INSEMNĂRI

Sosindu-ne prea târziu, suntem nevoiţi să amânăm pentru numărul viitor, un foarte interesant articol asupra lui Dimitrie Cantemir, scris de distinsul publicist basarabean d. St. Ciobanu, membru al Academiei Române şi directorul liceului real din Chişinău.

Articolul coprinde lucruri încă necunoscute în literatura română şi va completa astfel paginele pe care „Adevĕrul literar" le-a închinat încă de astă vară, memoriei marelui cărturar dela moartea căruia s'au împlinit în August două sute de ani.

Un prieten dispărut: Vatroslav Jagic

Sub acest titlu, scrie d. Iorga următorul articol în „Neamul Românesc" dela 27 Octombrie:

In zăbava veştilor din străinătate şi în mijlocul grijilor felurite, în ruperea legăturilor celor mai strînse cu străinătatea duşmană, nu s'a găsit prilejul de a pomeni şi aici, cu sentimentele cuvenite, moartea lui Vatroslav Jagic.

In Boemia s'a vorbit mult şi duios despre dînsul. Acest filolog iugoslav, care atîţia ani a condus cu trăinicie şi cu tact marea publicaţie care e „Archiv fur slavische Philologie", nu era numai un căutător norocos de etimologii, un meşter deslusitor de schimbări fonetice. Poate — pare ciudat s'o spunem — el nici n uera aceasta, deşi putea să fie.

Idealist din vremurile de largi concepţii, de simţire caldă, de atingere cu viaţa practică— ştiinţa reprezintînd şi o ţintă, dar şi un punct de plecare — el şi-a început activitatea din curentul romantic care ducea la cercetarea tuturor limbilor înrudite ale marii familii slave, şi a avut totdeauna în vedere putinţa unei mai strînse legături între ele. Limba germană, ca şi catedra universitară din Viena, erau pentru dînsul numai mijloace,— şi instrumente de prestigiu.

Prin tot ce ne apropie de Slavi, el a fost îndreptat spre noi. Mult timp şi-a căutat la noi ucenicul. L-a găsit în munca, răbdarea, claritatea de cugetare şi măsura de formă ale lui Ioan Bogdan, care i-a fost şi colaborator preţios şi rpieten mai tînăr.

Dacă el ar fi trăit, dela dînsul am fi avut paginile mişcate pe care i le-ar fi dictat lungi şi sincere relaţii. In lipsa aceluia care avea toată competinţa specialistului, fie-mi îngăduită această recunoaştere, ca unuia care, ştiindu-i numai viaţa şi reputaţia, caută a trage din lungile zile ale acestui conducător însufleţit exemple şi pentru noi.

N. IORGA

27 Oct.

Teatrul Japonez

Inceputul teatrului japonez datează din secolul al XVI-lea. Pe atunci, un actor, acompaniat de muzică, povestea nişte fabule mişcătoare, numite *loruri*. Aceste fabule, mai târziu, n'au mai fost recitate, ci au fost reprezentate de păpuşi, pe când un povestitor, cu glas monoton, dădea publicului explicaţii.

Actorul Takemsto Ghidain le-a perfecţionat, le-a îmbogăţit şi de atunci, fabulele acestea au luat numele de *ghidaiu*, şi au făcut celebritatea teatrului din Osaka, ce există şi azi, şi unde, fiecare păpuşe este jucată de trei maşinişti, cu cea mai perfectă iluzie a realităţii.

Mai târziu, păpuşile au fost înlocuite cu persoane şi astfel s'a născut teatrul clasic modern, care se împarte în două : teatrul eroic sau cavaleresc şi teatrul amoros.

Osaka, a fost centrul teatrului clasic japonez, dar puţin, a trecut în partea de est a Japoniei, la Eddo, unde a suferit modificări.

Eddo, capitala provinciei Şoqunat, manifesta pe atunci sentimente antifeudale, şi teatrul său, a început o lungă serie de transformări, până ce, în prima jumătate a secolului XIX, au apărut primele capo de operă.

Cel dintâi autor al şcoalei din Eddo a fost Cavatake Mscucami, care a scris peste patruzeci de drame sguduitoare, romantice şi eroice, care însă, lasă mult de dorit ca psicologie.

După restaurarea din 1868, a apărut scriitorul Facuci şi actorul Danigiuro, cari au pus pe scenă pe marii eroi ai istoriei japoneze.

