »; și sărind peste clasici,  
 trage prin Chatterton și Christopher Smart puntea între  
 poezia veche și poezia secolului XIX; culege de pe străzile  
 Londrei pe Pauvre Lélian și-l găzduște la el la Temple,

omul și plet și pletoste pe altul. Curintat  
 existințial și plet în altii viața altor există  
 în altă (nu există decât necruțit timp)  
 viziuni, creații, simțuri (cu un amănunțit  
 creștin).

unde « l'enfant vêtu de laine et d'innocence » avea să-i spună horatian:

*Qu'importe! Ils ont raison, et nous aussi,  
Symons, d'aimer les vers et la musique,  
Et tout l'art et l'argent mélancolique  
D'être si vite envolé, vil souci!*

(*Fountain Court*).

și afară de nemulțumirea trecătoare produsă printre nedumeriți confrăți de versurile cam prea continentale ale amabilului englez, afară, în sfârșit, de beția dezastruoasă — dar nu nouă la poeții englezi — a « Pierrot-ului minutei », Ernest Dawson, nimic violent, nimic decadent în biografia simbolismului englez.

Revista lui Arthur Symons se numește nu « Decadentul » ci *Savoy*...

Iar *Rhymers' Club*, care după modelul *Hydropașilor*, și altor cenacle dela Paris, strânge la el pe « revoluționarii » dela 1890, n'a îngrijorat psihopatic nici critici, nici doctori; tot excesul lor de viață mărginindu-se la noutatea unor mese joase la care din pipe veneau să-și pufue visul, aceia cari, cu Yeats ca cel mai de seamă, aveau curând să fie poeții: *Sir Henry Newbolt, Laurence Byinion, Stephen Phillips, Laurence Housman, Sturge Moore, canadianul Bliss Carman*.

Teoria, dacă există vreuna, e refuțată ca de obicei în tradiție. Definiția simbolului se refugiază din confuzul speculațiilor franceze în suficienta « întrupare și revelare a infinitului » din *Sartor Resartus*. Și doctrinarul mișcării, Arthur Symons, e chiar dânsul gata să se mulțumească

O persoană din natura care a devenit  
pe artist la oricând născut, "caractul" e un  
pretext sau un model, căminul artistului  
interior nu se conformează: ca un buton

FENOMENUL ENGLEZ

cu definiția din *The migration of symbols*, a contelui Goblet d'Alviella: « un simbol ar putea fi definit ca o reprezentare ce nu țintește să fie o reproducere ».

Fraza lui Bacon, însă, revelator de anticipativă: « poezia conformează înfățișerile lucrurilor dorințelor sufletului, în loc să supună sufletul împrejurărilor exterioare »<sup>1)</sup> e tradiția mare a scrisului englez, în largul căreia și pașii pe nisip ai modei se pot fixa, dacă vor, pe teren sigur...

Așa se face că noua generație s'a recules așa de ușor din haosul simbolist; și confruntându-și forțele, stăpânindu-și elanul, nerefuzând să se completeze cu trecutul, înseamnă: o nouă poezie, în loc de numai o nouă școală de poezie.

Așa se face că dela 1890 până la 1910 șapte<sup>2)</sup> sunt marii poeți ai Angliei (și dintre aceștia numai unul e simbolist pur): *Robert Bridges*, *Thomas Hardy*, *Wilfrid Scawen Blunt*, *William Butler Yeats*, *Rudyard Kipling*, *Charles Doughty*, *Alice Meynell*; iar în toată această percurgere semnalul prefacerii nu-l dă nici un critic, niciun manifest; ci, ieșită din armia mediocrului, fâlfâirea tragică a *Dinasticilor* lui *Thomas Hardy*, « o dramă a războaielor napoleoniene în nouăsprezece acte și una sută trei zeci de scene », iar în poezia pură: *Flăcăul din Shropshire* al lui *A. E. Housman* (1896), *poemele* lui *Rupert Brooke* și *De-apururi* *Indurarea* lui *John Masefield*, — toate opere de un spirit candid și ponderat.

Pe acest drum catifelat trecerea s'a făcut la *Poezia georgiană*. Numele i l-a dat tradiția care leagă încă în Anglia

<sup>1)</sup> *Advancement of learning*.

<sup>2)</sup> Cf. *Harold Monro: Some Contemporary poets*, 1920.

exterior care a dictat și născut poezia  
lui lui suflet (ca artistului). Chiar și  
sculptura, personajul, modelul trebuie  
cristalizat și artistul să scrie

poezia de numele regilor (poezia *Carolină*, poezia *Iacobină*); iar grupul s'a recunoscut în Antologii care, ca *Georgian Poetry*, *Oxford Poetry*, *Cambridge Poetry*, *Imagist Anthology*, *Poems of To-day*, *Wheels*, strângeau între 1910 și 1930, între două coperte, nume ce se dovedeau cu vremea înrudite; cum și în « Librăria poetică » (*The Poetry Bookshop* a poetului-librar Harold Monro, care colecție, împreună cu revista *Poetry*, prezenta în vitrină și la șezători, cu o băncuță (sixpence) intrarea, poeți cari se întâmpla să fie: un Walter de la Mare, Lascelles Abercrombie, William H. Davies, Wilfred Owen, Robert Graves, Gordon Bottomley, John Drinkwater, Gibson, James Elroy Flecker, Siegfried Sassoon, sau Sitwell.

Georgienii îndulcesc cu un suflet molcom și tradiționalist ca întreaga epocă a blajinului George V, linia ascuțită a simbolismului englez.

Poezia Georgiană absoarbe curând în sănătate, și mișcarea îndrăzneată a *Imagiștilor*.

Dar ca și cum aceasta n'ar fi fost de ajuns, iată reînviat, ca un tonic amar, Gerard Manley Hopkins, poetul complet ignorat de generația lui Sir Robert Bridges; și iată reacția clasicistă la un poet cu antecedente simboliste, T. S. Eliot, cu întreaga lui mișcare dela *Criterion*.

Sub aceste două nume se desfășură poezia engleză de ultima oră, pe care am putea-o numi, cu câțiva ani dați înapoi, dar mai ales cu perspectivele de viitor ce se și anunță: *Poezia Eduardiană*, al cărei semn nou se pare că a căzut asupra unor tineri de talent și uneori geniu, ca: Auden, Spender, Cecil Day Lewis, Dylan Thomas, Archibald Mac Leish, William Empson, Bottrall, Madge, George Barker.

Dacă e, prin urmare, să facem un sinoptic al liricei engleze contemporane, obținem:

*Post-Victorienii*, în frunte cu Thomas Hardy, Rudyard Kipling, Sir Robert Bridges, Alice Meynell, Charles Doughty.

Din care se extrag:

*Simboliștii*, în frunte cu Yeats, singurul, de fapt, simbolist care a supraviețuit mișcărei, și desigur cel mai mare poet al Angliei de azi.

*Pre-Georgienii*: John Masefield, A. E. Housanan, Gerard Manley Hopkins.

*Georgienii*: cu Walter de la Mare, ca cel mai reprezentativ, și valori consacrate ca William H. Davies, Gibson, Robert Graves, Owen, Siegfried Sassoon, Edith și Sacheverell Sitwell, etc.

*Imagiștii*, o diversiune și totodată o adeziune la georgianism, cu: Ezra Pound, Amy Lowell, Hulme, Ford, Joyce Lawrence, Aldington, Flint ș. a.

*Criterioniștii* sau neo-catolicii, în frunte cu T. S. Eliot, desigur, cea mai interesantă figură a poeziei engleze de azi.

*Eduardienii*, cu: Auden, Spender, Lewis, Thomas, Bottrall, Empson, Barker, ș. a.

\* \* \*

Restituți istoriei, post-victorienii sunt prea depărtați de capitolul de care ne ocupăm.

Singurul modern — și cel mai mare — dintre ei, *Thomas Hardy*, — poet de vlagă imbatabilă — ne ocupă aiurea, separat, în acest volum.

*Kipling* e prea cunoscut. Și tot așa de demodat.

Sir *Robert Bridges*, Poetul Laureat mort acum câțiva ani, ca să-i succedă *Masefield*, e azi un poet aproape tot așa de sucombat sub fatrasiere preocupări de prozodie, în care materie toate descoperirile sale de metrii vechi și noi nu fac cât fericita descoperire a poetului *Hopkins*.

*Alice Meynell*, moartă în 1922, nu se integrează mai mult liricei engleze actuale, cu sentimentalismul ei de largă respirație, dar lipsit de noutate și relief; și care sună cam așa atunci când sună mai fericit:

*Nu trebuie să gândesc la tine; obosită și totuși tare,  
Evit iubirea care stă la pândă în plăcere —  
Iubirea de tine — și 'n albastra înălțime a cerului  
Și 'n cel mai drag refren al cântecului.*

(*Renouncement*)

Mai tipic englez și deci mai interesant pentru teza noastră e *Doughty*, paradoxalul autor al *Călătoriilor în Arabia*. *Pustie* (*Travels in Arabia Deserta*) și *Aurorii Britanice* (*The Dawn in Britain*).

*Charles Montagu Doughty* (1843—1926), după o viață de independente călătorii arheologice, geologice și filologice, dela *Leyden* și *Lovain* în *Grecia*, și de aci la *Beduinii* din *Al Hajar*, și mai departe până la *Mecca* și *Jidda*, dă la iveală, pe lângă multe lucruri de știință severă, prima carte, în 1888, monument de proză engleză. Iar către sfârșitul vieții, închinat mai mult poeziei: *The Dawn in Britain*, poemul fantastic așternut dealungul a vreo 30.000 de versuri albe, aliterative, împărțite în 6 volume și 24 de cărți.

De proporțiile, deci, Kalewalei și Iliadei, *Aurora Britanică* reface poetic viața vechei Britanii, dela insula dezolată a lui Samoth, la Cimbrii cucerți de Arthemail, fiul lui Sigamer și primele lupte ale Britonilor cu Romanii; și dela încoronarea de către Claudius a cezarilor britoni, trădătorii Bricos și Cogidubnos, la Caratacus cel iertat de Caesar, revolta reginei Boudicca — ce dă prilej autorului pentru o frumoasă «jelanie» — și cucerirea Jerusalemului de Titus, pe vremea bătrânului rege al Erinului, Duneda.

După seculare îndurări, la care iau parte piatra și desertul, oamenii și monștrii legendei, ce trec prin fața noastră ca într'o nesfârșită frescă de vedenii, *Aurora Britanică* își împreună razele în însăși sulița de suferință a lui Crist. Fiindcă suntem la vremea când Josef Syrianul, care scăpase Britania de secetă, primește scrisori dela Claudia despre suferințele lui Isus, și îngerii încep să fâlfâie în istorie.

*Josef se 'ntoarnă, chemat neapărat, cu oamenii  
Canaanului, încă rămași cu el în viață,  
Bătrâni de acuma; Șalum, Barnaba și Aristobolus;  
(Salema de mai 'nainte cu trupul răposase;)  
Și ei, pe el, slab, sprijinit în cârje,  
Și cu privirea 'n cer, îl urmase la drum,  
Cu inima crescută. Când cu puțin înaintea de zori,  
Un înger îi desparte, în susul unui munte  
Numit Muntele Lupului. Pe cărări de crepuscul  
Josef urcă singur. Întru care, peste țara Albanului  
Cu ostroavele și cătunele ei, el întinde brațele;  
Glas era în aer, de ființe fără de sfârșit:  
— Vino, bun și vrednic slujitor, întru odihna ta!  
In rugă îngenunche; capul albit se pleacă.  
Trupul își dă sfârșitul; duhul la Dumnezeu se duce.*

Ingeri roagă la căpătâiul lui, în picioare,  
 Ca doi flăcăiandrii. Apoi strigă deschis:  
 Creatură a Domnului, Pământ! primește-ți slujitorul;  
 Până la ziua arătării lui Crist,  
 Binecuvântatul!

Scumpă Muză Priitoare, suflarea acum  
 mă lasă.

Construit după model homeric, amestec ingenios de istorie și legendă, cu evocări de lume animalică și geografică, de un suflu epic ce zăngăne vast de lupte și dueluri, vizite de zei păgâni — ca a lui Woden, în Infern — cântece de bătaie și expediții, *The Dawn in Britain* — rodul a 14 ani de muncă și meditație, este o epopee modernă — singura pe care o cunoaștem, epopeia Angliei bătrâne, a insulei ce-și ridică ursuz spinarea din negura veacurilor, și naște în creștinism.

Să nu uităm, *The Dawn in Britain*, apărea în 1907, adică în plin veac simbolist... Indrăzneală cu atât mai mare dacă luăm în seamă că Doughty, cu poemul său, rupea toate punțile cu modernismul și se refugia în aliterarea și asonanța versului anglo-saxon, cum și în ritmica lui abruptă, ca să dea o cu totul altă față poeziei engleze. Vocabularul lui Doughty e deasemenea caracteristic. Cuvinte făurite de dânsul, arhaisme reînviolate, forme perimate puse în lumină nouă; iar mai presus de toate o *denudare* a limbii, o golire a ei de metafore și adjective, ce dă feluritelor pasaje aspectul unor vârfuri sterpe, dar impunătoare de stâncă.

În aceasta, se pare, a înrâurit pe poetul modern, oricât de rabarbativă poate părea acestuia o inspirație legată de

teme istorice atât de greoaie și fastidioase; în această rupere de Shakespeare, cum observă inteligent Miss Anne Trenner în cartea sa recentă despre poet, acel Shakespeare « care a dus la limită tendința interschimbului metaforic » din expresia poetică, în vreme ce Doughty, cu fața mai mult întoarsă spre Spencer « a stins vocabularul englez de valoarea asociativă a cuvintelor și de toată acea reverberație de înțelesuri interverbale », și l-a redat sie-și într'o goliciune primară.

È ceea ce face pe Doughty mult mai modern ca factură decât îi acordă tema; și dacă două cărți <sup>1)</sup> au apărut despre dânsul într'un singur an, e tocmai poate datorită acestei recrudescențe tinere a interesului în poezia sa desuetă.

## II

« Un labirint luminat cu flori » e, dacă nu greșim, fraza favorită a lui Mallarmé.

Și-i ceea ce se poate spune de poezia bardului irlandez *William Butler Yeats* (1865—...).

Cu o floare versul lui face zi. Viața — pe care o vede în mituri, ca unele ce cuprind tot sensul ei adânc — nu o reflectează cu oglinzi fastuoase, nici cu virtuozitatea diamantului, de multe ori de Bristol... Imbrăcat în har și inocență, în versuri directe, ce nu și-ar găsi ecoul

---

<sup>1)</sup> Ann Trenner: *Charles M. Doughty: A study of his Prose and Verse*, 1935. Barker Fairley: *Selected passages from The Dawn in Britain*. (With an Introduction), 1935.

decât în purități din *The Tempest* sau *Midsummer night's dream*, dânsul spune:

O, numai de-am putea  
 Să ne dăm viselor cu totul...  
 Pășind în lumea lor, ce-altmintrelea  
 E o umbră... Dacă n'am cîntreera ca vai de noi  
 Prin lumi aieva; numai visele  
 Ne duc la obârșia viețelor ce se perindă,  
 Visele, când năpădesc de dincolo de lumi  
 Făcând din bucurii mărunte altceva decât o înfruptare,  
 Fie și o înfruptare de suspin. O, de-am putea  
 Tovarășe de rătăciri, să ne unim în vis  
 Și nu 'n întruchiparea din oglindă.

Yeats aparține prin naștere rasei de druiți și cruciați, rasei kelte. Setea de absolut la dânsul nu e dogmă sau atitudine, ci substanță, capacitate vitală. Accesul lui în infinit nu e pe uși deschise de mâini de filosofi, ci din aceea mare inadaptare la viață care e măreția keltului și care face din întreaga viață a poporului irlandez, în luptă nesăbuită cu elemente oarbe, o vastă poemă politică, a morții. E reacția contra despotismului faptei a « flămândului de emoție » din faimosul eseu asupra literaturii kelte a lui Matthew Arnold <sup>1)</sup> — care mișcă ideal sufletul lui Yeats și face din el nu cel mai mare, poate, — dar cel mai adevărat poet al vremilor noastre.

Puterea de viață interioară, care e însăși taina formației poetice, e, la Yeats, de o acuitate, am zice unică în literatura universală, dacă nu s'ar ști bine că pe lângă Shelley și vreun preraphaelit, poetul irlandez a avut un pre-

<sup>1)</sup> *Essays in Celtic Literature.*

decesor direct în paradoxalul William Blake. Acesta vedea îngeri și se întâlnea ziua amiaza mare în capul scării cu strigoi. De Blake s'a spus că era nebun. Nimeni nu va spune aceasta de Yeats. N'a fost vreodată poet mai așezat în viață. Fiu al generației tragice dela 1896 a «decadenților englezi», dânsul n'are nimic, în suflet și în artă, decadent. «Memoriile», pe care și le-a scris de curând în serii, în «The London Mercury», îl arată ciudat de amestecat și totuși separat printr'un văl nevăzut, de ceata de boemi care în frunte cu bețivul genial Ernest Dowson, «The Pierrot of the Minute», cu Wilde, Lionel Johnson, A. E. etc., erau anatemizații englezi (dealtfel ei înșiși atât de puțin diabolici) dela finele veacului trecut. La fel, recentele *Dramatis Personae*, amintiri în legătură mai mult cu lumea teatrelor, apărute în aceeași revistă. Din decadentismul dela Rhymers' Club el s'a ales desigur cu ritul pipei mari la mese de lemn joase, rămânând sănătos la trup și minte — ca atâți tovarăși de doctrină, Laurence Bynion, Henry Newbolt, Stephen Phillips, Laurence Housman, Sturge Moore, canadianul Bliss Carman, — dacă nu și ca Arthur Symons.

Tânărul care la vremea acută a simbolismului nu avea mai mult de 25 de ani, și rămânea teafăr, nu era mai puțin în toată firea prin naștere și educație. Bunicul lui dinspre tată, William Butler Yeats, Master of Arts, era sobrul Rector din Tullylish. Tatăl lui, distinsul pictor J. B. Yeats. Lumina zilei a văzut-o — prin harul niciunei vrăjitoare — în calmul Sandymount (Dublin), la 13 Iunie 1865, și naționalismul lui O'Leary și J. F. Taylor i-au nutrit anii de școală și de pubertate. Iar când în 1887 familia se mută

la Londra, junele de 21 de ani n'avea alt păcat decât un volum de versuri în buzunar și câteva lecturi înfrigurate din Paracels și Corneliu Agrippa. Amestecat în viața Londrei, el e tot atât de sobru la Cheshire Cheese — un alt loc faimos de întâlnire literară — sau la revista lui Symons, *The Savoy*, cât și la Rhymers' Club.

Totuș, în scrisori trimise amicei Catharine Tynan, în perioada cea mai productivă a vieții sale, 1890—1899, Yeats acesta vorbește « de casa în care a stat, bântuită de duhuri, în care auzea de dimineața până seara lovituri ciudate în pereți și oglindă ». Am înțelege și mai puțin lucrul acesta dacă n'am ști că la aceeași vreme matură, în răgazul versurilor care îl făceau celebru și'n al căror rost profetic el credea cu fervoarea lui Blake, elevul lui Paracels și Agrippa se absorbea cu înfrigurare în spiritism, astrologie, magie, medicină, alchimie, filosofie și esoterism, căutând cu mai puțină erudiție poate, dar și cu mai mult visionarism ca Schuré, să intre în taina marilor inițieri.

Ce e acest neastâmpăr al necunoscutului în Yeats, această foame lăuntrică la un tânăr care nu visa nici făurirea unor teorii transcendente revoluționare, nici descoperirea unui nou simț? E reacțiunea contra faptului, din versurile citate, refuzul de a accepta datele cunoștinței, apelul la infinit ca la singura încăpere în care sufletul își găsește jocul liber.

Toată poezia lui Yeats e atunci o peregrinare în subconștient, o vizită în neștiut. E caracteristic că toți eroii lui călătoresc în timp, către țări fără contur, unde:

*Adastă muzică, iubire și somn.*

*nelinist  
, c*

Să nu ni se spună că acesta e simbolismul clorotic și convențional. Yeats e adeptul lui Mallarmé și iubește pe Verlaine; dar ca și aceștia, și nu și ca imitatorii lor, prin simbolism ca dogmă înțelege: sinteza cu infinitul — de mult preconizată, cum remarcă Arthur Symons, de Carlyle în « Sartor Resartus », — iar, ca creație, pur și simplu: autenticitatea poetică. În seria de eseuri rare din *Ideas of Good and Evil* (Idei de Bine și de Rău). Yeats duce mai departe fraza lui Mallarmé:

« Orice fel de artă, care nu e simplă istorisire sau portreturare, e simbolică și are destinul acelor talismane simbolice pe cari magicienii medievali le făceau în colori și forme complexe, îndemnându-și clienții se mediteze cu ochii asupra-le zilnic și să le păstreze cu sfântă tăinuire, ele implicând în forme și colori complexe o parte din « Esența divină ».

