

LUCIAN BLAGA

ÎNCERCĂRI
FILOSOFICE

Ediție îngrijită și bibliografie
de
ANTON ILICA

Prefața de VIOREL COLȚESCU



EDITURA FACLA — 1977

LUCIAN BLAGA ȘI DRUMUL SĂU ÎN FILOSOFIE

Eforturile ce se fac de mai mulți ani pentru a pune la îndemîna cititorului și a cercetătorului de astăzi nu numai opera poetică și dramatică, ci și opera filosofică a lui Blaga, a căror legătură este indisolubilă, au permis cunoașterea tot mai exactă a ideilor uneia dintre personalitățile cele mai reprezentative dar și mai controversate ale culturii noastre interbelice. Punctul de plecare al unei cercetări obiective a operei filosofice blagiene ar putea fi formulat potrivit cunoscutului adagiu spinozian : *non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere*. Odată dobîndită însă înțelegerea ei, cercetătorul nu poate să nu se întrebe asupra valorii de adevăr a acestei opere, asupra a ceea ce poate oferi ea ca subiect de meditație contemporană și a ceea ce nu a reușit să înfrunte proba timpului. O asemenea tratare *diferențiată* a operei sale a fost într-un fel legitimată de către Blaga însuși. „Filosofia noastră, ca oricare altă filosofie, scria el, conține în corpul ei, încetul cu încetul tot mai amplificat, desigur unele părți sau chiar regiuni, care nu aspiră decât poate la meritul de a fi deschis o zariște de dibuiri, dar filosofia noastră mai cuprinde poate și unele părți susceptibile de a fi rupte din întreg, spre a servi ca motive de meditație, spre a fi dezvoltate mai departe de alți gînditori. Ca întreg, această filosofie va satisface fără

îndoială numai oameni care au o afinitate structurală cu autorul clădirii" ¹.

Pentru ca judecata critică să se întemeieze pe fapte bine stabilite, ea trebuie să aibă în vedere nu idei izolate, desprinse din cutare sau cutare scriere, ci ansamblul ideilor în mișcarea lor vie, în procesul nașterii, dezvoltării, corectării sau abandonării lor. Altfel riscă să se războiască cu idei părăsite între timp de chiar autorul lor, sau să nu le poată determina sensul exact, așa cum l-a gândit el.

E drept că opera filosofică a lui Blaga nu prezintă discontinuități radicale, schimbări spectaculoase de perspectivă, rupturi vizibile. O anumită evoluție a gândirii bliagiene pare totuși greu de contestat. Filosoful român nu face parte din familia acelor cugetători care, asemeni lui Spinoza sau Schopenhauer, și-au elaborat de timpuriu ideile de bază, opera ulterioară fiind o explicitare, precizare și dezvoltare a lor. În cazul său avem a face mai curînd cu o dezvoltare organică, ce asimilează materii diverse, încorporîndu-și-le potrivit propriei sale naturi și modificîndu-le astfel, modificîndu-se totodată pe sine. Fără a fi lineară, simplă, lipsită de conflicte interne și de coliziuni uneori dramatice, dezvoltarea de care vorbim prezintă totuși o anumită unitate lăuntrică. Gîndirea lui Blaga nu străbate nicidecum, maiestuoasă și imperturbabilă, sigură de sine și neclintită în credința propriului adevăr, o cale regală — cum ar putea-o sugera anumite formulări și, mai ales, postura sa de constructor de sistem. Ea își caută cu înfrigurare drumul, tatonează, încearcă o soluție pentru a o înlocui cu alta, pornește într-o direcție pentru ca apoi s-o abandoneze, nu evită să-și mărturisească incertitudinile și, uneori, eșecurile. Un anumit fond unitar subzistă totuși, făcînd-o recgnos-

¹ *Trilogia valorilor*. Editura Fundația pentru literatură și artă, București, 1946, p. 162.

cibilă în oricare dintre momentele ei și fixându-i fizionomia specifică.

În această evoluție pot fi identificate anumite puncte de reper, care permit o periodizare, relativă, e adevărat, dar foarte utilă pentru o cercetare de ansamblu. Asupra unora dintre ele a atras atenția Blaga însuși, preocupat într-o anumită măsură de reconstituirea itinerarului său spiritual. Prevenindu-i pe recenzenții care stăruiau „să pună pe una și aceeași linie, fără deosebire” diferitele sale studii și să vadă o unitate, acolo unde „o atenție mai puțin zeloasă putea să remarce cel mult o stufoasă complexitate de preocupări”, Blaga preciza în prefața primei ediții a *Censurii transcendente* că lucrările cuprinse între 1919 și 1931 „trebuie socotite cel mult ca o fază de pregătire”, deosebindu-se de lucrările ce expun sistemul însuși. Căci „una e faza de pregătire a unei gândiri și altceva gândirea însăși”. Lucrările anterioare *Eonului dogmatic* înfățișează un peisaj intelectual „mai curînd pitoresc decît unitar”, și chiar dacă unele din ideile lor vor fi reluate în trilogii „aceasta se datorește mai mult unei fatalități sau unui inevitabil automatism, decît unei intenții clare de sistem”². Totuși, în prefața lucrării cosmologice citim că autorul „a urmărit încă din cea dintîi tinerețe planul unui vast sistem metafizic”³, ceea ce evident nu concordă cu afirmațiile reproduse mai sus. Neconcordanța se datorește probabil unei „iluzii retrospective” unificatoare, apărută în momentul cînd planul sistemului era deja elaborat. În orice caz, Blaga considera, cum vedem, că lucrările din anii 1919—1931 aparțin unei „faze de pregătire”, deosebită de faza sistemului propriu-zis. Aceeași apreciere poate fi întîlnită și într-un text de mai tîrziu. Pregătind pentru tipar la sfîrșitul anului 1945 o ediție revizuită a lucrărilor sale

² *Censura transcendentă*, Cartea românească, 1934, pp. 5—7.

³ *Diferențialele divine*, Editura Fundației, București, 1940, p. 5.

dintre 1919 și 1931, Blaga afirma că acestea aparțin „fazei de pregătire a concepției sistematice”. Ele sînt „prefigurări ale concepției sistematice de mai tîrziu. Dar nimic mai mult decît prefigurări, tatonări, etape”⁴.

Declarațiile formale ale autorului ne obligă să privim anii 1919—1931 ca formînd o perioadă distinctă în creația sa filosofică, deosebită de perioada trilogiilor. Aprecierile lui Blaga corespund, dealtfel, realităților operei. Anul 1919 este anul dublului său debut editorial, în poezie și în filosofie, cu volumele *Poemele luminii* și *Pietre pentru templul meu*. Iar anul 1931 este anul publicării primei lucrări ce aparține ciclului trilogiilor. Scrierile publicate în acest răstimp au o problematică foarte variată, ele reprezentînd realmente căutări, tatonări, prefigurări ale unor soluții ce vor fi definitivitate abia în trilogii. Putem reține, prin urmare, ca sigură, delimitarea unei perioade cu fizionomie proprie între anii 1919—1931, numită „perioada de pregătire a concepției sistematice”.

Activitatea filosofică a lui Blaga începe însă înainte de anul 1919. Debutul său în acest domeniu are loc în 1914 cînd publică în ziarul „Românul” din Arad articolul intitulat *Reflexii asupra intuiției lui Bergson*, prezentat drept traducere și semnat cu pseudonimul Ion Albu. Autorul a explicat mai tîrziu de ce nu a semnat cu numele propriu. „Semnat de mine, un «liceean», desigur că foiletonul ar fi luat drumul coșului... în atmosfera de ignoranță filosofică stăpînitore pe meleagurile ardelene, aceasta mi se părea singura cale de a-mi vedea scrisul înflorind în litera tiparului”⁵. Alături de articolul de debut, au fost identificate pînă acum încă zece articole de dimensiuni și importanță variabile, publicate înainte de 1919, și a căror primă ediție o oferă volumul de față. Putem considera anii 1914—1919 ca o perioadă relativ

⁴ *Zări și etape*. Prefață, E.P.L., București, 1968.

⁵ *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, Editura tineretului, (1965), p. 145.

distinctă în activitatea filosofică a lui Blaga care, fără a avea însemnătatea perioadei următoare, rămîne totuși interesantă pentru înțelegerea genezei unora dintre ideile sale. Între această perioadă și cea a pregătirii sistemului nu există alte deosebiri decît acelea generate de maturizarea intelectuală firească a autorului și de lărgirea cunoștințelor și a experienței sale.

Cea mai importantă perioadă a creației filosofice bliagene este, fără îndoială, aceea a elaborării și publicării lucrărilor ce fac parte din trilogii. În „planul sistemului” din 1940 ni se vorbește despre cinci trilogii: 1) trilogia cunoașterii, 2) trilogia culturii, 3) trilogia valorilor, 4) trilogia cosmologică și 5) trilogia pragmatică. Dintre acestea, în timpul vieții autorului au fost publicate numai primele trei, precum și prima lucrare din cea de a patra trilogie. Așa cum rezultă însă din corespondența sa, filosoful considera și alte lucrări de mai târziu ca făcînd parte din ciclul trilogiilor. Este vorba de două cursuri litografiate, *Despre conștiința filosofică* (fasc. I—II), apărut în 1947 și tipărit în 1974 la editura „Facla” și *Aspecte antropologice*, apărut în 1948 și tipărit în 1976 la aceeași editură. În privința celui dintîi, Blaga scria: „Odată cîndva, cînd se vor publica toate trilogiile, acest studiu va figura ca introducere a întregului sistem”⁶. Iar despre cel de-al doilea el afirma că „cu nenumărate rețușări face parte din ansamblul trilogiilor”⁷, fără a-i stabili mai exact locul. Pe baza precizărilor mai recente aduse de Dorli Blaga⁸ și Ion Maxim⁹ putem stabili că

⁶ *Scrisoarea către Melania Livadă din 15 febr. 1947*, în Melania Livadă, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, Editura Cartea românească, 1974, p. 9 (facsimil p. 22).

⁷ *Scrisoare către Octav Șuluțiu din 25 mai 1948*, în „Manuscriptum” 1 (2), 1971, pp. 141—142.

⁸ *Notă asupra ediției*, în Lucian Blaga, *Opere*, vol. 1, Editura Minerva, București, 1974, p. XXI.

⁹ *Lucian Blaga și problema antropogenezei*, în Lucian Blaga, *Aspecte antropologice*, Editura Facla, 1976, p. 8.

gînditorul și-a reorganizat între timp planul sistemului, renunțînd la cea de a cincea trilogie și incluzînd în trilogia cosmologică, alături de *Diferențialele divine*, cursul din 1948 și studiul rămas nepublicat *Ființa istorică*, menționat inițial ca aparținînd trilogiei pragmatice.

Perioada trilogiilor sau perioada elaborării sistemului poate fi socotită în orice caz ca o perioadă distinctă față de cele două anterioare. Ea începe în 1931, odată cu publicarea *Eonului dogmatic*. Dar limita sa posterioară este mai greu de fixat. Am putea-o considera ca fiind anul 1946, cînd apare ultima trilogie antumă, însă am văzut că lucrări apărute după această dată au fost și ele incluse în trilogii. Totuși, sub raportul conținutului, acestea din urmă aduc unele schimbări importante în filosofia lui Blaga. Așa încît cred că putem socoti anul 1946 ca încheind această perioadă. Perioada elaborării sistemului ar fi cuprinsă deci între 1931 și 1946.

Ar urma să considerăm atunci perioada ulterioară anului 1946 ca ultima perioadă a creației filosofice blagiene. Este un fapt că în lucrările de după acest an, atît în cele două cursuri deja menționate, cît și în scrieri postume, mai ales în *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* și în *Experimentul și spiritul matematic* are loc un interesant proces de reexaminare și corectare a unor idei ale autorului, în spiritul unei viziuni mai realiste, mai apropiate de concepția științifică. Firește, semnificația și profunzimea modificărilor aduse pot fi discutate. Indiscutabilă mi se pare însă prezența în operele lui Blaga de după 1946 a unui anumit suflu înnoitor, a unei admirabile tendințe de apropiere de real și de abandonare măcar parțială a modalității metafizic-spiritualiste de gîndire. Chiar dacă nu renunță cu totul la anumite postulate de bază ale sistemului, el tinde să-și dezvolte ideile și să le înfățișeze într-un spirit mai apropiat de datele istoriei reale și ale cunoașterii științifice.

Socotesc, prin urmare, că pot fi distinse în evoluția gândirii lui Blaga următoarele patru perioade : 1) perioada începuturilor filosofice (1914—1919) ; 2) perioada pregătirii concepției sistematice (1919—1931) ; 3) perioada elaborării sistemului sau perioada trilogiilor (1931—1946) ; 4) perioada corectării și dezvoltării concepției sistematice (1946—1961). Menționez totodată că această periodizare este, ca oricare alta, relativă, granițele cronologice mai ales între primele două și ultimele două perioade fiind întrucîtva convenționale, chiar dacă nu cu totul arbitrare.

Scrierile lui Blaga cuprinse în acest volum acopăr aproape în întregime, cel puțin după actualele noastre cunoștințe, prima perioadă și o bună parte din cea de a doua. Ele ne ajută să înțelegem mai bine modul în care s-au constituit unele dintre ideile definitorii ale cugetătorului român, să sesizăm influențele pe care le-a suferit și felul în care le-a asimilat, să pătrundem oarecum în intimitatea creației sale filosofice. Nu putem uita, desigur, că avem de-a face, așa cum o sugerează chiar titlul volumului, cu „încercări”, care nu au densitatea teoretică a scrierilor de maturitate și nici eleganța stilistică a acestora. Entuziasmul juvenil pentru idee îl poartă deseori mult dincolo de marginile adevărului. De aceea încercările sale trebuie privite drept ceea ce sînt ; a le pretinde mai mult ar fi să ignorăm că autorul este un tînăr care își caută drumul în filosofie.

Începuturile filosofice ale lui Blaga sînt dominate de interesul pasionat pentru gândirea lui Henri Bergson, „ultimul mare filosof”, cum îl numește el în *Mit și cunoștință*. Constatarea aceasta ne este impusă nu numai de primele două articole din acest volum, care se ocupă direct de filosoful francez, ci și de modul de gândire care le străbate pe celelalte. Împrejurările în care, după propriile-i mărturii, Blaga a intrat în contact cu opera berg-

soniană, merită a fi relatate. În clasa a cincea de liceu a avut norocul să facă o excursie în Italia. Aflat la Napoli și profitînd de cîteva ore de răgaz, tînărul Blaga vizitează librăriile, unde se interesează, firește, de cărțile de filosofie. Pentru ediția italiană a operelor lui Hegel, pe care o rîvnea, nu are destui bani, așa că se mulțumește s-o „pipăie”. „La librărie am cumpărat totuși ceva și anume o revistă italiană, recent apărută, în cuprinsul căreia am remarcat niște note despre filosofia lui Bergson. Era întîia oară că încolțea în mine speranța de a afla ceva despre gînditorul francez, pe care-l știam doar din nume. M-am întors cu prada la hotel, ca un cățeluș ce a găsit un os prea mare, care-i va jigni caninii de lapte în cel mai cinstit exercițiu al funcțiunii lor. Pînă pe seară m-am chinuit să descifrez cu dicționarul, notele destinate să-mi rămîină impenetrabile. La ora cinei eram tăcut, aproape abătut, mîrîiam — nu vorbeam, căci textul mă ținuse toată după-amiaza la distanța celor mai umilitoare tîrcoale. Mi-am părăsit osul, descurajat, după ce timp de ceasuri i-am supus rezistențele unor cauze inconcludente”¹⁰. Asta se întîmpla în anul 1911. Ceva mai tîrziu, în clasa a șasea de liceu, interesul său pentru Bergson e tot atît de puternic, iar strădaniile pe care le depune pentru a-și procura operele acestuia sînt cu adevărat emoționante. Dar să-i dăm din nou cuvîntul: „Trecînd odată într-un ceas norocos, pe lîngă librăria Zeidner, descopăr în vitrină o carte splendid editată: „Zeit und Freiheit” de Henri Bergson. Era tocmai ce îmi dorisem de atîta timp (sub acest titlu apăreau în traducere germană „Datele imediate ale conștiinței”). M-am repezit în librărie. Prețul era exorbitant: 9 coroane! În buzunar n-aveam decît mărunțiș pînă la 2 coroane. Și nu sosise decît acest exemplar, pe care nu l-aș mai fi lăsat din mîină, ca nu

¹⁰ *Hronicul* . . . , p. 120.

cumva să mi-l ia vreun alt amator. Nu întrezăream însă nici o posibilitate de a-mi face rost de ceea ce lipsea pînă la împlinirea prețului. Am fost nevoit să las cartea. Rugam însă pe librar să mi-o rețină o zi, două, pînă mi-or sosi banii. Dar librarul a refuzat. Pînă să ies, cartea reapăru și ea în vitrină. M-am oprit încă o dată, în fața geamului, în care băteam ușor cu degetul tactul unui marș. Mă simțeam îndemnat să rămîn acolo, să acopăr cartea cu spatele, să mi-o apăr de privirile trecătorilor. Îmi închipuiam că mii de intelectuali brașoveni atîta așteptau : o carte de Henri Bergson ! Nimenea nu se oprea însă să cate peste umărul meu la cartea aceea elegantă în table groase, îmbrăcată în pînză brună-gălbuie, în care erau impregnate cu litere de aur numele unui autor și titlul — Henri Bergson „Zeit und Freiheit“. M-am dus acasă. Am deschis un dulap. Atîrnau aici niște paltoane vechi. Le-am vîndut. A doua zi îmi cumpăram cartea. Cu ajutorul „Datelor imediate ale conștiinței“ mă inițiam în filosofia lui Bergson, pe care aveam s-o cunosc, însă, în toată ampla sa desfășurare de-abia un an mai tîrziu, din studiul apărut la București, al lui C. Antoniaide : „Filosofia lui Henri Bergson“. Un exemplar, unul singur, din cartea lui Antoniaide și-a făcut cale la Brașov. L-am descoperit la Librăria Ciurcu și mi l-am procurat numaidecît. Se cuvine să însemn aici că studiul lui Antoniaide, cu toate că nu făcea decît să parafrazeze textele bergsoniene, sau poate că tocmai de aceea, a avut prin latura sa informativă cît și prin limba în care era scris o deosebită însemnătate pentru dezvoltarea mea. Citind și recitind această carte, învățam două lucruri : întîi, cum gîndește cel mai de seamă filosof al timpului, și al doilea — cum se poate scrie plastic și elegant — filosofie în limba românească !¹¹

¹¹ *Ibid.*, pp. 134—135.

Articolul de debut al lui Blaga, ca și cel următor, sînt rodul lecturilor și meditațiilor sale pe marginea bergsonismului. Tînărul gînditor vădește nu numai o bună cunoaștere a subiectului, dar și capacitatea unei atitudini personale, creatoare, depășind simpla poziție de emul al filosofului francez. Observațiile de ordin critic sînt mult mai accentuate în primul articol, ele pierzîndu-și parcă acuitatea în cele următoare unde Blaga, fără a o spune întotdeauna, își însușește unele poziții de bază ale filosofiei bergsoniene, îndeosebi atitudinea antiintelectualistă. Dar în primul articol, el exprimă cerința apropierii între intuiție, capabilă de a pătrunde în intimitatea devenirii, dar incapabilă de a-și formula descoperirile, și inteligență, „care nu-i așa de mult legată de spațiu ca să fie silită să falsifice devenirea, formulînd-o” — cum susținea Bergson. Afirmația bergsoniană despre opoziția dintre filosofie, bazată pe intuiție, și știință, bazată pe inteligență, cu corolarul incapacității științei de a pătrunde fenomenele vieții i se pare pe drept cuvînt lui Blaga „pretențioasă”. „Inteligența cu categoriile ei e cu mult mai mult decît spațiu și n-o putem reduce la acesta”¹². Tînărul gînditor formulează totodată exigența ca intuiția să dobîndească ea însăși „o anumită nuanță de pozitivitate”. De la această apropiere între intuiție și inteligență și de la nuanța de pozitivitate pe care ar trebui să o capete intuiția așteptăm, scrie Blaga în încheierea articolului, „câi multe și promițătoare”.