Teatrul clasic japonez se compune din proză, din muzică, din gesturi şi din atitudini stilizate. Actorii sunt bărbaţi, chiar şi pentru rolurile de femei, iar iluzia realităţii este dată de muzică, de cântece, de gesturi, şi aceasta pentru că spectatorii japonezi, mai mult artişti decât intelectuali, nu critică, ci privesc şi ascultă în mod pasiv fie motivul orchestral, fie imagina coreografică, care să le producă emoţia pe care o caută în teatru.

In teatrul japonez, sentimentele sunt analizate cu amănunţime, acţiunea este întotdeauna o dramă intimă, un conflict moral, iar montarea este rudimentală, actori puţini şi vorba lor sobră, este întovărăşită de o pantomimă expresivă.

Drama *Ueno sau monumentul glorios* are următorul subiect: într'n templu liniştit şi singuratic, copilul Botaro se joacă sub ochii unui preot bonz şi ai doicei. Tatăl lui fusese ucis de crudul Samurai Morisuki. Unchiul lui, Naiki, de teamă să nu ucidă şi pe copil, l-a dus în templul acela singuratic. Morisuki vine şi dă poruncă copilului să-i dea o ceaşcă cu rachiu de orez. Copilul nu vrea; Morisuki îl apucă de gât şi-l bate. Atunci, din buzunarele copilului, cad nişte piersici, pe care le culesese din templu. Sacrilej! Crudul samurai vrea să-l pedepsească cu moartea. Doica şi bonzul se roagă de samurai, care-l iartă. Atunci doica dojeneşte pe copil că a furat piersicile şi că nu a învăţat scrima ca să se răsbune pe Samurai de moartea tatălui lui, pe când ea, posteşte de douăzeci şi una de zile, ca copilul, care era mut, să-şi recapete graiul. Copilul scrie pe nisip că a furat piersicile, ca doica să poată să postească până la sfârşit. Emoţie şi căinţă pe doică, şi ca să obţie o minune din partea zeilor, se aruncă sub un şipot de apă rece, strigând copilului: „Vorbeşte, vorbeşte!" Copilul îngenunche, dă semne de suferinţe, dar tace; doica, în disperare, se junghie. Copilul tace. Vine unchiul său, Naiki, care spune doicii, că Botaro se jurase să nu vorbească până în ziua răzbunării. Doica se căeşte de inutilitatea sacrificiului făcut, dar Naiki îi spune că, în vreme ce ea postea, Bataro învăţase scrima la perfecţie şi, de fapt, doi cavaleri vin şi se bat cu Bataro, dar sunt învinşi. Atunci dolca mulţumeşte zeiţei Kvanon, şi moare fericită.

* * *

Şiosagoto este un fel de artă dramatică, ce a rămas fidelă tradiţiilor estetice din timpurile vechi. Aci, elementele sensibile, ca mimică, muzică, danţuri, cântece, sunt puse înaintea intereselor psicologice şi dramatice, iar misansenă lipseşte aproape complect. Subiectele acestea sunt toate legendare.

In 1919, s'a reprezentat cu mare succes, pe scena Teatrului Imperial, drama *Ibaragi:* cavalerul Zuna, care mai învinsese odată pe demonul Ibaragi şi-i tăiase şi un braţ, se luptă voiniceşte cu acelaş demon, care luase forma unei mătuşi a lui. Cu şiretlicuri, mătuşa pune mâna pe braţul tăiat şi fuge.

Cavalerul urmăreşte pe Ibaragi, care dispare în nori.

* *

De două sute de ani, de către cei mai buni actori al imperiului, se joacă actul al zecelea din celebra dramă *Victoria lui Hideioşi.* In această dramă, elementul eroic se uneşte cu elementul amoros, şi se compune din 12 acte, fiecare cu 5—6 tablouri. Pe scenele din Tokio, actul al 10-lea se joacă în fiecare lună. Iată subiectul: mândrul Mizuhide se întoarce acasă, pentru că ştie că învinsul Nobunaga şi după ce a învins pe duşmanul său Hideioşi, care s'a făcut bonz, se întoarce acasă, unde îl aşteaptă mama, soţia şi fiul său. Fiul său este logodit cu Hazukicu. Mizuhidue se întoarce acasă, pentru că ştie că învinsul Hideioşi s'a ascuns în casa sa şi, orbit de furie, în loc de Hideioşi, ucide pe propria sa mamă şi asistă la agonia fiului său, care s'a întors rănit din răsboi.