În eroi cari își duc, în nume și fapte împrumutate misticului folklor irlandez, setea de infinit prin țări de umbră și ațipire, nu e prin urmare plimbată o idee, un postulat, ci numai starea de extaz a omului care a văzut.

Oisín (sau, în ediții ulterioare, Usheen), primul său erou din primul său volum *The Wanderings of Oisín* (Pribegiile lui Oisín, 1889), e Făt-Frumosul etern, proiectat magistral pe un fond de basm universal cu înluminări de feerie. Suflet nestăvilit, acesta rătăcește trei veacuri între vis și viață, în țări pierdute în vraje, cu draga lui, Niam, de gât, lipiți unul de altul, călare, vânând într'o doară, cântând tot așa, ca o pereche mânăată de un duh și încremenită în fericire. Câte un cântec slab îi trezește, rechemându-i la viață; dar durerea realului trece curând și cei doi pornesc mai departe

The vast is silence - „Sunt la tăcere est gândurile”  
H. mine parca în tăcere; nu spun nimic  
ci simt că este tăcere. - dar prin această tăcere  
pe viață. Și e osea de tăcere de profunzime, altă tăcere, pe care  
în același extaz vagabond, prin țări de somn și de  
uitare.

LITISM ENGLEZ CONTEMPORAN

383

*Pătrunși până în oase de blândeșea luceșerilor*

La deșteptarea finală, Oisín e un om gârbov și uluit, băjbând în căutarea de sine și de prieteni de odinioară. El vrea să se întoarcă la Niam, dar farmecul a trecut, Niam nu mai e. Și celui care a gustat din fericirea divină, îi mai rămâne o pocăință pe care nu o vrea, pe care o respinge, preferindu-i cu îndărătnicie focul chinurilor al Gheenei.

Oisín e Tanhäuser și Peer Gynt, Faust și Prometeu și Făt-Frumos al basmelor noastre, la maximul de realizare. Dar e, cu plasticitatea umbrei și mireazma anilor tineri, mai presus de orice, poetul la 21 de ani. The « Wanderings of Oisín » e poema adolescenței eterne.

Aceeași traspunere a poetului în Mary Bruin din *The Land of the Heart's Desire* (Țara Dorului Inimei). Nu-l auzim pare că pe Yeats, picotând peste tratate de astrologie, în cuvintele pe care tânăra femeie, vizitată de « ființele astea cum se cade, zânele », le rostește, presărând din pragul casei sale, în calea lor, sulcină?

*Veniți încoace, scăpați-mă, zâne, de uritul din casă  
Dați-mă libertății ce-am avut-o (cândva).*

În cele din urmă, un copil se aude de afară. Ușa se deschide ca prin făcut. Abia intrat, copilul iese, dansând ca vântul. Spre țara dorului Mary pășește ca dusă de fire nevăzute. Cei din casă vor să o rețină. Întind brațele spre dânsa. Dar îmbrățișează vârtej de frunze. Deafară o voce cântă.

„Sunt tăcere” sunt simt în vorbă de  
lumină tăcere, ca în alte dovezi  
lucrați în tăcere... și în această  
fericire în tăcere.”

Forgael din *The Shadowy Waters* (Apele de umbră), e Alastor al lui Shelley, dublat de Prospero al lui Shakespeare, — un rege înțelept care trăiește în vis, umblând ca Lohengrin « pe ape fără pilot », condus de pasări cenușii, după iubirea divină.

Setea de absolut a poetului servită de idealismul simbolist trebuia să ducă pe Yeats în căutarea unei forme de artă supremă. *Arta totală* a preocupat pe poetul irlandez tot atât cât și pe Wagner.

Numai cu acest gând a abordat dânsul teatrul. Yeats știa bine că lirismul său ireductibil nu-i era de bun augur. Dar visa el de teatrul curent? E ciudat că școala dela Dublin n'a găsit alt mijloc să « reînvie » teatrul irlandez, decât drama eterică, aeriană. În orice țară din lume, s'ar fi recurs la teatrul de efect; la Kelții visionari, el avea să fie fluidic ca o fee — prietena lor de toate zilele. Fapt e că școala irlandeză dela *Abbey Theatre*, — întemeiat de Yeats, cu actorul de geniu William Fay și Miss Horniman ca directoare de scenă, care a dat lumii, în afară de inițiator: pe Syngé, A. E. (Russell), un Shakespeare renovat și mai apoi un lord Dunsany, etc., — e un summum al artei dramatice, în tendința ei de eliberare și apropiere de absolut.

Cu sugestii dela marele Gordon Craig, în montare, cu ajutorul dansului și muzicii ca forme de expresie esențială — nu ca ingrediente — Yeats a dat Europei un teatru al subconștientului și deci al infinitului. Indrăzneala era covârșitoare. Fluerăturile n'au lipsit. Dar arta a făcut un pas mai departe.

Școala lui Yeats, mai înainte să câștige cartiere londoneze ca « Avenue Theatre », unde « The Land of Heart's Desire »

s'a jucat în primăvara lui 1894, și să înfigă în literatura engleză câteva nume nepieritoare, ne-a dat o sumă de «drame lirice», cum le numește autorul, pe care singur le-ar mai fi putut — în parte — scrie Maeterlinck.

Am văzut două. O a treia — și poate cea mai frumoasă — *Countess Cathleen*, plimbă prin fața noastră doi demoni travestiți în negustori orientali. Pe o secetă grozavă ei s'au gândit să cumpere cu aur sufletele țăranilor muritori de foame. Domnița Catalina, bogată la nesfârșit, își istovește zadarnic comorile întru salvarea acestora. În cele din urmă, ea își vinde propriul ei suflet demonilor, ca să răscumpere pe cei căzuți și să mântue lumea în viitor.

În *Cathleen ni Hoolihan* găsim o personificare a Irlandei ca o fatalitate. Nimic mai caracteristic pentru felul cum un poet, adânc patriot, dă artei pure o temă ingrată. Am văzut piesa la «St. Martin's Theatre», în aceeași seară cu *The Riders of the Sea* de Synge. N'am putut să le deosebim una de alta, într'atât amândouă zac deopotrivă ca două fâșii de amurg pe un cer de apocalipsă keltă.

Intr'o prefață la *Four Plays for Dancers*, apărută de câțiva ani, Yeats nu face deosebire între arte ca domenii aparte. Ștergându-le hotarele, el le subjugă muzicii spre care ele trebuie să tindă. Între sugestie și infinit e o simfonie care vorbește — și aceasta e arta totală a lui Yeats.

Dogmaticii nu vor voi să o admită. Vor fi de partea publicului care a fluerat la început, fără să beneficieze de pocăința lui când a aplaudat la urmă.

Deajuns că școala lui Yeats înseamnă cel mai neprihănit prinos adus artei. Poezia lui, «întinsă ca un arc», cum o vrea singur și dușmană de moarte a retoriceii, care naște

din « cearta noastră cu lumea » — e reabilitarea poeziei în vremuri de necruțătoare poligrafie istrionică.

Aruncând, ne aducem aminte, sub forma premiului Nobel, un fir de mirt în gluga pelerinului, Academia din Stockolm a vrut să distingă mai ales acest lucru.

...Yeats n'a fost premiat numai pentru admirabilele lui poeme. Ce a cetit juriul a fost desigur și o frază din *Reveries* :

In caz când norocul bun sau rău va face vieța mea de oarecare interes, e cu neputință să ajung — de voi putea fi sincer și face graiul meu natural fără să fie discursiv — un mare poet.

Sau dacă vreun jude mai isteț se va fi dus și la versurile sale, ceea ce i-a oprit ochii va fi fost deasemenea :

*Am făcut din cântecul meu o haină  
Toată numai broderii  
— De sus și până jos, —  
Scoase din vechi mitologii,  
Dar dezuchiații au dat de ea  
Și au luat-o la purtare în ochi lumii,  
Ca și când Dumnealor o lucraser...  
Cântec al meu, lasă-i s'o poarte.  
E mai greu  
Să umbli gol.*

Preocuparea dublă de teatru și de lirică n'a părăsit nici la bătrânețe pe poet. *A fool moon in March* (Lună plină în Marte), volumul de proză și vers din 1936, ne aduce *The King and the Great Clock Tower* (Regele și turla cea mare), o « piesă pentru dans » de un act, bazată pe povestea Salomeei și una din vechile sale povești de *Crepuscul keltic* ;

cum și versiunea în proză, a aceluiași act, apărută cu un an înainte.

Poetul vagabond — The Stroller — se înamorează de regină, și spune regelui:

*Acum un an am auzit un strigător spunând  
Că de soție-ai luat o femeie, ci-că  
Cea mai frumoasă din seminția ei. Sânt un poet  
Din ziua aceea eu am pus-o 'n cântec,  
Și zi de zi tot mai frumoasă deveni.  
Oameni tari de inimă, ce apă lut și apă  
Cântă ce cânt eu, dar eu care-am cântat-o cel dintâi  
Nu am văzut-o niciodată la față.*

Ideea aceasta a *hantărei*, — a frecventării visului — care întoarce pe poet la tinerețea sa, și constituie toată osatura de eter a simbolismului său, e atât de scumpă lui Yeats că în acelaș volum dânsul ne mai dă o versiune a parabolei, sub titlul cărții însăși. În *A fool moon in March* vedem într'adevăr pe Poetul Vagabond, «căutătorul de imagini» care în prima versiune, pentru dragostea lui de regină fusese decapitat de rege, devenind porcar și în sdrențe invitând nerușinat pe regină la:

*Un cântec, — noapte de iubire,  
Pădure ignorantă și gunoiul porcului.*

Dar vitalitatea poetului face punte ușoară între tinerețe și bătrânețe, și cel mai caracteristic capitol al volumului sunt imnurile bărbate inspirate de mișcarea Cămășilor-albastre irlandeze, în care, în vers strunit, Roma își dă mâna cu Carolmagnul ca să fluture eroism peste verdele Erin...

## III

Fără 'ndoială, după Yeats, poetul care a înrăurit mai mult prima generație georgiană e *Alfred Edward Housman* (1859—1936), poetul mai în vârstă și decât Yeats și decât Masefield, și care poate pentru aceasta ne părăsea la 30 Aprilie 1936, într'un sanatoriu din Cambridge.

Cu nouă zile înainte de moarte, invitat de R. A. Scott-James, editorul lui *London Mercury* să-i trimeată ceva spre publicare, bolnavul îi răspunde că nu e'n măsură s'o facă, deoarece: «carierea sa, și e de nădăjduit, viața sa, sunt așa de aproape de sfârșit că e de nădăjduit ca ele în curând să nu-l mai privească nici pe dânsul nici pe editor! ».

Acela care în trei rânduri nădăjduia de două ori să moară, era un moșneguț îngrijit și pedant, care ani de zile fusese văzut străbătând cu pași mărunți, săptămânal, aleele Colegiului Trinității din Cambridge, spre cursul lui de Latină. Dar cine ar fi bănuț că eruditul rece și fastidios, straniu și distant, pe lângă un voluptuos al singurătății (mai intim cu Meleager și ceilalți poeți de Antologie Greacă, decât cu colegii și studenții săi) ascundea sub jacheta lui impopulară un poet de jelanii sfâșietoare și violente izbucniri, autorul *Flăcăului din Shropshire*, volumul cel mai revoluționar al vremii sale, cu toate că închizând în el numai 66 de balade și cântece, fiecare de nu mai mult de patru-cinci catrene?

După *A Shropshire Lad*, care descoperea lumii un poet de 36 de ani, până atunci profesor, Housman a mai dat o plachetă tot așa de puțin ostentativă de *Last Poems* (Ultime poeme), care împreună cu cele dintâi, și unele nu chiar așa de izbutite, abia dacă împlinesc un volum.

Acest volumaş însă — pierdut printre edițiile din Juvenal, și exegezele despre Manilius, Propertius, sau Lucan, ale severului clasicist — conține, alături de poemele lui Hardy, printre lucrurile cele mai tari scrise în poezia engleză până la Hopkins și D. H. Lawrence; și dincolo de acești cinici și pesimiști, rămâne un punct de plecare în lirica georgiană.

*A Shropshire Lad* este un mănunchi de balade de factură poporană, de o filosofie pe atât de elementară pe cât de subtilă le este muzicalitatea, de savoare tare și imbatabilă originalitate, în care, cu reminiscențe din ținutul natal, cu sumedenie de nume proprii legate de locuri și persoane trăite, poetul cântă întâmplări din preajma morții.

E vorba de flăcăi și fete de țară:

*Care vor muri în glorie și niciodată n'or fi bătrâni,*

Fiindcă poetul e de 22 de ani și se simte sfârșit în trup:

*Când eram de douăzeci și unu  
Am auzit un înțelept spunând:  
«Dă coroane, pfunzi și guinee  
Dar nu-ți da și inima;  
Dă perle și dă rubine  
Dar ține-ți liberă închipuirea».  
Dar eram de douăzeci și unu de ani  
Nu era chip să vorbești cu mine.*

«Acum sunt însă de 22 de ani», spune poetul mai departe. Și bătrân, își dă seama ce dreptate avea acum un an înțeleptul!

Prin prisma aceasta vede decăzând tot atât de violent iubirea și dreptatea, frumusețea și bunătatea, ca și când toate ar fi numai trup... După fiecare cotitură a vieții rânjește un schelet. Când trupul nostru nu putrezește sub un fir de măghiran, se bălăbănește pe sus, în spânzurători. Nimic mai frecvent ca spânzurătorile în versul lui Housman. Ele îi leagă parcă viziunea lui de viață, așa cum ideea morții e coarda unică, de rebeb pe care cobește.

Un aer de cobe plutește într'adevăr peste tot cântecul reținut și monoton al poetului.

Îți face impresia că de îndată ce poetul prinde să scrie,

*Regina de aer și beznă*

*Incepe să strige și chiuie :*

*O, tinere ucigător,*

*Ca mâne nici tu nu mai ești...*

și că — totul fiind în zadar — poetul trebuie să-și reducă și el poezia la un simplu refren, refrenul morții:

*Au venit și au fost și nu mai sânt*

*Și nu vor mai veni din nou ;*

*Și toți anii și anotimpurile toate*

*Care-or mai fi să vină*

*Or fi tot mai proaste și mai puține.*

E refrenul întregii poezii housmaniene, de un monocord în care contează numai accentul, accent pe care, gol de imagini, dezolat ca un pisc pleșuvit de trăznet, poetul îl variază cu virtuozitatea elementară a țipătului.

De pe piscul acesta, după ce am străbătut cu degete imaginare mătăniile de agată neagră ale celui ce strigă'n pustiu, viața lasă pe retină o singură viziune: viziunea

unui bâlci de țară, mânat parecă din scrânciob în scrânciob, din șanț în șanț, din spânzurătoare în spânzurătoare, de spectrul carnavalesc al morții, o singură idee ne urmărește, care e chiar întrebarea:

*Ce brută, ce nemernic, a mai făcut și lumea asta?...*

Uneori Meleager, sau vreun compars al lui — cum s'a remarcat — iese din mormântul sonor al veacurilor și dă poetului ecouri și mai din adânc ca în balada: *With rue my heart is laden* (Mi-e inima grea de păreri de rău):

*Mi-e inima grea de păreri de rău  
Pentru prieteni de aur pe cari i-am avut*

Dar pretutindeni obsesia tragică a efemerului, gândul că viața e un joc succint al morții; gând care dă și poemelor sale un accent de sugrumare, în orice caz o respirație scurtă, o palpație accelerată, și acea frăgezime de « floare strivită » cum spune Richard Rees.

Inseamnă că pesimismul lui Housman nu-i obsesie alegorică și dipsomană ca la Thomson, autorul *Cetății Noptei Groaznice* (*The city of the dreadful night*); nici — ca la Hardy, deși cu dânsul seamănă mai mult, prin predilecția clasicistă: un sistem filosofic inspirat de Schopenhauer și urmărit de ideea fatalității; nici o reacție de hipersensualitate ca la D. H. Lawrence; nici, ca la catolicul Hopkins: luptă desnădăjduită între sensualism și asceză; ci: un sens absolut al morții, un comerț ilicit, și chinuitor, un comerț barbar cu Neagra Curtezană...

Acest sens Housman îl posedă ca pe un al șaselea simț, ca o telepatie a lui cu cadavrul, — o conversație diurnă ce începe cu clasicii și termină cu scheletele și strigoii.

Un simț ce nu iese dintr'un deficit de viață, ci mai degrabă dintr'un surplus al ei filosofic. Ca și Hardy, pesimistul și lugubrul Housman era de o vitalitate cu atât mai prosperă în singurătatea ei, cu cât era mai cruțată și metodică.

În textul lui Tibul sau Juvenal, profesorul de antichitate se conserva ca o mumie în pergamen; în disertații asupra « Numelui și Naturei Poeziei » mumia își exersa toată sveltețea unui creier eliberat de juxte; și ieșea la aer pentru dineuri de club, la care causeria intelectualului de rasă se împropăta cu veselia horatiană a cunosătorului de vinuri.

Ca și Nietzsche, care spunea că « orice estetică e o cestiune de stomac », la Housman poezia izvoră din « cavitatea stomacală » (the pit of the stomach). Ca și la autorul lui Zaratuștra, pesimismul lui Housman pornea dintr'un sens acut al vieții și din incompatibilitatea unui eu puternic de a se complăcea în iluzia lașă a accepției idealiste.

Accepției ușoare dânsul prefera bucuria francheței, încântărei superficiale, durerea stoică.

Și e tocmai ceea ce dă suferinței sale autenticitate și face din cântecele sale — simple dar de inegalabilă artă a neașteptatului și de o versificație primară, elizabetană — o imensă intraductibilă poezie iar din poezia sa o virtute amară, una din cele mai fascinante expresii a ceea ce uitatul Sainte-Beuve numea: ce sel de la force, l'amertume...

E ceea ce i-a asigurat și rolul revoluționar la data apariției. Până la dânsul poezia engleză găfâia încă sub

aparaturii greoi al convenționalului victorian, ori cât acest aparat fusese ușurat în linia pură a prerafaelitismului, și oricât mișcarea Estetică de la 1896, cu Yeats, Pater, Wilde, Lionel Jonhson, John Davidson, Arthur Symons, îl spiritualizase.

A trebuit să vină *Flăcăul* lui Housman, ca în încăperile de cenaclu ale literaturii să răbufnească un aer tare, de țară, pe aria de refren a unui cântec de durere nealterată și ceartă singulară cu viața.

Se poate spune că poezia modernă engleză a luat, printre altele, viață dintr'un poet al morții, poate din unul din cei mai mari poeți universali ai morții. Dintr'un mare stoic.

De ce n'a mai scris Housman atâta vreme? Cancerul morții îi iertase inima? Se rezolvise într'însul toate abcese vieții? Ori catedra și știința, această moarte anticipativă îl posedă?

Cert e că acela care-și îmbătrânise tinerețea în meditație și în poezie, găsisse de ajuns ca să-și conserve la rece anii maturi și bătrâni sub vasta cupolă a morții locvace care e clasicismul...

Housman s'a mulțumit să nască poet și să moară profesor de latină.

\*

Mai englez nu numai decât Yeats, dar chiar și decât Housman, *John Masefield* (1875—), actualul *Laureat*, este cel mai sănătos poet al Angliei de azi.

Ca vechiul bard anglo-saxon, ca «scald»-ul scandinav, dânsul debutează evadând, pe mare, în asprimile vieții. Copilul Liverpool-ului, după ce muncește ici și colo cu

brațul, pentru o pâine, trece prin mai multe țări și meserii ca să ajungă până'n America, marinar.

Contactul lui cu viața a fost kiplingian: pe cărări de forță și mizerie umană. Kiplingiană va fi și poezia sa de debut, inspirată din cântecele de soldat ale autorului faimoaselor *Barrack Room Ballads*.

Când în 1902 și 1903 apar *Baladele de apă sărată* (Salt-Water Ballads) și *Baladele* (Ballads), cântece de vânjoșie marină, în pribegia după:

*Roza roșie ce crește peste mări*

— roza faimoasă a Renașterii, care e și visul permanent, dorul neconsumat al poetului de totdeauna — veacul terminase oarecum cu știința și filosofia. O parte din poeți se întorceau spre reveria simbolistă. Alții, ca Masefield, și mulți georgieni după dânsul — în frunte cu D. H. Lawrence și Wilfrid Wilson Gibson — copiii plebei — continuau în vers romanul naturalist al vremii și se lăsau îmbiați de aspectele de energie sordidă a vieții.

Masefield, care șovăie între roman și narativul poetic, și ne dă între 1908—1911 trei romane de caracter: *Captain Margaret*, *Multitude and Solitude* și *Jim Davies*, va fi pasionat și în vers după caracterul omenesc în luptă cu protivniciile vieții și naturii, cu vântul, marea, mizeria și cruzimea.

Să cânte alții, ne va spune dânsul:

...vinul, bogăția, veselia,  
 Tinuta mândră a potențaților încinși cu grație:  
 Mie fie-mi date drojdia și noroiul, praful, și scursoarea  
 pământului.