Încă în articolul de debut se conturează o direcție de preocupări ce va fi totdeauna prezentă în gîndirea lui Blaga: teoria cunoașterii, cu prelungirile ei metafizice. Tînărul gînditor sesizează curînd însemnătatea crucială a teoriei cunoașterii pentru orice concepție filosofică: „Ce teorie a cunoștinței adoptezi este un pas de o impor-

¹² *Reflexii asupra intuiției lui Bergson*, în *volumul de față*, p. 35.

tanță enormă pentru viața spirituală, căci teoria cunoștinței nu este o simplă teorie între multe altele, ci începutul fericit sau dezastruos al unei adânci sau mărginite concepții despre lume . . . ”¹³. Ideile lui Blaga în acest domeniu sînt puternic marcate de orientările antiintelectualiste moderne, îndeosebi de bergsonism și de *Lebensphilosophie*-a germană. Deși afirmă la un moment dat în mod just că filosofia trebuie să-și însușească spiritul științei, ba chiar să se întregească cu un tablou științific al universului, ca „apendice provizoriu” al său, schimbarea permanentă a datelor științei îl face să le considere drept „aproximații”, cărora le recunoaște valoarea practică, dar le contestă aptitudinea de a funda o concepție despre lume. Ideile metafizice nici nu sprijină, nici nu contrazic convingerile științifice ; ele sînt „ipoteze neutrale, indifferente”. Știința nu poate pătrunde în „natura intimă” a realului, nu ne poate dezvălui toate ascunzișurile realității. Utilizînd în mod curios în favoarea metafizicii o idee pozitivistă născută pentru a o combate, Blaga afirmă că știința nu răspunde la întrebarea : de ce se întîmplă un fenomen, ci la întrebarea „pe cît de modestă, pe atît de rodnică” : cum se întîmplă el ? În acest fel el vrea să preserve de intruziunea științei un domeniu, o „țară a necunoscutului”, care să facă obiectul metafizicii. Existența acestui domeniu prezumtiv ar dezlega filosofia din dependența ei de știință și ar permite conceperea ei în legătură cu cerințele „vieții”, ale „personalității omenești”, ale libertății. Căci libertatea, crede Blaga, nu există acolo unde stăpînește „materia cu obiceiurile sale matematice-științifice”. Ea „poate fi numai «în noi» și acolo trebuie cucerită”¹⁴. Ceea ce numește el „eroism în gîndire” înseamnă „crearea din intern a lumii”, afirmarea nestînjinită a personalității libere. „Vederile noastre metafizi-

¹³ *Mit și cunoștință*, în volumul de față, p. 70.

¹⁴ *Eroism în gîndire*, în volumul de față, p. 54.

zice ar trebui să fie o lumină, ce se desprinde din întreaga, neliniștita, nimicitoare, entuziasta și morala noastră personalitate...". Aceste idei iau uneori forma unei condamnări patetice a „materialismului“, căruia Blaga îi atribuie însă nu înțelesul său filosofic, ci un înțeles îngust etic.

Odată cu idealismul și antiintelectualismul gnoseologic și metafizic se manifestă în gândirea lui Blaga încă în această perioadă de început agnosticismul. Mînat, cum am văzut, de năzuința de a-i asigura metafizicii un domeniu sustras ingerințelor științei, el presupune că există un tărîm al incognoscibilului. Coloratura pregnant etică și poetică a acestei năzuințe se dezvăluie în următorul pasaj: „Voim să existe *incognoscibilul* — tărîmul de dincolo, în care ne oglindim dorurile și vrerile... , căci nu sîntem numai intelecte rigide, ci personalități vii, care simt frumosul și vreau binele“¹⁵. Incognoscibilul este înțeles ca tărîm al misterelor, pe care conștiința trebuie să tindă a le adînci, iar nu a le suprima. Atitudinea poetic-metafizică, pe care Blaga o va defini mai tîrziu drept „sporirea tainei“, se cristalizează, cum vedem, încă din această primă perioadă. Alături de izvoarele ei poetice e greu să nu observăm aici o anumită influență religioasă, datorată, se pare, studiilor teologice ale autorului. Afirmațiile lui Blaga privind raporturile sale cu teologia sînt mult prea bine cunoscute ca să mai fie nevoie să le reluăm aici. Evoluția sa filosofică se caracterizează prin îndepărtarea de punctul de vedere religios, ajungînd la un moment dat într-un conflict fățiș cu reprezentanții ortodoxismului. În această primă perioadă însă doar forțînd sensul textelor ar putea fi susținută o teză contrară.

Mult mai interesante decît ideile sale gnoseologice și metafizice se dovedesc concepțiile lui Blaga într-un

¹⁵ *Concepția despre lume și știința*, în volumul de față, p. 57.

domeniu care va ocupa întotdeauna un loc privilegiat în gândirea sa și în care el va aduce contribuții remarcabile — acela al filosofiei culturii. Cea mai mare parte a volumului de față conține dealtfel lucrări ce aparțin acestui domeniu. Prin ele putem urmări procesul constituirii tezilor de bază ale concepției lui Blaga asupra culturii. Preocupările de filosofia culturii se împletesc strâns încă de la început cu cele gnoseologice și metafizice. Ceea ce-l interesează cu deosebire pe Blaga este unitatea formelor culturii. Primele indicii ale acestei problematice apar în articolul *Intelectualismul în filosofie*, publicat în 1916 în „Convorbiri literare”. Tînărul gânditor își propune să definească aici „spiritul de cugetare” al veacului trecut, „numitorul comun” al operelor filosofice ale acelui veac; „spiritul de cugetare al unei epoci, scrie el, l-am putea defini, cred, ca ceva în mare măsură inconștient, ce zace în sufletul nelămurit al cugetătorilor mărunți și mari. Un fel de spirit al timpului în miniatură, care și-n cazul acesta își păstrează însușirea de atmosferă, pe care n-o simțim tocmai fiindcă trăim în ea...”¹⁶. Blaga crede că spiritul de cugetare caracteristic secolului al XIX-lea este intelectualismul. Acesta ar putea fi definit, după părerea sa, printr-o tendință monistă, constînd în eludarea dualității originare materie-conștiință, fie prin reducerea spiritului la materie, fie prin reducerea materiei la spirit. În primul caz avem a face cu materialismul, în cel de-al doilea cu spiritualismul. Acesta din urmă este o „metafizică nesinceră”, un „bastard născut dintr-un amestec nenorocit — al intelectualismului, de o parte, și al intuiției mistice a conștiinței, de alta”¹⁷.

Reducția acuzată de Blaga s-ar exprima în încercarea de a aplica atît materiei, cît și spiritului, aceleași pro-

¹⁶ *Intelectualismul în filosofie*, în volumul de față, p. 58.

¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

cedee de cunoaștere — cele intelectuale. Or tocmai această aplicare este, după părerea sa, nejustificată. Propriul său punct de vedere se exprimă într-un dualism critic-metodic (iar nu dogmatic-ontologic), menit să ia locul vechiului monism. Potrivit acestui punct de vedere, metodele cunoașterii intelectuale urmează a fi aplicate numai domeniului materiei, în domeniul spiritului fiind necesară o cunoaștere de un gen deosebit, capabilă să sesizeze fluxul conștiinței și caracterul liber și creator al personalității umane. Un pasaj din ultima parte a articolului ne indică cu claritate sursa acestor idei : „Să ne îndreptăm deci în sensul intuiționismului, pentru care totul e curgător, și pînă și conceptele rigide cîștigă rolul unor organe vii, care adună impresiunile, întocmai cum adună un magnet piliturile de fier”¹⁸.

Nu ne propunem să discutăm acum valoarea ideilor gnoseologice din acest articol cu atît mai mult cu cît, așa cum vedem, ele nu sînt originale. Înțelegerea îngustă a materialismului, reducerea acestuia la anumite forme istorice ale sale și ignorarea totală a materialismului dialectic vădesc insuficiențe care pun sub semnul întrebării validitatea analizei. Ceea ce ne reține însă atenția este problema generală care-l preocupă pe tînărul gînditor : găsirea unui substrat comun al gîndirii filosofice a veacului trecut, substrat definit în mod hegelian ca o formă a spiritului timpului (*Zeitgeist*).

Pornind de la acest articol constatăm un proces de generalizare a temei unității formelor culturii ; treptat, noi domenii ale culturii, nu numai filosofia, vor fi privite în perspectivă unificatoare. Un alt articol, apărut în același an, atrage în cîmpul problematicii unității toate domeniile cunoașterii. Poziția pe care se situează de această dată tînărul filosof este de-a dreptul deconcer-

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

tantă prin radicalismul ei. El conferă mitului o semnificație extrem de generală, socotindu-l drept „proiecțiunea eului asupra aceluia ceva ce nu este eu”. „Fracțiunea cea mai intimă a conștiinței omenеști a fost și este și astăzi mit, în sensul acesta : o revărsare a sufletului din albia sa asupra cîmpurilor ce-l mărginesc”¹⁹. Investind mitul cu un astfel de înțeles, care în fond îi anulează specificul ca fapt de cultură, Blaga poate apoi să susțină cu ușurință că toate produsele cunoașterii noastre sînt mituri. Construcțiunile explicative ale științei, nu numai ale celei antice, dar și ale celei moderne, precum și sistemele metafizice, indiferent de orientarea lor, sînt în fond, după părerea lui, plăsmuiri mitice. Se resimte din nou aici influența filosofiei vieții, de data aceasta în forma ficționalismului pragmatic al lui Hans Vaihinger. Perspectiva mitică este, după Blaga, singura alternativă a dogmatismului epistemologic, propriu, consideră el, atît materialismului, cît și spiritualismului din veacul anterior și pe care-l caracterizează drept „o apă văroasă în care se pietrifică organismul ideilor”. Acceptînd însă ficționalismul, el a trebuit să-și însușească și consecințele sale relativiste și în cele din urmă agnostice.

Unificarea formelor cunoașterii într-o epistemologie nedogmatică, și care să ocolească dificultățile epistemologiei clasice, este posibilă, după opinia lui Blaga, numai prin depășirea dihotomiei adevăr-fals, într-o concepție în care cunoașterea să fie considerată ca o realitate de fapt. „Dorim, scrie el, o teorie a cunoștinței dincolo sau mai presus de adevăr și ficțiune”, care să analizeze știința „făcînd abstracție de aceea că este adevăr sau iluzie, privind-o ca fapt real, indiferent că este valabilă sau nu”²⁰.

¹⁹ *Mit și cunoștință*, în *volumul de față*, p. 67.

²⁰ *Două tendințe în teoria cunoștinței*, în *volumul de față*, p. 74.

Noua perspectivă va fi de fapt aceea a filosofiei culturii. Este de observat că tratarea cunoașterii din punctul de vedere al filosofiei culturii înseamnă pentru Blaga renunțarea la punctul de vedere al adevărului ei. Fapt cu atât mai important de remarcat, încă de pe acum, cu cât el va rămîne o constantă a gândirii blagiene.

Tratarea cunoașterii din punctul de vedere al filosofiei culturii este întreprinsă în teza de doctorat, susținută în 1920 la Viena și publicată în limba română sub titlul *Cultură și cunoștință*. Rezervele exprimate ulterior de Blaga față de această lucrare trebuie să ne îndemne a o privi cu prudență. Dealtfel ea nici nu este inclusă în acest volum. Totuși, lucrarea menționată nu poate fi neglijată atunci cînd vrem să înțelegem evoluția gândirii filosofului. Fără a ne opri pe larg asupra ei, vom reține introducerea punctului de vedere al filosofiei culturii în tratarea teoriei cunoașterii, semnalată adineaori. „Teoria cunoașterii, scrie Blaga, a întrebuițat rînd pe rînd metoda logică, psihologică, biologică, sociologică. N-am putea-o îmbogăți cu o metodă puțin încercată — cu cea culturală? E o întrebare care lămurește titlul lucrării de față... Și e, nădăjduim, o întrebare care deschide perspectiva unei vaste sinteze”²¹. Aplicarea acestei metode la studiul ideilor elaborate de spiritul omenesc îl conduce pe Blaga spre concluzia că există o variabilitate funcțională a lor de-a lungul istoriei, în condițiile în care conținutul poate rămîne neschimbat. „Legea” acestor mutațiuni funcționale este dobîndirea valorii maxime, a funcțiunii celei mai adecvate pentru fiecare idee.

Lucrările analizate pînă acum vădesc prezența timpurie în gândirea lui Blaga a unor preocupări statornice pentru descifrarea fondului unitar al diverselor feno-

²¹ *Cultură și cunoștință*, Instit. de arte grafice „Ardealul”, Cluj, 1922, p. 3.

mene culturale (filosofia secolului al XIX-lea ; filosofie-știință-mit ; idei filosofice-etice-logice-religioase).

Alături de tema unității formelor culturii și în strînsă legătură cu ea, în cîmpul preocupărilor lui Blaga intră treptat tema factorilor ce determină această unitate. Expresia matură a temei din urmă va fi teoria matricei stilistice, elaborată în perioada trilogiilor. Blaga a fost însă preocupat de această problemă cu mult mai devreme, încercînd diverse modalități de soluționare. Cea dintîi este expusă în volumul de aforisme din 1919. Creațiile culturale sînt înțelese aici ca expresii ale unei atitudini sufletești specifice în fața lumii și vieții, izvorînd dintr-o zonă așezată la granița dintre conștiință și inconștient : „Din aceste atitudini sufletești clar-obscură în fața lucrurilor trebuie să purcedem, sau la ele trebuie să ajungem, dacă vrem să pătrundem în ființa intimă culturală a unui popor”²². Arta, filosofia, religia etc. nu sînt altceva decît cristalizări ale acestor atitudini. Blaga încearcă să definească atitudinile caracteristice ale cîtorva culturi istorice. Cultura grecilor, arată el, se află sub categoria tipicului, cea medievală e străbătută de patosul ierarhizării lucrurilor, cea modernă germanică respiră atmosfera individualismului, cultura indiană aspiră spre impersonal și consideră individul ca un simbol întîmplător al acestuia.

Această primă soluție a problemei factorilor determinanți ai unității culturii este, desigur, nesatisfăcătoare. „Atitudinile sufletești” sînt ceva mult prea vag și imprecis pentru a putea fi serios luate în discuție. O soluție mai precisă, dar la fel de nesatisfăcătoare sub raport explicativ este propusă în *Filosofia stilului* (1924). Această lucrare reunește cele două teme — tema unității formelor culturii și tema factorilor ce o determină — într-o

²² *Pietre pentru templul meu*, „Cartea românească”, București, 1919, p. 27.

primă schiță a teoriei stilului cultural. Blaga nu a pretins niciodată că ar fi fost creatorul conceptului de stil cultural. El a preluat acest concept de la Nietzsche și de la morfologia germană a culturii. Influența lui Nietzsche asupra ideilor lui Blaga a fost remarcată de Tudor Vianu în recenzia pe care a publicat-o la apariția lucrării menționate²³. Această influență este de altfel identificabilă încă înainte de *Filosofia stilului*. O recunoaștem în vitalismul exuberant al *Poemelor luminii*, în critica avîntată a pseudovalorilor filistine din *Pietre pentru templul meu*, dar mai ales în articolul *Revolta fondului nostru nelatin*, publicat în „Gîndirea” în 1921.

Nu numai din opera lui Nietzsche putea să se inspire Blaga în concepția sa asupra stilului cultural, ci și din cea a emulului acestuia, Oswald Spengler, principalul reprezentant al morfologiei germane a culturii. Că Blaga a cunoscut de timpuriu lucrarea fundamentală a lui Spengler, ne-o dovedește articolul elogios pe care i l-a dedicat în 1921²⁴. Ideile spengleriene asupra culturii au avut un puternic ecou în filosofia lui Blaga, cu toate că ulterior el le-a adus anumite obiecții esențiale. Rămînînd la conceptul de stil, în lucrarea gînditorului mîunchenez citim: „Stilul este, ca și cultura, un fenomen original (*Urphänomen*) în cel mai strict sens goethean, fie că e vorba despre stilul artelor, al religiilor, al ideilor sau despre stilul vieții însăși... De aceea, în imaginea integrală a unei culturi nu poate exista decît un singur stil: stilul acestei culturi”²⁵.

Iată deci cîteva dintre sursele de la care a pornit Blaga în înțelegerea stilului ca determinare generală a

²³ T. Vianu, «*Filosofia stilului*» de Lucian Blaga, în „Gîndirea” anul IV, 1924, nr. 3, p. 92.

²⁴ *Un Copernic al istoriei* — Oswald Spengler, în „Gîndirea”, anul I, 1921, nr. 1, p. 10.

²⁵ O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Erster Band, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1972, p. 265.

culturii. În *Filosofia stilului* el pleacă de fapt de la o problemă de filosofia artei — aceea a specificului stării estetice, ajungând însă, după o încercare de explicație proprie, la chestiunea normelor și stilurilor artistice. Respingând părerea — după el prejudecata — că stilurile artistice ar izvorî din lăuntrul artei însăși, Blaga arată, în sensul morfologiei culturii, că în cadrul diferitelor culturi, arta prezintă asemănări morfologice frapante cu filosofia, morala, religia, știința etc. Ar fi riscant să atribuim aceste asemănări unor influențe reciproce, căci ramurile de cultură respective apar de obicei simultan. Izvorul lor trebuie să se afle undeva mai adînc, într-un centru comun de forță din care iradiază și care constă în ceea ce Blaga continuă să numească „atitudinea spirituală în fața vieții și a lumii”. Străduința precizării acestui factor este totuși vizibilă aici. Izvorul comun al formelor culturii este năzuința formativă (*nisus formativus*), adică tendința spiritului de a da o anumită formă lucrurilor cu care vine în contact. Termenul, cum arată Blaga însuși, provine de la naturalistul Năgeli, care îl utilizase pentru a desemna forța ascunsă ce lucrează înlăuntrul ființelor vii, creînd forma lor tot mai desăvîrșită. Într-un anume sens, el înseamnă o reînviere evoluționistă a entelehiei aristotelice. Dar acest termen este mult mai potrivit, după Blaga, în filosofia culturii decît în biologie.

Explicarea unității formelor culturii prin „năzuința formativă” a spiritului este o explicație de tip idealist, care nu forează destul de adînc în straturile din care se hrănește cultura. Blaga va încerca mai tîrziu să lărgescă gama factorilor explicativi, menținînd printre ei năzuința formativă, socotită în continuare ireductibilă. De ce spiritul manifestă în epoci diferite năzuințe formative diferite este o întrebare la care el nu poate răspunde. Răspunsul ar fi implicat ieșirea din cadrele concepției idea-

liste, situarea problemei în perspectiva determinismului social-istoric al culturii.

Năzuința formativă variază de la o epocă la alta. Dar „centrul ei, chiagul ei, scrie Blaga, e totdeauna o valoare fundamentală, pe care o realizează în materialul plastic al simțurilor, și nu numai în acesta, ci în toate plăsmuirile conștiinței omenești : în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice”²⁶. Năzuințele formative mai însemnate din istorie s-au cristalizat în jurul următoarelor trei valori, caracterizând fiecare o cultură determinată : *individualul* (cultura europeană modernă), *tipicul* (cultura antică greacă) și *absolutul* (cultura medievală și cea contemporană). Către această din urmă valoare și către stilul cultural ce-i corespunde se îndreaptă mai cu seamă atenția lui Blaga. „Interesul principal al lucrării dlui Blaga, scria Tudor Vianu în recenzia menționată, stă poate în definirea stilului absolut, către care fără îndoială că se îndreaptă toate simpatiile autorului. Ceea ce spune dsa în această privință poate fi înțeles ca un autocomentar la opera sa poetică”²⁷.

Individualul, tipicul, absolutul realizează legătura profundă, subterană, între toate formele respectivelor culturi. Fără a fi ajuns încă la noologia abisală din *Orizont și stil*, Blaga întrevede de pe acum calea pe care o vor urma cercetările sale : „Perspectivele ce se deschid promițătoare prin această porțiță spre inconștient, sînt multe”²⁸.

Blaga ajunge în lucrarea pe care o analizăm la o concluzie foarte importantă privind unitatea stilistică a formelor culturii : „ceea ce se numește «stil» în artă, nu se restrînge numai la artă. Același stil se constată în tărîmul cunoașterii, ca și în etică sau în întocmirile sociale.

²⁶ *Filosofia stilului*, în volumul de față, p. 111.

²⁷ T. Vianu, *loc. cit.*, p. 93.

²⁸ *Volumul de față*, p. 111.

«Stilul» e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii"²⁹. *Filosofia stilului* marchează astfel un moment esențial în evoluția cercetărilor lui Blaga privind unitatea formelor culturii. El adoptă pentru prima oară aici conceptul de stil cultural, și chiar dacă explicația unității stilistice a culturii rămîne nesatisfăcătoare, este demnă de notat prima aplicare a teoriei stilului la analiza fenomenelor concrete de cultură. Adoptarea conceptului de stil cultural nu este un simplu act de obediență la moda teoretică a timpului, ci urmarea firească a preocupărilor sale privind fondul unitar al domeniilor culturii, identificabile încă în perioada începuturilor filosofice. Drumul principal al cercetărilor sale este de acum trasat cu precizie. La capătul acestuia vom avea teoria matricei stilistice. Trebuie spus însă că drumul nu a fost deloc simplu. I-au trebuit lui Blaga mai bine de zece ani pentru a-l străbate. Lucrările ulterioare *Filosofiei stilului* și care mai aparțin perioadei pregătirii sistemului, conțin materialul pregătit pentru edificiul ce va fi înălțat în *Orizont și stil*. Oricît de importante ar fi în alte privințe aceste lucrări, ele nu oferă soluția problemei principale: aceea a factorilor ce determină unitatea stilistică. Fie că întreprind „biografia” metodei morfologice de la Goethe pînă la Spengler și Keyserling (*Fenomenul originar*), fie că studiază principalele stiluri culturale ale Europei din veacul trecut (*Fetele unui veac*), fie că adună însemnări și reflexii variate asupra fenomenului cultural (*Ferestre colorate, Daimonion*), ele nu conțin soluția ce ne interesează. Poziția lui Blaga e constatativă, iar nu explicativă. „În una și aceeași epocă se repetă cu o ciudată consecvență una și aceeași patimă pentru anumite forme în cele mai disparate creațiuni: într-un gînd filosofic sau într-o ipoteză științifică, într-o

²⁹ *Ibid.*, p. 136.

dramă sau într-un tablou. E un paralelism curios între năzuințele manifestate simultan în filosofie sau în politică, în artă sau în știință, în domenii, cu alte cuvinte, care nu prea știu unele de altele. Acestui fenomen, acestui paralelism istoric îi atribuim o deosebită importanță³⁰. Explicația acestui paralelism nu a fost încă găsită.