* * *

Teatrul Imperial a reprezentat, în 1919, drama *Tâmplarii,* în care, se vede marea influenţă a şcoalei din Eddo. Subiectul dramei: rivalitatea dintre tâmplarii din Nico şi cei din Eddo, al căror şef este faimosul Gingoro.

Tâmplarii din Nico, s'au revoltat că autorităţile le-au luat lucrarea uşilor templului şi au dat-o tâmplarilor din Eddo. Unul din tâmplari, Takigoro, este ales ca judecător, şi acesta, răneşte grav la un braţ pe Gingoro, în faţa uşei templului, opera sa. Gingoro iartă pe Takigoro, care, căindu-se, se ucide.

Această dramă, din cauza detaliilor sale realiste, aparţine genului descriptiv care a făcut faima teatrului din Eddo.

Mai modernă, însă, este drama *Artistul cu două fete,* în care se vede o mai mare iuţeală a acţiunei, un mai mare interes al conflictului, datorit, fără îndoială, influenţei teatrului străin şi a cinematografului.

Un bătrân sculptor, Iacobo, are două fete: Gaţura, mândră şi rece, şi Caede, blândă şi iubitoare. Iacobo primeşte vizita seniorului Iorigie, care-i comandase de mult bustul său. Artistul era nemulţumit de opera sa şi tot amâna să i-l dea, fapt care supără pe Iorigie, ce se credea luat peste picior, şi se repede cu furie la Iacobo. Atunci Caţura i-se aruncă la picioare şi-i dă bustul terminat. Seniorul se calmează, dar Iacobo îl roagă să lase bustul, care seamănă, dar este lipsit de viaţă, ca şi cum, forţe misterioase ar fi împiedicat să-i dea viaţă. Iorigie nu voeşte şi pleacă, luând cu sine bustul, ba şi pe Caţura, care este încântată să-l urmeze.

Gaţura călătoreşte cu Iorigie printr'o pădure. După o scenă de amor urmează o scenă de presentimente rele, apoi se întâlnesc cu nişte conjuraţi, cari ucid pe Iorigie. Gaţura se întoarce acasă, la tatăl său, ducând spada şi hainele lui Iorigie. Atunci pricepe artistul pentru ce bustul era lipsit de viaţă: dalta sa, în loc să dea expresia de viaţă, dădea pe a morţii, fără voia sa.

Clasicii japonezi nu au apreciat drama aceasta, care, totuşi, împreună cu *Tâmplarii,* rămâne cea mai reprezentativă din şcoala din Eddo.

* * *

Teatrul Istoric, care înflorise în epoca restauraţiei (1868) şi care a avut în frunte pe marele Dangiuro, a fost în vogă aproape 50 de ani şi a contribuit mult la deşteptarea sentimentului naţional. Şi acest gen, începe să evolueze spre genul descriptiv, aşa după cum se vede din legenda dramatică *Pustnicul,* scrisă de profesorul universitar din Toklo Zubuci, şi tradusă de curând în franţuzeşte de Takamaţu Ioşie, discipol al autorului.

In *Pustnicul,* se vede că autorul nu a citit pe Shakespeare, deşi rămâne în limitele clasicismului japonez. Subiectul este povestea ultimelor episodii de rivalitate dintre celebrele familii Hideioşi (de care am mai pomenit mai sus) şi familia Tocugava.

Drama aceasta este foarte mare, şi în 1918, Teatrul Imperial a reprezentat numai prologul; *O frunză din Paulovnia.* Spectacolul a fost grandios şi, pentru prima oară, o femeie a apărut pe scenă. In anul următor, mai multe acte din această dramă au fost reprezentate sub titlul de: *Cucul anunţă o veste tristă; Castelul părăsit; Apusul lunii.* Cele două acte dintâiu sunt descriptive; al treilea este dramatic şi înfiorător: incendii, violenţe, masacre.

Profesorul Zubuci este numit maestrul neociasicismului.

P. ROBESCU

Contribuţii la istoricul „Junimea" dela Iaşi

Corespondenţa lui *N. Volenti* cu d. *Iacob C. Negruzzi* publicată de *Gh. Cardaş*

(Fără dată şi localitate)

VI

Mulţumesc, iubite C. C. Iacob, pentru publicarea poesiei mele în Numerul trecut a Convorbirilor. Rog însă, să-mi daţi luminei, cum se zice, şi celelalte, care toate patru cred că ar merge împreună într'acelaş număr. Pari-că am avut prilejul de a vă destăinui că faptul publicării versurilor mele mă îmboldeşte, cu mare îndemn, la nouă producţiuni.