Și încă din 1911 ne va da poemul său de consacrare: *The Everlasting Mercy* (Indurarea de-apururi), povestea tragică a unui caracter omenesc, în persoana lui Saul Kane, om fără Dumnezeu, mare bețiv și mare scandalagiu, care după ce trece prin mai multe pușcării și femei, răstoarnă taverne și sună clopotele de biserică, gol de haine, în miezul nopții, cu strigătul: Foc! Foc! Și după ce se bate cu toată lumea, iar pe pastor îl ceartă că „nvață lumea că legea Domnului e legea celui tare, e spânzurat în ochii mamei, sărmană văduvă, pentru crimă pasională.

Totuși banditul are un suflet. Un ceas care bate noaptea îl va trimete cu gândul la veșnicia în care ne înecăm cu toții; la fel ciocârlia care «cântă sus, în lumină aurie»; chiar cu pastorul va cădea de acord asupra unor adevăruri nedesmințite. Iar când în stradă găsește un copil orfan plângând, asprul derelict îl mângâie și-i spune povești cu motani.

E motivul pentru care îndurarea veșnică va coborî și asupra lui, biată făptură slabă, cu toate aparențele ei de strășnicie și înfruntare.

*The Widow in the Bye Street*, din anul următor, nu e decât pandantul feminin al poveștii lui Kane.

Iar dela *Dauber* (1913) la *Reynard the Fox* (1919) acelaș gust pentru epicul vânjos al vieții, aceeași predilecție pentru sordid și umil, punctată cu un lirism uneori pedestru, dar totdeauna cald și direct.

În bucăți singulare lirismul acesta se degajează de obiectul material al întâmplării și iradiază plâpând ca un crin:

*In sâmul întunecat, unde am început  
Viața mamei mele m'a făcut om.*

*Prin toate lumile de naștere omenească  
Frumusețea ei hrăni argila mea comună.  
Și nu pot vedea, nici respira, nici să adii  
Decât prin moartea a ceva dintr'însa.*

*Jos în bezna mormântului  
Ea nu poate vedea viața pe care a dat-o.  
Ori cât m'a iubit, ea nu poate spune  
De o 'ntrebuințez bine sau rău,  
Nici să bată la porțile pulberii, să vadă  
In mintea mea frumusețea ei prăfuită.*

(C. L. M.)

E o bucată rară, ca și *What I am life* :

*Ce sânt eu, vieță? Un lucru de apă sărată  
Ținută strâns în celule ce nu se mai astâmpără.*

care ne face cunoștință cu un Masfield adăpat la izvoarele celei mai pure metafizici a vieții.

Neatins de nicio morbiditate, făcând nu artă pentru artă, ci artă pentru viață; atras de epicul vieții mai mult decât de misterele ei; cu un gust experimentat pentru umilul și mizerul vieții, și realizând — cum s'a remarcat — cu tavernele, femeile ușoare, și vagabonzii săi, cum și cu un vocabular popular până la trivialitate, o întoarcere bine venită spre Chaucer din *Canterbury Tales* și Langland din *Piers the Plowman*, John Masfield este poetul de facondă bărbată și imbatabilă bună dispoziție, al faptului divers, bardul *divinului mijlociu* (divine average) care a fost și pasiunea lui Whitman.

Această rasialitate — și nu vreo dispoziție pentru eroismul patriotard — i-a meritat titlul de Poet Laureat, cum

și situația de arhanghel păzitor asupra unei poezii pe care a ferit-o de ereziile lirice abstracte și infructuoase.

\*

Pe la 1913—1914, adică în ajunul războiului, poezia engleză se găsea totuși la un impas. Experiența simbolistă se consumase. Tot așa, filosofii vremii. Lumea ședea într'un fel de pondere și acalmie. Poate liniștea premergătoare furtunii. Dar la furtună nimeni — și mai ales poezii nu se așteptau. Dintr'un fel de *bien-être* al veacului a născut poezia georgiană, așa de caracteristic calmă și așezată cum se întrevește în opera georgianului tip Walter De la Mare.

Dar războiul a creat dintr'odată o nouă filosofie a lumii. O filosofie de defetism și exasperare, o ceartă cu civilizația. Mașinismul care produsese prima reacție poetică la americani ca Whitman sau la simboțiști, era acum aproape uitat. Trează era în mintea poezilor problema culturii și civilizației în ea însăși, așa cum Spengler, Keyserling, Marx, Léon Bloy, Barrès, Daudet, Maurras sau Maritain o puseseră.

Un *europeism* naște și în poezie. Grija unei spiritualități comune care, printr'o resurrecție a inteligenței și redresare a instinctelor mari ale omenirii — instinctul religios, de rasă, de neam, — să scape Europa, și cu ea întreaga civilizație, de dezastrul pe marginea căruia dansase războiul.

È caracteristic că la vremea aceasta de refacere a eului european Anglia literară, par'că în căutarea unui filon ascuns de energie spirituală, își descoperă sie-și un poet cu desăvârșire ignorat tot timpul vieții sale și încă trei decade după moartea sa timpurie.

Poetul pe care Robert Bridges îl descoperea din pulberea manuscriselor și edita în elegant volum în 1918, ca în ultimii ani să devină — el care era evitat de orice antologie <sup>1)</sup> — obiectul câtorva studii, gloria antologilor din urmă și zeul poezilor englezi de ultima oră, *Gerard Manley Hopkins* (1844—1889) era numai cu un an mai tânăr decât Charles Doughty și coleg de generație cu toți mai marii poeziei engleze de până acum.

Dar conservat în moarte vreme de o jumătate de veac, a fost harul soartei sale să iasă la lumină la o epocă de Renaștere a poeziei engleze, când rezerva de spiritualitate ce dormita în coșciugul manuscriselor sale era mai chemată ca oricând.

În toată făptura sa literară, dealtfel, Gerard Manley Hopkins avea ceva de *chemat*.

Frate Jesuit, preot, dânsul luase din poezia vremii sale tot ce era mai semnificativ și mai adânc.

Cu Hardy și Housman avea comun pesimismul, dar un pesimism care, ca și la incomensurabilul Léon Bloy — numai, fără teribilele sfâșieri ale acestuia — se ascuțea în lupta dintre sensualitate și spirit, dintre carnație și asceza impusă de o dogmă severă. Cu Doughty — pe care, dacă răsfoim corespondența sa aflăm că l-a cunoscut (deși Barker Fairley afirmă contrariul) și-l chiar displace pentru arhaismele sale — împărtășea întoarcerea bucuroasă spre trecut și adăparea la sursa anglo-saxonă a poeziei. Cu John Masefield, dacă trăia cât dânsul, ar fi avut comun

---

<sup>1)</sup> Nici chiar *Selections from modern Poets*, larga Antologie din 1927, a lui Squire, nu-l cuprinde.

vigoarea și gustul pentru rigorile vieții, cu toate că i-ar fi desaprobat trivialitatea cursivă și franco-italianismul chaucherian, în locul cărora i-ar fi recomandat poeme vechi ca *The Seafarer* sau *The Complaint of Deor*, sau cel puțin pe Donne, poetul catolic și metafizic.

Hopkins întrunea deci într'o puternică personalitate tot ce era mai bun în spiritul vremii sale. De-aceea poate a și fost ignorat la vremea sa, ca să reînvie atât de violent apoi.

Și totuși se poate spune că nu atât prin spiritualitatea sa lucrează Hopkins asupra generației noi de poeți englezi. Dela Joyce la Spender și dela Auden la Cecil Day Lewis atestatul prezenței hopkinsiene își poartă urmele în factură. Factura e marea originalitate a lui Hopkins. Noutatea ei se adaugă la excentricul sobru al personalității sale de catolic; vigoarea ei neasemuită răscumpără puținătatea operei, și inundă atenția. Sigură de sine, ea nu se sfiește, să-și ralieze, ca prin instrument expresional — obscuritatea. Dar acea obscuritate, izvorâtă totdeauna dintr'un fond sufletesc tumultos, și rămânând obscuritate parecă numai din tendința de a nu altera autenticitatea inspirației, a nu pactiza în verb cu niciuna din desordinele dinăuntru, e marea forță poetică a lui Hopkins. Poezia lui rămâne, prin ea, mai integrală ca oricând; și egală ca atmosferă, neîntreruptă în ritmul ei barbar, disonantă și totuși aceeași, deconcertează la început, nu se 'nțelege apoi, dar se soarbe perfect la sfârșit, ca o simfonie.

Ca și la Eliot și mulți din poeții școalei sale, poezia lui Hopkins nu se 'nțelege decât după ce ai citit-o complet. Hopkins e contrapunctul în poezie. Versul său e o gamă gregoriană.

È ceea ce a dat desigur ideii lui James Joyce pentru revoluționarea sa proză; e ceea ce a făcut generația lui Lawrence și Eliot să-l adopte ca maestru.

Nemulțumit ca și Doughty cu tiparele infinite metaforice ale versificației shakespeareiene, Hopkins și-a simțit ritmurile dinăuntru chemate de forme de vers pre-shakespearean.

Unii din precursorii elizabetani ai lui Shakespeare, ca Greene — pe care poetul însuși îl citează în prefața la propriul său volum; dar poeți mai depărtați ca aceștia, Langland—bunăoară—din a doua jumătate a veacului XIV, și dincolo de evul mediu, oda barbară a poetului anglo-saxon, i-au dat ideea că versul se întemeiază pe *accent* nu pe *metru*, și vocabularul poetic nu pe metaforă ci pe gesticulația lui interioară.

Părăsind atunci număratoarea egală de silabe metrice, dânsul reia metrul abrupt (*sprung rythm*) și accentuează în vers nu acolo unde i-ar indica necesitățile iambice, trocheice, sau dactilice, ci unde-l obligă cuvântul imediat, și elanul sonanțelor interioare.

Ca și la bardul vechi, scandinav, poezia sa e o poezie nu de măsuri ci de accente; iregulare, dar toate la locul lor, fiindcă toate pornite dinăuntru.

Versul e la Hopkins un strigăt al inimii.

Asonanța și aliterația veche sunt reînviată din aceleași noi de a-și țipa sufletul. Emfaza — cum remarcă Bridges — înlocuiește eufonia, stridența și disonanța se substituie armoniei.

În această năvală de accente interioare cuvântul trebuie să devină și el accent; poetul n'are timp de adjective și

pronume; pronumele relativ dispăre aproape cu desăvârșire; sintaxa devine eliptică. Poetul își face un « vocabular privat » — cum spune Babette Deutsch, sterp de metafore și asociații diluante; dar nici arhaic ca la Doughty, ci cât mai idiomatic — fiindcă viu; steril aproape; sec ca o turlă calvină; colțuros ca un menhir; trist de înălțime, impunător de singurătate.

Citindu-l, ai impresia că ascuți pasaje din *Beowulf*, strigări din *Ossian*.

*Tu, stăpânindu-mă pe mine,  
Dumnezeule! Dătător de respirație și pâine  
Țărâm al lumii, năvală a mării;  
Stăpân pe vii și pe morți.  
Ai legat oase și vine în mine, și carne ai ferecat,  
Și apoi — ce grozăvie — aproape ai deslegat  
Singur ce ai legat: mă mai atingi acum proaspăt?  
Iată iară simt degetul tău și mi te gădesc.*  
(*The Wreck of the Deutschland*)

Păcat că, prin ritm, sintaxa eliptică și vocabular, Hopkins e aproape intraductibil, rareori existând un poet mai lipit de verbul său, mai implicat în cerescul-i meșteșug.

Dar dela marea spovedanie întru Hristos, peste naufragiul unui vas care a dus cu el la fund cinci călugărițe franciscane, cu care se deschide fastuos volumul, la imnul de:

*Glorie fie Doamne pentru lucrurile pestrice*

și dela acesta la *Sburătorul vânturilor* (*The Windhover*), poem de o rară magie aliterativă, închinat lui « Christ our Lord »; la *Inima mea, lasă-mă să-mi fie milă de tine* (*My*

own heart let me have more pity on; în care un suflet catolic, în permanentă căutare de sine, se sfâșie de neputință:

*Inimă a mea, lasă-mi să-mi fie milă; lasă-mă  
Să trăesc în minea mea tristă de aici de jos,  
Milos; nu să-mi trăesc sufletul chinuit  
De sufletul acesta care se chinue n'r'una.  
Umblu după mângâiere pe care nu o pot găsi,  
Băjbăi nemângâiat împrejur-mi, mai multi decât ochii orbi  
Pot în bezna lor zi să găsească ori sete  
In setea setei unei lumi de lacrimi.*

sau paradoxalul poem tot așa de paradoxal intitulat: *Că natura e un foc heraclitian și despre mângâierea Resurecției*; sau *Binecuvântata fecioară comparată cu aerul pe care-l respirăm* (The Blessed Virgin compared to the air we breathe), în care versul scurt saltă ca un psalm din secolul al zecilea, cu reflexe intelectuale din Donne:

*Aer sălbatec, aer născător de lume,  
Incuibărindu-mă pe mine pretutindeni,  
Pe care fiecare geană ori fir de păr  
Îl încinge; și e la el acasă înăuntrul  
Celui mai vaporos și fraged — urzit  
Fulg de zăpadă; și-i frumos împletit  
Cu toate enigmele, și-i copt  
In orice lucru cel mai mic al vieții;  
Tu plin de rost, și fără de isprăvit  
Și hrănitor element,*

.....  
*Fii tu, atunci, o scumpă mamă,  
Tu atmosfera mea,  
Lumea mea fericită, în care  
Să nu urmez, să întâlnesc păcatul.*

*Deasupra mea, jur, împrejuru-mi zaci,  
Oblon făcând ochiului meu nărăvaș  
Cu dulcele cer ce n'are pe el o cicatrice.*

pretutindeni poezia mare — de forță ineluctabilă, și filtrări sublunare — a celui mai original poet al vremii.

De vigoarea lui Whitman și etericul lui Rilke, mistic, dar carnal; sensitiv dar de o intelectualitate care-l unește cu metafizicii poeți din veacul al XVII-lea, ca și cu orice poet modern; repliat peste oda barbară a veacurilor anglo-saxone, dar proaspăt de un vocabular cu cheia numai la dânsul; pesimist și avântat până la cer; ciudat și atât de direct; obscur — cum nu pricepe niciodată că e — și totuși atât de comunicativ, Hopkins, dus la Dumnezeuul lui de timpuriu, a lăsat în urmă numai 51 de poeme mari și mici, alte 25 fiind numai fragmente și poeme nesfârșite.

Dar pregnante ca niște inscripții de rună în chiar inima poeziei, cele 51 înseamnă, la un loc, actul cel mai englez al liricei contemporane.

#### IV

Poezia lui Hopkins a fost ca un virus în trupul cum se cade al liricei engleze.

Un virus de operație lentă. Regnul georgian avea să se apropie de sfârșitul lui fără ca efectele lui să se resimtă.

Așa se face că poezia georgiană, puțin simbolistă, puțin realistă, puțin lirică, puțin epică, puțin dulce, puțin amară, puțin neliniștită, și mult împăcată în sine, își duce după

războiului încă o decadă, fără să bage de seamă nici noua filosofie a veacului, nici agentul ascuns care o agita pe dedesupt.

Până pe la 1930 tipul poeziei rămâne tot georgianul ideal care e fostul angajat al unei Companii de petrol, hughenotul *Walter de la Mare* (1873—).

Nota lui De la Mare, ca și a întregii poezii georgiene, e *acceptivitatea*.

Un veac își terminase problematica. Și altul nu și-o începuse încă. Profitând de liniște, poezia își adună forțele; și le potrivește și îmbină. E o poezie de răgaz sufletesc, o poezie a armistițiului interior.

*The Listeners and other poems, Peacock Pie, Motley and other poems*, volumele cu titlu atât de apropiat cu care tânărul care primise o bursă ca să se dedice numai poeziei, câștiga publicul în 1912, 1913 și 1918, erau ale unui romantic cumișit. Cumișit îl vom vedea și în *Collected Poems* dela 1920, ca și în *Poems* din 1934, ca și în plimbările sale printre epitafe, din *Ding-Dong Bell* (1927) și întreaga sa proză deadreptul delicioasă.

Poet de percepții delicate, ca și Keats, Walter de la Mare, a ajuns la un sens al nimicului vieții. Această « eternitate a golului » însă nu-l revoltă, nici disolvă. Cu nostalgia dânsul umple deșertăciunea de a trăi; în tovărășia visului dânsul populează vidul existenței cu fantoma « Frumuseței Adormite ».

Lumea lui devine atunci o lume de pasări și mirezme, de chemări pe jumătate auzite, de vizite necunoscute, de dor nelămurit și clar — obscur, — o realitate mai timidă pusă peste cealaltă violent de crudă în nimicnicia ei.

In *The Listeners*, un călător vine călare, și bate în poarta luminată de lună.

« E cineva acolo? » spune el.  
 Dar nimeni nu coboară spre călător ;  
 Niciun cap din fereastra cu franjuri de frunză  
 Nu se apleacă să privească în ochii lui stinși,  
 Acolo unde sta el liniștit și încremenit.  
 Numai o armie de ascultători — fantomă  
 Ce locuiau pe atunci în casa singuratecă  
 Sedeau să asculte în liniștea clarului de lună  
 La vocea care venea din lumea oamenilor.

« Cine bate? » Eu, care eram frumos  
 Peste tot ce se poate în vis reconstitui  
 Eu din rădăcinile spinișului de întunec am venit  
 Să bat în ușe.

Strigoiul vorbește, îi e frig și e singur:

Tăcere. Pe portal slabă încă  
 Licărea flacăra stelelor.  
 Lugubru, o mână oboșită de nădejdi băjbăia,  
 Peste chei, zăvoare și drugii.  
 Ochi se pironneau. Noaptea cenușie toată  
 În haosul vidului lucea ;  
 Nimic decât vastă durere, —  
 Dulcele borfaș dispăruse

(*The Ghost*)

Zadarnic poetul își populează vidul cu vedenii din lumea reală; o femeie dacă îl hantează, fața ei stă ascunsă sub vălul, sub care:

Orice adiere înflorită ar săruta-o.

(*The veil*)

Oamenii sunt bătrâni, și:

*Numai amintirile depărtate mai rătăcesc  
Dintr'un trecut odată frumos, dar acum  
Risipit și dispărut pe drumuri  
Ca frunzele verzi dintr'un tufiș.*

(*The Old men*)

Iar dacă o pasăre se arată, e așa de firavă și ireală, că:

*...La o adiere din aripă  
Ar putea să dispară în cântec.*

(*The linnet*)

Totul e fragil și efemer în lumea de amurg a lui De la Mare. În lumea lui de vis Arabia își trimete muzica și miresele. Speranța, Timpul, Destinul, și mai ales Frumusețea pășesc himeric. Frumusețea mai ales, pieritoare. Cu efemerul căreia poetul e atât de familiarizat, că luându-și rămas bun dela lume, nu vrea decât ca:

*Vai, când pulberea asta a mea va ceda,  
Mână, picior, buză în pulbere 'ntoarse,  
Fie ca și acele fețe iubite și iubitoare fețe  
Să placă altor oameni.*

(*Farewell*)

Impăcat cu deșertăciunea lucrurilor, îi rămâne numai să cheme moartea și s'o privească filosofic în față:

*Vino, Moarte, un cuvânt între noi doi,  
Și tu sârmană Inocență,  
Și tu Iubire, — flăcăiandru cu aripa ruptă.  
Și Milă, tu deasemenea:  
Nebunul vă va cânta*

*Cum știu să cânte doar nebunii.*

.....  
*Vin, Iubire, flăcăianđrul meu,  
 Dând din capul tău somnoros,  
 E timpul să ne spunem rugăciunea.*

(*Motley*)

De la Mare este poetul înfiorat — dar și împăcat în sine — al deșertăciunii eterne.

\*

Acelaș quietism liric, aceeași stare crepusculară, de nostalgie și hantare — în esență — la ceilalți georgieni. Unii dintre ei, ca *Edmund Blunden* sau *John Freeman* se vor refugia în natură, și lumea animală. Un « supra-vagabond ca *William H. Davies*, descoperit de Bernard Shaw din volumul de poeme trimese cu mențiunea că « dacă vrea să dea pe el o coroană și jumătate să-l păstreze, de nu, să i-l trimeată înapoi », va părăsi visul și se va anina de fiecare fir de iarbă sau tril de pasăre, exultând ca un copil care a uitat să se facă mare:

*Cântă-ți pentru soare, ciocărlie, lirica,  
 De o mie și încă o mie de note,  
 Cântați privighetorilor pentru luna  
 A cărei lumină vă va săruta pe gât,  
 Cântați vrăbii pentru ploaia caldă și moale,  
 Ca să vă stropească penele,  
 Iar când vreun curcubeu e pe cer,  
 Cântă tu, cucule : cucu!  
 Cântă pentru cele cinci ouă ale tale, sturzule dragă,  
 Ascuns după mai mult de o frunză ;  
 Voi, flueră-vânt, împărăței, merle, cântați  
 În fiecare crâng, în câmpuri ;*

*Când eu, ce n'am știut să dau dragii mele  
Farmece lungi, nici de două ori mai frumoase,  
Oî respira 'n poșida ei un singur  
Suspîn, — mai dumnezeesc decât toate.*

*(Raptures)*

În Davies care, ca și Lawrence și-a strâns poemele în 1929, unii au văzut o împreunare sumară de Blake și Herick, poetul din sec. XVII.