Dacă nu ne oferă explicația unității stilistice a culturii, lucrările menționate sînt totuși interesante sub aspectul analizei unor fenomene culturale concrete, între care intuiția stilistică atît de vie a lui Blaga descoperă analogii surprinzătoare. În această privință, *Fețele unui veac* este o lucrare exemplară. Rezervele pe care sîntem nevoiți să le facem în privința anumitor analogii insuficient fundamentate (materialismul istoric ca „apariție integrantă a stilului de viață naturalist” etc.) nu micșorează valoarea acestei scrieri sugestive și incitante la gîndire proprie.

Se cuvine să atragem atenția asupra articolelor publicate de Blaga în revista „Banatul” în 1926, reproduse în acest volum. Ele relevă preocuparea gînditorului pentru viața culturală a acestei regiuni a țării, dragostea și prețuirea pe care le-a manifestat pentru cultura ei populară ca și pentru unii dintre intelectualii ei de frunte. Este unul din motivele apariției acestui volum la Timișoara și, pe un plan mai general, ale interesului constant față de opera lui Blaga în rîndurile oamenilor de cultură de aici.

Legătura lui Blaga cu meleagurile bănățene a fost determinată nu numai de motive familiale, ci poate de afinități mai profunde, ce n-au rămas fără consecințe asupra universului său spiritual. Constatarea aceasta ne este impusă îndeosebi de articolul *Barocul etnografiei*

³⁰ *Fețele unui veac*, Editura librăriei diecezane, Arad, 1926, p. 3.

românești, un mic eseu de filosofie aplicată a culturii, ce prefigurează oarecum anumite centre de interes din marea sa lucrare consacrată spiritualității românești, *Spațiul mioritic*. Autorul își propune să cerceteze cultura bănățeană „ca întreg” și se oprește asupra unei trăsături care o singularizează în ambianța mai largă a culturii românești, numită de el „paradoxul bănățean”. „Nici una din provinciile românești nu are o cultură etnografică, anonimă, populară, atât de diferențiată ca Banatul, dar în același timp nici una din provinciile românești n-a dat relativ așa de puține personalități creatoare ca Banatul”³¹. Îndreptățirea acestei aprecieri, de aparență atât de aspră în partea ei negativă, pentru momentul în care a fost formulată este evidentă pentru orice om de bună credință. De reținut e însă faptul că Blaga atribuie „latura negativă” a fenomenului în chestiune unor împrejurări ce vor putea fi depășite și își exprimă convingerea că „din peisajul plin de surprize al acestei provincii se vor ivi încă remarcabili purtători de destine românești”³². Ceea ce a fost confirmat de istoria ulterioară a acestei părți de țară, îndeosebi în epoca socialismului. Dealtfel interesul lui Blaga se îndreaptă asupra laturii pozitive a fenomenului, asupra culturii populare bănățene, adresînd un entuziast elogiu „geniului fără de nume al poporului din regiunea aceasta”. Gînditorul este fascinat de vitalitatea creatoare, de bogăția formelor, de varietatea plină de pitoresc și de culoare, de „diferențierea extremă” a culturii etnografice din Banat. Neostoita inventivitate a geniului popular, liberă de tipare sterilizante, creează forme mereu noi, parcă într-o continuă întrecere cu sine. „În satul bănățean dai la fiecare pas peste izvoarele unei imaginații în abundentă izbucnire ;

³¹ *Barocul etnografiei românești*, în volumul de față, p. 240.

³² *Ibid.*, p. 241.

aici, în șes sau la munte, mai aproape sau mai departe de oraș, ai prilejul excepțional de a asista la o prodigioasă „generație spontanee” de forme: în cîntec, în joc, în vers, în port, în obiceiuri — și în vertiginoasa diferențiere dialectală * a graiului însuși. Tot ce ține — în sens larg — de etnografie ia proporții pline și întortocheate; e parcă o etnografie crescută din tihna senzuală a unei dumineci fără sfîrșit”³³. Ca filosof al culturii, Blaga încearcă totodată încadrarea teoretică a fenomenului. Marea diferențiere, bogăția neistovită a formelor îl determină să formuleze aprecierea după care „cultura Banatului reprezintă barocul etnografiei românești”³⁴.

Cititorul volumului de față are privilegiul de a putea urmări la izvoarele ei o gândire profund legată de spiritualitatea poporului nostru. Unele stîngăcii inerente începutului, ca și anumite idei ale sale ce se împotrivesc adevărului, unele corectate mai tîrziu de Blaga însuși, altele ținînd de natura filosofiei sale — nu trebuie să ne deruteze. O atitudine critic-diferențiată ne ajută să găsim calea de acces către înțelegerea contemporană a unei gândiri căreia i se pot aduce multe obiecții, dar căreia nu i se pot contesta nici amploarea perspectivei, nici credința pasionată în viitorul poporului și al culturii noastre. Creator al unui sistem filosofic de proporții monumentale și de o certă originalitate, Lucian Blaga rămîne incontestabil unul dintre cei mai de seamă gînditori ai culturii românești.

VIOREL COLȚESCU

* În text: dialectică.

³³ *Ibidem*, p. 241.

³⁴ *Ibid.*, p. 242.

Volumul de față adună articolele lui Lucian Blaga din perioada 1914—1919, rămase pînă în prezent inedite. El este completat cu alte studii (*Filosofia stilului*), însemnări (*Ferestre colorate*), aforisme ș.a., acestea din urmă rămase parțial necunoscute.

Cu excepția studiului *Filosofia stilului* și a două articole, toate celelalte materiale au apărut în presă ori la edituri din Arad și Timișoara; am dorit să atragem atenția celor interesați asupra legăturilor lui Blaga cu Banatul.

În perioada 1914—1926, Blaga a fost preocupat în mod special de chestiuni referitoare la filosofia stilului, de cultură, artă în general. După cum mărturisește în prefața volumului *Zări și etape* (1968), scrisă în decembrie 1945, însemnările apărute înaintea „Trilogiilor” le consideră „prefigurări, tatonări, etape”, însă ele vor contribui în mod substanțial la prefigurarea concepției sistematice de mai târziu. Titlul *Încercări filosofice* respectă opțiunea autorului în ce privește raportul acestor „diverse încercări” față de valoarea lucrărilor sale filosofice principale.

Ediția prezentă cuprinde articolele și aforismele apărute în presa arădeană („Românul”, „Pagini literare”), două eseuri, publicate în „Gazeta Transilvaniei” (1915) și „Convorbiri literare” (1916), intervențiile din revista „Banatul” (1926), volumele *Fețele unui veac* (1925), *Ferestre colorate* (1926), editate la Diecezana din Arad, precum și opul *Filosofia stilului* (1924) — integral.

O parte din materiale au fost revăzute de autor; în acest caz s-au respectat intervențiile de rigoare. Deoarece din *Filosofia stilului* au apărut doar fragmente, o vom reproduce integral, fără a mai ține seama de aceste intervenții, care oricum sînt numai de stil și nu de conținut sau optică.

Ordinea materialelor a fost stabilită după criteriul cronologic. Titlurile au rămas neschimbate. Textele necitate au fost transcrise conform regulilor ortografice în vigoare. S-au păstrat unele forme de scriere caracteristice ale autorului (*filosofie, cari-care, sunt*, substantivele terminate în *-une* etc.). În rest: *supt, deadreptul, cât, ceceace, deobicei, contimporan, gîndirei* ș.a. au devenit *sub, de-a*

dreptul, cit, ceea ce, de obicei, contemporan, gîndirii etc. Unele erori de lipar sau punctuație au fost îndreptate tacit. Notele de la subsol aparțin autorului dacă nu poartă indicația „n.ed.”.

La finele volumului s-a anexat o bibliografie a lucrărilor publicate de Blaga în perioada pe care convențional o numim „bănățeană” și una a referințelor critice din aceeași perioadă.

A. I.

ÎNCEPUTURI

1914—1919

Reflexii asupra intuiției lui Bergson

(de H. R. — traducere)

E greșit a căuta *sistem* în filosofia acestui fin distrugător al unor tradiții filosofice moștenite, care se anunță — fără de silogisme spinoziste și fără rigiditatea obișnuită în științele exacte — în orice caz ca un *început* ; și cred că el însuși ar spune așa. Sistemul său e un sistem, care abia începe ; de multe ori nesigur și totuși *tare* prin ceva ; nu prin aceea că e un început ci prin aceea că e un început care deschide perspective ce par a nu se sfârși. Ceea ce descoperă e un infinit de viață și de libertate creatoare — așa de mult accentuat și-așa de puțin cunoscut — și poate că și — un infinit de materie — puțin atins și ușor definit și de el.

Ce ne dă dintr-o concepție integrală despre existență e puțin ; în infinitul mort, „avîntul vital” organizînd materia și creîndu-și lumina liberă, inteligentă și cea mai frumoasă lumină : conștiința.

Ne dă însă dacă nu un sistem încheiat, un locșor din care să *privim bine*.

Acest locșor este intuiția.

Sunt îndreptățiți unii să pretindă cel puțin un metod bine stabilit : maestrul însuși crede, poate, că atîta ne dă ; noi n-o credem. E adevărat, că-și formulează incontinuu, dacă putem vorbi de-o formulare, — *intuiția* — o caracterizează, o definește, o aplică ; — dar nu ne spune tot ce-ar trebui. Știm că intuiția e ceva viu, mișcător, o cunoștință ce se identifică oarecum cu obiectul — dezinteresată și absolută — și în contrast cu inteligența aplecată spre practicitate, spre materie, spre mobilități și fixare, o

cunoștință fără puncte de vedere, ce asistă la actele creației, ce înțelege viața și libertatea și pătrunde mișcarea; e o formă superioară de instinct luminat de conștiință.

Bergson aplică însă intuiția în două înțelesuri.

O dată asupra mișcării și-asupra vieții, *constată* natura intimă a timpului — calitate a duratei pure și păturile creatoare, inconștiente, ale conștiinței: libertatea. Afară de această concepție subtilă, adâncă și nouă despre libertate (după B[ergson] controversalele dintre determiniști și indeterminiști s-au născut dintr-o punere greșită prejudicioasă a problemei, din niște premize false de ambele părți; sofismele vechilor Eleați puse într-o formă modernă și mai complicată — aceeași confundare între calitate și cantitate, timp și spațiu le stă la bază) mai întâlnim încă, în operele sale de mai târziu, o teorie a percepției, o vagă concepție despre relațiunea dintre spirit și corp, mai ales însă ipoteza elanului vital și cea „conștiință”, rădăcina comună a spiritualității și materialității, a instinctului și inteligenței; nu constatări adânci și frumoase, ci teorii metafizice, nu rezultatele unei „intuiții pure” imediate, ci ale unei intuiții — să-i zicem — „intelectuale”.

Acest fel de a crea și de a cunoaște aduce foarte mult cu „arta transcendentă” a lui Schelling; o artă, un metod, prin care *cunoști* un lucru *creîndu-l*, prin care se identifică subiectul cu obiectul — cunoștință absolută prin urmare — prin care asști la marea creațiune, pătrunzi în „inima dinamică” a lumii, transcendînd marginile înguste ale categoriilor intelectuale; e o scînteie divină a geniului — dacă Schelling ar fi fost mai bine introdus în cunoașterea naturii și-ar fi simpatizat mai mult cu științele naturale, ar fi numit poate că acest fel de cunoștință o formă superioară de instinct. „Arta transcendentă” e de altfel o artă aplicată de toți metafizicienii mari ai vremurilor. Rezultate de-ale ei sunt, rămînînd la timpuri mai noi: Absolutul lui Schelling, eul absolut al lui Fichte, chiar și „logica obiectivă”, cea „automișcare a ideii prin cele trei stadii”, a lui Hegel (cu toate că-i raționalist și din principiu nu admite astfel de metode). Goethe face același lucru în cercetările sale de pe terenul științelor naturii: fenomenul originar (Urphänomen)

nu e decît o creațiune de a intuiției intelectuale. În timpul nostru avem „avîntul vital” și „conștiința” . . .

Intuiția intelectuală e un amestec ciudat de intuiție și inteligență — logică, o coborîre din culmile logicii abstracte în datele vii și mișcătoare ale simțurilor, ale conștiinței și vieții — și o ridicare pe aceeași cale, o „osmoză”, o combinare a acestor extreme în icoane vii și convingătoare ; idei nutrite timp îndelungat, cari cîștigă proporțiile unor halucinații, ale unor intuiții imediate. Astfel de idei n-au, se înțelege, decît o importanță metafizică, contemplativă — departe de importanța unor ipoteze sau concepții bine îndreptățite.

Părțile acestea din filosofia lui B[ergson] trec în „Istoria filosofiei” unde vor fi cîntărite în cursul vremurilor. Ceva însă va rămîne viu : intuiția imediată. .

Prin ea se vor constata lucrurile pe cari metodele matematice nu le vor putea surprinde în intimitatea lor : rostul ei e de a privi și de a opera fără puncte de vedere, de a înțelege prin „simpatie” realitățile imediate, unde se denivelează antinomiile rațiunii seci, de a se acomoda încontinuu la *viul* de cunoscut, la timpul curat și la tot ce e [în] timp. Inteligența în fața acestei chemări a intuiției n-ar avea decît o singură datorință — să bată în retragere și să-i pună la dispoziție un contingent cît mai bogat de noțiuni, pe care apoi intuiția pură, tot așa de vie ca și viața, le dezgheață și le mlădie după nuanțele variate ale realității. Acestea spre deosebire de intuiția metafizică contemplativă — tot atît de vie, dar mai puțin solidă și pozitivă ; *pretindem prin urmare și din partea intuiției o anumită nuanță de pozitivitate* — cu toate că e foarte greu să împreuni intuiționismul bergsonian cu intelectualismul pozitivist.

Bergson atinge des, dar destul de monoton, teoria cunoștinței : metoda sa original e chemat să cunoască viața (timpul), iar inteligența cu tendința sa după fixare — materia (spațiul). De o parte filosofia, de alta știința. Științei i se închide deci calea spre o concepție mai largă despre viață.

Afirmație desigur pretențioasă.

E adevărat că spațiul e un cadru mai comod și mai potrivit pentru operațiunile inteligenței — dar să nu-i

exagerăm importanța ca „termen” de operație! Inteligența cu categoriile ei e cu mult mai mult decât spațiu și n-o putem reduce la acesta. Să luăm un caz din filosofia „științifică”: evoluția lui Spencer. Critica lui Bergson reușește numai după ce a proiectat-o în spațiu și a redus-o, „falsificînd-o” la forma aceasta de intuiție: se înțelege, că în cazul acesta evoluția lui Spencer îi face impresia unei „lucrări în mozaic”, a unei reconstruiri din elemente moarte împrăștiate în spațiu. Să nu uităm însă că principiile de mare conținut, formulate de filosoful englez, nu [se] pot reduce la „spațiu” — fiindcă cuprind momente cari *implică* (nu *înfățișează*) mai mult *viața*, creațiunea în genere decât forma practică a materiei. Se vede că inteligența dispune de mai multe mijloace decât crede filosoful, atît de mult aplecat spre intuiție [în] genere.

E de ajuns accentuarea acestui fapt pentru ca să vedem, că nu-i exclusă o apropiere între intuiție și inteligență.

Intuiția poate *urmări devenirea* și să pătrundă mai bine în intimitatea ei — dar nu-i în stare să *formuleze* (multora le face doar impresia că B[ergson] e incoerent și că nu spune nimic) — aceasta o poate însă inteligența, care nu-i așa de mult legată de spațiu pentru ca să fie silită să „falsifice” *devenirea* formulînd-o: o poate face așa ca „creațiunea” să fie implicată.

Aceasta e o apropiere mai intimă între cele două moduri de cugetare, între cari la B[ergson] e o prăpastie aproape de netrecut.

De la ea și de la acea nuanță de pozitivitate, ce-o cerem din partea intuiției, așteptăm *căi multe și promițătoare*.

„ROMÂNUL” (Arad), IV (1914),
nr. 57 (12/25 martie) p. 1.
Semnat: Ion Albu.

Cele două focare în jurul cărora se învîrte filosofia teoretică a lui Kant sunt : noua concepție despre experiența obiectivă și adevărată și diferențierea cugetării exacte — așa cum o întâlnim de o parte în matematică și științele naturale, de alta în metafizică. Noua sa teorie a experienței analizează experiența științifică generală și constată că e compusă din două elemente fundamentale deosebite unul de celălalt : percepția imediată, haotică, materială și intelectul cu legile sale, organizatorul materialului ce ni-l împărtășesc simțurile **. Pentru Kant adevărul experienței consistă în fuziunea acestor factori : simțurile iraționale de o parte și intelectul cu formele, cu hainele în care îmbracă materia neorganizată de altă parte. Lucrurile pînă ajung să fie cunoscute sufăr mai multe schimbări — sunt mai întîi modificate de felul de a fi al simțurilor noastre — mai apoi îmbrăcate în măștile sub care le putem noi abia recunoaște. Obiectele le vedem și le cugetăm nu așa cum *sunt*, ci cum ne *apar*.

Kant, după cum am spus, a stabilit apoi diferența uriașă dintre cugetarea științifică, care se bazează pe intuiție, și cea metafizică, cu pretenția de a fi independentă de orice experiență intuitivă . . .

* H[enri] B[ergson] născ[ut] 1859. Profesor de filosofie în Paris. Ales membru al Academiei franceze 1914 (n.a.). Premiul Nobel în 1928. Moare la Paris în 1941. Opere importante : *Datele imediate ale conștiinței* — lucrare de doctorat (1889), *Materie și memorie* (1896), *Risul* (1900), *Evoluția creatoare* (1907), *Durată și simultaneitate* (1922), *Cele două surse ale moralei și religiei* (1932) — n.ed.

** Se dau și alte interpretări filosofiei lui Kant. Am ales pe cea mai simplă.

Metafizica, așa cum a fost definită în diferite timpuri, e știința despre *absolut*.

În general, observăm că mai ales două sunt metodele întrebuințate pentru cunoașterea realității... Unul constă în punctele de vedere ce luăm față de lucruri și-n simbolurile ce le aplicăm asupra lor, sau, mai bine zis, în simbolurile prin care înlocuim însăși lucrurile; iar celălalt, aplicat într-o măsură oarecare în toate timpurile, dar mai mult în mod inconștient, în aceea că încearcă să cucerească în chip imediat absolutul, fără puncte de vedere și fără simboluri. Să luăm de exemplu *mișcarea unui corp*.

Mișcarea o putem cunoaște, sau așa că relatăm corpul mobil la alte corpuri — că ne așezăm oarecum în afară de mișcarea însăși și-o înțelegem numai cu ajutorul altor corpuri —, sau că ne transpunem în însăși mișcarea, că „trăiesc oarecum stările sale”, încordându-mi atențiunea la extrem.

Un poet încearcă să ne facă cunoscut personajul unei drame. Descrierile, cuvintele, acțiunile, mimica, atitudinea — n-a avut decît niște *semne* — prin care autorul ne apropie de sufletul eroului său. Ne putem întreba: Dacă momentele înfățișate de poet nu sunt decît niște semne, pe care persoana creată de el le are comun cu altele, cum ajungem să cunoaștem totuși sufletul eroului, ca ceva individual și unic în felul său? Răspunsul e: printr-un act creator, prin intuiție.

De la cunoașterea externă-simbolică pășim încet la cea internă-absolută: acțiunile, cuvintele eroului prezentat de poet ni se lămuresc dintr-o lovitură...

Intuiția internă, vie nu înțelege individul prin ceea ce acesta are comun cu alții, prin ceea ce nu mai e el însuși, ci ca ceva mic, inexprimabil. Cînd voim să lămurim și să exprimăm *individualul curat*, observăm că operațiunile noastre, cari se mișcă în cadrul noțiunilor abstracte sunt insuficiente sau zădărnice: ne apropiem, ce e drept, încontinuu de scopul nostru, dar nicicînd nu-l vom realiza, căci pentru inteligența abstractă acel absolut individual e identic cu... infinitul.