Junimea s'a adunat regulat până acum, când la mine, când la Nicu Gane, însă cu părere de rău trebue să însemn că nu s'a cetit nimic nici într'o şedinţă. Nu ştiu ce să fie cauza.

In privirea scrierei lui Marcu, nu ştiu dacă n'ar fi bine să o publicaţi, cu îndreptările ce veţi găsi cu cale a face; aceasta ar fi o încurajare foarte nimerită pentru tineretul autor, care nu lipseşte de talent, şi care mai are în buzunar încă câteva scrieni. Acum pentru Simbăta viitoare mi-a promis o mică comedie într'un act, care se va ceti la Junimea.

Este un băet serios, lucrează mult, şi credem că cu timpul ar putea deveni preţios. Deci solicit pentru dînsul *graţiosul* şi *binevoitorul* concurs a directorului Convorbirilor.

Deseară să joacă la teatru „D'ale Carnavalului" a lui Caragiali; sunt curios să văd cum va fi primită piesa.

Ştiţi că avem aici pe Aristiţa Romanescu, care este foarte aplaudată; de cîte ori joacă, teatrul este plin, de unde pare a rezulta că nu publicul nostru este de vină, dacă teatrul nu este în stimă, ci domnii actori, cu jocul lor prost. Pe aici vreme urîtă, ceaţă şi ploaie.

Pînă la revidere, primiţi cordialele mele salutări. Respectele mele Doamnei Negruzzi.

Vostrissimo,

N. Volenti

Notă. — Această scrisoare cred că e din anul 1880. (Nota editorului).

VII

1885, Maiu în 29, Iaşi

Iubite Domnule Negruzzi,

Imnul ce se zice că aşi (fi) compus să află în fiinţă în alăturata hîrtie. Muzicescu l'a pus deja în Musică şi l'am ascultat chiar cîntat în chor. Musica e frumaoşă, poesia e foarte slabă după cum vei judeca D-ta chiar, dar, ce vrei? *„Ce qui este trop mauvais pour être dit, on le chante".* Aşa este casul meu cu imnul de comandă, căci mi-a fost comandat întocmai precum unui croitor i se comandează o păreche de pantaloni. De aceea, la începutul acestei scrisori, zic: *imnul ce să se zice că aşi compus...*

Nu îndrăznesc să mărturisesc o astfel de paternitate. In tot casul, eu vi-l trimet; în loc de a se publica poate că ar fi mai bine de priinţă o simplă menţiune despre existenţa lui, neuitîndu-să însă pe musicant care a făcut *les plus clair de l'affaire.* (Astăzi sunt în doaga lui Şuţu-Herodot ; citez franţuzeşte).

In tot cazul sunteţi un suveran director de gazetă, veţi face cum veţi găsi de cuviinţă. Am uitat să spun că sunt mulţi care-l găsesc bun. (Adică imnul, căci despre Directorul Gazetei, nici vre-odinioară contestare n'a fost).

Pe aici ne-am pus pe lucru literar. Treaba are să meargă strună — Junimea să adună de vre-o cîteva Sâmbete în număr destul de numeros, mai cu seamă de cînd să vorbeşte despre venirea Esscell. Sale *) la minister. Are să fie bine.

Cu acest prilej, trimet cele mai călduroase salutări. Respectoasele mele complimente D-nei Negruzzi.

N. Volenti

*) *Corp. Nota Editorului.*

Cubismul*)

III

Când am ajuns să cunoaştem idealul cubist, ni-e lesne să aprofundăm cercetările, şi observând rezultatele acţiunei cubiste, să putem trage concluziile noastre.

Ne vom ocupa de toate legile picturei, legi regăsite şi adaptate mentalităţei şi spiritului timpului.

Când pentru prima oară, omul a voit să-şi concretizeze impresiile lui despre aparenţele naturei el a transpus imaginea acelor aparenţe, pe pietre şlefuite, pe piei de animale, etc.... ţinând însă seamă de legile materiei; adică, înţelesese că pe acea suprafaţă, el nu ar putea transpune, decât ceeace ar reprezenta ideea de suprafaţă.