Dar fraged ca un pețiol dânsul rămâne poetul milei și tandreței.

În vreme ce irlandezul *James Stephens* se va lega mai strâns de pământul și folklorul său, și va avea comunicări tainice cu natura, ca în *The Hill of Vision*, sau *Songs from the Clay*.

*Noaptea se târa pe pământ  
Se târa și nu scotea un sunet;  
Până ce ajunse copacul; atunci  
Il acoperi și se furîse mai departe  
Dealungul zidului, pe fața ierbei.  
Auzeam broboada ei târîndu-se  
Și aruncând întunecime pretutindene,  
Peste cer, pământ și văzduh,  
Și'n odaia în care ședeam tupilat.  
Dar oricâte ar fi făcut ea  
Cu lucrurile de afară,  
Candela nu mi-a putut-o stinge.  
Așa că ne-am pomenit uitându-ne, eu la noapte  
Și ea la rându-i țintă la mine...*

*(Check)*

*James Elroy Flecker*, poetul exoticelor depărtări, își va adânci visarea cu mister, se va lăsa furat de trecut ca dea niște corăbii bătrâne pe care le-a văzut:

...văslind ca lebedele adormite  
 Dincolo de cătunul pe care oamenii încă îl numesc Tyr.  
 (The old ships)

și va pribegi cu dorul din Hyali și până'n Samarkand.

A. Y. Campbel, va scutura aceleași nostalgii populate cu privighetori și iubite, din când în când deviate cu remi-niscente livrești, ca'n *Solus Hyperboreus*.

Pe când, mai introspectiv, și mai suferind de lectură, John Squire, fostul editor al lui *London Mercury*, se va pomeni cântând râuri pe care le-a vizitat în vis, și pe care:

Pe toate le-am cunoscut; cu ochi înceți  
 Am mers pe țărmii lor, le-am urmărit;  
 M'am îndulcit de frumusețea lor și le-am iubit  
 Oriunde mi-a călcat piciorul;  
 Și alte sute, deasemenea  
 Cu numele de mult crescut în mine  
 Pe care visând, în umbră sau lumină  
 Deși nu le-am zărit, eu le-am văzut.

Sau povestind legenda miraculosului Crin din Malud, care:

...E născut în glod tainic  
 Respiră ca o vorbă pe o răpă neagră,  
 Înfloarește odată pe an, pe lună plină de vară,  
 Înfloarește odată pe an și moare 'ntr'o noapte.

și al cărui mister «grupuri de fragede fete goale» vin să-l pândească.

Sau, cu acea auto-analiză ce naște parodia și cu sinceritatea din care se înfruptă ironia, va constata cum:

Sub osul creștetului și sub păru-mi  
 Acoperit ca un puț otrăvit,  
 E un ținut...

Mai introspectiv și mai fascinant, înclinând spre imagism și gallicism, și făcând din vers o fantastică broderie, subtila *Edith* și *Sacheverell Sitwell*, două forțe sensitive, își vor evoca în filtrări pitorești trecutul blazonat și-și vor măcina prezentul în ironie și joc de senzații.

*Fata regelui Chinei*  
*Nu vrea deloc să mă iubească*  
*Deși mi-am atârnat tichia și clopoșei*

*De nucușorul ei.*

*Căci portocale și lămâi,*  
*Stelele în limpede cer albastru,*  
*(De mult furatu-le-am, draga mea)*

*Se bălăbăneau acolo.*

*Luna mi-a dat o băncuță de argint,*  
*Soarele aur mi-a dat,*  
*Și amândoi la un loc au suflat ușor*  
*De mi-au răcit în șarfurie orezul;*

*Dar fata regelui Chinei*

*Se făcea că nu vede*

*Când eu mi-atârnam tichia și clopoșei*

*De nucușorul lui*

*(The King of China's daughter)*

Mai superficial, *Sacheverell* cu senzații de breakfast și antichitate, va face din poezie un joc ingeniu de modernism și clasicism, dar mai ales un joc de « o sută și una arlechini ».

Miss *Edith*, în ultimul său volum de anul acesta, de *Selected Poems*, într'un « eseu asupra poeziei sale proprii », ne va lămuri singură — fiindcă poeta *Sitwell* mai e, ca toți membrii familiei, și o cultă și frumoasă inteligență — asupra poeziei sale acuzate de artificialitate, spunându-ne că « atunci când poemele sale au a face cu emoții,

acestea totdeauna sunt emoții de ființe simple și primitive », lumea sa fiind « un univers de lucruri în creștere, unde magia și creșterea fac una, o lume de sori cruzi și rodnici, la vârsta inocenței omenеști ».

Inocența aceasta însă n'o împiedică să asocieze, cum s'a remarcat: « zefirii libertini cu imaginea lui Richelieu și D'Orsay, iar ariile verei cu valțuri din Weber! ».

În poezia sa polifonică, « sclipitoare, sensuoasă și aproape tactilă, un triumf al suprafețelor », cum o numește ingenuos criticul A. C. Boyd, mijeste în orice caz dizidența georgiană. La trupul armonic și cuminte al georgianismului încep să se arate copita și sprinceana mefistofelică...

Dar aceasta se 'ntâmplă mai ales cu poezia lui *W. J. Turner*, poet metafizic, în care își și face apariția influența lui Donne, acel Donne ce va domina împreună cu Hopkins și Eliot aproape întreaga poezie engleză din urmă.

Poet « al luminii și întunerecului », Turner e un fosforescent. Cu lumini de magneziu el scoate în relief margini ascunse de suflet. Așa va izbuti să ne traducă *Muzica lunei*, *Extazul*, *Magicul* :

*Liniștit ca o nestemată mare e aerul  
Cu tușișuri și foi sculptate înăuntru-i,  
Cu stânci și arbori și ferige uriașe  
Și flori cu lăuntruri aprinse de lumină,  
Și apa goală ca o nimfă  
Care dansează 'ntr'una firavă și desculță.*

(*Magic*)

În procesul de dezidență care era și o evoluție, *D. H. Lawrence* va apuca spre satiră și cinism — sau în cel mai

dulce caz se va apleca asupra umililor — și va rupe odată pentru totdeauna cu accepția tradiționalistă, cu confortabilul și cuviinciosul georgian.

Ne apropiem de lichidarea simpaticului « bien-être » poetic. Și atunci — lăsând la o parte desueți ca profesorul de poetică mai mult decât poetul *Lascelles Abercrombie* sau *Gordon Bottomley*; sau poeți mult mai interesanți, ca *Wilfrid Wilson Gibson* — cu predilecția lui *Masefield* pentru asprul și umilul vieții — să ne oprim la ultimii georgieni de folos pentru generația ce urmează.

Sunt așa numiții poeți de războiu: scumpul *Rupert Brooke*, *Owen*, *Robert Graves* și *Siegfried Sassoon*.

Dacă dintre primii doi — morți în războiu — unul era de mari promisiuni, celălalt, *Wilfred Owen*, trăiește încă prin puterea și originalitatea facturii sale:

*Clopot de 'ngropare pentru cei ce mor ca vitele?  
Nu, numai mânia monstruoasă a tunurilor,  
Numai răpăiala repede a bălbăitelor carabine  
In grabă să mai bolborosească rugăciuni pentru ei.  
Nicio bătae de joc: nici rugi, nici clopote,  
Nici glas de tânguire, afară de corul —  
Corul sgârâietor, dement, al jalnicelor șrapnele  
Și buciumul chemându-i de pe meleaguri triste.*

*Ce lumânări să le facă de petrecanie?  
Nu în mâni de copii, ci în ochii lor  
Să tremure clipitul sfânt al bunului-rămas.  
Giulgiul lor, paloarea tâmpelor de față;  
Florile, frăgezimea îndurărilor din inimă,  
Și fiecă amurg încet, perdelele care se trag.*

*(Anthem for doomed youth)*

Din oroarea războiului s'a născut și poezia celorlalți doi. Și oroarea cu care au cântat oroarea, a fost o aspră lecție de franchețe pentru arta vremii.

*Siegfried Sassoon*, după puternicele lui poeme defetiste, a evoluat spre satira socială, și după incursiuni valoroase în proza autobiografică, a dat anul acesta volumul de versuri: *Vigils*, pe teme de contemplație mai înalte.

*Robert Graves*, favoritul lui *London Mercury* a rămas ca și *Owen* cu sentimentul destinului și al morții, pentru care e al doilea georgian scump generației mai tinere. Antologiile cele mai recente îl includ împreună cu *Owen*, pentru versuri de rezonanță criptică:

*Ca să aduci morții la viață*

*Nu-i o magie grea.*

*Pușini sânt morți de tot :*

*Suflă în spuza omului mort,*

*Și o flacără vie va țâșni.*

*(To bring the dead to life).*

Versul e gol și crud, ca mai la toți poeții de ultimă oră. Poezia lui *Graves* e poezia nudă de gând și de durere.

\*

În condițiile și cu ilustrările văzute, poezia georgiană se găsea așa dar în ajunul războiului la un termen de ușoară oboseală.

Războiul produce prima dislocare în sufletul georgian, bine clădit cu tradiție, confort cu viața și rigorile inteligenței. După măcel, la defetismul de război care a și contaminat poezia georgiană, se adaugă, la umbra dezolantă a bergonismului și relativismului, defetismul filosofic. Apoi, defetismul de civilizație, la umbra spenglerismului și orientalismului invadator.

Duhul lui Budha, Confucius și Lao-tzu, cu leit motivul: nu face să faci nimic în viață! trece peste fața politică, dar și poetică a Europei. Se naște în literatură un *euro-peism*, cum am spus. O întrebare permanentă: ce facem cu Europa? de această întrebare atârând tot statutul de civilizație al omenirii, deci și starea civilă a eului creator.

Poezia georgiană, am văzut, începe să-și simtă rândurile rărite. Flancurile se clatină. Un D. H. Lawrence, Joyce, Owen, Graves, Sassoon, o Edith Sitwell, un Turner chiar și un Gibson, încep să rupă cu tradiția, cu confortabilul georgian. Dacă își caută puncte de reazăm, acestea nu sunt în trecutul comod — victorian — ci în poeți de neli-niște și bizar ca Donne, Skelton, Peele, sau Greene, din veacul XVII și XVI. Pe baza acelorași titluri francezi turmentați ca Baudelaire, Laforgue sau Rimbaud, vor înlocui pe Samain-ii la dulcea cărora fântână sorbeau laptele zânelor comparșii lui De la Mare în căutarea infinitului apropiat.

Scurt, în locul *acceptivității* georgiene, *receptivitate* cu orice preț.

În locul *emoției suprafețelor*, *emoțiile subconștientului*.

Dar mai ales receptivitate de tot ce poate fi nou, dela clasicism la supraréalism. Pe tulnicul întrebărilor și aspirațiilor fără termen, se inhalează desiluzie.

Și simți cum poetul post-georgian — rămas totuși englez — își face singur metereze din bătrâni, ca să nu se surpe...

## V

Prima declanșare o produce mișcarea *Imagiștilor*. E caracteristică că până și americanii invadează poezia engleză...

Fiindcă sunt americani europenizați, americani convertiți de Laurent Tailhade și Riviera franceză, cei care încă dela 1913 — exact momentul când începe neastâmpăr în lirica georgiană — strâng în jurul lor, sub formă mai mult de antologii decât de grup, și cu reticența caracteristică englezului, câțiva poeți de afinități comune.

Din cubism, și futurismul lui Marinetti, care face o celebră vizită Londrei poetice, la Doré Galleries, în Bond Street, naște în 1913 grupul *Vorticism*, cu poetul american *Ezra Pound*, criticul *Wyndham Lewis* și poeții *Richard Aldington* și *Ford Madox Ford*. Curând se adaugă *Amy Lowell* — poetesa americană moartă azi, dar care pare câțiva ani sufletul mișcării la care succesiv aveau să se rializeze: *James Joyce*, *D. H. Lawrence* — georgieni nemulțumiți — *John Gould Fletcher*, *Glenn Hughes*, *H. D.* (*Hilda Doolittle*), *Skipwith Cannell*, *Williams*, *Ford Madox Huefner*, *Allen Upward*, *John Cornos*, *Robert Frost*, sculptorul *Epstein*.

Așa cum îi vedem în Antologii ce străbat perioada 1914—1930, ne-am înșela dacă am crede că noii poeți alunecă spre decadentism, oricâte contingente inițiale le-am găsi cu futurismul și dadaismul și oricât de influențat ar fi fost gallicizantul *Ezra Pound* de *Laforgue*, *Tailhade* sau *Corbière*.

Cum spune *Glenn Hughes*, în prefața la *Imagist Anthology* din 1930, « Imagiștii au știut când să lase Imagismul să moară ». Și l-au lasat să moară dela început... Adică dela început ei n'au făcut caz de vreo dogmă nouă, ci au înțeles o reîmprospătare a verbului poetic. Mai întâi, curățarea acestui verb de prozaismul și prolixitatea ultimelor

— producții georgiene. Apoi, o retrampare în « caracterul pictorial al poeziei, în puterea evocativă a cuvântului și imediatul simțirii ».

— Mai precis, Imagismul — cum spune acelaș — « legitima versul liber, limpeză aerul de artificii mușcătoși și sentimentul superficial, reînvia claritatea și conciziunea Grecilor, substituia cosmicismului romantic obiectivitatea clasică, demonstra eficiența miniaturii orientale și realiza o recăsătorie a intelectului cu emoția ».

Afară de adaosul pe care-l va aduce Miss Amy Lowell, cu aderența ei la « limbajul comun poetic » și de gustul tot mai mult american pentru lirica chino-japoneză din vremea dinastiei T'ang — cu împărați viersuitori — toată revedicarea aceasta neo-clasică se datora adevăratului doctrinar al mișcării, tânărul liric și gânditor englez *T. E. Hulme*, mort pe front în 1917.

Iar modelele depărtate sau apropiate ale grupului erau, cum ne arată Miss Babette Deutsch <sup>1)</sup>: Sappho, Catullus, Villon, Hiene, Gautier (mai ales), Chaucer, Browning, — toți acești disciplinari ai prozodiei care mai servesc și azi la strângerea în corset a versului englez adesea amenințat de prolixitate.

Afară de americani, imagiștii sau au derivat, ca Joyce sau Lawrence, în mari prozatori; sau au rămas, ca poeți, mijlocii.

Pentru tema noastră, mișcarea rămâne importantă numai din două puncte de vedere: că la prima ei criză, lirica engleză s'a convulsionat, în atingere cu continentul; dar

<sup>1)</sup> This modern Poetry.

deși pornită din cubism și futurism, această convulsiune, *Imagismul* (care cu un an înainte se numise *Vorticism*) în loc să degenereze, cum era de așteptat, spre decadentismul dadaist sau supra-realist, a dat în *neo-clasicism*.

Ca atare, și numai ca atare, el s'a lăsat asimilat mai departe de lirica engleză de fază ultimă, și a dat ca singur rezultat pe Archibald MacLeish. . . .

## VI

Fiindcă se întâmplă — cum am văzut — ca la 1918 Sir Robert Bridges să desmormânteze pe Hopkins.

Imediat tinerii poeți, cari rățăceau până acum ca formele lui Plato, își regăsesc în el *ideea*. Hopkins devine idolul noii generații. El desfundă poetului neoclasicizant o întreagă viață de clasicitate engleză: poema anglo-saxonă, cu prozodia ei asonantă, aliterativă, eliptică, barbară, dar de o expresivitate așa de imediată și eficace.

Gustul pentru poezia anglo-saxonă la noii poeți se amplifică; și îmbrățișează nu numai pe medievalul *Langland*, dar și pe acei pre-shakespearieni ca: *Skelton*, poetul Laureat al lui Henric al VIII-lea, cu versul lui biciuitor de cler, și atât de efectiv în amestecul ingenuu de glume, invective, jargon și citații latine; *Peele*, predecesorul lui Shakespeare, poet de fantezie puternică, sau *Greene*, vigurosul poet dramatic și pamfletar, autorul faimoasei invective scrise pe patul de moarte împotriva lui Shakespeare. Până și *Dryden* e deshumat pentru gustul lui clasicizant și satira adesea devastatoare, — mai ales satira interesează pe nemulțumitul poet modern, satira cu care el însuși va face un proces acut societății și civilizației post-belice.

Dar pretențiosul intelectualism al cultului, uneori eruditului poet modern cerea în afară de poezii aliterativi și viguroși pamfletari, un rar intelectual ca model. Și poetul modern l-a găsit în *Dr. Donne*, cel mai mare dintre poezii așa numiți *metafizici* cari au făcut școală în a doua jumătate a veacului XVII.

*Metaphysical poet* înseamnă în accepția engleză, « poetul capabil de a concepe *sensual* adevărurile chinuitoare ale *înțelegerii umane* ». În deosebi de mistic, care are « comunicări *spirituale* cu adevărurile de *dincolo de înțelegerea umană* ».

Sensație și idei, fantastice sboruri imaginare pentru captarea șoimului sălbatec al ideii, joc paradoxal de extreme, e în esență poezia fostului vicar al Catedralei St. Paul din Londra și al regelui-intelectual, învățatul Iacob I Stuartul.

Donne mai era un catolic fervent, și catolicismul său se întâlnea perfect cu al lui Hopkins. Amândoi aveau la pasivul lor faimoase imnuri adresate lui « Christ our Lord », din care reieșea că amândoi vedeau în Hristos « imaginea iubirii intelectuale ».

Donne mai era un mare poet al temerii de moarte, și această lature profund creștină a poeziei sale se întâlnea deasemenea cu mistica infioratului de moarte Hopkins.

Dar mai era ceva, foarte important, care încetățenea pe Donne în țara nouă a poetului modern. John Donne (1573—1631) venea după epoca de mari persecuții anti-catolice elizabetane. Dela executarea lui Thomas More, torturarea de 13 ori, la Tower și executarea poetului catolic Robert Southwell, și « măcelărirea lui Campion », multe capete de episcopi căzuse în șir sub Elisabeta. Donne venea cu alte

cuvinte după un *războiu religios*, așa cum poeți ca Eliot, Spender sau Bottrall veneau după *războiul civilizației*. Acelaș sens al Destinului, atunci. Acelaș « spirit de desiluzie și desintegrare » în fața prăbușirii; numai că la unul prăbușirea era a unei « civilizații religioase », la ceilalți a « civilizației științifice »<sup>1)</sup>.

Era deajuns ca după Hopkins, Donne să devină Idolul Nr. 2 al nouilor poeți.

Dealtfel, împreună cu pre-shakespearieni citați, Dr. Donne își făcuse loc în chiar atenția poetului georgian, cum se vede din urme — și chiar citări de nume și dedicații — la un Turner sau Gibson, Graves sau familia Sitwell.

Dacă mai adăogăm — pentru renovarea facturei — pe acei maeștri ai conciziei universale adoptați, în frunte cu Gautier, de Imagiști, am trecut prin toate sursele noiei poezii engleze.

Din ele se vede că, desamăgit, desamparat, cult și europeanizat, poetul englez post-belic: amenințat de *idee*, o caută la senistivii intelectuali din veacul XVII; amenințat de *desiluzie*, caută scăparea în misticismul credincios; amenințat de *factura* desuetă și prolixă georgiană, se duce la neo-clasici și la poema barbară. Culeasă astfel din haosul post-belic, și reconstituită din tot ce avea mai profund trecutul poetic englez, *Poezia Eduardiană* fuge de ereziile continentale și se salvează în sănătatea veacurilor.

Ea își așteaptă acum poetul reprezentativ. L-a găsit în persoana lui T. S. Eliot.

\*

<sup>1)</sup> Ashley Sampson: *The Resurrection of Donne*. *The London Mercury*, January, 1936.

American de origine, dar nu și de profesie, scriind deopotrivă franțuzește și englezește, europeanul *T. S. Eliot* (1888—) naștea cu un an înainte de moartea lui Hopkins; și după debuturi străine de solul Angliei ca și de modernism, cu poeme ca *Ecclesiastes* sau *Ezekiel*, prin 1909, ne da pela 1917, adică cu un an înainte de desgruparea literară a lui Hopkins, primele sale poezii de afirmare, cu ecouri auzibile din Ezra Pound, Yeats și, mai ales, Laforgue.

*Atunci, hai să mergem, tu și eu  
Când seara se întinde pe cer  
Ca un pacient eterizat pe masă;*

*(The Love Song of J. Alfred Prufrock)*

Aversiunea poetului american contra mașinismului, la dânsul se grefează pe aversiunea poetului simbolist contra vulgarității vieții. Și în această armură de suflet aristocrată; refugiat în lecturi nefârșite; luând aceste lecturi ca acte de subconștient; și retrăindu-le mai departe ca pe niște momente reale în viață; iar la acestea după zăboiu adăogând, ca mare european, toate acele desordini ale civilizației ce au surpat psihologia vremii, « profetul desiluziei » a pornit să străbată deșertul existenței.