Actul psihic, procesul intelectual prin care cuprindem în chip imediat absolutul ca ceva irațional e *intuiția*, spre deosebire de analiza intelectuală, care privește

lucrurile sub unghiul de vedere al altor lucruri, care nu admite originalitate și noutate în lucruri, ci numai identitate matematică . . .

Științele exacte traduc realitatea în simboluri potrivite pentru calcul și constată formule generale, unele bune în lupta noastră pentru existență. Metoda lor e analiza. Metafizica ar fi acea știință, care lepădându-se de procedeele matematice ale științei pozitive, *operează fără simboale*, avînd un singur mijloc, bogat ca însăși realitatea : intuiția.

Cele cîteva trăsături ale intuiției, schițate pînă acum, cîștigă în precizie, dacă o privim în rezultatele ei . . .

Întocmai ca Schopenhauer, care căutînd o fereastră pe unde să privească fondul metafizic al lumii, lumina ascunsă de pereții zidiți de noi înșine, a găsit-o în „Eul” său propriu inaccesibil rațiunii, așa și Bergson, coborîndu-se în sine însuși, constată că ceea ce-și numește el „Eul” său, „viața sa sufletească” nu e cunoștință logică, ci o adevărată și tare și vie realitate, un proces absolut, un adînc ce *durează* și nu o cunoștință superficială, încremenită în forme veșnice . . .

Kant arătase limitele rațiunii, dar a greșit cînd a dat să se înțeleagă că absolutul, dacă nu poate fi cuprins prin rațiune, peste tot, nu poate fi cunoscut . . .

Oare să nu fie posibilă o facultate spirituală, diferită de inteligența rigidă, care să-i surprindă absolutul în inima sa dinamică ?

Dacă „e posibil o cunoștință mai mult trăită decît imaginată”, atunci aceasta e chemată, cînd e vorba de „eul” nostru, să străbată în intimitatea stărilor sufletești și să asiste la organizarea acestora într-un întreg indivizibil . . .

În locul „vieții sufletești” pătrunse prin intuiție, analiza științifică ne oferă o construcție mecanică de atomi psihici, în locul eului „o mumie”.

Controversele dintre empiriști și raționaliști în problema vieții spirituale sunt rezultatele metodelor intelectualiste aplicate asupra acesteia. Ei încearcă să reconstruiască personalitatea din stările sufletești, „sau din însăși stările sau prin aceea că introduc între acestea un fir, care să le țină legate.” (*Introducere în metafizică*). Atît unii cît și ceilalți sunt jertfele aceleiași iluzii : „Cu-

noștințele simbolice și parțiale ce le avem despre Conștiință le privesc de părți reale și astfel confundă punctul de vedere al raționalizării cu al intuiției, al științei cu al metafizicii”.

Psihologii observă și admit în spiritul omenesc numai succesiune și grupare de stări sufletești pe cari, întrucît e posibil, tind să le țină izolate și împrăștiate... Aceeași greșeală o comite și raționalismul, cu deosebirea că pentru empirism „Eul” e un simplu nume în dosul căruia nu găsim nimic, iar pentru raționalism — o casă goală, ca să zicem așa, în care vin să joace umbrele realității numite sentimente, afecte, voința ș.a.m.d.

Locul conștiinței vii îl ia o combinație de atomi psihici — creaturi moarte ale imaginației noastre — iar „eul” meu nu-l poți deosebi prin nimic de alte „euri”; „Eul” devine astfel general, absolut — așa cum îl găsim în filosofia panteiștilor germani de la începutul veacului trecut.

Diferențele dintre direcțiile filosofice amintite nu sunt tocmai așa de mari cum ne închipuim. Le răsturnăm definindu-le ca rezultate ale aceluiași fel de a cugeta: *ale intelectualismului*.

Cînd ne privim trăind într-adevăr, cînd ne apropiem de tainele existenței noastre cu ajutorul facultății intuitive, vom descoperi desigur o lume de fapt vie, o viață ce durează, o conștiință — fluviu —, stări sufletești ce nu rămîn indiferente una față de cealaltă, ci se pătrund reciproc, o organizare de elemente vii, o veșnică creațiune...

E cît se poate de natural că noi oamenii practici, obișnuiți să operăm cu lucruri determinate, introducem logica împărțirii și fixării și în realitățile psihice. Prin aceea că înlocuim apoi conștiința calitativă prin simbolul său intelectual, se naște din „Eul” nostru adevărat, creator, viu, un „Eu” pentru care se potrivește numele de formă goală, un „Eu” mecanic, o asociație foarte puțin poetică de elemente aproape matematice, o conștiință moartă potrivită și adaptată la un mediu de același fel...

În punctele de vedere pe cari ne punem cînd privim viața conștientă zace modul cum rezolvăm problema libertății omenești.

Acțiunile noastre ni se par determinate cînd ne punem pe punctul de vedere al empirismului și *libere* cînd ne recunoaștem în mod intuitiv, imediat. Libertatea creatoare e indefinibilă, fiindcă e proces ce durează și nu un lucru făcut gata. Ea nu se poate demonstra, cu toate acestea e cea mai strașnică realitate. Orice indeterminism care vrea să demonstreze libertatea degenerază în determinism. Sunt acțiuni într-adevăr libere ; cînd însă inteligența se apropie cu lanțurile sale de ele, atunci... încremenesc, iar noi decretăm libertatea de iluzie...

Libertatea e creațiune, fluviu curgător, de conștiință, indivizibil și continuu. Din vîltoarea adîncă, organică, multiplă și unitară a vieții psihice se desprind „ca niște fructe prea coapte acțiunile libere“, expresia curentă a întregului nostru „Eu“. Sunt rare momentele în cari suntem stăpîinii unor acțiuni libere, cari nu se pot prevedea, nici explica și nici reduce la antecedentele lor... dar *sunt*...

Din intuițiile sale psihologice Bergson extrage o nouă concepție despre timpul — durată.

Noi vorbim în viața de toate zilele despre un timp mai lung sau mai scurt, despre o durată de-atîtea ori mai mare decît alta ; tratăm deci durata ca ceva cantitativ... Împărțim timpul în momente, cari se deschid reciproc, în momente discrete, izolate ; în zadar zicem apoi că un moment din trecut nu mai este și că este într-adevăr din timp, e un veșnic prezent, căci și momentele din trecut le înșirăm lîngă cele prezente, iar acestora le adăugăm pe cele ale viitorului. Ne întrebăm, cum și unde se întîmplă această operație ? Răspunsul sună : într-un spațiu, dacă nu real, atunci ideal.

Numai în spațiu ne putem imagina puncte matematice, cari sunt momentele, în spațiu le înșirăm și le izolăm, și acesta ne stă în ajutor și cînd vorbim de durata mai lungă sau mai scurtă... Durata adevărată însă nu e cantitate, ci devenire, proces, act indivizibil, calitate pură. Cînd zicem : „o bucată de vreme“ aplicăm asupra timpului un procedeu care-l falsifică, îl preface în spațiu, în cantitate.

Să ținem bine-n minte această nouă și se pare așa de simplă concepție despre durată, căci e o cucerire fundamentală de-a intuiției și formează centrul filosofiei berg-

soniene. Viața, conștiința sunt durată, libertatea e durată, proces, *durata e substanța universului*.

Bergson în prima sa operă constată timpul adevărat și de-ací înainte, aproape în toate teoriile sale ulterioare, tinde să restabilească conceptul său acolo unde a fost delăturat sau înlocuit cu scheme geometrice, cu spațiul, simbolul său folositor în viața de toate zilele.

Durata pură fiind o cucerire centrală a intuiției, în ea iese mai bine la iveală prăpastia uriașă dintre metoda intuitivă, nepreocupată, contemplativă, metafizică și cea practică, științifică, analitică : de o parte durata — proces indivizibil, de altă parte durata — cantitate, ce se poate împărți în infinit de multe părți.

Timpul-durată are multă afinitate cu intuiția. Tot ce *durează*, devine obiect de-al ei. Prin acesta se deosebește metoda bergsoniană de alt fel de intuiții ce le mai întâlnim în istoria cugetării omenești : intuiția specia eternității ideilor ; la Platon de exemplu ideea binelui, a fenomenelor originare la Goethe. Am mai putea însira aici pe Platon, Schelling, Schopenhauer și aproape pe toți metafizicienii mari ai tuturor vremurilor. Un caz tipic avem în ideea „plantei originare” la Goethe. El și-a format despre plante, în general, o idee mobilă, concretă, vie, prin care își mijlocea cunoașterea tuturor plantelor existente. Unii au voit să proiecteze în timp acea „Urpflanze” ; plantele ar fi putut astfel deriva cu ajutorul evoluției din planta originară.

Avem prin urmare intuiția folosită în mai multe înțelesuri : intuiția „pozitivă” a faptelor, și intuiția „mistică” a *ideilor* — sau a unui studiu de evoluție naturală.

La B[ergson] aflăm mai ales întâia și a treia formă. Până acum știm cum lucrează intuiția pură asupra conștiinței și asupra duratei.

Să mai luăm un exemplu : Ce e mișcarea ? Mișcarea poate fi cuprinsă din extern — așa că înlocuim actul mișcării cu spațiul parcurs de mobil, actul cu substratul său spațial, sau din intern, ca *act indivizibil* — ce n-are nimic comun cu *extensiunea*.

Inteligența pricepe imobilul, fixul, solidul, determinatul și rămîne străină față de mișcare, schimbare, viață,

cari cad în sarcina intuiției. Comunul dintre realități, repetițiile din natură sunt accesibile formelor intelectuale, dar creațiunea mișcătoare și individualul rămân un teren și un mediu de viață ale metodei bergsoniene. Din datele intuiției pure, știința exactă fixează numai anumite momente, evoluția o înțepeneste, o îngheață, devenirilor le dă articulații fixe, iar mișcarea unui corp o interesează numai prin începutul, sfârșitul și lungimea traiectoriei sale — dar actul însuși îi e inaccesibil . . .

Mișcarea, ce-o aperccepem printr-o încordare extremă a atențiunii ca act unitar, concentrat, simplu și absolut, o descompunem prin „procedeul cinematografic” al intelectului în nenumărate momente fixe. Știința reușește pînă la un loc cu tendința sa de a solidifica fluiditatea realității . . . Cînd însă se întrebunțează în speculațiile metafizice în locul *mișcării* simbolul său spațial, ajungem la rezultate absurde ; de model ne poate servi vechea școală a Eleaților, care, plecînd în filosofemele lor de la *spațiu* în care se desemnează o mișcare și nu de la *mișcarea* însăși, ajung la concluzia că mișcarea e iluzie.

Pînă aici intuiția pură. Trecînd în regiunea ipotezelor din cea a faptelor, Bergson aplică un mod de cunoaștere asemănător cu intuiția pură prin voiciunea sa, totuși deosebit de aceasta în importanță. E vorba despre crearea „fenomenelor originare”, „Urphänomen” — cum le zice intuitivul Goethe . . . Acestea însă la Bergson sunt proiectate în timp. Și au, prin urmare, o deosebită importanță în teoria evoluției.

Bergson supune unei critici aspre teoriile evoluționiste despre viața de pe pămînt.

Teoria darwinistă s-a anunțat cu pretenții exagerate : ea explică formarea organelor la animale pe cale mecanică, sub influența mediului în care trăiesc acestea . . . Lumina ar fi în stare să producă ochi, tunetul urechi . . . Identitatea sau asemănarea organelor la specii animalice diferite s-ar explica prin originea acestora de la o singură specie, de la care au moștenit însușirile comune . . .

E adevărat că mediul provoacă unele mici modificări în structura organelor, dar să producă organe... nici-odată!! Lamarck a ocolit greșeala lui Darwin cu mult înainte de a fi apărut acesta.

El admite pentru formațiunea organelor influența mediului și-o putere lăuntrică în virtutea căreia ființele se adaptează la mediu... În genere, oamenii de știință, cari se ocupă cu filosofia, au tendințe de a reduce viața și legile biologice la relațiuni fizico-chimice, iar aceia cari și-au îndreptat atenția mai ales asupra formelor organice, asupra morfologiei — sunt aplecați să admită pentru explicarea vieții, pe lângă puterile fizice și chimice, și puteri vitale...

Atît Darwin cît și Lamarck sunt de acord într-un punct: organele ființelor vii s-au produs prin adaosuri succesive de părți, una la cealaltă. Bergson, trecînd cu vederea controversa dintre ei, trage la îndoială tocmai punctul în care s-au înțeles...

Formațiunea organelor e proces și ca atare act indivizibil, continuitate absolută, creațiune neîntreruptă și nu fabricație artificială și întîmplătoare...

Pe baza acestui „dat imediat” întemeiază Bergson o nouă teorie biologică, pentru care mai găsește și alt sprijin real.

Avem, de exemplu, ochiul unui animal inferior, al unei moluște și al unui vertebrat — animal superior; sunt cît se poate de asemănători.

Cum să explicăm această frapantă asemănare de organe la niște specii cu totul diferite? Originea acestor specii de la una singură nu explică nimic, căci punctului în care se împreună liniile de evoluție ale moluștei și ale vertebratului îi corespunde o ființă atît de nedezvoltată, încît nu putea să aibă organul făcut gata, pentru ca să-l lase moștenire urmașilor săi. Trebuie să admitem o *tendință adîncă*, ce lucrează în ființele vii în același chip. Această tendință e o putere ce rămîne concentrată în sine însăși și nu are în vedere direct adaptarea la mediu: B[ergson] îi zice „*avînt vital*”.

Din teoriile lui Bergson privitoare la viață suntem siliți să primim cel puțin partea negativă; Darwinismul

nu poate justifica prezența unor organe asemănătoare la niște specii absolut diferite... E adevărat că teoriile evoluționiste existente conțin o părțică de adevăr ; abia „elanul vital“ explică însă în *întregime* viața. Aici vedem intuiția creatoare în deplină acțiune : ipoteza „elanului vital“ s-a zidit printr-un amestec de analize abstracte și de „date imediate“.

Alte speculații, ca să zicem așa, cari tratează mobilitatea și voiciunea cunoștințelor intuitive sunt cele făcute asupra instinctului. De pildă Bergson are și-n cazul acesta o singură dorință : să distrugă pretențiile exagerate ale inteligenței și să proclame atotputernicia intuiției.

Diferențierea ce-o face între instinct și inteligență e cu totul neprevăzută. Filosofia biologică de pînă astăzi a văzut în instinct sau un mecanism reflex, sau o inteligență redusă, un început de inteligență. Concepția dintîi e absurdă, iar a doua antropomorfism. Studiind mai de aproape variatele manifestări ale misterioasei puteri numite *instinct*, trebuie să ajungem la concluzia că aceasta e parțial diferită de facultatea inteligenței.

Noi, bineînțeles, obișnuim mai mult cu lucrări inteligente, nici nu ne putem închipui modul de cunoaștere intuitiv ; ori dacă avem totuși încredere nebună în puterea noastră intelectuală, atunci îl interpretăm prin termeni de inteligență.

Se pare că noi înșine mai avem o rămășiță din acel dar bogat al naturii, în ceea ce am numit intuiție. Instinctul e intuiția, și prin mijlocirea intuiției ne vom putea apropia de misterele sale...

Am schițat în treacăt numai cîteva din vederile lui Bergson. Veți întreba poate că : *unde e sistemul său filosofic ?*

Răspund * : E greșit a căuta *sistem* în filosofia acestui fin distrugător al unor tradiții filosofice moștenite, care se anunță — fără de rigiditatea obișnuită în științele exacte — în orice caz ca un *început* ; și cred că el însuși

* În continuare articolul reproduce, fragmentar și cu modificări, textul apărut sub titlul *Reflexii asupra intuiției lui Bergson* — prezent în volumul de față ; n.ed.

ar spune așa. Sistemul său e un sistem care abia începe de multe ori nesigur, dar tare prin ceva ; prin aceea că deschide perspective ce par a nu se sfârși . . .

Nu e mult ce ne dă dintr-o concepție integrală despre existență ; în infinitul mort, „avântul vital” organizând materia și creînd și lumina liberă, inteligentă și cea mai frumoasă lumină : *Conștiința*. Ceea ce descoperă e un infinit de viață și de libertate creatoare. Ne dă însă, dacă nu un sistem încheiat, un locșor din care să *primum bine*.

Acest locșor este intuiția. Bergson o caracterizează, o definește, o aplică.

Știm că intuiția e ceva viu, mișcător, o cunoștință ce se identifică oarecum cu obiectul, dezinteresată și absolută, și în contrast cu inteligența, aplecată spre practicitate, spre materie, spre imobilități și fixare — o cunoștință fără puncte de vedere, ce există în actele creației, ce înțelege viața și libertatea și pătrunde mișcarea : *o formă superioară de instinct luminat de cunoștințe*.

B[ergson] aplică însă intuiția în două înțelesuri. O dată asupra mișcării și-asupra vieții — constată natura intimă a duratei și pătrunde păturile creatoare ale conștiinței : libertatea. Afară de această concepție subtilă, adîncă și nouă despre libertate mai întîlnim însă în operele sale de mai tîrziu o teorie a percepției, o vagă concepție despre relațiunea dintre spirit și corp, dar mai ales ipoteza „elanului vital” și-a „conștiinței” — rădăcina comună a instinctului și inteligenței ; nu constatări adînci, ci teorii metafizice, nu rezultate de-ale intuiției pure, ci de-ale „intuiției intelectuale”.

Intuiția intelectuală e un amestec ciudat de intuiție și inteligență, o coborîre din culmile logicii abstracte în datele vieții și mișcătoare ale simțurilor, ale conștiinței și vieții — și-o ridicare pe aceeași cale, o „osmoză”, o combinare a acestor extreme în icoane vie și convingătoare ; idei nutrite timp îndelungat, cari cîștigă proporțiile unor halucinații, ale unor intuiții imediate.

Aceste idei vor trece în „Istoria filosofiei”, unde vor fi cîntărite în cursul vremurilor. Ceva va rămîne însă viu : intuiția pură.

Prin ea se vor înțelege lucruri, pe cari metodele matematice nicicînd nu le-ar putea surprinde în intimitatea lor. Inteligența va trebui să bată în retragere în fața acestei metode, care înțelege realitățile prin „simpatie”.

Se pare că are dreptate misticul, cînd spune că rațiunea aruncă lumină, dar și multă umbră asupra lucrurilor.

Sibiu, 1914.

„GAZETA TRANSILVANIEI”,
Brașov, an 78 (1915), nr. 124—129
(10—16 iun.).

Semnat : Lucian Blaga.

Poate că nu este așa de vastă metamorfoza înțeleșurilor ce le dăm cuvintelor, ca acolo unde trebuie să vorbim despre omenire sau națiune, despre stat sau drept, despre libertate sau progres. Nu o logică dezinteresată fixează sensul acestor cuvinte; — aceasta se pare că nu-i cu putință, ci preocupății politice sau prejucii, cari vreau cu orice preț să trăiască, îndrăzneala maselor desconsiderate și sentimentalismul unor fanști, revoluții lente sau un tradiționalism omorîtor — asta nu însemnează că arbitraritatea și capriciul îl stăpînesc în judecarea lumii și în crearea principiilor de viață. Omul întreg cu toate patimile, cu tot entuziasmul, cu toată gândirea, cu toată libertatea sau independența sa — este măsura lucrurilor.

Ideile sociale sunt produse de viață pentru viață; de multe ori coloritul logic, ce li se dă, nu este decît sofistărie — astăzi îți dovedește unul, cu un complicat aparat dialectic, că nu există națiuni — iar mâine un altul că omenirea este o ficțiune. Ideile sociale nu sunt ceva fix, ci creațiuni vii, cari se luptă pentru existență, ca niște ființe organice. Variațiunea lor este condiționată de personalități, curențe, timpuri . . . Curente noi de viață țîșnesc ca niște fîntîni arteziene din sînul vremurilor, sau se ridică pe încetul, mai întîi ca un svon surd, apoi tot mai hotărît din haosul de zgomote ale vieții neamurilor. Ideile sociale sunt cristalizarea acestor fluvii de viață,

* Articolul apare cu modificări sub formă de aforisme și în volumul *Pietre pentru templul meu* (1919) — n.ed.

luminarea lor prin conștiință. Credințele, cari ne conduc, nu sunt propriu-zis niște cunoștințe, ci fenomene, nu ceva logic, ci psihologic. Marca adevărului silogistic li se dă numai ca să aibă și un drept *ideal* la biruință. Ele se nasc cu tendința de a influența, cu un „Wille zur Macht” ; în dosul lor întrezărim totdeauna o voință sau un entuziasm, un raționalism practic sau un dor de a stăpîni — ca resort ce le susține și le dă tărie.

Sociologia, luată în sensul de filosofie a istoriei, se nutrește din aceste *idei sociale* (ea însăși s-a născut cu pretenția de a deveni un factor determinant în societate ; savanții la început au dibuit după legi istorice, ca să dea altă temelie organizației în care trăiau) și de cele mai multe ori nu este altceva decît proiecțiunea lor și în *trecut*.