A trebuit ca mai târziu, uimit de propriile lui facultăţi, să-şi închipuiască că ar putea reproduce şi adâncimele (volumul), trecând peste instinctul care-l făcea să vadă altfel aparenţele — la o înşelăciune optică dintr'un dor de imitaţie. Şi s'au recurs la trucuri din lipsa de mijloace suficiente. Opera de artă însă, nu se poate creea cu ajutorul mijloacelor artificiale, ci cu cunoaşterea tuturor elementelor ce o pot compune.

Ideea de suprafaţă pe care primii artişti au avut-o instinctiv, prin cercetările cubiste, o posedăm conştient. — Pictând pe o suprafaţă plană, trebue să ţinem seama de legile acelei suprafeţe. Orice suprafaţă are două dimensiuni şi prin sistemul perspectivei lineare, care ne dă iluziunea celei de a treia dimensiune, se denaturează suprafaţa în însăşi esenţa ei. — Cele 3 dimensiuni, aparţin sculptorului.—

Primele intenţiuni de culoare, au fost transpuse, după principiul suprafeţei, adică culorile alăturate ca pe covor. Când mai târziu era nevoe de iluziunea optică a volumului, culoarea s'a adaptat acestei nevoi, după anumite principii de lumină. Şi pe aceste baze, mişcarea picturală, asociându-şi toată cultura şi sensibilitatea epocilor, îşi face din toate iluziunile posibile, dogme.

Clar-obscurul lui Rembrandt, modelajul, cadraţia şi poşadele irealului impresionist preocupat de ritmul atmosferic, nu fac apel de cât la un singur element: ochiul.

Dela clar-obscurul lui Rembrandt, culoarea a fost într'o continuă funcţie de lumină.

Neo-impresioniştii ating prin cercetările lor cea din urmă treaptă a putinţei de reprezentar eluminoasă. Să ne explicăm: Intrebuinţând culorile din compoziţia prismei, rămâne ca sinteza producându-se cu ochii noştri, să căpătăm lumina albă.

Insă, suma complimentarelor în loc să ne dea lumina albă ne dă o lumină cenuşie, ştearsă, chiar supărăcioasă. Şi atunci, în faţa insuccesului vădit, s'a susţinut că încercarea a fost de a diviza culoarea, nu lumina.

In esenţa ei de apariţie, culoarea fiind o calitate de lumină, a diviza culoarea, înseamnează a-i diviza calitatea, adică a denatura-o.

Şi atunci cubismul şi-a impus punctul lui de vedere.

Un exemplu citat de Gleizes, unul din cubiştii teoriticieni ai mişcărei: „O rază de soare care cade asupra unui zid, îl animează. Dacă raza de soare ar cădea pe un tablou, în care eroarea celei de a treia dimensiune există, tabloul s'ar distruge, raza de soare neţinând seamă de convenţiunea iluziunii optice. Raza de soare căzând însă pe un tablou cu două dimensiuni, tabloul ar câştiga mult de această lumină. De o parte lumina distruge minciuna, de alta exaltă adevărul".

Ţinând seamă că orice culoare există pentru noi, ca o intensitate de lumină, vom întrebuinţa culoarea pentru calitatea de lumină ce reprezintă şi pentru bucuria ce ne-o produce. Vom distruge deci, luminătorul central aranjând culorile după echivalenţele de lumină de care avem nevoie. „Considerând că a lumina, însemnează a revela şi că a colora... a specifica modul revelaţiei, vom numi luminos, ceeace frapează spiritul, şi întunecos, în ceeace spiritul e nevoit să pătrundă". (Gleizes).

Din studiul formei şi a culoarei, nu vom reuşi să conchidem opera de artă, dacă nu vom asocia cunoştinţelor noastre, cultură şi gust.

Opera de artă fiind concretizarea unei manifestaţiuni spirituale, trebue să ţinem seama că natura ni se desvăluie mai întâiu fiziceşte, şi că ne pretinde anumite eforturi pentru a se lăsa văzută spiritual. Deci opera de artă cubistă, nu trăeşte numai prin „maniera" cubistă, ci prin puterea de spiritualizare, ce orice creator o impune operei sale. Şi această putere spirituală, magică o formează însăşi esenţa propriei noastre personalităţi.

Extrema stângă a artei cubiste „constructivismul", încearcă reprezentarea plastică a unor legi abstracte, căutându-şi elementele, din exteriorizările vieţei noastre maşino-industriale.