*Nici viu, nici mort, necunoscând nimic  
Privind în inima luminei, tăcerea*

spune unul din cele mai frumoase versuri ale sale, și din poezia engleză de azi. Și a adevărata hipostază a lui Eliot în viață și poezie.

Poet de înalte temperaturi, artist al fervorilor din lăuntru dânsul se va face curând consacrat în 1912 cu *The Waste Land* (Țara pustie), poemul cel mai comentat și mai imitat în scrisul englez de azi.

Pe tema antinomiei dintre iubirea sexuală și victoria spirituală — temă inerentă și lui Hopkins — poetul ne poartă printr'o sumedenie de aspecte disparate, de anti-chitate indo-greco-feniciană și modernitate londo-parisiană, aspecte ce sunt tot atâtea peisaje sufletești, — și care se desvoltă din tema principală pe acea cale a « *unității imaginative* » caracteristică simfoniilor lui Beethoven. Dintr'un mit din Frazer, combinat cu viziuni din Dante și din Riga-Veda, suntem purtați la madam Sosostriș, « clair voyantă », la un joc de Tarot; și de aci în lumea dela curtea Elisabetei, ca și a Londrei post-belice, până la zidurile care cad, ale Jerusalemului, Atenei, Alexandriei, Londrei, ireale.

Cu amestec de haos și grotesc — onomatopoeie a lumii moderne — cu rânjete și întrebări ce sfâșie încăperile suflutului, totul dă impresia dantescă a zadarnicului și sterilității, a pustietății în viață.

*După lumina fațelor roșie pe obrazuri în sudori  
După tăcevia înghețată în grădini,  
După agonia pe lacuri de piatră... ,  
El care trăia e acuma mort,  
Noi care trăiam murim acuma  
Cu puțină răbdare.  
Aici nu e apă dar numai stâncă,  
Stâncă fără apă și drum nisipos,  
Dacă ar fi cel puțin apă printre stânci, —  
Gurăde munte cu dinți cariați ce nu pot scuipa...  
Aici nu poți nici să stai nici să te culci nici să te așezi :  
Nu e măcar tăcere în munți  
Ci fulger uscat, sterp, fără ploaie... <sup>1)</sup>.*

<sup>1)</sup> Traducere de Ion Pillat (*Azi*, Februarie-Martie 1933).

Poemul nu se poate înțelege fragmentar. Se înțelege numai după ce s'a terminat printr'o îmbrățișătoare impresie de neant, ca haosul.

Eliot dealfel singur propovăduiește că o poezie nu se înțelege ci se transmite, *acuratețea* noțională fiind înlocuită în poezie prin *apținutudinea* de sens (aptness).

De aceea îi e indiferent materialul și unitatea materialului turnat în creuzetul inspirației.

Cum a descoperit Michael Roberts, imaginile și ritmurile sale vor porni tot așa de bine dela gânduri sau dureri proprii sau privești naturale, ca și dela un rând dintr'o scrisoare a lui Ruskin către Suzana Beever, un vers de Gautier sau o frază revelatoare a lui Maurras din *L'Avenir de l'Intelligence*.

Lucru pe care nu l-a făcut nimeni până la dânsul, Eliot nu numai se va inspira din versurile și metrica feluriților poeți simboțiști, elizabetani sau metafizici, făcând puntea în poezie între veacul XIX și veacul XVI; dar va reproduce și integra poemei sale, după cum îi cad sub condei, versuri întregi din alții.

În notele pe cari singur le adaugă la *The Waste Land*, aflăm reminiscențe precise, imitații și reproduceri din Freud ca și Frazer, Dante ca și Baudelaire, Spenser, Webster, Marvell, Goldsmith, ca și Parsifal, Vechiul Testament, sau filosoful Bradley. Intregul poem, dealfel, e bazat pe cartea unei Domnișoare asupra mitului lui Osiris, Adonis și Tamuz transpus în legenda creștină a Regelui bolnav, în țara lovită de secetă, unde leacul e adus de Cavalerul Puriității, sub forma Lancei și Grindinei, simboluri falice ale vieții.

Modul de a concepe și trata materialul poetic e poate cea mai originală latură a artei lui Eliot.

Dar tot așa de originală e la dânsul și taina creatoare, elaborația pur poetică.

S'a numit — ca și la Miss Edith Siwell — *synaesthesia* această artă care dela Rimbaud, Ghil și Laforgue porcede, de a atribui cuvintelor nu numai înțeles și sunet, dar și culoare și greutate. La Eliot *synaesthesia* merge până la limită, prin adoptarea ilicită de senzații dela unele simțuri și atribuirea lor altor simțuri; și extinderea cuvântului în rezonanțe de timp și spațiu ce duc la o stare polifonică de suflet vecină cu halucinația.

Ca Beethoven care auzea atâtea tocmai fiindcă era surd, ca orbul care dă sunete și pipăit lucrurilor pe care nu le poate vedea, Eliot prin intermisiunea în imaginație — și imaginația e tot ce are dânsul mai autentic — a intelectului cu senzația, a realului cu apocriful, a literalului cu vitalul; și pianotarea lor aproape simultană din vârful tuturor simțurilor, cu reciprocități și corespondențe misterioase, ne dă cu o poezie *sufletul tot* într'un moment dat, intraductibil; și atinge prin aceasta virtuozități nebănuite în căutarea fabulosului vieții.

De aceea, pornind dela symbolism, și imagism, arta lui bogată nu s'a putut mărgini la acestea. Ea a trecut repede la elizabetanii eufuistici și paradoxali, și la și mai paradoxalii poeți metafizici din școala lui Donne. Și cu rezonanțe din ei s'a îmbrăcat și mai mult în fantastic.

În aceeași măsură undița versului alb atinge apele secrete ale stărilor interioare:

Iese din mânilor Domnului sufletul simplu  
 Intr'o lume searbădă de lumini schimbătoare  
 In lumină, întunerec, uscat sau umezeală, răcoare sau căldură ;  
 ...Incurcă adevărul cu basmul,  
 Mulțumit cu jocul de cărți și de regi și regine,  
 Cu ce fac zânele și ce spun slugile.  
 Greaua povară a sufletului în creștere  
 Te nedumirește și te înfruntă mai mult, zi de zi,  
 Săptămână de săptămână, te înfruntă și te nedumirește mai mult,  
 Cu imperativele de « așa-i, și pace! »  
 Și « se poate, nu se poate », dorință și înfrânare.  
 Dureră de a trăi și leacul viselor  
 Pe micul suflet îl fac covrig în jețul dela fereastră,  
 In spatele Enciclopediei Britanice.  
 Iese din mânilor timpului sufletul simplu,  
 Nehotărît și egoist, slut și șchiop,  
 Neîntind în stare să meargă înainte sau înapoi,  
 Temându-se de realitatea caldă, de binele oferit,  
 Tăgăduind insistențele sângelui,  
 Umbră a propriei sale umbre, nălucă a propriului său întunerec.  
 (Animula) <sup>1)</sup>

Acest virtuoz al vieții interioare — pe care o opune, în  
 liric, fantastic și grotesc desordinei lumilor din afară —  
 desabuzatul european pornit din decadentism și plimbat cu  
 intelectul pe fața tuturor culturilor și literaturilor, de sub  
 sfărâmăturile civilizației trebuia să scapete în ateism și  
 nihilism. Dar când poezii de stânga îl credeau gata să  
 devină comunist, iată că pe la 1925 Eliot « goes christian »,  
 se creștinează...

<sup>1)</sup> Admirabila traducere e tot a poetului Ion Pillat (*Azi*  
 Octombrie, 1933).

...Devine catolic, de un catolicism sui-generis, anglican, și de un neo-Thomism iarăși sui-generis, fiindcă — mărturisește singur — nu cunoaște decât din câteva cărți pe Thomas Aquinas, dar reține din filosofia lui acea concepție a intuiției ca parte integrantă a inteligenței.

Intelectul — după Eliot (și e tot secretul poeziei sale), este — ca și la autorul *Summae Theologiae*: « un suflet și are un trup »<sup>1)</sup>. El este o comprehensiune totală a lui Dumnezeu prin simțuri, « sens și intelect făcând una ca să pună stăpânire pe obiectul extramintal ».

Pe piscurile misterului creștin, amantul lui Crist, ca și Donne, ca și Hopkins, își va ascuți atunci percepțiile înfrigate, ca în frumosul *Cântec pentru Simeon* :

*Vieața mea e lumină, așteptând vântul morței,  
Ca un fulg pe dosul mânei mele.  
Praj în amurg, și amintiri prin unghere  
Așteaptă vântul care gerue spre țara moartă...*

*Înainte să vină vremea ștreangurilor, biciului și sfâșierilor  
Dă-ne nouă pace.  
Până la poalele muntelui dezolărei,  
Până la ceasul sigur al duverii de mamă  
Acum, la anotimpul acesta de naștere, al morței  
Lasă Copilul, Cuvântul încă nevorbitor și nevorbit,  
Să dea mângâierea lui Israel  
Celui ce are optzeci de ani și niciun mâine...  
Sânt obosit de vieața mea și a celor după mine,  
Mor în moartea mea și în moartea celor după mine.  
Lasă-ți servitorul să plece,  
Odată ce-și văzu mântuirea.*

<sup>1)</sup> *Summa Theologiae*, I a, Q. 85, A. 5).

Dela civilizație și cultură la moarte, prin incompatibilitatea dintre păcat și spirit, e drumul cu fiori creștini parcurs de Eliot ca și Hopkins, pe Golgota mântuirii în frumosul veșnic.

Cu Hopkins mai are comun ideea *artei nude*, a « poeziei rămasă goală în oasele ei despuiate », cum spune singur, comentând cuvântul « stark directness » dintr'una din scrisorile lui Lawrence, de aceeași concepție artistică.

Poezia este « a merge dincolo de poezie, așa cum Beethoven, în operele lui din urmă, se străduia să meargă *dincolo de muzică*. Noi poate nu izbutim niciodată, dar cuvintele lui Lawrence aceasta înseamnă pentru mine; ele exprimă ceea ce cred că a fost aspirația celor patruzeci, cincizeci de versuri originale pe care le-am scris ».

Cu cea mai înaltă atitudine avută vreodată de un poet pentru arta sa <sup>1)</sup>, de o neobosită, mesmerică personalitate, T. S. Eliot e unul din marii poeți ai subconștientului, dela Yeats poate cel mai mare poet englez, și de bună seamă poetul cel mai cultivat de generația care-i urmează.

## VII

Dintre poeții constituenți a ceea ce va trebui să poarte numele de *Poezia Edwardiană*, puțini, foarte puțini, ca Mac Leish, derivă din Ezra Pound, fratele literar mai mare al lui Eliot.

Și mai puțini, ca talentatul *David Gascoyne* (1916—), din suprarealismul francez.

<sup>1)</sup> V. și eseuul său: *Religion and Literature*, din *Essays ancient and modern*, publicate în primăvara lui 1936.

Cei mai mulți, fluturând în jurul revistei *Criterion*, așa cum poezii anteriori roise mai mult în jurul lui *London Mercury*, vor găsi puncte esențiale de reazem în Hopkins și Eliot.

Nu-i putem, aci, decât trece în revistă — mai ales că născuți între 1906 și 1916, majoritatea sunt încă poeți în devenire.

*Archibald MacLeish* a pornit din imagismul lui Ezra Pound și a rămas în el. A rămas în orice caz oarecum aparte de noua școală. Autorul *Conquistador*-ului și *Poemelor* din toamna lui 1935 n'are nici în personalitate, nici în factură, acel corset interior ce strânge până la durere gândirea și metrica poetului eduardian. Pradă încă unui rest de sentimentalism, adesea lax și fără relief, versul său frecvențează prozaicul și nu ezită să bată la poarta funestă a elocinței.

Când scapă de acestea ne dă un lucru frumos, o inspirație:

*Soare! Instigatorul cocoșului! Tu  
Ațățător! Făcător de sunet în frunze  
și alergare  
Mișcă-te pe curba pământului ca unda stacojie  
De sub pielea șopârlei,  
Vânător!  
Pornitor de păsări de vest!  
Fii auzit  
Soare pe munții noștri. O fii acum  
Tare cu noi! Trezitorule lasă aripi  
De auroră să cadă pe acoperișuri! Adu  
Albine-acum. Lasă cicada să cânte  
In arșiță pe pinul cu trunchiu de rășină!  
Fă vânt acum. Ia pe sus livada!*

(Noi care am auzit bătaia inimilor noastre în tăcere  
Și bătaia ornicului toată noaptea la urechea noastră)

*Apropie-te*

*Scutură ramul zilei pe streășina noastră!*

*Ah,*

*Fii asupră-ne!*

(*Salute*).

Vechea reacție împotriva mașinismului îl stăpânește; și-i  
dă accente de ironie caligrafică:

*Fii mândru New-York de domurile tale premiu 'ntâi  
Și docurile & mărimea ușilor & elegantele tale  
Inalte și elegante dansatoare & Negrii cu călcăiele strâmte  
& albastrul pe gurile lor rele & barurile & automobilele  
In lumina de oțel bătut & evreii deștepți & ariile de dulce 'nristare.  
(... & Forty-second Street).*

Pe când în *Reproach to dead poets* (Dojană poeților morți)  
face apologia verbului înaripat:

*Grăitori,*

*Spunători în toate țările la toate popoarele  
Scriitori din funingine de lumânare pe pieile  
De berbec pentru cei ce vin după voi...*

iar pe tema unei fraze din Apollinaire, o mai frumoasă  
apologie a omului:

*Am crezut în fângăduinți făcute de frunzi de femeie  
Prunci am zămislit noaptea în lâna caldă  
Am mângâiat pe cei ce spaima și-au plâns-o pe umerii noștri  
Cei ce ne-au mângâiat pe noi dispăruse.*

*Beți am fost și-am zăcut cu visele noastre frumoase în pae  
Am văzut steele prin părul femeilor desfrânate...*

\*

*Cecil Day Lewis* (1904 —) e deadreptul un mare poet. Mai mare decât Auden și Spender, cei doi prieteni și «tovarăși» ai săi de comunism.

Porniți dela școala lui Hopkins și Eliot (cu Donne pe deasupra) acești poeți de asonanțe, disonanțe, aliterații, rime interne, și obscurități simfonice, deși în fond romantici, nu privesc înapoi. Ca Shelley, singurul dintre vechii romantici care-și transpunea fericirea nu în trecut, ci în viitorul revoluționar, dânsii au terminat cu aversiunea simbolistului de eri pentru mașinism și industrialism. Mașina nu-i mai sperie. Ei îi vor împrumuta piesele și fierul pentru a cânta în metafore de energie progresul omului. Un singur lucru vor reproșa acestui progres. Ordinea socială. Ei vor lua atunci atitudine împotriva capitalismului și burgheziei; și vor deveni profetici.

La profetismul lor se va adăoga un *sens al destinului*, comunicat de maestrul Donne, de Hopkins și Eliot, cum și de poeți ai războiului ca Owen. Poezia acestor poeți, care vor fi mai ales «contemporani» ai vremii lor, și de aceia acuzați de unii de lipsă de adâncime, va amesteca atunci tragicul cu ironicul, iluminăția cu grotescul.

Lewis — cel mai adânc dintre trei, mai metafizic dar și mai tradiționalist — se va afirma cu poemul de aproape 2.000 de versuri *The Magic Mountain*. Muntele magic — am înțeles — e muntele idealului de mâine...

...Sânteși pe urma lui...

*Muntele magnetic nu-i departe*

*Nu-i peste niciun abis sau continent,*

*Nu unde vă gândiți voi, ci unde sânteși.*

O, sun be soon! — O, soare, fii curând! — apari curând pe acest munte, spune poetul, cu gândul desigur la burghezii blestemați:

*Numărători de linguri, mulțumiți cu pernele  
Rugându-se pentru pace, dar manevrând dezastrul,*

cum și la:

*Voi mai presus de toate care ați ajuns la limită  
Victime ale mașinei rostogolite, ce nu mai puteți îndura,*

din frumoasa odă: *You that love England* (Voi care iubiți Anglia).

Tehnica modernă o va slăvi mai ales în aviație (*The Flight*).

Dar dela *The Magic Mountain* la volumul din iarna lui 1936: *Noah and the Waters* (Noe și apele) nu tema socială va smulge poetului cele mai înalte sboruri. Cine citește o frumusețe ca: *Se cade acum să-mi declar supunerea* (It is becoming now to declare my allegiance) poate vedea că tema metafizică a omului poate da elevului lui Donne imaginativități și emoții rare:

*Se cade acum să-mi declar supunerea,  
Să sap rezervorii din durerea primăverelor mele,  
Indoială și trufie, mai înainte ca insurecția lor  
Să fie toată absorbită în dieta uscată (a vieții).*

*Pitici caraghioși pot suci și 'ntoarce pe deget inima mea, —  
N'am luptat eu cu Anakim la răspântii?  
Odată am fost Cicero, deși destinul pedant  
Mă silește acum să 'nvăț gramatica zilelor de cri.*

*Primiți deci supunerea mea: voi a căror strălucire  
Osândi falsele mele dimineți cu noaptea flagrantă,  
Dar mi-au strecurat soarele, ca poezii care  
Sprijiniți pe un pai își inchipuie infinitul.*

*Tu mai întâi, care ai măcinat pofta mea în iubire  
De pietroasa ta virginitate cu toane,  
Și apoi cedând nebuniei neașteptate  
Ai dovedit ce Danubiu poate izvorî dintr'o piatră...*

*.....  
Apoi ea, familiara durerii, care și-a prefăcut  
Intunerecul ei în lumina noastră,  
Ușurându-ne zadarnica mâncărime cosmică,  
Cu fapta învelită în formule, nu cumva să ne ardă  
Limba. Ea va avea parte din lauda mea,  
Și va trăi în mine, nu'n amintire, deapururi.*

În vreme ce primul său născut îi va da voci lirice cu care să cheme tot pământul, să ceară fabricelor să stea, sborurile să încremenească:

*Fiindcă un campion s'a născut și vă ordonă  
Să vă luați sărbătoare în onoarea lucrului acestuia,  
Veniți afară în soare, fiindcă un om s'a născut astăzi.  
(Come out in the sun).*

W. H. Auden (1907—) e mai obscur și mai anglo-saxon ca tehnică decât Lewis și ceilalți. Dar contrariu de cum ar trebui, și mai superficial, în satira lui socială și exaltarea pentru «puterea întoarsă a soarelui»... muncitoresc.

Stephen Spender (1909—), de aceeași atitudine, dar de un vers mai lung și învăluitoare, e uneori dacă nu mai adânc mai emoționat. Un sentiment al Destinului alimentat din

Donne și confirmat la priveriștea distrugerii moderne, îl face să vadă universul « ca plin de poeți ce dau alarma »:

*Ce așteptam eu era  
Trăznet, luptă,  
Harțe nesfârșite cu oamenii  
Și escaladări.  
După continuă 'ncordare  
Aș fi devenit mai tare:  
Atunci stâncile s'ar fi clătinat  
Și eu aș fi căpătat odihna.*

*Louis MacNiece* (1907—) se va depărta de mitul social și — aristocrat mai mult — va reveni la mitul religios, ca în frumoasa *Eglogă de Crăciun* (An eclogue for Christmas). Iar în *Poemele* din 1936, cu urme din Yeats, Eliot, Hopkins va desvolta un interesant dandysm intelectual și introspectiv.

\*

Miss Edith Sitwell, într'un eseu publicat în numărul de pe Februar 1936, al lui *London Mercury* relevă valoarea a *Patru Poeți Noi*. Dintre aceștia, primul menționat e William Empson, în care vede un poet de « mare, de considerabil talent », un « poet animal » prin forța și semnificația vocabularului său.

*William Empson* (1906—) e cel mai « metafizic » dintre poeții acestui ultim capitol. Asociațiile lui de idei și imagini sunt deadreptul uluitoare. În jurul cuvântului « bicicletă » — în acea capodoperă în miniatură care e poemul *Invitation to Juno* — remarcat și de poetesa engleză — dânsul provoacă o întregă mitologie, chiar centaurul fiind un fel

de bicicletă, prin dublul lui compartiment, de om și animal.