Cugetătorii unei epoci absolut preocupate de religiune vedeau în istorie devenirea împărăției dumnezeiești ; pe cutare metafizician complicat de pe vremea cînd monarhismul era în apogeu îl înțelegeau foarte bine ce voia cu „statul” ca expresie superioară a voinței dumnezeiești, ce lucrează în istorie ; dacă a fost cîndva o puternică luptă pentru pîine, pricepem cum s-a ajuns la teoria „mișcărilor sociale” ca eflux al intereselor economice-materiale ; dacă întîlnim pe cineva cu un puternic instinct al rasei, ni se lămurește de ce întreaga istorie, pentru el, este o luptă de rase sau națiuni.

Istoria, filosofia istoriei, înțeleg *trecutul* în intimitatea sa, numai întrucît împrejurările, faptele, întîmplările acestuia le permit să proiecteze prezentul în el...

În științele exacte sau naturale inteligența omească lucrează pentru adevăr ; indiferent că-i este accesibil sau nu (surprinde poate că numai latura practică a lucrurilor), ideile științifice le putem totuși defini ca reflex al realității în conștiința noastră ; cu ele putem opera în lupta noastră pentru trai. Altfel stau lucrurile pe terenul ideilor, cari se ivesc cu rostul de-a ne conduce în sînul societății : ele sunt expresia radicală a mișcărilor produse de viață, ele sunt creațiuni ce cad mai mult în direcția instinctului decît a inteligenței, idei-forte, idei de realizat.

Analizînd diversele teorii de filosofie a istoriei, descoperim că cele mai multe se întemeiază pe credința că ideile sociale sunt înrudite după naștere, originea, metoda lor cu cele ale științei exacte. Această credință a îndemnat pe diferiții cugetători să considere ideile cu cari lucrează ei, ca un fel de idei eterne mai presus de timp și cari tocmai de aceea se manifestă în orice timp. Au uitat că construcțiile lor ideale sunt produsul unui timp și și-au pus prea puțini întrebarea critică : cu ce drept proiectăm caracteristica epocii noastre în întreg trecutul istoric al neamurilor ? !

Istoricul sau filosoful și-ar mai putea lua refugiu la o facultate metafizică, ca un dar dumnezeiesc, cu ajutorul căruia ar fi în stare să reconstruiască trecutul, la intuiția creatoare a geniului, care pătrunde spiritul unei epoci în unicitatea sa ireductibilă. Printr-o astfel de teorie ni se oprește însă a privi, cu o pretențiozitate care atinge obrăznicia, orice critică a ei. Admitem, ce-i drept, intuiția aproximativă a celor ce-au fost ; dar rădăcina ei tot prezentul rămîne.

Pentru antropomorfismele științelor naturale (lămurirea naturii prin elementele psihice omenești) găsim astfel un punct sinometric și în istorie : lămurirea realității trecute prin elemente istorice *de azi*. Criticismul, cercetarea genezei ideilor, a valorii și limitelor lor, aplicat asupra ideilor istorice are același rezultat ca și în alte părți : delăturarea încrederii dogmatice în rezultatele cugetării și presimțirea unei realități cu mult mai largi și mai ad nci, decît aceea, pe care suntem în stare s-o cuprindem.

Lumea inv țaților de astăzi concepe tot mai mult istoria ca o știință ce se deosebește radical atît de cele exacte, cît și de cele psihologice. Obiectul ei este o teorie de fenomene complicate, cari nu se mai reîntorc niciodată — *evoluția culturii* care se întîmplă o singură dată. Visul unor legi istorice după analogia celor naturale este părăsit pe zi ce merge. Realitatea istorică este o succesiune de momente ireductibile, incomparabile.

Și critica *interpretărilor* ce se fac trecutului, ne duce la această concepție despre istorie. Cauzele cele mai intime, factorii cari lucrează mai în ascuns. partea cea mai

intensă, mai psihologică dintr-un period oarecare ne sunt mai puțin accesibile. Toate le *traducem* în limbajul nostru. Criticismul istoric ne îndeamnă să presupunem continuul *nou* în istorie, dar totodată ne lasă în neputința de a-l simți, de a-l construi, de a-l crea ; este poate deajuns însă și numai atât, că îl *indică*.

„ROMÂNUL”, (Arad),
an 5 (1915), nr. 250 (15/28 nov.),
p. 8.
Semnat : Lucian Blaga.

Pe vremuri, și ce păcat că și astăzi poate mai rău ca pe vremuri, omul își sprijinea slăbiciunea morală pe cârjele unei concepții simple și naive despre lume. Un strîmt și egoist tablou cosmic îl făcea să creadă că el este rostul existenței. Lipsa unui eroism moral l-a împiedicat pe sărmanul om să-și părăsească draga imaginație, care-i povestea de un rai sau iad în fundul pămîntului și de sferele cerești, ce se învîrt în jurul lui. Eu cred că lupta dintre concepția aristotelică-babilonică despre lume și cea modernă a fost totodată o luptă între două morale ; și-a învins cea mai domnească, cea mai eroidă.

Naivitatea însă și moliciunea, care cu veacuri înainte au plăsmuit o lume după perspectiva omului îngrozit de taina existenței —, se mai reîntorc și astăzi ca niște strigoii, cari sug sîngele viu al vieții noastre spirituale. Iată-l savantul, care-și sumează ultimele rezultate ale rațiunii și experienței : omul o neînsemnată aglomerație de atomi în nemărginirea stăpînită de legi neîndurate. Ce rămîne din entuziasmul și munca sa după trecerea unui număr de ani, ce-l poate calcula și un copil ? Nimic, sau, mai bine-zis, un neînțeles joc de puncte moarte ; mișcarea fără țintă, materia neînsuflețită, peste care timpul trece fără de a lăsa, ca o umbră, nici o urmă. Și dacă aceasta e ruina avîntului nostru, de ce să nu ne lăsăm în prada vieții, pătimase, sălbatice, dornice de a stăpîni, dornice de a distruge, sau, în sfîrșit, de ce să nu alegem . . . moartea ?

* Articolul reapare cu modificări sub formă de aforisme în volumul *Pietre pentru templul meu* (1919) — n. ed.

Această pesimistă metafizică de laborator și de grădină zoologică nu și-ar scoate ultimele consecvențe dezastruoase pentru viețuirea noastră pe pământ, dacă noi n-am fi robii unei logice, ce nu mai are nimic sfânt și se crede atotputernică. Dacă am fi eroi ai moralei independente, libere, vii, realitatea „științifică” n-ar arunca aceste umbre în viața noastră sufletească.

Nu numai cu rațiunea materială va trăi omul, ci și cu duhul.

Să simți că lumea morală este mai tare ca granitul, de care te lovești, mai reală decât orișice logică și suverană în problemele vieții peste dialectica rigidă, abstractă, moartă... să simți, atunci când cugetarea ta neliniștește cu „fără de înțelesul” existenței, în adîncă ta viață și experiență internă un duh universal, pulsul unui rost și întreg internul să ți se descarce într-un hotărît, aspru și eroic „E pur si muove” : astfel înțeleg eroismul în gîndire.

Nimic mare nu se face, pe trecutul vederilor despre lume fără de o luptă uriașă împotriva obiceiurilor, gusturilor, patimilor gîndirii. Da, este eroic să-ți zidești din intern, în chip organic, icoana despre lume și viață, împotriva oricărei contradicții din partea materiei și logicii sale.

Unii ar înnebuni să-și vadă neputința rațiunii și toată arta lor silogistică îngenunchiată în fața problemelor cari interesează mai mult viața. Fără îndoială, e mare lucru adevărul ; vedem doar că mulți, cu mult prea mulți, nu-l pot suporta. E lipsă de o strașnică morală în gîndire, pentru ca să-l privești tare, convins, drept în față. Cîtă nenorocire nu izvorăște din aceea că suntem atît de lași, de nu cutezăm să ne pălmuim din cînd în cînd.

Nu stau pe gînduri să spun, că este mai eroic să simți o ordine superioară în lume, numai în urma propriei tale vieți interne, intime, chiar dacă meșteșugul speculativ te părăsește, chiar împotriva unor considerații „științifice”, decât să-ți zidești viața spirituală pe noroiul unor concepții bine calculate ce-i drept, dar înguste, materialiste, nedemne. Marii cugetători începînd de la ve-

chii Ari ai Indiei, trecînd prin misticii creștini pînă la Kant, ne îndeamnă spre acest eroism în gândire; *Construiți-vă lumea din intern!*

Această construire din internul nostru a lumii presupune cu totul altă orientare în modul nostru de a cunoaște, de a crea, de a rezolva întrebările cele mai arzătoare, decît cea metodică și sistematică. Crearea din intern a lumii este asemănătoare cu creșterea unui organism. Vederile noastre metafizice ar trebui să fie o lumină, ce se desprinde din întreaga, neliniștita, muncitoarea, entuziasta și morala noastră personalitate...

— Bine, veți zice, ce valoare mai are în cazul acesta știința? Și răspund: dați împăratului ce-i al împăratului.

Nu suntem făcuți numai pentru ca să contemplăm în liniște lumea, să ne adîncim în extazuri mistice și să gustăm deliciile nemărginirii, ci ca luptînd să ne cîștigăm pîinea de toate zilele, îngenunchind să suferim apăsarea neîndurată a materiei. Știința este în întîiul rînd un mijloc pentru trai. Ea nu trebuie cîntărită după gramele de adevăr absolut ce le conține (se pot aduce serioase dovezi împotriva unei astfel de valori), ci după practicita-tea și rolul ei biologic.

Astăzi e foarte riscant să mai vorbești de niște metode științifice, cari ne-ar duce la altarul absolutului; mulțumindu-vă, vă rog, și numai cu o latură sau cu o traducere în termeni omenești a realității! Problemele ultime, ce le pune știința, nu sunt decît rămășițele pămîntești, zdrențele metafizicii, ce ne-a chinuit veacuri de-a rîndul. Problemele dialectice, care azi se pare că trebuie să le punem, cu timpul, fără îndoială, se vor *atrofia*, ca să zicem așa, prin aceea că nu le mai învrednicim de atenție.

Mincinoși, ce suntem! Ar trebui să părăsim odată această tristă *vegetare* spirituală. Dacă cugetarea obișnuită învăluie realitatea în rețele de paianjen, n-ai decît să privești nemărginirea prin poarta inimii tale și o vezi curată, minunată și dreaptă... Nu aflu că ar fi rușinoasă osînda ce o aducem cunoașterii, ci eroică. Puțini sunt în stare să fie convinși, că plutesc într-o mare de iluzii și să simtă totuși că în internul său cel mai ascuns svîcnește adevărul.

Pentru omul slab și naiv fiecare lucru nou este un chin, o furie, o superstiție mai mult. El este robul îngrozit al credinței sale într-o arbitraritate capricioasă, ce stăpânește în totul. Știința cu ale sale legi imutabile ne dăruiește mai multă tărie și încredere în puterile noastre. Dar unde-i libertatea adevărată? Nicăieri unde stăpânește „materia cu obiceiurile sale matematice-științifice”. Libertatea poate fi numai „în noi”, și acolo trebuie *cu-cerită*.

Dacă aș putea îmbrăca mantia de profet, aș spune cu glas de tunet: sugrumați hidra materialismului, deschideți poarta lumii interne și priviți eroic în fața existenței. Este timpul să înțelegem odată, că dacă noi înșine nu găsim contactul cu vecinicia, nu-l găsim nicăieri în altă parte!

Nărui-se Timpul cu toate, câte sunt în el: noi suntem tari...

„ROMÂNUL”, (Arad),
an 5 (1915), nr. 261 (29 nov./
12 dec.), p. 8.
Semnat: Lucian Blaga.

În vremurile mai noi după strașnice creațiuni metafizice a urmat o muncă stăruitoare îndreptată asupra faptelor concrete, muncă împreună cu o înverșunată ură împotriva a tot ce-i sinteză și intuiție genială. Astăzi din haosul acelor date imediate năzuim din nou spre lumina unei concepții vaste, cuprinzătoare, unitare despre lume. Se pare că însăși logica procesului istoric ne îndeamnă să aducem într-un nex intim străvechea tendință filosofică a omului cu marea invenție a științei...

Concepția despre lume este efluxul întregii personalități omenești: pentru cugetarea noastră ea este sîngele ce-i dă viață și tărie organică, pentru inima noastră — fondul trist sau strălucit, pe care ne proiectăm rîsul sau melancoliile zilnice, și poate cel mai însemnat reazim moral pentru voința noastră. Cîndva a fost divinizată rugăciunea pentru evlavie ei entuziastă, din parte-mi aș diviniza lumina concepției despre lume tot pentru coloritul ei religios...

Simțim necesitatea unei filosofii mai statornice, cu mai multă logică internă și în același timp mai personală... În cadrul acestor rînduri nu ne interesează atît căldura sau viața, ce le-o împrumută acestor „priviri în lume” personalitatea omului, cît mai mult *rolul* ce ar trebui să-l aibă știința exactă în orientarea noastră spirituală între pereții existenței. Pun deci întrebarea: În ce sens trebuie să privim știința, cel mai impersonal din produsele lui homo sapiens, ca factor constructiv în concepția noastră despre lume?

Știința este mai presus de orice îndoială un moment, de la care în întîiul rînd ar trebui să-și împrumute „lumea

noastră" consistența internă și stabilitatea. Este prin urmare ciudat să descoperi atâtea sisteme de cugetare cîte capete gînditoare și să vezi cum metafizica (fie chiar inductivă) își schimbă culoarea ca un cameleon de pe o zi pe alta. Călciul ahileic al încercărilor de a se clădi o metafizică pe temelia științei naturale, este că se pune prea mare pond pe rezultatele, ca atare, ale investigațiilor savante. Cum îți vei clădi un solid templu — reazim sufletesc — pe nisipul construcțiilor ipotetice, cari durează cît fluturii de o zi ?

Este un păcat strigător la cer, să-ți faci viața spirituală atîrnătoare de credința că pămîntul se învîrtește în jurul soarelui, sau de convingerea că a trebuit să existe o „generație spontană” . . . Să nu ne lăsăm stăpîniți de bucuria ieftină, pe care ne-o produce prejudiciul . . .

Știința se urcă pînă la un tablou cosmic, care însă variază din an în an. Adesea se face o regretabilă confuzie între tabloul și concepția despre lume. De o parte tabloului cosmic îi lipsește în întregime factorul personal, temelia morală, ca să zicem așa, și perspectiva, ce o deschide sentimentul, cînd privim imensul, ce ne înconjoară, de altă parte o concepție despre lume nu-i necesar să conțină și un tablou al ei. Dacă vrem, prin urmare, o privire în lumea solidă și personală, e greu să ne luăm refugiul la complexul rezultatelor științifice. Din știință avem datoria să împrumutăm altceva nu numele, datele, ipotezele . . .

Filosofia noastră vrem să fie o forță internă, o busolă în marea vieții. Doar n-o să nădăjduiești această forță din partea unor ipoteze, despre care ești atît de sigur că sunt nesigure ? ! . . . Nicicînd nu cerșești milă de la un cerșetor.

Nu vreau să zic că știința este un aglomerat de închipuiri, nu ; ea operează cu *aproximații* cari atingîndu-se în continuu cu experiența capătă puteri noi, ca acel luptător din poveste, care atinge pămîntul. În cadrul vieții practice își au înțelesul lor cuminte aceste aproximații, cînd însă le ridicăm la înălțimea ideilor metafizice ele își pierd puterea sugestivă sau se prefac în dogme primejdioase pentru orice spirit liber. Creatorii diferitelor — isme au uitat că exagerarea la proporții metafizice a rezultatelor momentane ale științei duce sau

la petrefacte dogmatice sau la închipuiri anemice, cari pot fi orice, numai forțe sufletești nu !

Crede-mă, că „electronii“ fizicii, „selectiunea naturală“ a biologiei, sau „sinteza creatoare“ a psihologiei n-o să-ți poată fi adevărată busolă.

La concepția noastră despre lume vom anexa nu rezultatele, ci spiritul științei, acel spirit al ei, care astăzi produce ipoteza atomilor și mîine o înlocuiește cu alta, acele principii de organizare ale datelor concrete, acea orientare metodică în complexul fenomenelor naturale, pe care ne-o dăruiește știința — și nu aspectele ei momentane.

Nimic nu ne împiedică să întregim vederile noastre cu un tablou despre univers — appendice provizoriu, despre valoarea căruia ne dăm însă bine seama tocmai în urma analizei critice făcută asupra științei.

Oricîtă importanță am da științei, totuși într-un loc tragem o dungă și zicem : „aici începe țara necunoscutului“. Numai așa putem face dealtfel posibilă manifestarea în filosofie a întregii personalități.

— Voim să existe — incognoscibilul — tărîmul de dincolo, în care ne oglindim dorurile și vrerile . . . , căci nu suntem numai intelecte rigide, ci personalități vii, cari simt frumosul și vreau binele.

„ROMÂNUL“, (Arad),
an 6 (1916), nr. 12 (17/30 ian.)
p. 7.
Semnat : Lucian Blaga.

Nu are tocmai nedreptate Hegel, cînd zice că modul de a cugeta al unei epoci îl înțelegem pe deplin abia atunci, cînd suntem în stare să-l negăm. Pretențiile contrare însemnează — a înțelege adîncul unei mări din spuma de la suprafața sa, a pătrunde adîncul inconștient necunoscînd decît fructul său : conștiința ; căci spiritul de cugetare al unei epoci l-am putea defini, cred, ca ceva în mare măsură inconștient, ce zace în sufletul nelămurit al cugetătorilor mărunți și mari. Un fel de spirit al timpului în miniatură, care și-n cazul acesta își păstrează însușirea de atmosferă, pe care n-o simțim, tocmai fiindcă trăia în ea, de lucru pe care nu-l putem determina decît emancipîndu-ne de sub influența sa.

Spiritul de cugetare al unei anumite epoci e un ceva comun, ce se desprinde din operele cugetătorilor ; iar acest „comun“ se manifestează mai mult în metodele decît în rezultatele cugetării. Dușmanii de păreri — fiii aceleiași vremi — adesea trec cu vederea înrudirea ce e de fapt între ei ; frații află mai curînd deosebiri decît asemănările dintr-olaltă. Antagonismele de credință ivite în același timp sunt de regulă diferențele de culori ale roadelor date de aceeași plantă.

Sunt departe de a da acestor afirmații forma unor scheme geometrice ; de dragul „evidenței logice“ suntem însă de multe ori siliți să creăm astfel de schelete ; dar ne vom feri să luăm scheletul drept ființa vie. Cînd zic

* Wundt înțelege prin „intelectualism“ metafizica spiritului sau cea ontologică, care susține că esența psihicului e reprezentarea (*System de Philosophie* I, pg. 192). Aici e luat în alt înțeles.

deci că intelectualismul este spiritul de cugetare al veacului al 19-lea, nu vreau să zic că nu putem descoperi și tendințe contrare în el; sunt și de acestea, dar intelectualismul e factorul stăpînitor în secolul trecut. Și întocmai cum cunoaștem un om dintr-o mișcare a sprîncenelor, așa surprindem ființa acestui spirit de cugetare intelectualist în gesturile sale simple dar caracteristice numite: materialism, monism, spiritualism eventual...; și dacă ne succed să-l deteriorăm în ansamblu, ca să zicem așa, însemnează, că în bună parte ne-am emancipat de sub influența sa.

Materialismul, monismul, spiritualismul — cît timp suntem deprinși să vedem numai diferențe — ni se par concepții diametral opuse; îndată ce le privim însă mai din apropiere, observăm că emanează din același centru. Rodul normal însă al acestui centru-rădăcină rămîne numai... materialismul — rigid, abstract, mort.

Multe atacuri ridicate împotriva doctrinei ca atare a materialismului se pare că deseori și-au întors armele împotriva lor înșile: hidra lernaică se alegea cu folos din această luptă. Intelectualismul producea feți normali și producea și bastarzi monstruoși; aceste biete figuri de ceară le trimitea apoi la luptă împotriva feților legitimi: rezultatul se prevedea.

Teoriile veacului trecut — începînd de la ipotezele monotone despre mișcarea atomilor din celulele nervoase ca bază explicativă a spiritului pînă la învățăturile darwiniste, prin care se reducea biologia la fizică și chimie, de la nonsensul geniului nebun* pînă la ideile socialiste — sunt organele complexe ale aceleiași științe, ce are darul de a înțepeți, ipnotizînd-o oarecum, existența întregă ale *intelectualismului*. Și materialismul e metafizica consecventă a acestuia... Dacă în apele intelectualismului s-au ivit idei spiritualiste împotriva materialismului vulgar, acestea constituiau o metafizică nesinceră, un razim mincinos pentru înțelepții științifici fără de voie. Cu toate opintirile sale, spiritualismul era jertfa aceleiași iluzii ca și tendințele contrare, dacă nu imediat prin rezultatele, atunci prin metodele sale. Intenții bune,

* Este ceva adevăr în teoria aceasta — o părțică minimă —, față de cantitatea enormă de exagerări fără înțeles.

altoite pe un trunchi străin dădeau roade greșite. Truda sistemelor spiritualiste era zădărnicită de punctul de vedere comun (metoda) ce-l avea cu materialismul : privind-le din depărtare fac impresia unui materialism nobilitat, din apropiere însă mai curînd a unui bastard născut dintr-un amestec nenorocit — al intelectualismului de o parte și al intuiției mistice a conștiinței de alta ; în amîndouă cazurile impresia unui ceva nesănătos.