Problema artistică are aci o *„organizaţie de bază"*, o *„constructivitate masivă"*, o cât mai *posibilă „economie"*, o acordare *geometrică*, şi o *claritate „matematică"*.

Până acum, pictorul plecând de la reprezentarea obiectului comun tuturor şi confecţionat *artistic*, cu sprijinul diverselor *trucuri* profesionale, neglija eforturile cari trebuiau să tindă la primenirea contingentului de admiratori. Flatându-le aspiraţiile imuabile, sarcina pictorului era uşoară. Asta însă, paralizată se limita mereu.

Constructivismul, însă tinzând spre o spiritualizare generală îi trebueşte o deplină armonie, care contrar celeia observate până acum, să nu fie în dauna operei de artă.

De aceea armonia trebueşte considerată sub raport *critic* şi nu social.

Constructivismul, adresându-se spiritelor avansate, spectatorul e rar. Şi cu cât e mai rar, importanţa lui faţă de mişcare creşte şi-i dă un rol de o relativitate puţin obicinuită.

M. H. MAXY

Emile Bergerat

A murit la Paris un scriitor — supraviţuitor marei epoci literare, care ne-a precedat. Născut în anul 1845, Emile Bergerat, moare la 78 de ani. N'avea nici douăzeci de ani, când Comedia Franceză, i-a jucat un act în versuri: „Une amie", bine primit de public, dar departe de-a obţine succesul pe care Francois Coppée la aceeaşi vârstă îl obţine cu: „Le Passant".

Theophile Gautier îi dădu pe fii-sa în căsătorie, hotărându-l să se dedice literaturii.

Poet, autor dramatic, cronicar, romancier, critic de artă, bătrânul Bergerat, a luptat mult până să-şi stabilească o reputaţie — discutată şi astăzi cu prilejul morţii. *Père et mari, Ange Basani, Séparés de corps, Le Nom, La nuit bergamasque, le Capitaine Fracasse* (extrasă din romanul lui Gautier), sunt titlurile pieselor sale, jucate pe diferite scene, fără vre-un răsunet mondial. El însuşi declara că viaţa nu i-a fost foarte zâmbitoare şi luptele de toate zilele şi le-a povestit în volumul de amintiri: „Ours et fours".

Succesul cel adevărat l-a obţinut în cronicele zilnice apărute în diferite cotidiane. Verva sa sclipitoare, surprizele şi neprevăzutul scânteiau sub pana unui polemist amabil şi agreabil. Semna cu diferite pseudonime — străvezii — şi toată lumea ştia cu cine are a face, când cronica era a „omului mascat" sau a lui „Caliban", în ziarul Figaro.

Această muncă literară, apreciată în anumite cercuri, făcu pe Bergerat, membru al Academiei Goncourt.

In contra violenţelor

Primim din partea distinsului nuvelist d. Artur Gorovei, următoarele rânduri :

Deşi târziu, cred că nu voi fi cel din urmă care să-mi manifestez indignarea contra atentatului odios, pus la cale de nişte inimi negre. Vă doresc însănătoşare grabnică şi vă rog să primiţi salutările mele cele mai distinse.

Artur Gorovei

* * *

Din partea colaboratorului nostru, d. Liviu Marian, primim următoarea scrisoare :

Cu toate că nu cunosc pe nimeni din redacţia revistei Dv. şi mai puţin încă pe directorul ei, d. I. Rosenthal, ţin să vă arăt că am simţit odată cu durerea firească pentru suferinţa omului lovit mişeleşte pe la spate şi ruşinea, cu care atentatorul ne-a acoperit pe noi intelectualii români, cari (ceea ce nu-i cazul de faţă !), dacă este vorba să combatem pe un adversar, n'avem voie să tacem aceasta cu armele uzigase ale sălbaticilor sau criminalilor.

Sunt convins că atunci, când victima îşi va fi recăpătat graiul, va preferi să-şi manifesteze emoţia ce a simţit-o pe urma marii şi puternicii simpatii de care s'a văzut înconjurat în aceste clipe de suferinţă, decât revolta împotriva agresorului, pe care îl condamnăm şi-l dispreţuim.

LIVIU MARIAN

directorul liceului B. P. Hâjdău, membru al S. S. R., fost deputat

Chişinău.

*) Vezi „Ad. lit." No. 150.

Atelierele soc. ADEVERUL Sărindar 9—11.

BIBLIOTECA NAŢIONALĂ PERIODICE ROMÂNIA