Dar dacă acestea sunt numai emoționante jocuri de inteligență, în poeme ca: *This last pain* (Ultimul chin acesta) — cu un vers în el extraordinar — poetul va găsi aparate inedite de explorat apele umbroase ale vieții interioare:

*Omul, slugă iscoditoare a sufletului*

*Poate să-și vadă fericirea pe gaura ușei.*

*Dar n'aibe grije: cheia s'a pierdut; el știe bine:*

*Ușa nu se va deschide, nici gaura închide.*

.....  
*Prefă-te atunci că crezi din tact decent*

*Și fă ca și cum numai așa se poate concepe*

*Clădește-ți un edificiu de forme*

*Drept casă în care fantomele să-ți țină cald.*

*Inchipeu-ți ca prin miracol, cu mine,*

*(Haruri ambigue, ca dela zei venite)*

*Aceiace în casă nu e chip să fie*

*Și nvață-te să-ți faci un stil din desperare.*

Din școala aceleiași trinități Donne-Hopkins-Eliot — cum și înrăurit de Ezra Pound — al doilea poet citat, cu și mai mari elogii, de Miss Sitwell, e Ronald Bottrall. Miss Sitwell îi găsește o « aproape uimitoare stăpânire a ritmurilor », și o « particulară și intensă sensibilitate și expresivitate ». Dela primul volum: *The Loosening and other poems*, la recentul *Festivals of Fire*, Bottrall rămâne un poet de deziluzii și panici lăuntrice. Poemul — greu de tradus — care dă titlul acestui volum, este scris în patru părți după modelul sonatelor, și e bazat pe mitul lui Balder Frumosul, din partea VII-a a cărții lui Frazer, *The Golden Bow*. Dar valoarea creației sale stă în « reducerea marilor

mituri la scara împrejurărilor zilnice » și prin aceasta: « amestecul măreției cu teribila parodie și batjocură modernă ».

Până la Dylan Thomas, al treilea și cel mai tânăr poet citat de Miss Sitwell în eseul său (al patrulea e MacLiesh) să ne abatem puțin la:

*Charles Madge* (1912—). Autorul *Poemelor de mâine* (Poems of Tomorrow), debutul său din 1935, are o viziune cosmică a lumii. Imaginile sale frecventează geologia și astronomia, se dau ușa uneori, ironic, de orbitele astrilor. Lupta dintre elemente, « creația solară », planetele, coboară până la dânsul, pentru a-i da similitudini cu lumea tragică de jos. *Omul multiform*, îi dă prilej pentru o frumoasă poemă:

*Case reale, locuitori reali —*

*Îi auzi cum vin în susul străzii de lumină a zilei*

*Și devin oameni, extraordinar,*

*Familiari ca două mâini sau ca grija zilnică.*

*Gloată al cărei zgomot se aude mereu pe-afară*

*Ale cărei limbi sânt în călcăe pe trotuar.*

*În imagini ei pare că trec un pod*

*Via media între vietate și moarte,*

*Tamisa reprezentând inconștiența lor.*

.....

*Adânc în ochiul apei privind am văzut*

*Un soare secund înecat, ca o inimă disecată.*

(*Man maniform*).

*George Barker* (1913—) are frumoase profunziuni în cele *Treizeci de poeme preliminare* din 1933 și *Poemele* din 1935.

Dar cel mai tânăr și mai de viitor poet al noii generații e *Dylan Thomas* (1934—), până acum autorul unei singure plachete de 18 *Poeme*, publicate în 1934.

Cântăreț al subconștientului și puterilor misterioase din jur, acest mare poet în perspectivă, în versuri care sunt fiecare o incantație, va capta forța cosmică:

*Forța care prin filtrul verde mână floarea  
Mână vârsta mea verde; care spulberă rădăcinile,  
E distrugătoarea mea.  
Și n'am un cuvânt să spun trandafirului răsucit  
Că tinerețea mea e 'ncovoaiată de aceeași febră a iernei.*

*Forța care mână apa prin stânci  
Mână sângele meu roș; care usucă râurile revărsate  
Preface pe ale mele în ceară.  
Și n'am un cuvânt să torn în vinele mele  
Cum aceeași gură la izvoarele muntelui sugă.*

*Mâna care vânjolește apa în ezer  
Mișcă nisipul; care leagă cu frângerii vânturile  
Trage la edec pânza giulgiului meu.  
Și n'am un cuvânt să spun hengherului  
Cum din huma mea e făcut varul lui.*

*Buzele vremii ling botul jântănei;  
Iubirea picură și se adună, dar sângele căzut  
Va calma rănile ei.  
Și n'am un cuvânt să spun vântului vremii  
Cum timpul a arunit un cer în jurul stelelor.*

*Și n'am un cuvânt să spun la mormântul iubitei  
Cum prin albiturile mele același vierme se sucește.*

(Five).

Ce să mai spunem de evocarea începuturilor cosmice din poema 13?

*La început era steaua cu trei colțuri,  
Un surâs de lumină pe fața goală a lumii.*

.....

*La început era cuvântul, cuvântul  
Care din rădăcinile luminei  
Extrase toate slovele vidului;  
Și din noroasele temeieri ale duhului  
Cuvântul curse, traducând inimii  
Primele caractere de naștere și moarte.*

Dar, cu accente ce nu s'au mai auzit până acum, cântarea femeii, din poemul — din nefericire aproape intraductibil — publicat în numărul pe Octomvrie 1936 al revistei *Programme*, și care a entusiasmă pe Miss Sitwell?

*Durere de odinioară  
Ea, identitatea mea, floarea și mierea  
.....  
Iad, vânt și mare,  
Tulpină 'ncolăcită 'n ciment până 'n vârful turlei,  
.....  
Ea care zace  
Ca Exodul, capitol de grădină (de eden)  
Fir din mânia crinului la inelul ei...  
.....  
Cine e atunci ea,  
Ea care mă stăpânește? Marea semințiilor spre ea urcă,  
Din vizuina formelor  
Dă formă tuturor puiilor ei cu glasuri lungi de apă,  
Ea pe care o am,  
Țintirim al naturii închis în iubire,  
Răsărit înainte de înopiere.*

Dylan Thomas e un poet sibilin ce se mișcă pe liniile mari ale misterului creației.

Tineri, dar de o înaltă gravitate; împovărați de gând și de mister; de o factură de rară originalitate, dar nu și oțioasă; ci numai adecuată unui fond sufletesc complex; închiși — spre deosebire de predecesori — oricăror influențe străine; fragezi dar sănătoși; de o atitudine metafizică în fața vieții, dar și de o robustă abordare a tuturor ispitelor ei; supra-alimentați — dela Langland la Donne și dela Hopkins la Eliot — cu mierea cel mai viguroasă a poeziei engleze, dar de o energie adeventistă, adică împrumutată vieții contemporane<sup>1)</sup>; *revoluționari* și tot așa de *tradiționaliști*, *Poezii Eduardieni* participă astfel, cu fast de inspirație, la fenomenul englez în literatură.

---

<sup>1)</sup> Cu acest termen caracterizează poezia propriei sale generații C. Day Lewis, într'un semnificativ eseu: *A Hope for poetry*, înțelegând prin « adventitious energy » forța imprimată poetului de aspectul vieții contemporane.

B. C. U. 148

Central University Library (asi)

UN FENOMEN AMERICAN:  
EDWIN ARLINGTON ROBINSON

B. G. U. (437)  
Central University Library (ed)

B. C. U. 1897

Central University Library 1951

## UN FENOMEN AMERICAN : EDWIN ARLINGTON ROBINSON

E desfătătoare priveliște să contempli în ceasuri de siestă a gândului critica universală valorificând, eternizând și ierarhizând în timp, — în numele principiului de veșnică pomenire « ars sub specie aeterni », al lui Horațiu — atunci când n'a fost în stare să generalizeze nici măcar în spațiu.

În spațiu, da, fiindcă e dezolant să te gândești cât de puțin poezii mari, de baștină, ai unei țări, există și dincolo de fruntariile ei. Spre a da numai un exemplu, și nu din clasicii antici care demult mor urît în manuale — clasicii francezi, în ciuda sforțărilor galvanizatoare ale secolului XVII-lea englez, iar azi, ale unor poeți traducători ca Ma-sefield, sunt aproape inexistenți peste canalul Mânecii și până și în Germania tuturor mistuirilor, opera lor toată înseamnă incapacitatea unui nesfârșit discurs dramatizat.

Să nu poată Arca cu animale sacrosante, a Regelui Soare trece o apă pe care paquebotul o străbate într'un ceas și jumătate și înnotătorul în puțin mai mult, nu e îngrijitor?

De altfel chiar tinerețea clasicilor dintâi e o eroare de limbaj. Se va nota că așa zisa lor Renaștere e o « reînviere a învățaturii » — « revival of learning » spun precis Englezii. E știut că poezii Romei și Atenei au fost adoptați nu

ca poeți ci ca foarte oportuni dascăli de slovă veche, vehicule de cunoștință și nu voci dinlăuntru, după acea « vârstă întunecată » în care barbarii nu lăsase Apușului chiar școli și opere didactice. Didacticismul e de altfel la baza întregii arte a antichității. El unește pe Aristofan cu Aristot și pe amândoi cu Plato. De unde și până unde, deci, estetism, poetism? « Vates » e un termen ce nu trebuie exploatat. Și acel

*Est Deus in nobis agitante calescimus illo,  
Sedibus aetheriis spiritus ille venit,*

trivializat de Lipsius în « scio poetam neminem praestantem fuisse sine partu quadam uberiore divinae aerae » — se desminte prin poezia instructivă până la desfrâu a lui Ovid însuși; intră în orice caz în sistemul general de gândire superstițioasă a antichității, — care făcea din Mercur un: « deorum hominumque interpres », din rege un fel de Mercur și din poet un fel de rege: « solus aut Rex, aut Poeta non quotannis nascitur » (Petronius).

Misteriosul, divinul creației poetice e coborât la diapazon legitim de cel mai pozitiv gânditor al antichității, Aristot, în cunoscutul: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit, exemplificat de Seneca în persoana lui Anacreon: « aliquando secundum Anacroentem insanite jucundum esse ». Și reluată fără mărturisire de criticul francez în cuvântul « grain de sottise » — grăunte de prostie sau nebunie — cu care caracterizează pe poet, interpretarea aceasta realistă trebuie să stea la baza întregii poezii europene moderne.

Dar lăsând trecutul, cum și hotarele Europei, e poezia aceeași entitate, produsul aceluiași proces sufletesc, pe

celelalte continente, — vrem să spunem: același compus estetic ?

Adevărat, ex-regele Siamului e — cum am văzut — nebun după Hamlet, pe care l-a tradus cu fervoare (Shakespeare acesta face lumii multe pozne și încurcături!). Sunt tot așa însă și supușii monarhului-poet, — cel puțin cei cari n'au ieșit din granițele lor, sau care, odată ieșiți, n'au fost primiți la curtea Angliei sau plimbați prin pridvorul colegiilor oxfordiene?

Ce spun apoi Chinezii și Japonezii culți despre Vigny, Victor Hugo, Verlaine? Ce înțeleg Indienii din Goethe și Leopardi, ce sunt pentru toți aceștia Flaubert și Cehov, cei doi zei ai prozei apusene, sau Henry James și Marcel Proust, prinții ei de feerie?

Edgar Poe a spus <sup>1)</sup> odată în mirarea oamenilor de treabă că nu există poem lung; și dadaismul fu pe cale să așeze peste fața poeziei un cuvânt de ordine care tindea la sistemul surdomut! E posibil să fie acesta japonism, raccourci-ul fiind, dela kimono la miniatură, arta Nipponilor. Dar în ce crânguri de ale noastre s'ar putea aciuă pasărilor de fildeș care gângură în succintele Tanhas ale celui mai european dintre poeții extremului Orient, Nico D. Horigutchi? Brunetière n'ar spune azi că sunt telegrame de descifrat rubaiatele lui Khayyam? Și pe cine dintre noi ne conving cu adevărat — ca poezii — suspinele înfundate, ieșind ca de sub niște cosciuguri de santal, din aiureala atâtor barzi indici și persani ce ajung până la noi pe cale de senzație?

---

<sup>1)</sup> The poetical Principle.

Nu ne apare toată această literatură hermetică, drept un muzeu de ceară, organizat de fakiri, cu pasări de pe un alt tărâm și ciripiri ce mor în arbori de hârtie?

Iată — în franceză universalizatoare — o... odă din vecinătatea Bosforului:

Va marcher sur les pelouses, comme les paons  
Toi, dont je rêve la chevelure éparse.

Mai prolix decât Nedim, poetul japonez citat își cântă iubita în patru versuri care la traducătorul francez devin:

Paon blanc  
D'un matin d'hiver

O serenadă de același ia proporții... îngrijitoare:

Dans les vignes se rassemblent  
Les renards,  
Sous la fenêtre  
Les amoureux.

O elegie:

N'est-elle pas maudite la bouche?  
Les éléphants perdent la vie par leurs dents,  
Je suis triste par mes chants.

Avem noi colivii pentru atari canari de chihlibar? De bună seamă nu. Totuși aceștia sunt poeții mari ai meridianului lor. Noi ne conducem după cel ce trece prin Paris și Londra. Ori, câți dintre poeții acestui sector trăiesc în o conștiință comună? Pentru Wordsworth, Englezii au un cult. Pe continent nici nu s'aude de dânsul. S'aude mult mai mult de cei noi? Printre cei mai vrednici din aceștia,

Ralph Hodgson, autorul «Evei și altor poeme», s'a pomenit ciripind à la Horigutchi. E de prisos să mai spunem că pe continent dânsul e un anonim.

E aici punctul unde spațiu și timp în poezie se întâlnesc în aceeași tragică relativitate. Unde e Amarilis poeta uitată care corespundea în versuri cu Lope de Vega? Răspundem: Amarillis e fiecare poet. O poezie de azi e un trandafir de ieri. *Hesterna rosa...*

Aceasta ia înfățișarea a ceva mai mult decât o figură poetică atunci când disecăm fiecare epocă literară. Istoria literară, această morgă a literaturii, e o morgă veselă fiindcă are cazuri foarte interesante. Ea ne spune, de pildă, spre a alege cel mai « viu » moment al poeziei europene — că pela 1481 uriașul convertit la creștinism din *Morgante Maggiore* făcea cam tot atâta vâlvă cât *Chantecler*-ul lui Rostand acum douăzeci de ani și că, mai fericite încă opere ale Renașterii, ca poemul lui Pulci, *Orlando Innamorato* și *Orlando Furioso* stăpâneau Europa. Dar *Arcadia* lui Sannazaro? Dar faimoasele *Notti Piacevoli*? Dar cancionele și elegiile lui Garcilaso dela Vega, *Diana* lui Montemayor, *Cleopatra* lui Jodelle, trinitatea D'Urfé — La Calprenède — Scudéry? Cine n'a jurat pe aceștia și pe ce și-au bazat « sistemul » Scaliger, Casaubon, Père Le Bossu, Castelvetro, Rapin, Boileau etc.? Ce critici cred azi mai mult decât au crezut aceia, și de ce n'am bănuî că înțelegerea noastră artistică va evolua în trei secole exact atât cât a evoluat dela 1600 încoace? Ce așteaptă atunci pe fiecare poet mare de azi?

Alexandru Macedon nu vroia să-și lase chipul zugrăvit decât de geniul lui Lysippus. Lysippus. Cine e Lyssippus?

E Paul Fort, Valéry, Masefield, De la Mare, Horigutchi, e fiecare din poeții și artiștii mari ai veacurilor. . .

Azi lumea întoarsă dela pontifii romantismului spune că Wordsworth e numai « a poet of passages ». — Toți poeții sunt « poeți de pasagii » și fiecare vreme își are pasagiile ei. O singură operă rămâne întregă: *Les cloches de Cornville!* Fiindcă e alta cu fiecare epocă: Și numai critica, ultimul ordin monahal al literaturii, printr'un fel de conspirație a superstiției, rămâne întregă în principii apuse; și cădelnițând pe urmă de zei desueți se închină la altare fără credincioși.

\*

E nevoie de un astfel de « bombinans in vacuo » ori de câte ori vrei să te fixezi de un criteriu critic. După o atare operație puțini vor putea spune că pricep mai bine, dar multe abdomene dogmatice vor rămânea în aer.

E mai ales însă necesară o tămăduire de generalizări atunci când oferi să străbați cele 3.743.530 mile pătrate (vârând și Alaska!) pe care se desfășură literatura de limba engleză a Statelor-Unite, ca să lăsăm la o parte coloniile, Canada, Australia, cealaltă Americă etc., etc., ele înșile autoare de mult graiu englez.

La capitolele « Cocaină » și « Moravuri » din clasicele *English Traits*, Emerson admiră egocentrismul și excen-trismul Englezului « care umblă pe o ploaie cu găleata, învârtindu-și umbrela închisă, ca pe un baston, are în cap o perucă, un șal sau o șea, sau merge cu picioarele în sus fără ca nimeni să ia seama! ». La fel fiecare poet american poartă ceva pe dos. Imaginea lui e un Yankee cu joben și ciorapi scurți.

*Bryant* (1794—1878), *Longfellow* (1807—1882), *Whittier* (1807—1892), — patriarhi ai poeziei americane, — oricât de sfătoși și candidi moșnegi, sunt paradoxali prin răbdarea cu care sunt banali și lipsiți de cuviință; cum și prin îndrăzneala cu care nu mai termină odată cu povești despre Indieni și fete înamorate. *Thoreau* (1817—1862) prietenul lui Emerson, filosof, naturalist și poet, nesimțindu-se îndeajuns de primitiv, se retrage în pădure și duce viață de pustnic; al cărei rod e o colecție de poezii cum și convingerea că fericirea nu atârână chiar de « beșugul bunurilor ». Fantasticul Poe e de ajuns de cunoscut. Whitman nu mai puțin.

În vremile noastre poezia americană ia aspecte dela individ la individ, pentruca la un loc să fie ceva de care să nu poți vorbi mandarinului european fără să-i ceri mai întâi scuze. . .

Pentru dânsul, în esență, rasa parvenită a Yankeeelor înseamnă negarea artei, negarea poeziei. — A poeziei europene, corectăm. Și ce e aceea poezia europeană? Poezia câtorva cerebrali extenuați? Americanul n'are drept să-și cânte Chicago-ul său, zgârietorul de nori, blocul electric, otoul și tamponul, emoția lui ingenuă, trăirea lui ideală, fără să fie tarifat de superficial și prozaic? N'are drept să spue alături de atâți expresioniști germani?

Pe când Israel locuia în țara Egiptului

— Haide Moise —

Nu mai puteau de împilare.

— Lăsați-mi poporul să plece —

Asta-i porunca Domnului, zicea încumetatul Moise.

— Lăsați-mi poporul să plece,  
De nu, vă trăsesc pruncii în pântec,  
Lăsați-mi poporul să plece.

Exemplul desigur nu redă pe *Wachel Lindsay*, « at his best ». Dar cine poate afirma că « arta pentru comunitate » a dogmei sale nu va fi tot așa de bine, ca și dadaismul sau futurismul, poezia noastră de mine? De ce n'am crede că al doilea punct al dogmei sale: « America tinde să devie țara cea mai mare producătoare de artă de pe lume », închide un adevăr? Problema stă iarăși în concepția noastră despre poezie. Noi o vedem limpede. Lindsay o vede și el limpede în ridicarea folklorului la rangul de creație pură. Pe ce cale? Aceea a *jocului de-a poezia*, — căci la aceasta se reduce « the poem-game » prin care poetul, cam ca sköp-ul scandinav sau trubadurul sudic (Lindsay vede principiul său în floare mai ales la Greci) își cântă poemul în fața asistenței, aceasta unindu-se cu poetul în redarea refrenului.

Arta aceasta ultra-democrată se reduce la Americani de fapt la arta neagră, arta sclavului — folklorul acestuia având mult mai mult ca cel indian afinități cu sufletul anglo-saxon suprapus. Dar cine îi poate nega viitorul? Oare acest viitor, de completă desintelectualizare a poeziei n'a și început? « Poetul ambulant » al lui Lindsay nu e singurul poet care a existat vreodată? Și nu-i în orice caz preferabil poetului actual: vates, hetairă, saltimbanc și homosexual în același timp?

Totuși arta lui Lindsay e în propriu-i termen: « reînvierea vodevilului ». Iată un cuvânt la auzul căruia pu-riștii vor leșina.

Dar spun unii că e în vodevilul acesta american foarte mult sgomot și energie, două lucruri care împăcate au dat orice pe lume...

Deocamdată arta neagră ne-a dat, alături de un nou misticism, grotescul și nonsensul — două serioase achiziții estetice (din care, dacă nu ne înșelăm, derivă chiar expresionismul). Cetească pentru aceasta cineva psalmii și imnurile religioase negre, reluate de altfel cu succes de Lindsay. Iar în materie de versificație, în afară de ritmuri nouă, îi datorăm acea metodă a «sincopării metrice» de care instinctiv sunt atinși mai toți poeții moderni. — Tot așa arta japoneză, de care nimeni nu visa până la impresionisti, a dat picturii mozaicul și raccourci-ul, iar poeziei, — bizarul, stridentul și cocasul — elemente ce până la ea nu fuseseră concepute ca generatoare de emoție estetică.

Am numit până acum pe poetul cel mai popular al Americii de azi. Am numit și pe cel ce vine îndată după dânsul. *Miss Amy Lowell* a fost tratată de jurnalistă, cași Lindsay de altfel și cam ca toți poeții americani — pentru superficialitatea cu care se înfioară de toate cele... O falenă care se lovește de toate becurile electrice ale civilizației, la lumina cărora își consumă aripile unei fantezii scilpitoare. Un frou-frou neîncetat e atunci poezia sa, care nu e însă și foșnet viu de frunze; o trenă de mătase care se crede, de lumină.