Ce ne ajută întregirile vitaliste la mecanismul darwinist, sau înlocuirea teoriei despre spirit ca fenomen-appendice prin paralelismul psiho-fizic ? Nu cred să facem mai multă ispravă cu acest paralelism psiho-fizic. S-a observat relațiunea dintre spirit și corp ; au urmat apoi interpretările date acestei relațiuni. Intelectualismul pretindea punerea unei funcțiuni între cei doi termeni : fizic și psihic. Materialismul susține că variabila independentă e *corpul*, spiritualismul — *spiritul*. Paralelismul urmînd o altă tendință intelectualistă introduce în spirit aceeași ordine logică ca și-n materie ; după ce s-a obținut analogie perfectă între cei doi termeni, s-a încercat să se pună funcțiunea care-i variabila independentă ? Nici unul, căci fiecare termen e icoana celuilalt. Între spirit și corp prin urmare nu e un raport de funcțiuni, ci de identitate. Cu toate că noi doi nu vedem în același fel o schimbare, totdeauna cînd eu observ schimbarea, o observi și tu : aceeași schimbare în două chipuri ; spiritul și corpul sunt aspecte diferite ale aceluiași lucru.

Întreg paralelismul atîrnă de analogia ce-o introducem între realități ; prin aceea că un termen devine icoana celuilalt, funcțiunea dintre termeni (cu alte cuvinte materialismul și spiritualismul) devine imposibilă. Dar și paralelismul prin operațiile ce le săvîrșește asupra realităților exprimă mai mult un mod de a cugeta decît adevărul . . .

Vedem că în dosul celor mai desperate doctrine ni se lămurește același fond, aceeași rădăcină : *un sistem întreg de procedee prin care tindem să cuprindem realitatea întreagă, cel puțin în formule logice dacă nu matematice.*

Cum am mai zis, trăind într-o atmosferă, nu-i prea simțim existența — cel mult unele schimbări ce le suferă din cînd în cînd ; înotînd în apele intelectualismului nu

simțim fondul comun al sistemelor filosofice — ci micile diferențe dintre ele, nu marea, ci formele mișcătoare și schimbăcioase născute din aceleași svîrcoliri nepătrunse ale ei.

Astăzi ni se pare că ne-am început munca de sondare a mării și că ne apropiem cu săcure sigură de rădăcinile arborelui.

Metodele de cugetare și rezultatele de cunoștință la cari ajungem stau într-un raport cu mult mai intim decît am crede. Cunoașterea obiectivă a realității e influențată de metodele aplicate asupra ei în două chipuri. Culorile în cari vedem obiectele atîrnă de natura luminii aruncate asupra lor; ochiul e un aparat receptiv numai față de unele culori — anumite impresiuni îi scapă; obiectele sunt în cazul întii calitativ, în al doilea cantitativ schimbate. Analogia aceasta din domeniul științei naturale aruncă lumină și asupra unei chestiuni de teorie a cunoștinței. Metodele sau modifică calitativ realitatea sau o reduc numai la o porțiune din ea, sau, ceea ce cred că se întîmplă în cele mai multe cazuri — și modifică, și-și reduce realitatea în același timp. Metodul privește rolul unui punct de vedere și lucrurile îți apar după punctul de vedere din care le privești.

Dacă există peste tot un progres în cugetarea omească, atunci desigur trebuie căutat în formarea de idei noi. Teoria și ipoteza sunt resortul progresului cunoștinței omenești, experiența — razimul, iar rezultatele, în care observăm poate că mai bine *urmele timpului*, sunt ideile, conceptele. Teoria și ipoteza sunt improvizații trecătoare, conceptele sunt însă zidirile în piatră, la care măestrul timp lucrează, strigă și îndreaptă cu mai multă răbdare. Fără îndoială este un nex intim între metodele aplicate asupra realității și conceptele ce ni le formăm despre ea; atît de intim, încît nu ne putem forma o noțiune clară despre metod, dacă nu-l considerăm în rezultatele sale „conceptuale“.

Intellectualismul — pentru ca să-i pătrundem ființa — trebuie adus deci în legătură cu unele concepte generale; iar influența ce-a exercitat-o asupra rezultatelor de cunoștință vom găsi-o — după cum ne spune analogia cu lumina și aparatul ochiului — în modificarea calitativă și-n reducerea cantitativă a realității.

Să nu se aștepte nimenea la demonstrații silogiste amănunțite împotriva intelectualismului; un metod îl combați mai ușor prin aceea că-l înlocuiești cu altul; aici ținteam cu vorbele lui Hegel.

Numai printr-o astfel de înlocuire de metode vom descoperi că „spiritul” este acea funcțiune a realității, față de care intelectualismul a rămas refractar, că „materia” e mediul absolut adecvat al său, că materia a fost greșit proiectată în spirit, că și prin aceasta intelectualismul și-a tulburat propria ființă.

Motivele cari mă silesc să vorbesc despre spirit și materie se pot ghici fără multă bătaie de cap.

O noțiune, la început fără putere, crește, se hotărăște și, întocmai ca acele proto-plasme amiboide, în momentul când e mai bogată, se despică. De acum există două noțiuni cari se *determină* și se *exclud* reciproc; deosebirea și tensiunea dintre ele se potențează pînă la popularitate. O nouă împreunare a lor e în contrazicere cu biologia conceptelor, ca să zicem așa; iar mîngîierea unuia dintre ele e absurditate logică.

Ideea, ce au avut-o cugetătorii despre realitate s-a despicat în cei doi poli: *materie* și *spirit*. Săvîrșindu-se acest act, foarte însemnat pentru dezvoltarea filosofiei, nu se mai putea reduce spiritul la materie sau materia la spirit, decît cu riscul de a se face un anacronism și o greșeală logică în același timp; căci spiritul îl înțelegem numai prin raportul său față de materie și invers: un pol nu se cugetă nicicînd fără celălalt. E o dualitate de neînvins această corelativitate de concepte. Dacă dualitatea (spirit-materie) ar fi fost corect formulată și dacă s-ar fi încercat totuși reducerea unui termen la celălalt, ce s-ar fi întîmplat?

Analiza unei alte dualități — cu pretenții științifice — nu o spune. Știința, în goana sa după un principiu universal (lupta pentru existență cu filosofia), trebuia să transcendeze spre scopul acesta: dualitatea dintre *materie* și *energie*. Cîte eforturi nu s-au cheltuit în zadar pentru ca să se ajungă la un rezultat cu totul neprevăzut! Materia nu suntem în stare s-o concepem decît prin mijlocirea noțiunii de energie și invers. Accentuarea exclusivă a unuia din termenii corelativi ar fi conturbat echilibrul dualității. Cînd însă echilibrul logic al corela-

tivității e *bene fondatum* ajungem la un rezultat ciudat : Știința, apăsînd cu mînă tare materia, simte rezistența energiei și e silită să încheie un compromis cu ea ; se face un stat în stat, energiei i se acordă drepturi largi în cadrul materiei. Materialismul științific cel mai radical nu operează în conceptul curat al materiei, ci cu o fuziune de concepte : materialism energetic. Același lucru se întîmplă cînd punem greutatea pe factorul desconsiderat — dar furișat pe neobservate în combinațiile filosofice ale științei — *energia*. Toată truda de a reduce existența întregă la energie duce, în cele din urmă, la ipoteza *energiei discontinui*.

Să nu observăm oare umbrele sigur schițate ale materiei în această energie discontinuă ? Tendințe contrare duc la rezultate analoage ; se *pot pune chiar semnele identității* între rezultatele obținute. Știința a comis în cazul analizat două păcate : o greșeală logică, cînd a încercat să nege un membru al dualității și inconsecvența — care a demascată și mai mult greșeala cea dintîi : n-a putut nega nici unul din cei doi factori.

Vedem unde ajungem cu veșnica noastră tendință de a reduce ; același lucru s-ar întîmpla dacă, zic *dacă*, dualitatea care ne interesează ar fi fost așa de corect formată, ca cea analizată în rîndurile de mai sus. Din întîmplare însă e departe de a fi așa de precisă și de naturală. Aparatul științific, care acolo a fost atît de folositor, a avut aici influențe direct dezastruoase.

Spirit-materie, determinism-libertate, viață-moarte ; iată un trunchi de concepte, care în realitate nu exprimă decît un singur raport de dualitate, cel mai adînc din cîte există.

Boala însă, de care am suferit și mai suferim încă în parte, *intellectualismul* — cu alte cuvinte comoditatea și înțelegerea realității, teama de sforțări cînd e vorba de adîncirea vieții, veacul nostru atît de practic și atît de puțin viu, obiceiurile atît de adînc înrădăcinate în noi de a ne acomoda cît se poate numai de puțin (principiu economic) inteligența la tot ce e nou și viu și individual, de a traduce spiritul prin forme materiale, de a înțepenii și fixa în cadre precise conștiința — a împiedicat diferențierea radicală a acestei „Urduialtät“, cum i-ar zice poate neamțul : *natură-spirit*.

Aplicînd metode greșite asupra spiritului, a fost ușoară reducerea acestuia la natură ; din același motiv e ușoară deducerea naturii din spirit ; natura am proiectat-o doar noi în spirit... Intelectualismul nu numai că a interpretat greșit viața, dar — chiar după definiția sa — a rămas nesimțitor față de natura ei intimă, căci el înțelege numai ce e precis, logic, matematic. *

Metodele intelectualiste constată greșit faptele. Ce încredere să avem atunci în problemele ridicate pe baza acestui fel de constatări ?

Dacă a fost vorba de natura vieții, materialismul și-a aranjat experimentele și a crezut că a explicat viața cu fizica și chimia, dacă a fost vorba de originea speciilor, materialismul avea la îndemînă d-zeul mediu, care dintr-o lovitură explică totul. Nu s-a gîndit nicicînd că poate viața e un fenomen ireductibil și că pentru lămurirea ei nu ajutăm tocmai așa de mult cu „osmoza fizico-chimică”. Vitalismul spiritualist, de altă parte, cugetînd cam în același chip, a fost atît de orb, să nu vadă că cu puterea sa vitală (concepută după analogia celei fizice) ajunge în conflict cu elementele de știință exactă !

O scînteie cît de mică de adevărat spiritualism, cît timp suntem jertfa iluziei spiritualiste, merge direct la absurdism... Dacă a fost în ceva subtil materialismul, atunci a fost în faptul cum a știut întrebuița căderea spiritualismului în cursa intelectualismului în favorul său. Din partea noastră nu aducem argumente speciale împotriva teoriilor materialiste, căci ar trebui să ne colaborăm pe planul metodelor cari nu ne plac ; spiritualismul a pățit-o ; noi repetăm numai întrebarea de mai sus : *ce încredere să avem în problemele puse pe temelia unor constatări eronate ?*

Să restrîngem intelectualismul la moșia sa, care-i materia, prin aceea că printr-o sforțare nu tocmai de toate zilele adîncim ceea ce e mai puțin logic în noi — personalitatea creatoare. Să ascultăm în noi fluviul larg de viață și conștiință — frumoasa conștiință, ce pare

* Filosoful Bergson se ocupă pe larg cu chestiunea aceasta ; chiar dacă n-am primi nici una din ipotezele sale, totuși pentru munca sa negativă față de intelectualitate merită toată recunoștința.

a vorbi dintr-o lume a cerului — și libertatea, care vine de acolo de unde vin convingerile organice.

Să ne îndreptăm deci în sensul intuiționismului, pentru care totul e curgător, și pînă și conceptele rigide cîștigă rolul unor organe vii, care adună impresiunile întocmai cum adună un magnet piliturile de fier...

Faptele trebuie mai întîi corect constatate, căci natura problemelor ce se ivesc în urmă depinde tocmai de aceste constatări. Multe probleme, în a căror necesitate crede intelectualismul, cad înainte de a fi dezlegate, fiindcă se bazează pe date prost văzute. În chipul acesta cad atît sistemele materialiste, cît și cele spiritualiste.

Diferențierea realității în cele două mari ramuri (materia-spirit) o facem deocamdată mai mult din punct de vedere metodic, decît ontologic. Intelectualismului îi dăm voie să opereze numai în țara materiei, pentru ca de o parte să nu-și tulbure logica cu realități străine de ființa sa, de altă parte să ne deschidă un drum larg spre... spirit și viață.

Problemele, ce se vor pune după această împărțire de metode, nu se pot prevedea...

Încă o scurtă lămurire: voim un dualism critic-metodic și nu dogmatic-ontologic. Din această aserțiune se va înțelege mai bine dezaprobarea tendințelor moniste, iar analiza scurtă făcută mai sus asupra unor concepte științifice (energie-materie) ne spune și mai apropiat la ce rezultate am ajunge. Știința n-a putut reduce realitatea nici la energie și nici exclusiv la materie, cel mult prin *energie discontinuă* îi reușește monismul.

Ceea ce știința n-a putut face din punct de vedere ideal, logic, face din punct de vedere real, ontologic, ca să zicem așa. Nimic nu ne împiedică să ne închipuim realitatea ca energie discontinuă. În cazul nostru însă nu facem ontologie; pentru așa ceva ne trebuie mai întîi faptele; de aci, prin urmare, dualismul metodic radical. Spiritul și materia ni se înfățișează astfel ca o dualitate de neînving — și nu-i exclus să emaneze totuși din aceeași rădăcină...

În amîndouă cazurile monismul *ideal* e imposibil și tocmai un astfel de monism vrea să construiască intelectualismul.

În rezumat, putem spune că în dosul celor mai disparate teorii filosofice întrezărim același fond : intelectualismul, că materialismul e metafizica consecventă a acestuia, și că spiritualismul nu e decît o sămînță bună a conștiinței despre spirit aruncată în pietrișul nefericit al aceluiași intelectualism.

Accentuăm dualismul metodic dintre spirit și natură, viață și moarte . . .

„CONVORBIRI LITERARE”,
(București), anul 50 (1916), nr. 2
(febr.), p. 176—206.
Semnat : Lucian Blaga.

Fiind omul de el însuși mai aproape, nu-i mirare că înțelege lumea din afară mai comod, îmbrăcînd-o în elemente smulse din sufletul propriu. În proiecțiunea „eu-lui“ asupra aceluia ceva, ce nu este „eu“, consistă de obicei mitul *. Frațiunea cea mai intimă a cunoștinței omenești a fost și este și astăzi . . . mit — în sensul acesta : o revărsare a sufletului din albia sa asupra cîmpurilor ce-l mărginesc. Înțelesul acesta al cuvîntului îmi pare însă prea strîns . . .

Mitul este un product al geniului nostru, product fără care nu înțelegem în lumină vie faptele experiate. Pe temeiul intuiției imediate, analiza și imaginația noastră construiesc anumite tipuri de fenomene, la cari reducem datele descoperite prin observație sau experiment ; aceste fenomene *originare*, considerate ca feți ai minții creatoare, sunt *miturile*.

Vînătoarea științei după fenomenele tipice își are rațiunea sa de a fi în cele mai tainice ascunzișuri ale cunoștinței. Rostul miturilor este să organizeze haosul impresiilor. Aducîndu-le în legătură cu fiii gemeni ai existenței : materia și spiritul, sunt ușor de „clasificat“.

Înțelegerea, cum zic, sau lămurirea diferitelor fenomene naturale este reducerea lor, printr-o minuțioasă fărîmițare ideală și printr-o construcție intelectuală, la *modele tipice*.

Modelele fundamentale, originare sunt extrase din lumea empirică, elaborate de inteligența constructivă a omului. În viața socială ne alegem reprezentanți ; în chip

* Intrebuințez cuvîntul într-un înțeles derivat.

asemănător, dacă ni se arată metafora, le născocim și lucrurilor „*reprezentantele* . . .”

Intuițiile pe cari se bazează făurirea ipotezelor,* sau combinațiile filosofice, sunt externe sau interne; de o parte materia în mișcare, de alta stările sufletești. Miturile le grupăm după cum izvorăsc dintr-o regiune sau alta a experienței nemijlocite. Aceste grupe abstracte, abia fixate, se și despică, ca niște globurile de mercur, în multe altele. Nu-i mare greutate să întrezărești nuanțele mai pronunțate.

Avem un fapt mărunț : o piatră se oprește din zbor . . . Ce zărim în el ? Filosoful antic credea că piatra cade la pământ „ostenindu-se” sau „găsindu-și locul natural”, ca o pasăre cuibul ; el vedea, cu alte cuvinte, manifestându-se o dispoziție internă a pietrei în trecerea ei de la mișcare la repaos. Fizicianul de pe vremuri înlocuia deci faptul, despre care-i vorba, printr-un caz experiat zilnic cu el însuși.

Știința nouă încearcă pe altă cale să se furișeze în taina fenomenelor de mișcare : le interpretează printr-un moment de aceeași natură, luînd în ajutor tipul mișcării libere, uniforme, neinfluențate dinafară prin nimic. Traiectoriile corpurilor le lămurește complicînd mișcarea ideală cu . . . rezistența mediului, de exemplu. De însemnătate în procedeu de față este operația cu „fenomenul originar”. Mișcarea pretinsă de principiul mecanic al perseverenței, cu toate că n-o găsim nicăieri în experiența externă, este totuși idee compusă în *spiritul* acesteia . . .

Trecînd la miturile clădite asupra spiritului, constatăm că unii cugetători au presupus în toate stările de conștiință metamorfoza unui singur element psihic : un „impuls nelămurit”, „reprezentarea” sau „voința”. Elementul psihic considerat ca substrat al vieții sufletești nu este însă o simplă porțiune tăiată din complexul faptelor interne ; și-aici avem de-a face cu idei creatoare, cari se leagă, ce-i drept, de-o anumită părțică a celor simțite, dar sunt mult mai mult decît atît.

Mai amintesc că latura psihologică a lumii n-a fost interpretată totdeauna numai în sens psihologic ; la unele

* Înțeleg prin ipoteză numai un anumit soi de „presupuneri”.

din sistemele de filosofie materială li s-a năzărit ceva material, ceva atomic și în stările de conștiință.

Munca noastră intelectuală este astfel în mare parte o continuă înlăturare și înlocuire a nemijlocitului văzut, auzit și simțit prin imagini cizelate de noi.

Dându-se formulei mlădierea cuvenită avem :

1. O întâmplare externă, spațială, materială, înlocuită printr-un moment extern sau printr-unul intern.

2. O întâmplare internă, nespațială, psihică în termeni interni sau externi.

Nu cred să se găsească mituri, cari să nu cadreze cu aceasta : o grupă culminează în lumea ca „atom și mișcare”, cealaltă în lumea ca „idee” sau „voință”.

Pare poate paradoxal că vorbesc în același spirit despre ipotezele științifice ca despre construcțiile metafizice. O fac aceasta, fiindcă le privesc numai întrucît sunt creațiuni de ale inteligenței ajunse în contact cu datele imediate ale simțurilor, nu și din alte puncte de vedere din care ar rezulta eventual o diferență în gradul lor de îndreptățire.

Ne-am însușit funestul obicei de a zîmbi, cînd e vorba despre „antropomorfismele” filosofiei (pînă și ultimul mare filosof — Bergson — este adeseori privit prin aceeași pretențioasă prismă critică). Ne este tuturora evidentă ființa mitologică a științei aristotelice sau a sistemelor de metafizică, vedem țandăra din ochii altora, dar cea din ochiul nostru nu . . .

N-o să fiu învinuit pentru perspectiva aleasă ; problema mitului în conștiință pusă odată sub un unghi de vedere mai larg, trebuie să se observe că aceleași tendințe adînci stau la temelia antropomorfismelor amintite, ca și la cea a ipotezelor moderne. Analogia nu exclude bineînțeles o însemnată diferență specifică între ele. Am însă convingerea că nimic nu luminează așa de bine natura și valoarea ipotezei științifice ca tocmai un termen de comparație între ea și . . . fizica antică. Obsedați de ideea deosebirii dintre ele, suntem aplecați să dăm teoriilor noastre aureola „absolutului”.

Făcîndu-le însă o asemănare mai nepreocupată și mai tolerată, ni se evidențiază focarul mitic al științei, cu care ne mîndrim.

Urmărirea mitului în cugetarea omenirii, învățîndu-ne că oglindirea lucrurilor în conștiință este atît și nimic mai mult, ne ferește de păcatul mortal al cunoștinței : dogma.

... O apă văroasă, în care se pietrifică organismele ideilor, este dogmatismul. Pulsul sistemelor materialiste și spiritualiste este regulat de încrederea dogmatică în „atomi” sau „voință”. Amîndouă curente de cugetare nu procedează mai cuminte decît copilul, care caută ceva real înapoia reflexului din oglindă. A înlătura însă materialismul cu armele spiritualismului, sau invers, însemnează a ne scăpa de dracu cu ajutorul lui Belzebut... Din parte-mi, cred că nu putem distruge pe unul fără a nimici și pe celălalt.