Poetă «a lumii flotante» cum spune însăși, dânsa cântă astfel în versuri iregulare luxul, confortul, viteza, tot pseudospasmul modern și ne dă poezia «cu două dimensiuni» din *Pictures of the Floating World* sau *Men, Women and Ghosts*.

O leacă mai adânc, *Robert Frost* e, în orice caz, mai artist. Dânsul ne redă, punctate cu conflict, priveliști de viață nord-americană, în *North of Boston* sau *The Death of the hired man*, întrebuițând, în vers alb, o formă narativă de un imediat și un neliterar onorabil dar care nu evită totdeauna locul comun și monotonul.

Tot viața socială — poezia americană e o poezie socială — dar de data aceasta viața așa numitului Vest de mijloc — *Middle West* — cu centre: Chicago și Saint-Louis, o descrie *Edgar Lee Masters* în faimoasa, odată: *Spoon River Anthology* — o antologie personală, — de date asupra oamenilor și întâmplărilor văzute de autor până la 46 de ani, când s'a hotărît să le transcrie în vers liber. Ca cea mai mare parte din confracții săi în conflict cu mașinismul țării sale, Masters își ascute critica în satiră ca să numească America, pe o temă cu multe variații:

Uriș hermafrodit, cu ochii împânziți,  
Orbit, jumătate de idealuri, jumătate de lăcomie.

Mai introspectiv, punând în dureroasă confruntare lumea de *Smoke and Steel*, — fum și oțel — a Americii, cu libertatea traiului în natură la care se convertise *Whittier*, *Carl Sandburg* descinde, mai mult decât dintr'un insurgent suedez, din Whitman și dintr'o boemă de pe urma căreia, după ce a trecut printr'o duzină de meșteșuguri: lăptar, marmiton, mașinist de teatru, cărămidar, cheferist, flăcău de fermă, soldat în războiul Spano-American, student, pușcăriaș, jurnalist, etc. — i-a rămas pe suflet, ca pe pereții unei case dela marginea orașului, un fel de nobilă patină a mizeriei.

Iată în sfârșit pe «dificilii» poeziei americane, europicii Ezra Pound și Conrad Aiken. Exili gratuit, dânșii și-au clătit de cu vreme, pe o coastă italiană sau fie și numai la Brighton sau Dieppe, sufletul de funinginea și teroarea «zgârietoarelor de ceruri».

De-acolo au trimes monstrului diferite sfidări în *es-*, *-ae* și *-i*, ca acele *Ripostes* pe care Pound le-a scris în 1912, după o ultimă desnădăjduită vizită în patria sa. Lucrul nu l-a făcut nici pe dânșul mai european, nici Europa mai americană.

*Personae, Quia pauper amavi*, cu, la răstimpuri, vreun omagiu lui Propertius, miros a fitil și ulei de lampă. Doar în *Exultations* librismul se mai astâmpără, și întreaga operă rămâne aceea a unui pionier și nu a unui poet.

E una și alta însă Conrad Aiken, în aceeași dorință de a altoi nervul american pe cerebelul european. Nu știi ce să admiri însă mai întâi într'însul: pe poetul asidiu dela «London Mercury» sau pe criticul iscusit dela «Criterion». Și-a schimbat până acum de câteva ori solzii și până nu va reintra în Americanul din care a plecat e puțină nădejde să se vorbească de dânșul altfel decât ca de elevul bun al lui Masfield și De la Mare.

Fără de acești doi și alți exilați «de facto» sau «in spe», poezia americană rămâne o eflorescență intactă, de simplism trecut prin etuva prozei care a desbărat-o de toate parazitările poetizante. O completă deliteraturizare, un imediatism, dacă vreți, proză crasă în sfârșit, în locul falsei poezii, e contribuția bărbată a Americii la inspirația vremii.

Căsătoria ei cu jassul și cinematograful în capela de music-hall a jurnalismului s'a anunțat demult și voluptuoși

artei pure s'au dat înapoi. Căsătoriile joase sunt însă preferabile mezalianțelor și de pe urma actului onest de mai sus vor rezulta desigur mai puține adultere decât cele la care se dă muza europeană!...

Până atunci poezia americană a împăcat toată lumea cu un poet care face onoare criticei așa cum ceilalți îi fac mai mult încurcături...

\*

Cu *Edwin Arlington Robinson* mort de curînd — poezia americană — s'ar zice în termen profesionist — a intrat în literatura universală. Cu dînsul în orice caz începe ceea ce am putea numi școlărește perioada eroică a poeziei americane moderne, care dela 1897, când poetul debuta cu *The Torrent and the Night before* și până azi, cu un reviriment în 1915, anul ediției a II-a a lui *Captain Craig*, e în o continuă căutare de sine.

Robinson e poate singurul dintre poeții americani de azi care s'a găsit complet pe sine. Poezia lui profund contemplativă deszice cuvîntul care dela Tocqueville încoace, timp adică de vreo sută de ani, refuză « oamenilor care trăiesc în comunități democratice să se complacă în meditație sau să acorde acesteia oricît de puțină stimă »<sup>1)</sup>.

Cam cu cincizeci de ani în urmă, un alt critic, biologul Huxley spunea la fel de muștrător Americanilor: « Nu pot spune că sunt cît de puțin impresionat de mărimea voastră, ori de resursele voastre naturale ca atare. Mărimea nu-i măreție și teritoriu nu înseamnă nație. Singura problemă

---

<sup>1)</sup> Democracy in America.

de rezolvirea căreia atârnă sublimul adevărat și groaza destinului care se apropie e — ce aveți voi să faceți cu acestea toate »<sup>1)</sup>).

Dacă Americanii au de gând să facă din când în când câte un Robinson, au răspuns celei mai grele întrebări ce li s'au pus...

Nu se știe mult în Europa despre E. A. Robinson, deși opinia generală îl dă ca cel mai mare poet al Americii de azi. Cele mai pozitive afirmări despre dânsul le fac brăele editoriale cu care volumele sale vin încinse până la noi și care nu scapă niciunul, denumirea de mai sus. Cel mai lung articol — fiindcă nu există pe cât știu carte scrisă despre poezia sa, decât broșura din 1923 a lui Lloyd Morris — pare să-i fi consacrat Miss Amy Lowell în: *Tendencies in American Poetry*, pe care nu l-am văzut încă. Alte articole, mai ales cu prilejul apariției colecției de poeme dela 1922 au fost scrise în «*Literary Review*», «*English Journal*», «*The Dial*», «*The Free man*», «*Fortnightly Review*», «*The New Republic*», «*The Catholic World*».

În fruntea colecției citate — din care lipsesc poemele de debut din 1894—1898<sup>2)</sup> poetul John Drinkwater a scris zece pagini de idee condensată care îl introduc în Anglia și îl consacră. Acolo autorul lui *Abraham Lincoln* se plânge cât de puțin s'a scris despre poetul său favorit.

Din cele patruzeci și patru de pagini scrise de John Gould Flecher despre *Some Contemporary American Poets*

<sup>1)</sup> Life and Letters.

<sup>2)</sup> *The Torrent of the night before* (1897) republicat în 1898 sub forma: *The Children of the night*.

(1920) — din care am împrumutat câteva date despre poeții americani citați — autorul îi acordă patru, în frunte dar de ajuns de vagi. Mai vag e studiul, de un verbiaj uneori supărător, al profesorului Cestre din fruntea revistei « Anglo-Ameriacine » (Aprilie. 1924).

Din toate acestea se pare că poetul s'a născut în 1869 în ținutul Maine al aceluia ungher de apus și miazănoapte al Americii care poartă numele de New-England. Un neo-englez deci și aceasta nu e fără oarecare înțeles. S'a deplâns mult că civilizația americană e prea nouă, prea scripitor de proaspătă, duminicală. Și i s'a dorit puțină tradiție. Ori, se întâmplă că atât cât există, această tradiție americană s'a aciuat în nunitul colț. Cu excepția lui Samuel Langhorne Clemens (alias Mark Twain) care vine din Florida, aproape toți marii poeți și prozatori americani descind din ținutul primilor coloniști englezi. Herman Melville, faimosul autor al lui *Moby Dick*, Bret Harte, Henry James, Whitman, sunt din New-York, Bryant, Longfellow, Whittier, Hawthorne, Emerson, Poe, Thoreau, James Russell Lowell și alții, sunt chiar din Massachussets, adică din stătulețul unde acosta, la 11 Decembrie 1620, Mayflower cu cele 180 de tone ale sale și 102 « părinți rătăcitori » (pilgrim fathers) rupți de biserica și solul Angliei. Patrie a viitorilor poeți de mai sus, ea deveni din prima colonie engleză a noului port, Plymouth, centrul acelor « Plantații » nouă care trebuiau să fie cu vremea Statele Unite. Cele dintâi fură, în jurul lui Massachussets, statele Maine, New-Hampshire, Vermont, Connecticut și Rhode Island și acestea șease formează așa numita Anglie Nouă sau, cu alte stătulețe vecine, Vestul Americii, Vestul de

Nord, având drept centre de cultură New-York și tradiționalul Boston. Vestul de Mijloc (Middle West) pivotând în jurul lui Chicago și Saint Louis, de lumină mai recentă, a intrat mai târziu în viața sufletească a Americii, cu importanta școală filosofică a pragmatiştilor și cu mișcarea literară dela *Poetry* și *Reedy's Mirror*. (Vezi E. Lee Masters, Sandburg, Vachel Lindsay) în vreme ce Vestul Depărtat (Far West) e încă... departe.

Cât privește Maine, de unde porcede Robinson, el face parte din acel nord al neo-Angliei care a găzduit tot puritanismul celor 102 părinți certați cu biserica mumă.

Că, mai mult decât tradiția intelectuală, această tradiție religioasă a găsit-o poetul în casa lui, în locul său natal, e ceea ce explică acea sobrietate și rectitudine de conduită, acel cult al liniei care caracterizează de o potrivă viața și opera puritanului poet. E de altfel tot ce se știe mai precis despre dânsul. Fiindcă după doi ani la cea mai veche universitate americană, Harvard din Noul Cambridge al Massachussetts-ului, Robinson o ia spre îndeletniciri obscure. În New-York se pierde deabinelea, spre a fi găsit de mâna norocoasă a nu altuia decât Theodore Roosevelt — căruia îi va dedica un poem și care îi dă un post cu observația « ca autoritățile să ia seamă că ocupația primă a lui Robinson e poezia »<sup>1)</sup>. Un debut în 1897, refăcut cu câteva poeme în plus în anul următor, și viața poetului n'are alte date însemnate decât cele ale apariției diferitelor sale plachete sau volume: *Captain Craig* (1902); *The Town down the River* (1910); *The Man against the*

<sup>1)</sup> John Drinkwater, *Collected Poems*, (Cecil Palmer), 1922.

*Sky* (1916); *Merlin* (1917); *Lancelot* (1920); *The Three Taverns* (1920); *Avon's Harvest* (1921); *Collected Poems* (1922); *Roman Bartholow* (1923).

Biografiile sunt de acord în a recunoaște dragostea de anonim și groaza de contact public a omului, care nu o face din acea nobilă modestie a poetului european, ci dintr'un foarte american spirit de economie vitală ce îi va fi spunând că vieța e scurtă iar luna Mai vine în fiecare an...

Sobrietatea reticentă și absconsă aparține și operei sale. Multele volume de mai sus la un loc nu dau mai mult de 700 de pagini. Totuși ele exprimă întreg pe cel mai întreg poet al fragmentarei Americi.

Titlurile poemelor indică ceva din preocupările autorului: « Omul față în față cu cerul » Flammonde, John Gorham, Bătrânul rege Cole, Bewick Finzer, John Evereldown, Luke Havergal, Richard Corey, Lisette și Eileen, Llewellyn, Bokardo, Amaryllis, Aaron Stark, Charles Carville, Fleming Helphenstine, Reuben Bright, Căpitan Craig, Isaac și Archibald, tanti Imogen, Annandale, Sainte-Nitouche, Înțeleptul, Morgan și Fingal, Theophilus Klondike, iată cea mai mare parte din poeziile a două plachete numai.

Când ele nu privesc persoane din vieța de toate zilele, privesc pe: Fecioara Maria, O nouă față brună a sonetelor (lui Shakespeare) Zola, Crabbe, Hood, Verlaine, sau, din trecutul istoric: Merlin și Lancelot.

Același lucru cu celelalte colecții. Pretutindeni experiența directă a poetului cu lumea felurită și comună, experiență canalizată de dînsul spre o idee năzărită sau înche-gată într'un tablou dramatic.

Drama ideei e într'adevăr nucleul poeziei lui Robinson. Și cum ideea e a Americanului, ea nu e abstractă; cum aparține unui puritan, ea e morală; și cum drama ideii morale nu trăiește decât în exemplare umane, iată-l pe poet în căutarea lor: omul bătrân ducând de mână un copil, omul care a sfârșit și e singur, omul care fascinează și e totuși un netrebnic, făurește destinele altora și trece pe lângă al lui propriu, boemul incorigibil dar înalt, mătușa nenorocită dar iubitoare, bătrânul rege Cole cu doi fii despre care trebuie să spună,

Deși ai mei nu sunt  
Fiii pe care mi i-aș fi ales  
Ca unul ce nu-s așa de vitreg înzestrat  
Voiu fi de ghiață cu infirmitatea lor.

Or să sfârșească rău, e drept  
Dar n'am fost eu născut să gem,  
Eu pot să văd ce pot să văd  
Și, prin urmare, eu sunt: singur.

*(Old King Cole)*

Ben Jonson care vorbește despre Shakespeare cu un om din Stratford, ca de un flăcău năzdrăvan și fără obraz!

Pe cât văd eu atunci ești prieten  
Cu Shakespeare al nostru, cel ce singur  
In stare e să pună cap de măgar în țara zânelor  
Cum și să pună șiling lângă șiling,  
Toate 'n perfectă armonie! — care  
Din minunatul lui belșug de nepătruns  
Umple Iliion, Roma, orice orașe vrea  
Din vremi apuse, cu Englezii sadea.

*(Ben Jonson entertains a man from Stratford)*

bătrânul ale cărui vise s'au realizat în alții:

L-am întâlnit precum ai da de un strigoi, — sau doi,  
 Intre Arcul Cenușiu și Hotelul vechi  
 — « Regele Solomon avea dreptate, nu-i nimica nou  
 Exclamă el. Iată ruina celui ce vroia ceva »...

M'a luat cu el pe scări știute,  
 Rugător, m'a așezat în jilț:  
 — « Visele mele se-adeveriră bune pentru alții  
 Oftă, — dar Dumnezeu trăește, ce ne pasă.

(*Old Trails*)

unchiul Ananias « cu profuziunea lui de credință în orice »:

Cuvintele lui erau magie, inima: adevăr.  
 Oriunde umbla binecuvântat era.  
 Dintre bătrânii pe care mi-i cunosc copilaria  
 E cel ce mi-a rămas ca cel mai cum se cade,  
 Din mincinoșii mai cu autoritate  
 Lui, mai din inimă, coroana-i dau.

(*Uncle Ananias*)

Iată o galerie de panouri care plimbă prin fața noastră pe om în diferitele-i ipostase morale. Și cum în această poveste a omului întors pe dos apare uneori acea « țicneală diabolică » ce cu o întorsătură de șurub a întors din cale un om, cronicarul se oprește ca asupra evenimentului capital al dramei noastre. Și, atunci omul mergând alături cu destinul, ratatul care are orice în viață afară de izbândă, e părintele acestei întregi familii de obscuri; și *omul fatal* devine eroul favorit al lui Robinson.

Iată-l întâmpinându-ne din pragul volumului:

*Flamond*

Flamond, de Domnul știe unde,  
 Cu boiu sprințar și chip strein  
 Și 'n grai cu știri tot din senin,  
 In el cu mers ce regi ascunde,  
 Cu luciu de aramă 'n ochi,  
 Tăcut și neclintit fârtat  
 Ducea — să nu-i fiu de deochi —  
 Un cap parcă încoronat.

Drept, cu o sprintenă hodină,  
 In jurul lui, pe trup, pe haine,  
 Ducea o omenire plină  
 De-atâția ani și-atâtea taine;  
 Cu moștenirile-i curate  
 Nu arbora nicio risipă,  
 Deși ca să trăiască, poate,  
 Se 'mprumuta puțin, în pripă...

Odată nu ne spuse cine-i,  
 Ce pricină sau nenoroc  
 L-a izgonit din vreun loc  
 Să fie acum un prinț din tei;  
 Dar între timp juca un rol  
 Cum n'au jucat alți ipochimeni,  
 Că te 'ntrebai dacă pe nimeni  
 Il joacă, — sau pe dracul gol.

Mi s'a ierta atuncea dacă  
 Un «da» sau «nu»-i cu neputință;  
 De altfel cine-ar sta să facă  
 Intre acestea diferență,  
 Când mai ales, cu mult necaz  
 Luptând s' obții favori la fel  
 Vedeați făcând de dânsul caz  
 Inși ce au tot afar' de zel.

Mai mult, pe câți rebeli la daruri  
El i'mbia 'ndulcind amaruri!  
Simțea că n'a trăit în vânt  
Când te-amuțea cu un cuvânt;  
Sclipea în orice adunare;  
De se 'nchina părea mai mare;  
Și multe, cu păr brun sau blond,  
Nu mai puteau după Flamond.

Era 'n orașul nostru una  
La care ne 'ncruntam într'una  
Dar, când o vorbă-a noastră doară  
Punea pe ea un chip de ceară,  
In chipu-i dânsul a putut  
Să vadă ce noi n'am văzut,  
Nici cât de tristă-i, biata, nici  
In ea noi cât suntem de mici.

Erea-un băiat în care toți  
Vedeam cum încolțea semința  
Din cer; vedeam, însă, netoți,  
Noi nu aveam și 'n noi credința.  
Flamond ne-atrage luare-aminte,  
Ce e un om pe scurt ne 'nvață:  
De atunci un ban întins cuminte  
Ne-a dat un viitor pe față.

Ce să mai spun, în vechi procese  
Doi cetățeni stau an de an,  
Pe noi pe gânduri ne pusese  
Ei ajunsesse la aman,  
Flamond doar mi-i bătu pe umăr:  
Ce-i drept și nu-i, cu 'n singur număr  
Le arată, și într'o lună  
Cei doi luau masa împreună!

Și acestea sunt doar câteva  
 Din multe alte, — sumedenii;  
 Și-atunci mă 'ntreb ce drăcovenii  
 Făceau dintr'însul cineva?  
 Satanicul cărei țicnele  
 In creeru-i a rupt inele  
 Intre el însuși și destine  
 Pe care le ducea cu sine?

Cine era de nu putem  
 Să-l denumim atunci când vrem  
 Să prindem ne 'nțelesul fel  
 De vieață dela noi la el?  
 Ce farmec ni-l făcea să placă  
 La suprafața lui opacă,  
 Ce-a fost că nu îi dam de rost?  
 Ce-a fost și, mai ales, n'a fost?  
 Cam cât dintr'însul întâlăim  
 Noi nu vom ști, și mai puțin,  
 Om ști, din el noi cât primăim,  
 De-a fost mai mult ca un țechin;  
 Nici ca să știm n'avem nevoie  
 Dat fiind că duhul vagabond  
 Trăia în el și nu e voie  
 Să fie-oricine vrea Flamond.

Noi nu 'nțelegem cât soroc  
 Stă 'n cei ce nu se mai întorc,  
 Pân' ce săgeți din nevăzut  
 Cad peste-o parte din trecut;  
 — Avem cu toții de urcat  
 Un deal cu-amurg împovorat,  
 De aceia după orizont  
 Privim cu toți după Flamond.

Puține poezii, credem, care să fi pus mai înalt și mai aproape de noi problema morală a vieții. Remarcați

încordarea elementară a cuvântului, nefățărnicia metaforei, prestigiul sentențios al antitezii și mai ales religiozitatea simplistă a faptului divers. Prozaică, ea ne convinge din aceleași izvoare de uimire cu care cei doi fărtați molierești conving pe Sganarelle de propriile-i minuni doctoredice. Omiletică, goală, nefrumoasă, dar severă și întreagă, și pe atât de elementară față de orațiile filosofice ale poetului european, pe cât e și de puternică, poema aduce aminte de întrebarea seacă pe care o urcă la cer un templu metodist.

Inspirația presbiteriană a descendentului de pe Mayflower se plimbă astfel pe fața aproapei și extrage din el biografia lui morală. Fiindcă biografiile morale sunt dramele poetice ale lui Robinson și e tocmai ceea ce-l pune în conflict cu înțelegerea generală.