Ca aderent al acestor sisteme dogmatice, vrînd-ne vrînd tratezi inteligența, ca o derivație pasivă a realității, ca o misterioasă fabrică de adevăruri „absolute”, ca un apendice, care nu-i, propriu-zis, „realitate”, ci reproducerea acesteia pe alt plan de existență.

Este greu și inutil să discuți o teză atît de absurdă ; dacă privești *mitul*, dezvoltarea, biografia sa, nu stai un singur moment la îndoială că inteligența-i un factor determinant în sînul realității, un centru de activități spontane, un creator de ficțiuni, o forță elementară a naturii, ca să zicem așa, nu umbra ei.

Sfiala teoretică simțită de unii în fața criticismului filosofic, care nu-i decît conștiința despre rolul formulat în urmă al inteligenței, își găsește întrucîtva explicarea în prejudiciul că ar fi înjositor pentru homo perfectus să nu ajungă *absolutul*...

Ce teorie a cunoștinței adoptezi, este un pas de importanță enormă pentru viața spirituală, căci teoria cunoștinței nu este o simplă teorie între multe altele, ci începutul strălucit sau dezastruos al unei adînci sau mărginite concepții despre lume...

„PAGINI LITERARE” (Arad),
anul 1 (1916), nr. 2 (15 martie),
p. 40.

Semnat : Lucian Blaga.

A fost un timp, cînd nu-și făcea nimeni chestie de conștiință din trecerea indiferentă pe lîngă grelele întrebări despre *a cunoaște* și *a ști* ; astăzi însă simțim cu toții importanța lor și înțelegem că nu putem face un singur pas filosofic fără de a le da răspuns : vremea ne-a învățat să ne întemeiem crezul mare al vieții pe-o anumită teorie despre cunoștință. Evident, credința despre natura, legile, marginile, normele celei din urmă nu poate rămînea fără răsunset în concepția noastră despre lume.

Doctrina care ne interesează culminează în problema experienței : ce factori conține și trebuie să conțină o adevărată experiență științifică ? Relativ la originea, geneza, rostul acesteia, răspund, ce pot în starea lor de pînă acuma . . . psihologia, biologia.

Păcatul cunoscut sub numele de „psihologism” este confundarea problemei critice despre conținutul cunoștinței cu cea psihologică despre nașterea ei, despre procesele psihice, ce-i stau la temelie. După ce atîția cugetători au ajuns în situația ridiculă de a se lupta, ca niște cavaleri medievali cu mori în vînt, trebuie să înlăturăm odată pentru totdeauna prejudiciul, că punctele de vedere amintite, din schimbarea cărora au izvorît atîtea neînțelegeri, ar avea ceva comun într-olaltă. A combate analize criticiste prin considerații psihologice, înseamnă a aduce în legătură două lucruri cu totul disparate.

Tratînd despre curentele cari se grupează în jurul întrebării centrale despre experiența științifică, nu mă opresc la amănunte istorice precise și la înșirarea detaliată a învățăturilor lui X sau Y, ci dau în cîteva trăsături largi numai o scurtă orientare asupra unor tendinți.

Gîndul ascuns și pretențios, că filosofia ar avea chemarea să controleze, să justifice sau să dezaprobe știința, deschizîndu-i alte perspective este atît de înrădăcinat în conștiința vremii, încît în cazul ce ne preocupă analiza *științei* (abstrăgînd de valabilitatea ei) se metamorfozează în întrebarea, că avem peste tot o adevărată știință solidă și valabilă . . . sau nu ?

În duelul teoretic, ivit în jurul chestiunii, unii afirmă mulțumiți că ne putem mîndri deja cu o știință, iar alții stau la îndoială și prescriu precepte pentru însănătoșirea ei cît mai grabnică . . . Înșiși naturaliștii, uitînd că nu în orice împrejurări e bine să fii om pacinic, ocolesc controversele și, înglodați într-o metafizică comună sau în fleacuri moniste, amîină cu o ciudată indiferență adîncirea în filosofia critică atît de necesară pentru ei și pentru alții.

Unora dintre cugetători le place să creadă că lumea este așa cum o vedem, o pipăim și-o auzim, că nicăieri în experiență nu avem fericirea să întîlnim forțe, substanțe, atomi sau alți factori invariabili, că experiența trebuie purificată de toate conceptele antropomorfiste, pe cari *noi* le introducem în ea fără drept, că în cunoștință nu avem nimic *absolut*, nici un moment cu valoare incontestabilă, ci numai aproximații variabile și accidentale, că știința trebuie orientată în sensul intuiției, iar elementele intelectuale, subiective, alungate din cadrul datelor curat empirice. Nu, răspund alții, lumea nu este așa cum o simțim, ea trebuie construită prin puterea creatoare a inteligenței pe temelia intuițiilor imediate, ca să ajungem la o *experiență*, avem lipsă de anumite condiții intelectuale, știința conține factori mai presus de orice îndoială, cari nu exprimă propriu-zis niște fapte empirice, ci sunt postulatele acestora . . .

Întreg balastul acesta de note largi îl putem reduce la alternativa: *experiență pură* de o parte, *experiență intelectualizată* de alta. Cea dintîi pretinde de dragul exactității o *descriere fidelă* a faptelor simțite și aranjarea lor în ecuații diferențiale ($y=f(x)$ — fenomenul y este o funcție de-a lui x), cealaltă o organizare, o prelucrare a datelor concrete prin constante supraempirice . . .

Divergențele nu sunt mai ușoare în ceea ce privește: *ipoteza*, resortul așa de însemnat pentru investigațiile sa-

vante. Un caz : soarele în calea sa pe bolta cerească. Când zic că soarele face calea aceasta, fac deja o ipoteză, dovadă ipoteza ulterioară, care o înlocuiește : pământul se învîrte în jurul soarelui. Experiența pură ne spune numai atât : soarele îl zăresc în momentul acesta aici, în celălalt dincolo ; constatare mai sigură decît orice pretinsă axiomă apriori. O ipoteză e validă, pînă cînd e întărită de fapte simțite ; senzația e supremul criteriu al cunoștinței. Teza aceasta a „puritanilor“ nu se susține cu aceeași hotărîre de adversarii lor intelectualişti, cari pentru selecționarea ipotezelor pe lîngă senzație mai au un tezaur întreg de idei mai presus de orice discuție.

În cele din urmă discuția se înfățișează astfel : cad ideile fundamentale ale științei sub legea de prefacere a ipotezelor comode și variabile, sau sunt supraipotetice ? Sunt ele simple mijloace trecătoare pentru sistematizarea fenomenelor, sau sunt produse necesare, deci ne-schimbăcioase, ale modului nostru de a cunoaște ?

Dacă sunt constante, avem deja o știință, dacă nu — atunci înainte cu Dumnezeu, drumul e lung și sunt multe de făcut ; panta rei, chiar și presupunerile cari le credem eterne, dacă pretinde divina senzație !

Siguranța științei este pentru unii cimentată de senzație, pentru alții senzațiile trebuie strînse în cercul de fier al formelor intelectuale, pentru ca să devină : știință exactă.

Dacă am urmări și mai departe neînțelegerile, ar trebui să intrăm în filosofia specială a vreunui din reprezentanții * clasici ai lor, ce nu ne-a fost ținta.

Nici una din partide nu cred să-și fi sprijinit în chip definitiv teza ; de farmecul dilemelor nu ești scutit nici de partea celor cari sunt pentru constantele raționale, nici de a celor cari se închină la altarul intuiției pure. Dacă nu cutez să mă exprim în favorul unora sau celorlalți, rezerva mi-o justific cu următoarele :

Problema cunoștinței este pusă sub un unghi de vedere prea general ; pentru ca păcatul generalizărilor să nu ne amenințe necontenit, trebuie s-o destrămăm în singuratiche întrebări concrete. În scrutarea structurii com-

* Pentru grupa întâi : Hume, Mach, Avenarius, Schuppe, Nietzsche ; pentru a doua : Kant, Neokantienii, Școala de la Marburg.

plicate a științei e consult să aplicăm metode mai puțin speculative și cu tendința spre *fapte* evidente. Ideea despre mișcarea uniformă ad infinitum este o problemă specială, *individuală*, căreia nu-i iertat să-i dai același răspuns abstract și eteric, ce-l dai altora : locul ei în mecanismul complex al cunoștinței, momentele cari o condiționează, nexul ei cu soiurile eterogene de ipoteze ș.a.m.d. Printr-un procedeu analog repetat cu stăruință în fiecare din stîlpii mari ai științei, trebuie să se modifice în cele din urmă aspectul problemei generale. Știm doar din istorie ce importanță au avut cercetările în amănunt și cum atîtea întrebări metafizice s-a descoperit că sunt de prisos și fără înțeles. Ce-am isprăvit oare cu clasificarea construcțiilor științifice sub categoriile anemice ale constanței sau inconstanței ?

Și încă ceva.

Foarte multe sunt punctele de vedere ce se pot aplica asupra cunoștinței. Fixarea și izolarea lor precisă este o datorie imperativă, din ignorarea căreia urmează o confuzie, un amestec, o *interferență* de puncte de vedere. Nici cînd n-am înțeles cu ce drept se face saltul de la „așa este un lucru” la „așa trebuie să fie” . . . Nu-i greu să întrezărești în dosul teoriilor menționate întrebuintărea neîndreptățită a aceluiași cuvînt în două înțelesuri — factor și normă — : izvor bogat pentru greșeli elementare „quaternio terminorum” . . .

Putem ocoli neajunsurile astea, dacă analizăm știința, făcînd abstracție de aceea, că este adevăr sau iluzie, privind-o ca fapt real, indiferent că este valabilă sau nu.

Dorim o teorie a cunoștinței dincolo sau mai presus de adevăr și ficțiune — un lucru, care nu s-a prea întreprins pînă astăzi . . .

„PAGINI LITERARE” (Arad),
anul 1 (1916), nr. 3 (1 apr.),
p. 53.

Semnat : Lucian Blaga.

Puțini vor mai avea atîta îndrăzneală să ne spună că știința e chemată să pătrundă în toate ascunzișurile realității. Se pare că însăși știința lucrurilor îi este inaccesibilă. Aplicîndu-și procedeele sale particulare asupra lumii, prinde cel mai mult învelișul faptelor, dar natura lor intimă îi scapă printre degete. Știința își are limitele între cari trebuie să-și păstreze cu orice preț buna însușire a exactității. Înfrînarea ascetică între marginile experienței îi este supremul imperativ. Morala laxă a metafizicii nu i-ar putea-o ierta nicicînd . . .

Naturalistul observă, analizează, construiește. Cînd „explică” nu răspunde la întrebarea barbară : *de ce se întîmplă un fenomen ?* — ci la întrebarea pe cît de modestă, pe atît de rodnică : *cum se întîmplă ?* Faptele simțite le descompune în singuraticile lor componente, le reduce la legi generale, le întregeste cu momente ipotetice . . . Cumpătare, stăruință, consecvență . . .

Mintea omenească este însă foarte neastîmpărată și mai curioasă decît o femeie : cu greu vei putea-o îndupleca să renunțe la speculațiile cu privire la acea regiune a lucrurilor la care cu mijloacele profane ale experimentului și observației nu putem ajunge. Cîtă patimă pentru extazuri mistice și mai ales cîtă stăruință pentru haluci-

* Articolul reapare cu modificări în volumul de aforisme *Pietre pentru templul meu* (1919) — n. ed.

nații metafizice ! Spre norocul nostru însă multe din ipotezele noastre — transcendente — sunt fără nici o influență asupra cunoștințelor exacte. Le putem primi, le putem respinge, prin enunțarea lor nici nu sprijinim, nici nu atacăm convingerile bine întemeiate ale științei, sunt ipoteze neutrale, indiferente. Neutrale, fiindcă zac dincolo de marginile unde putem străbate cu știința și fiindcă au atîta prudență să nu-și întindă brațele de polip în țara acesteia.

Aceste construcții mărginașe se ivesc totuși în nemijlocită vecinătate cu experiența, astfel, vrînd-nevrînd, trebuie să le discuți . . .

Un fizician privește, de exemplu, mișcarea unui pendul. Nu ne spune că pendulul se mișcă fiindcă un demon s-a sălășuit în el și nu-i dă pace, ci ne arată cum se întîmplă mișcarea în urma principiilor mecanice și prin influența pămîntului asupra pendulului.

Fizicianul se mulțumește să înregistreze sau să presupună nexul causal între pămînt și pendul, natura intimă a acestei influențe nu încearcă să și-o lămurească mai de aproape ; dacă totuși o face, atunci recurge la conceptul „puterii” despre care are o intuiție imediată în sforțările sale musculare. Savantul nostru operează în cazul acesta evident cu un *antropomorfism*. Să-l anatemizăm pentru această erezie potrivnică spiritului științific după unii teoreticieni intransigenți ? Nu, nu-l primim, ce-i drept, cu osanale, dar nici nu-l răstignim. N-avem doar de-a face cu o ipoteză științifică sau antiștiințifică, ci cu o sărmană părere neutrală, obiectiv indiferentă.

Așa stăm aproape cu toate acele icoane metafizice, prin cari unii filosofi au încercat să înțeleagă mai de aproape cauzalitatea mecanică din natură. Sau ne închipuim că o „putere”, asemenea celei ce o simțim în noi, are darul să zboare din corpul a) în corpul b), și să provoace schimbări în cele din urmă, sau admitem, să zic, o

armonie prestabilită între actele acestor corpuri, fără ca între ele să existe într-adevăr vreo legătură ; strict științific vorbind, tot un drac e . . .

Teoriile despre relațiunea dintre spirit și materie sunt în mare parte de același caracter . . . Presupunerile că stările de conștiință sunt produse de creier, că materia este în sine un ce psihic, sau că spiritul și materia sunt în fond aceeași substanță necunoscută, nu ating munca rodnică a psihologiei. Aceasta și-a înțeles prea bine situația, a părăsit visul de-a pătrunde ce nu se poate pătrunde ci numai ghici, își vede harnică de lucruri mai apropiate și dovedește spor. Uneori vorbește și de fenomene psiho-fizice, dar dacă i se pune întrebarea : în ce consistă nexul între latura psihică și cea fizică, se abține de la orice răspuns sau își îmbie ipoteze indiferente . . . Astfel de ipoteze cari nu sunt *întregiri*, *interpoalații* în seria de momente naturale, ci mai presus de această serie. Știința este osîndită în urma marginilor sale să nu poată produce dovezi împotriva sau în favorul lor.

O zăpăceală îngrozitoare stăpînește în filosofia modernă cu privire la alte două teorii — din domeniul biologiei : mecanismul și vitalismul.

Nimenea nu neagă organizația înțeleaptă a ființelor vii. Numai cînd ne întrebăm despre *originea* acestei finalități organice, încep divergențele teoretice.

Mecanismul afirmă că viața produce în chip de explozie nenumărate forme organice ; dintre acestea se păstrează însă numai cele *potrivite* cu condițiile de trai ; finalitatea speciilor și indivizilor ar fi astfel un caz înțîmplător între nenumărate alte cazuri nepotrivite.

Vitalismul, pentru ca să-și explice originea aceluiași lucru, recurge la un principiu creator, la o putere vitală, care lucrează cu scop — fie chiar inconștient. În ultima analiză această putere este ipostazierea finalității.

Dacă nu sunt profet mincinos, viitorul va taxa teoriile amintite drept ipoteze indiferente. Biologia se pare că încă nu și-a fixat îndeajuns limitele. Finalitatea ar trebuie să-i fie premisă și nu problemă... Ținta ar trebui să-i fie: scrutarea fenomenelor de viață în cadrul principiului suprem, că fiecare din ele își are un rost, un înțeles bine calculat.

Cauza acestui aranjament rațional s-o lase în grija sfântului și a metafizicii.

Acel vestit „cunoaște-te pe tine însuși” — pentru știință însemnează „cunoaște-ți marginile!”.

Ipotezele neutrale devin primejdioase pentru o știință lipsită de controlul de sine însăși. Sunt însă nevinovate pentru o știință de *character*, ca să zicem așa. Astfel dacă alte puncte de vedere — subiective mai ales — pretind să le păstrăm, de ce nu le-am păstra? Strica nu ne pot...

„PAGINI LITERARE” (Arad),
an 1 (1916), nr. 6 (15/28 mai),
p. 119.

Semnat : Lucian Blaga.

Ne-am învățat să renunțăm la rezolvarea definitivă a faimoaselor probleme ultime — mulțumindu-ne dacă nu cu altceva, cel puțin cu înseși *problemele* — sunt mari, sublime, eterne, niște stele fixe pe bolta cugetării omenești. Nenumărate generații vor încerca să desfacă aceste încâlcite noduri gordice, cu singurul rezultat de a reînchepe iarăși și iarăși aceeași chinuitoare tragică, măreață muncă de Sisif . . .

Se pare că filosofia, cu toate că are pretenția de a fi un punct de vedere înalt în cunoștința omenească, și-a însușit totuși spre discreditarea sa foarte multe din judecățile simțului comun, între altele de a lua bun orice problemă ce i se pune. Mi-aduc aminte de un nebun, care vedea bancnote în toate hîrțile aruncate pe drumuri, le aduna cu răbdare și se credea bogat. Cred că multe chestiuni metafizice nu le putem lămuri, dar nu fiindcă ne-ar lipsi puterile pentru așa ceva, ci pentru că ele însele sunt imposibile, false, greșit puse. Dacă aruncăm o privire asupra modului cum lucrează știința exactă, ușor ne convîngem că ne muncim cu unele întrebări numai în urma inerției noastre spirituale.

Știința nu-și obține succesele prin faptul că rămîne pe lîngă cunoștințele empirice, ca singurele adevărate (trebuie să înlăturăm odată pentru totdeauna astfel de teorii preconceptuate), ci prin aceea că pe datele curat empirice își clădește problemele; și aceasta-i cu totul altceva. Aristotel vedea că soarele se învîrtește în jurul

* Articolul reappare cu modificări sub formă de aforisme în volumul *Pietre pentru templul meu* (1919) — n.ed.

pământului ; a crezut apoi că face un lucru cuminte dacă rămîne și în teoriile sale de astronomie pe lângă „experiență”. Aristarh* a avut mai mult instinct științific, pentru el „experiența” de mai înainte este o problemă radicală și-n dezlegarea ei nu se sfiește să enunțe niște ipoteze cari contrazic cu hotărîre simțurile. Un lucru ce-l face și știința de atunci și pînă în zilele noastre ; ea pleacă fără îndoială din datele simțurilor, dar îndrăznește totodată să ni le prezinte pe acestea sub aspectul tocmai contrar de cum crede simțul comun.

Dacă este adevărat că știința se întemeiază pe experiență, tot atît de adevărat este că dacă omul n-ar fi avut îndrăzneala să-și nege într-un anumit sens „experiența”, n-ar fi ajuns niciodată să creeze o știință.

La temelia tuturor teoriilor despre natura luminii (de la cea materială a lui Newton pînă la cea electro-magnetică a lui Maxwell) zac senzațiile noastre de lumină și fenomenele observate în legătură cu acestea (interferența, polarizarea etc.) ; în același timp toate aceste teorii ne spun că lumina așa cum o vedem noi este . . . iluzie ! Cum se vede, datele culese prin simțuri nu-i iertat să le privim ca „adevăruri absolute”, ci ca *probleme de rezolvat*, singurele de la cari putem aștepta un răspuns, dacă nu definitiv, cel puțin provizoriu și aproximativ.

Acesta e secretul problemelor științifice, își capătă puterea atingînd pămîntul ca Anteu din poveste, sunt clădite pe bazele solide ale datelor de intuiție și nu exclud prin însăși natura lor un răspuns. S-ar putea, ce-i drept, întîmpla, ca în urma mijloacelor ce ne stau la dispoziție, sau poate în lipsa unui savant creator, genial, să stăm în fața lor nepricepuți și stîngaci ca vițelul la poarta nouă . . . S-ar putea întîmpla și aceea, ca *rezolvarea lor* să cîștige abia cu timpul o tot mai mare aproximativitate sau să rămîină pentru totdeauna o simplă „ipoteză” comodă, foloșitoare, ingenioasă, dar neverificabilă . . .

Cu totul de altă natură sunt acei bastarzi născuți din concubinajul nefericit al observațiilor concrete cu tendințele noastre metafizice. Iată o astfel de problemă — monstru : ce relațiune există între atomii cerebrali și re-

* Aristarh din Samos, descoperitorul sistemului cosmic copernican.

prezentările noastre, stările noastre de conștiință, un fel de atomi psihici? Presupunînd că avem în atomi niște ființe reale, după matură cugetare răspundem — să zicem — acestea : atomul privit din intern, apare ca stare de conștiință, iar privit din extern, ca punct material. Dacă suntem mai modești, mărturisim, că tema e foarte grea și nu credem că mintea omenească va putea-o cîndva dezlega. Se pare că la un singur lucru nu ne prea gîndim — că întrebarea însăși e nesigură, fără consistență internă, rău pusă . . . Ne întrebăm după relațiunea dintre spirit și corp, însă nu ne mai cugetăm la date sigure de intuiție, ci la atomi fizici sau psihici — niște ipoteze pe cale de a se dizolva și în cari la nici un caz nu-i iertat să avem încredere dogmatică. Nu mi-e intenția să arăt că tema de mai înainte se discută pe un teren cu totul greșit, ci accentuez numai că de multe ori, cînd nu dăm de capăt unei probleme, *vina poate să fie ea însăși*.