Această înțelegere admite poezii lirice, epice, ode, satire, fabule, dar n'a auzit niciodată de biografiile poetice. Se întâmplă însă că e tocmai ceea ce face de obicei poetul american. Omul în faza socială, ca simplu fapt curent sau ca adâncă semnificație, pare că e singura temă a unui scriitor pe care nu-l mai conving stările de idei sau sentimente. La noi dacă nu ne înșelăm a scris în acest fel numai câteva poezii bune marii Arghezi și Voiculescu. La Americani ele devin romane în versuri. Conrad Aiken, oricât de europenizat, își numește cea mai bună poemă: *Senlin: a biography*. Alta e: *Forslin*. Cazul se agravează dela poet la poet, poezia americană se poate numi poezia numelui propriu.

La Robinson biografia devine multiplă, se colorează cu idee și potențează cu dramă.

*Captain Craig* — una din cele mai tipice și cunoscute poezii ale sale — e în câteva mari tablouri zilnice drama finală a unui boem sardonice, tipul favorit al poetului, ne-luat în seamă decât:

Hai să zicem, cinci sau șase dintre noi — (care) au găsit  
Ceva scântee 'n el și au suflat din foale peste ea,  
Inăbușită cum, din prudență omenească, era  
Ca o glumă în Sfânta Scriptură.

Interesul dramatic a născut și întrebarea: cine e eroul,  
nu poate avea decât răspunsul:

...Sunt Căpitan Craig  
Și trebuie să mănânc.

căci tovarășul vechiu al tavernei din porturi trăiește  
dintr'o poreclă, dar mai ales din frig, foame și bătrânețe,  
cu drept « refugiu meschin » patul de scânduri în care, când  
se sgribulește, îl vine în minte:

O veche familiară idee  
Că n'a izbutit (în vieță).

Căpitan Craig suportă însă aceasta ca pe un blazon. Ca  
orice blazon îl costă, dar cu el poate agita, în fața celor  
cinci sau șase, purpura ficțiunii — mantia sau scufia  
aceea, uneori de clown, din basmul trăit, sub care nevăzut,  
ca eroul năzdrăvan, el poate lovi, cu un spirit, monștrii  
adversității.

Această mantie salvatoare e filosofia lui Craig. Și poetul  
nu ne-o relatează ca un tratat. În tavernă sau în pat, sau  
în epistole, din depărtare, cuvântul boemului îl ajunge. Un  
fel de mormăire subterană, din familia valului, șipotului,

foșnetului de frunze. Bolnav, îl găsește odată sub un teanc de jurnale, cu pipa stinsă lângă vasul cu ceai:

N'o mai aprind pe vremi ca astea;  
 O țin pentru harul ei vechi  
 Cu care mă înrăurește, o aură ce-o răspândește 'n juru-i  
 Ca un cântec vechiu sau ca Provansa. Pricepi?  
 Rugul amintirii ne cheamă încă  
 Dar nu de-a-pururea, ia seama. Suntem tineri  
 Și prieteni cu vremea. Vremea care a făcut fumul  
 Va mâna fumul și-om cunoaște  
 Atunci ce am făcut. Om clădi  
 Cu tăciunii tuturor lacrelor o piramidă  
 Și om avea cea mai aprinsă flacără  
 Dela pământ la cer — cum spun bătrânii —

...De ce râzi?

Cuvinte ca acestea sunt în original de o melancolie dramatică din care numai Shakespeare a scris *King Lear*.

Dar moartea se apropie și parazitul trebuie să-și facă testamentul:

Eu, căpitan Craig, iconoclast temut  
 Cavaler rătăcitor al ideii, favorit al misterelor,  
 Și humorist trâmbițat în lume, — de el însuși!  
 Mărturisesc acum idolatria mea lumească  
 Cearta cu timpul, teama de soare, inima-mi sărmană,  
 Aprob și împart fără rezervă  
 Ție și alor tăi de-a-pururi  
 Universul lui Dumnezeu și-al vostru.

Un tip... îngrijitor pentru puritanismul lui Robinson, dacă puritanism ar însemna la dânsul formalism și ascetism moral și nu simplă tărie sufletească. Cu acest element drama vieții crește în poemele sale. Ea îl urmărește în casă, pe drum. În *Isaac and Archibald* poetul intră în scenă

și e copilul în tovărășia a doi bătrâni cari, ca doi benedictini, îi vorbesc unul de altul, de sfârșitul care se apropie. Copilul a trăit din mana înțelepciunii lor. Plecați, dânsul se gândește cu evlavie de neofit la:

Isaac și Archibald (care) și-au urmat drumul  
Către tăcerea celor iubiți și uitați cu bine.

E un început de autobiografie? Aceleași fragmente autobiografice țâșnesc în *John Evereldown*, *Luke Havergal* etc., mici balade ale amintirii:

Unde mergi tu în noapte, în noapte  
Unde mergi tu, John Evereldown,  
Nu e urmă de stea în față;  
Nici lampă mai aproape ca Tilburry.

Dar uneori personajul moral se proiectează gigantic pe un cer de apocalips și atunci iată pe *Om față în față cu cerul*. E unul din cele mai mari poeme ale lui Robinson și, în ciuda pasagiilor confuze, unul din cele mai frumoase solilocări în singurătate pe care le cunoaște literatura modernă:

Moisele lui Vigny a trecut poate puțin prin solitarul care urcă un munte aprins de apusul soarelui:

Intre mine și apus, ca și un dom  
Pe fondul unei slăvi de lumi pe foc,  
Iată că un deal ardea.  
Sterp, nalt, rotund, mai nalt de flăcări nalte,  
Cu nimic pe el văpaia să o stingă,  
Decât unul care se mișca și sta acolo sus  
Depănându-se în fața haosului și a parei  
Ca cel din urmă zeu mergând acasă

După ultima-i dorință.

(*The Man against the sky*)

Cine e acest om? Este epicureul ghiftuit de viață, cinicul înăcrit, desamăgitul ajuns la negarea de sine, apostatul cerând socoteală lui Dumnezeu, — toți ajunși una în acest suprem rămas bun cu lumea? Poetul meditează toate aceste posibilități ale noastre și ne dă un crepuscul al omului de o gravitate dantescă.

Această gravitate a făcut pe unii să-l apropie de Thomas Hardy. Puțin însă la dânsul din pesimismul poetului din Wessex. Cel mult, o atitudine intelectuală în fața vieții care îl apropie de Browning, plus acel patos ironic descins direct din Shakespeare. Ca aceștia doi, dânsul gândește fără să filosofeze. Cu greu s'ar găsi poeziei sale vreun postulat altul decât moral. Caracteristic pentru aceasta e felul în care poetul tratează femeia. Toată deosebirea între lirica engleză și cea franceză residă în faptul că poetul englez concepe femeia ca o ființă conjugală — o prietenă cel mult — pe când poetul francez vede într'ânsa un animal erotic, — o metresă cel mult.

La Robinson și, pare-se, la Americani în general, ea nu e niciuna nici alta. Nu există: Robinson are mame și mătuși, nu femei. O singură dată pare că porumbeii amorului gurue în versul său, dar dacă plecăm urechea nu auzim decât o femeie care își muștră soțul în preajma divorțului. Căci nu e decât o atare ființă, ceea ce poetul numește:

*Planta acățătoare*

Să tac? Oare nu-s bună?  
Curând oi râde chiar,  
Ca apele de clar  
Calm ca un clar de lună.

Poate-am vorbit mai mult  
Decât în vremi mai bune  
Căci nu mai am s'ascult  
— Și-acum, să tac îmi spune...

N'ai grijă, nu te teme  
Tăcea-voi ca nisipul,  
Că 'n cer și 'n apă geme  
Nu mi-or întrece chipul.  
Atâta 'ncremenire  
N'ai mai vedea ușor  
Nu doar că am să mor  
— Nu-s moartă în iubire?

((*The clinging vine*))

Poezia continuă pe acest ton de dojană — în fața căreia soțul nu spune un cuvânt, dar răspunsurile lui se ghicesc în replicile femeii. E o frumoasă împletire de două arii, bărbătească și femeiască, Dintre care una, joasă, se subînțelege ca printr'un ton ascuns.

Mai greu de abordat, pentru estetul european, e cazul tantei Imogen, fericită că are nepoțel, dar tristă să-și vadă vieața ca o jucărie în mâna lui...

Iată însă o mătușă evoluată, mama, care e în același timp una din cele mai originale și puternice tratări ale motivului fecioarei Maria în literatură și poate cea mai frumoasă poezie a lui Robinson:

*Darul Domnului*

De-un har pe care numai ea îl știe  
Printre ai ei, de cer învrednicită,  
Ea poartă o mândrie cuvenită  
De ceia ce a fost așa să fie —

Ca pașii ei să urce scara  
Aleșilor, din, vai, ce teapă,  
Ca umilită — abia povara  
S'o poarte și să n'o priceapă.

Imun de toți, și singur, și aparte  
Infăptuit din cei cu rază,  
La fel cu nimenea din cei ce-au parte  
Să fie fii de mame mai cu vază,  
Eternul rod din anii grei  
Străluce uns, și-așa îi ia  
Vederile, că i-ar părea  
Un sacrilegi să fie-al ei...

Se teme de-așa mult și bine...  
Cu gându-abia de poate să învingă  
Până la el, — cumva să nu-l atingă  
Cu griji, necazuri sau suspine;  
Il vede parcă 'ntr'o spetează  
De cer, și 'n vis i se năzare  
Mărirea unui om pe care  
Nimic din om nu-l vizitează.

Poate c'a satului poveste  
I-or lua din purpură și nimb  
Și-o faimă i-or lăsa, în schimb,  
De zâmbete printre neveste;  
Cu vremea, 'n gura rea, netoată —  
Nimic din el n'a rămânea,  
Ea însă, albă ca o nea  
Păstra-va gloria lui toată.

Până și cei ce-l văd prea bine  
Nălțându-se din suferință,  
Prinși și bătuți să nu se 'nchine  
S'or svârcoli de șovăință,

Când ea, de sârg, de pe acuma-i  
 Culege veacuri la picioare  
 Și cu nădejdi tremurătoare  
 L'așează unde vrea ea numai.

Ii face 'n suflet adăpost  
 De bunătate 'n ea rămasă,  
 — Dar dacă rodu-o fi să iasă  
 Mai rău decât în ea a fost,  
 Din faima-i n'are să-l deștepte:  
 Ci sus, în visul ei de eri,  
 El va urca în vagi căderi  
 De flori pe-a cerurilor trepte.

(*The Gift of God*)

Morala iubirei transfigurează chiar poemele de dragoste legendară. *Merlin* și *Lancelot* au lăsat parfumuri tari în versurile mai tuturor poeților mari, care de veacuri stau sub vraja Viviane și Guineverei. Pe Robinson nu-l preocupă însă farmecul ispitei, ci tragicul ei. Dezastrul moral adus la curtea albitului rege, otrava turnată de două mâini albe în cupa care odată unea pe toți cavalerii Mesei Rotunde, iar acum îi dezbină în trădători ca Mordred și păcătuitori ca Lancelot, tot marasmul înșfârșit din suflete ce nu se mai pot regăsi nici iubi în Merlin — prins acum de mreșile Viviane — sau în bravul — Lancelot, ticăloșit de patima Guineverei, — iată tema frumoaselor lui poeme din ciclul arturian.

Imaginea regelui care biruit, călărește:

...sub stele  
 Dincolo de lume, unde însuși nu știe.  
 Până ce o vedenie îl înghiață și el vede

Ca odinioară în Camelot, în grădină,  
 Fata lui Galaad ce născuse și murise  
 Și trăia acum în brumi de aur,

e imaginea Omului lui Robinson. Biografia acestui Om o face, romanul lui îl povestește în acele fragmente ce sunt poeziile sale, — pentru ca acestea să facă dintrânsul un poet al forței, al situației morale.

Cuvântul poate nu e din cele mai fastuoase cu care se poate denumi un poet. Și mulți vor întoarce capul dela un scriitor așa de idiosincrasic. Dar spune John Drinkwater, din prefața citată, în unul din cele mai drepte cuvinte critice: «Niciun poet nu cere avizul criticului în materie morală, nici nu e ținta lui să-și impună asupra nimănui convingerea. Convingerea morală a lui Wordsworth poate fi sau nu de vreo importanță pentru mine, dar e de o *imensă importanță pentru el*».

E importanța faptului moral pentru Robinson ceea ce face poezia sa convingătoare. Simțim că fără ea n'ar fi existat nu numai omul, dar nici poezia lui, nici arta lui nefăcută, lipsită de metaforă și rimă — versul lui Robinson e în genere versul alb al lui Shakespeare — dar tocmai de aceea, de o putere, am zice, sintactică și de acea frumusețe protestantă pe care o recomandă tensiunea frazei, severitatea liniei, amplexarea reticenței și mai presus de orice, pietatea cuvântului.

E senzația unei realități adânci, organice, deplin posedate — și devenită emoție estetică, — ce face din morala lui Robinson poezie și din poezia sa un lucru consonant cu noi și plăcut ca un viciu...

---

## CUPRINSUL

	<u>Pag.</u>
<i>Fenomenul englez în cultură</i> . . . . .	5
Un pamfletar al crucei: Chesterton . . . . .	39
<i>Fenomenul englez în politică</i> . . . . .	83
Gladstone, prietenul omului . . . . .	115
<i>Fenomenul englez în literatură</i> . . . . .	141
Miracolul shakespearian . . . . .	175
Post-scriptum: Hamlet . . . . .	203
Romantismul englez . . . . .	221
Prerafaelitismul . . . . .	285
Thomas Hardy . . . . .	341
Lirism englez contemporan . . . . .	362
<i>Un fenomen american:</i>	
Edwin Arlington Robinson . . . . .	441



MONITORUL OFICIAL ȘI  
IMPRIMERIILE STATULUI  
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ  
BUCUREȘTI — 1936

300 lei

SCRITORII ROMĂNI CONTEMPORANI

Au apărut	R o m a n e	
JOACHIM BOTEZ	<i>Insemnările unui belfer</i>	Lei 60
C. GANE	<i>Trecute vieți de doamne și domnițe, II</i> cu numeroase ilustrații în text	Lei 160
ADRIAN MANIU	<i>Focurile primăv. și flăcări de toamnă</i>	Lei 60
SĂRMANUL KLOPSTOCK	<i>Feciorul lui Nenea Tache Vameșul, II</i>	Lei 70
LUCIA DEMETRIUS	<i>Tinerețe</i>	Lei 50
N. M. CONDIESCU	<i>Insemnările lui Saftirim, I</i>	Lei 60
N. M. CONDIESCU	<i>Peste mări și țări</i> cu 20 de reproduceri în culori după acuarelele originale de S. MÜTZNER	Lei 800
Au apărut	E s e u r i. C r i t i c ă	
PAUL ZARIFOPOL	<i>Pentru arta literară</i>	Lei 60
PERPESCIUS	<i>Mențiuni critice, II</i>	Lei 80
G.-M. CANTACUZINO	<i>Izvoare și popasuri</i>	Lei 60
N. IORGA	<i>Oameni cari au fost, I</i>	Lei 80
EM. CIOMAC	<i>Viața și opera lui Richard Wagner</i>	Lei 60
M. D. RALEA	<i>Valori</i>	Lei 50
N. IORGA	<i>Oameni cari au fost, II</i>	Lei 90
ȘERBAN CIOCULESCU	<i>Correspondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—1912)</i>	Lei 40
G. CĂLINESCU	<i>Opera lui Mihai Eminescu, II și III</i>	2 vol. Lei 140
C. ANTONIADE	<i>Renașterea italiană. Trei figuri din Cinquecento</i>	Lei 70
N. IORGA	<i>Oameni cari au fost, III</i>	Lei 90
ALICE VOINESCU	<i>Montaigne</i>	Lei 70
EM. CIOMAC	<i>Poezii armoniei, I</i>	Lei 60
G. CĂLINESCU	<i>Opera lui Mihai Eminescu, IV și V</i>	Lei 150
PERPESCIUS	<i>Mențiuni critice, III</i>	Lei 90
DRAGOȘ PROTOPOPESCU	<i>Fenomenul englez</i>	Lei 100
Au apărut	V e r s u r i	
DEMOSTENE BOTEZ	<i>Cuvinte de dincolo</i>	Lei 60
ZAHARIA STANCU	<i>Antologia poezilor tineri</i> cu portrete de Margareta STERIAN	Lei 60
G. BACOVIA	<i>Poesii</i> cu o prefață de Adrian MANIU	Lei 40
G. GREGORIAN	<i>La poarta din urmă</i>	Lei 60
ADRIAN MANIU	<i>Cartea Țării</i>	Lei 40
G. LESNEA	<i>Cântec deplin</i>	Lei 40
GEORGE SILVIU	<i>Paiste psaltul spune...</i>	Lei 40
V. CIOCĂLTEU	<i>Poesii</i>	Lei 60
N. DAVIDESCU	<i>Helada</i>	Lei 60
ION POGAN	<i>Zogar</i>	Lei 40
N. DAVIDESCU	<i>Roma</i>	Lei 60
RADU BOUREANU	<i>Golful Sângelui</i>	Lei 50
ION MINULESCU	<i>Nu sunt ce par a fi...</i>	Lei 50
VIRGIL CARIANOPOL	<i>Scrisori către plante</i>	Lei 40
ADRIAN MANIU	<i>Poezii din Carmen Sylva</i>	Lei 100
MIHAI MOȘANDREI	<i>Singurătăți</i> (poeme)	Lei 40
CICERONE THEODORESCU	<i>Cleștar</i> (poeme)	Lei 50
	E d i ț i i d e f i n i t i v e	
TUDOR ARGHEZI	<i>Versuri</i>	Lei 100
Traducerea <i>Sfintei scripturi</i> de PR. V. RADU și GALA GALACTION		
Au apărut	<i>Cântarea Cântărilor</i>	gratuit
	<i>Cartea lui Iov</i>	gratuit
	<i>Elemente</i>	gratuit
	<i>Eclesiastul</i>	gratuit
	<i>Cântecul Deborei</i> (fragment)	gratuit

**SCRIITORII STREINI MODERNI ȘI CONTEMPORANI**

Au apărut		
E. MADÁCH	<i>Tragedia omului</i> traducere în versuri din limba maghiară de Oct. GOGA	Lei 40
LUIGI PIRANDELLO	<i>Răposatul Matei Pascal</i> traducere din limba italiană de A. MARCU	Lei 40
M. CHOROMANSKI	<i>Gelozie și medicină</i> traducere din limba polonă de Gr. NANDRIȘ	Lei 50
R.-L. STEVENSON	<i>Comoara din insulă</i> traducere din limba engleză de Radu GEORGESCU	Lei 50

**BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ**

Au apărut		
D. D. ROȘCA	<i>Existența tragică</i>	Lei 60
T. VIANU	<i>Estetică, I</i>	Lei 100
PETRE PANDREA	<i>Filosofia politico-juridică a lui Simion Bărnuțiu</i>	Lei 60
LUCIAN BLAGA	<i>Orizont și stil</i>	Lei 60
T. VIANU	<i>Estetică, II</i>	Lei 100
C. RĂDULESCU-MOTRU	<i>Românismul. Catehismul unei noi spiritualități</i>	Lei 60
MIRCEA ELIADE	<i>Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne</i>	Lei 200
ALEXANDRU CLAUDIAN	<i>Originea socială a filosofiei lui Auguste Comte</i>	Lei 70

**BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE**

Au apărut		
G. I. BRĂTIANU	<i>Napoléon III et les nationalités</i>	Lei 60

**OPERELE PREMIATE ALE SCRITORILOR TINERI**

Au apărut		
	1934	
VLADIMIR CAVARNALI	<i>Poesii</i>	Lei 20
EUGEN JEBELEANU	<i>Inimi sub săbii</i> poeme	Lei 40
HORIA STAMATU	<i>Memnon</i> versuri	Lei 40
DRAGOȘ VRÂNCEANU	<i>Cloșca cu puii de aur</i> versuri	Lei 40
EMIL CIORAN	<i>Pe culmile disperării</i>	Lei 50
CONSTANTIN NOICA	<i>Mathesis</i>	Lei 40
	1935	
ȘTEFAN BACIU	<i>Poemele poetului tânăr</i>	Lei 20
VIRGIL GHEORGHIU	<i>Marea vânătoare</i>	Lei 20
SIMION STOLNICU	<i>Pod eleat</i>	Lei 20
	1936	
ȘTEFAN TEODORESCU	<i>Spre un nou umanism</i>	Lei 60
I. BIBERI	<i>Thanatos</i>	Lei 40
AL. DIMA	<i>Zăcămintele folklorice în poezia noastră contemporană</i>	Lei 40
VASILE V. GEORGESCU	<i>Drept și viață</i>	Lei 40

**COMPOZITORII ROMÂNI CONTEMPORANI**

P. CONSTANTINESCU	<i>Sonatină pentru pian și violină</i>	Lei 120
-------------------	--	---------

**REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE**

Apare lunar în 240 de pagini. Numărul lei 25. Abonamentul pe un an lei 300.



Cărțile noastre se găsesc de vânzare în principalele librării din țară. Ele se pot trimite franco la domiciliu în toată țara.

**FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ „REGELE CAROL II”**  
39, Bulevardul Lascăr Catargi, 39 — București, III — Telefon 240-70 și 206-40

Lei 100.—

C. 42.000.