Cu cît sunt mai mulți termeni ipotetici într-o problemă, cu atît crește probabilitatea că e fără de rost și că refuză o lămurire rațională. Ne trebuie o conștiință veșnic trează, ca să nu ne spargem capul cu fantome, cari există cel mult în imaginația noastră. Aluneci grozav de ușor pe panta întrebărilor, așa-zise mari, cărora de mai înainte ești osîndit să le răspunzi cu un non-sens. De obicei încrederea dogmatică, exagerată, de cari învrednicim diferite ipoteze, este șarpele cari ne seduce, însă și altceva. Ipotezele, ce ni le făurim au cîteodată proporția unor halucinații. Printr-un ciudat proces psihologic ne proiectăm închipuirile în lumea simțurilor și nu mai știm ce este dat concret și ce este ficțiune intelectuală. Este regiunea critică a conștiinței, din cari izvorăsc cele mai multe iluzii atît în știință cît și în filosofie, iluzii pe cari le cultivăm, așa cum vrăjitorii africani își cultivă strigoii . . .

Anumite teze, cari n-au dreptul să fie decît propuneri, se furișează sub masca adevărurilor absolute, abstract-matematice, sau în haina mincinoasă a faptelor simțite — diferitele probleme și le fac imposibile. Naivi, cum suntem, primim pe cele din urmă de bună credință și le disecăm fără perspectiva unei deslușiri înțelepte. Oare facultățile intelectuale ale omului să fie — cred

unele curente agnostice — insuficiente pentru o astfel de prestațiune? Se poate dar [să] cugetăm și la existența *pseudo-întrebărilor*...

Cine știe? Metafizica cu preocupările ei este — poate — o femeie, care naște mai mulți copii morți decât vii. Cu toate acestea admitem și speculațiile de natura aceasta, cu restricțiunea, să avem deplină conștiință despre ceea ce facem. Metafizica este mai mult decât o simplă gimnastică intelectuală, adîncul cel mai tainic al personalității noastre ne îndeamnă s-o facem. Însă din cînd în cînd e bine să alungăm feteșii vechi!...

„PAGINI LITERARE” (Arad),
an 1 (1916) nr. 9—10 (15/28 iul.),
p. 185.

Semnat : Lucian Blaga.

FILOSOFIA STILULUI

1924

Încercările de pînă acum de a defini esteticul au luat prea puțin în considerare lărgirea esteticului prin fapta revoluționară a unui artist. S-a ocolit sistematic momentul rodnic, singurul poate, care ar fi dus la țintă.

Această lărgire a esteticului produce adevărate crize de conștiință : îndoieli și revelații în cea a primitivului, credință și tragică resignare în cea a creatorului de artă. Rupem dintr-o scrisoare dureroasă, ca multe altele, ale pătimașului pictor cu cuget de misionar în țara artei — Van Gogh — un fragment, care cuprinde în cuvinte așa de omenești toată suferința noutății neînțelese. I se făcuse observația că figurile sale nu sunt bune. El răspunde : „Spune-i lui Serret că aș fi disperat dacă figurile mele ar fi bune ; spune-i că fotografiind un săpător, acesta — după părerea mea — nu sapă ; spune-i că găsesc admirabile figurile lui Michelangelo, deși picioarele sunt hotărît prea lungi, șoldurile, bazinul prea late ; spune-i că pentru mine Millet și L'Hermitte sunt adevărați pictori, fiindcă nu pictează lucrurile așa cum sunt, sec analizîndu-le, ci așa cum ei le simt, spune-i că dorința mea cea mai mare e să învăț cum se fac astfel de abateri de la realitate, astfel de inexactități și prelucrări înțimplător născute : ei da, astfel de minciuni dacă vrei, dar mai de preț decît valorile propriu-zise”. Pentru înțelegerea mai presus de poruncile zilei a unei opere cu desăvîrșire nouă, astfel de mărturisiri care vin de-a dreptul din laboratorul sufletesc al artistului, sunt nepus de prețioase. Ele deschid drumul spre ceea ce la înțfia privire pare inaccesibil. Părerea că o operă artistică trebuie să placă nemijlocit, fără școală pregătitoare

și mai ales fără de a trece prin sitele intelectului, e invenția unei estetici copilărești. N-am rămîne în cazul acesta de-a pururi în perplexă stîngăcie în fața creațiilor revoluționare, care răstoarnă canonul estetic al unei epoci oarecare ? Cu prejudecățile gustului curent nu înțelegem cum s-ar putea dura cu succes o punte de trecere între opera nouă și receptivitatea noastră. Să nu uităm că receptivitatea noastră estetică nu e în stare de nativitate curată, ci e totdeauna alterată de o anumită școală care o îngrădește. Pregătirea gustului pentru opera revoluționară se impune dacă nu pozitiv, cel puțin negativ pentru a înlătura o teorie estetică existentă prin operele de artă de pînă aci. Pregătirea pentru ce e nou ar fi poate de prisos, dacă nu ar exista această estetică a operei vechi, estetică nu atît sistematică cît intuitivă și deci cu atît mai primejdioasă în încăpățînarea ei de a se înveșnici. Mărturisirile de credință ale artiștilor revoluționari sunt de obicei un protest împotriva unor dogme și numai în rîndul al doilea un program.

În cele cîteva rînduri — lipsite de orice supărătoare considerații abstracte și pedante — ale lui Van Gogh, vedem pe pictorul olandez în luptă cu estetica impresionistă, care lua proporții de dogmă pe la anii 1880—1890.

Impresionismul „reducea pe om la retină”, la completă pasivitate în fața naturii, cerea în artă reproducerea nuanțată a realității așa cum se prezintă simțurilor. Aerul încărcat de lumină era pentru impresionisți substanța, din care se nasc toate lucrurile prin reflexe inifinit înmulțite. Nuanța de culoare devenise valoarea în sine. Privitorul se pierdea în relativismul reflexelor curgătoare, ce se înmiesc de pe o frunză pe alta. Se trăia sufletește numai din senzații extrem de diferențiate.

O astfel de atitudine în fața lucrurilor, o astfel de estetică în fața artei — firește, nu se putea împăca cu pictura răsturnătoare de valori a lui Van Gogh. Acesta în loc de a fotografia realitatea cu belșugul ei de umbre și penumbre, o diformează exagerîndu-i fiecare linie ; în loc de a alerga după luminile în fiecare clipă altele ale naturii, el trîntește pe pînzele sale pete aspre de culori vii și infocate. Van Gogh fuge de impresia dată dinafară,

căutînd expresia încărcată de suflet dinăuntru. Opera *aceasta* nu putea să fie înțeleasă cu estetica impresionistă ; se cerea în fața ei o schimbare temeinică de atitudine. Cu o logică hrănită din nuanță era fatal ca impresionismul să nu vadă în opera lui Van Gogh decît negațiuni, deformare a naturii, brutalitate. Impresionismul, odată dogmatic pietrificat, nu mai putea să întrezărească valorile pozitive, ce se ascundeau în dosul acestei brutalități coloristice. Van Gogh urmă prea puțin drumul indicat de conștiința estetică a timpului său ; astfel înțelegerea lui, care mai curînd ori mai tîrziu trebuia totuși să se producă, avea să însemne o *deplasare a conștiinței estetice*. Crezul său estetic împrăștiat în scrisori către prieteni a contribuit fără îndoială în mare măsură la această înțelegere. Dar deplasarea conștiinței estetice s-a săvîrșit și printr-un fel de minune sufletească ; se găsesc totdeauna spirite capabile de ceea ce bucuros am numi „inspirație receptivă”. Inspirației receptive, prin care anumite spirite ajung la înțelegerea unei opere revoluționare, îi revine desigur un rol considerabil întru socializarea operei.

Să ni-l apropiem pe Van Gogh prin cîteva tablouri.

„Cîmpul cu lan și cu chiparoși” e destul de cunoscut. Cei doi chiparoși — cu totul diferiți de chiparoșii liniștiți și cu sugestii de moarte ai naturii — izbucnesc din pămînt, înălțîndu-se ca niște flăcări spre cer. Cînd zicem aici „izbucnesc” ca niște „flăcări” — nu rostim simple metafore sau comparații. Senzația izbucnirii și a flăcării, ce pîlpîie, o ai aieva privind tabloul. Lanul e nebun mișcat, nu de vînt, ci de-o putere lăuntrică, ce o au aci toate liniile. Tufele sunt vii, stîncile au voința să se urce peste olaltă, întocmai ca și dealurile ce formează fondul. E o creștere spre cer a întregului peisaj ; cerul e un haos de lumină, cerul fierbe. Ai aci un petec de cîmp, stufăriș, pietre, dealuri și deasupra un cer ciudat ; dar totul e de-o mișcare pătimașă, de un dinamism al liniilor care-ți dă iluzia că asिști o clipă la creația lumii ; iată : munții acum se nasc din adîncimi, iar chiparoșii nu sunt decît flăcări scăpate de sub scoarța pămîntului. Lucrurile și ființele nu-și mai trăiesc viața lor, ci viața pictorului. Zola a scris : opera de artă e un colț de natură văzut printr-un temperament ; cineva a in-

versat formula aceasta pentru cazul Van Gogh ; opera lui ar fi un temperament văzut printr-un colț de natură. Ceea ce din punctul de vedere al impresionismului era o abatere de la natură, o deformare a realității, e pentru noua atitudine expresia unei adânci mișcări sufletești. Un temperament de un covârșitor dramatism silește natura să trăiască o viață improprie, împrumutându-i sufletul său. Linia, din redarea unui contur real, ce a fost pînă aici, devine simbolul unei mișcări, traiectoria unui gest pătruns de putere fanatică. Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfeci ascuțite după forma lucrurilor, ci proiecțiunea unui suflet interior.

În „peisajele cu pomi“ ale pictorului, plantele și-au pierdut ființa vegetală, schimbîndu-se într-un fel de animale ciudate, într-un fel de polipi ce-și înalță brațele îndoindu-se în lupta tragică cu natura. Se poate vorbi de chinul profund al pomilor, pe care nu vîntul îi mișcă, ci propriul lor suflet blestemat.

În unele tablouri ale lui Van Gogh vedem cîmp de lanuri, semănături, tufe, arbori de-o înflăcărată înfățișare. Liniile ce mărginesc lanurile o iau la goană, îndesînd tot mai mult spațiu între aceleași margini și luînd în curgerea lor pămîntul de sub picioarele privitorului. Ritmul, ce adîncește în perspective cosmice niște simple ierburi sau cîmpuri de varză, te prinde în fierberea sa și te tulbură mai adînc decît orice dramă a omului.

Van Gogh nu poate concepe repausul și contemplația. Ochiul său nu e o simplă retină bucuroasă de imagini. Un suflet clocotitor cum rar s-a cunoscut, silește toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară. Chiparoșii își pierd caracterul botanic, devenind mănunchiuri de linii șerpuitoare, simboluri curat sufletești. Dealurile se mișcă la fel cu valurile unei mări, iar peste orașul în noapte, peste valurile de pămînt, stelele se-nvîtesc în cercuri de lumină parcă ar fi pietre aruncate într-un lac de foc. Chiar și ceea ce prin veacuri a fost, mai mult decît orice, semn al eternei neclintiri : stelele încep să rotească, împărțindu-și undele luminoase marelui tot ca într-o amețitoare viziune apocaliptică. Formele lucrurilor își pierd uneori așa de mult noțiunea — încît, în afară de orice a percepție intelectuală, ele „trebuie trăite nemijlocit ca dezvoltarea unor teme mu-

zicale" (Max Deri, *Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, pag. 229, Berlin 1920). Nu e de mirare că privitorul îmbibat de estetică impresionistă, căutînd în artă reproducerea naturii, rămîne neajutorat în fața operei lui Van Gogh. Aproape toate mijloacele artistice își schimbă aci rostul. Am văzut : linia și pata au fost redarea unui contur și al unei forme sau materii existente, la Van Gogh ele devin gest și suflet. E un fel de inversiune copernicană în artă : nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet. Van Gogh e unul din premergătorii cu care își taie drum expresionismul în arta modernă, ca reacțiunea împotriva naturalismului impresionist. Deodată cu intrarea cuceritoare a lui Van Gogh (acompaniat de alți doi—trei pictori) în mișcarea spirituală a vremii s-a săvîrșit în istoria artelor o vădită deplasare a conștiinței estetice.

Ceea ce în istorie e deplasarea conștiinței, se poate tălmăci în psihologie cu termenul de „revelație”. Înțelegem prin „revelație” o mișcare sufletească profundă concomitentă cu o schimbare radicală a valorilor. Stăruim asupra revelației ca punct de plecare în analiza psihologică a stării de conștiință estetice dintr-o serie de motive.

Psihologia stării estetice s-a făcut pînă astăzi fie pornind din stările estetice de toate zilele (bunăoară din cea a privitorului în fața unui tablou oarecare, a ascultătorului unei bucăți muzicale, a cititorului unei poezii), fie din starea inspirată care duce la crearea operei de artă. Starea aceasta e mai puțin accesibilă metodelor psihologice, fiind cunoscută numai indivizilor creatori. Dar nici plecarea din obișnuitele stări estetice n-o găsim potrivită pentru o analiză psihologică, deoarece stările acestea sunt prea mult influențate prin educație, prea spălăcite prin obișnuință și mai ales prea amestecate cu stări extraestetice în urma întrepătrunderii firești dintre stările și procesele conștiinței.

Fizicianul are obiceiul să cerceteze un fenomen cît mai izolat de toate împrejurările care ar putea să-l influențeze în chip neprevăzut. Pentru siguranță el și-l produce singur cu mijloace și între condiții cunoscute.

Operațiunea o poate repeta nelimitat, variind după plac condițiile. El experimentează. Simplitatea condițiilor, putința de a măsura cu ușurință materia sau intensitatea unor acțiuni exercitate asupra ei și de a varia matematic mediul experimental, îi dau siguranțe mari în determinarea unui fenomen. Experimentarea în cadrul realităților sufletești, acestea nesupunându-se logicii matematice, e cu mult mai dificilă și într-un anumit înțeles imposibilă. Nu e dată posibilitatea să-ți produci aceeași stare sufletească oricând după plac, cu atât mai puțin s-o analizezi variind condițiile. Dacă ne-am orienta după o anumită psihologie nouă, ar trebui să spunem chiar că e cu neputință să produci aceeași stare de două ori, conștiința fiind creatoare prin excelență. Conștiința trebuie mai mult sau mai puțin să-și aștepte evenimentele pentru a le supune analizei. Deoarece psihologia operează cu realități în curgere, în creștere, definiția psihologică nu va fi precis țărnută, va putea să fie totuși atât de strânsă cum e bunăoară întrebuintărea de toate zilele a unui cuvânt. Dar ne putem înțelege și fără cuvinte geometric delimitate.

Fără îndoială însă că viața sufletească obișnuită nu e atât de nouă în fiecare moment ca să se poată vorbi de o creație absolută. Între stările de conștiință obișnuite sunt asemănări ca între organismele aceleiași specii. E deci ceva intermediar între identitatea matematică și eterogenitatea creației absolute. Stările de conștiință se aseamănă ca frații într-o familie. Viața sufletească înmugurește flori — nu identice — dar înrudite. Conștiința se descompune astfel în grupuri de fenomene. În cadrul acestor grupuri iese la iveală fenomenul caracteristic pentru fiecare, „fenomenul — revelație”, care reprezintă nealterat prin amestec cu alte stări un grup întreg. Observația interioară a „stării — revelație”, a fenomenului psihic intens, nou și necorcit, ar trebui să joace în psihologie același rol ca experimentarea cu fenomenul — tip în științele fizice.

Conștiința estetică trebuie prinsă în acele momente când se deplasează, când se lărgeste. În astfel de momente de „revelație” avem de a face cu o stare feciorelnică, viguroasă, care surprinsă în intimitatea ei ne va trăda tocmai ce e specific în fenomenul psihologic es-

tetic. Deplasarea conștiinței estetice e o creare a ei pe un plan nou, e un proces, în care vom întâlni nealterată, prin deprindere și norme, conștiința estetică în toată puritatea ei. Orice om întrucîva inițiat în istoria artelor a trecut prin astfel de revelații. Autobiografiile marilor scriitori le amintesc. Ajungi în fața operei unui artist — o privești, o frămînti, dar ochiul lăuntric nu se deschide pentru primirea ei, stai stîngaci și nu o înțelegi; într-o bună zi „revelația” s-anunță totuși căzîndu-ți în poală ca o minune. De obicei se întîmplă din momentul acesta contrariul: ceea ce te mișca înainte așa de mult, te lasă de-acum aproape indiferent. Conștiința estetică s-a deplasat sub un anumit unghi prin noua revelație. E ca și cînd gustul nostru ar ajunge cu totul în cîmpul magnetic al ei.

Procesul estetic pur, adică nealterat prin deasă repetare și prin norme, va trebui fiecare să și-l producă singur, înainte de a trece mai departe. Acesta e dealtfel unicul motiv pentru care am schițat în cîteva linii arta lui Van Gogh. Nu trebuie să fii apoi un spirit prea analitic ca să observi că tot procesul e neașteptat de simplu.

În opera lui Van Gogh privitorul are bunăoară viziunea unor linii, care nu imită deloc realitatea. Privitorul sau rămîne la viziune ca atare și-n cazul acesta starea estetică nu se produce, sau e transpus în vibrație estetică și-n cazul acesta observă că în viziunea *liniilor* el trăiește *mișcări* (mișcări nu ca viziune ci ca impuls lăuntric).

Să dăm procesului o expresie teoretică.

Viziunea *liniei* și *mișcarea* (tensiunea ei interioară, trăirea ei psihologică) sunt stări sufletești cu totul eterogene; amîndouă sunt însă deopotrivă stări de conștiință. Privitorul trece deci printr-o stare de conștiință (sentimentul, îndemnul, sugestia mișcării) trăită nu în sine însăși, ci în proiecțiune pe un plan de conștiință¹ (viziunea liniilor) exterior ei.

¹ Înțelegem prin plan de conștiință un șir sau un complex de stări sau procese psihice de același fel (bunăoară de viziuni, sau de sentimente sau de vrieri).

Ajutați de un neînsemnat salt în abstract, obținem definiția : *orice stare sufletească, trăită sau realizată pe un plan de conștiință străin de ea, devine stare estetică*. Starea estetică nu e o stare psihică între multe altele, ci orice stare de conștiință devine estetică, dacă nu se realizează în sine ci în proiecțiune pe o latură a conștiinței, care n-are nimic de a face cu ea. Esteticul derivă din puțința conștiinței de a se trăi în *întregime* într-o *porțiune* a ei. Posibilitatea aceasta e de natură irațională ; și de aici urmează iraționalul, ce-l întâlnim în orice veritabilă operă de artă.

Van Gogh — cu lipsa de norme inerentă revelației — ne-a ajutat întâiul pas al definiției ; precizările le vom face trecînd în discuție cele două teorii psihologice mai însemnate, ce s-au ridicat pînă acum în jurul stării estetice : teoria autoiluzionării conștiente și teoria simpatiei. Puncte de apropiere și de deosebire avem față de amîndouă aceste teorii.

1. *Teoria autoiluzionării conștiente*. Konrad Lange, care a formulat cu cea mai mare precizie teoria aceasta, nu e în același timp și creatorul ei. Un istoric al teoriilor estetice ar trebui probabil s-o dateze cu un studiu al lui Moses Mendelssohn (sec. XVIII) în care arta se definește ca iluzie acceptată de bunăvoie, ca o „pendulare între iluzie și realitate”. Lange își dezvoltă teoria mai întîi unilateral (cum se și cuvine în avîntul romantic al tineretii) în studiul său : „Autoiluzionarea conștientă ca sîmbure al plăcerii artistice” („Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses”, 1895) și apoi mai larg și cu unele concesiuni făcute obiecțiunilor ce i s-au adus între timp în „Ființa artei” („Wesen der Kunst”, 1901). Dintru început natura ca factor producător de stări estetice e lăsată la o parte. De „natură” se poticnise toată truda esteticii de pînă aci. Cu mult tact psihologic se ia deci în discuție exclusiv arta. Lange nu se întreabă : „ce e frumosul ?”, cu atît mai puțin : „ce e frumosul natural” ? E poate meritul său de căpetenie că a deschis drumul esteticii, mărginind-o la artă. „Ce e artistic efectiv” ? — devine astfel întrebarea sa de temelie. Răspunsul ce-l dă e simplu : „orice creație a omului, care produce starea sufletească specifică, ce se numește stare estetică” (Konrad Lange, *Der ästhetische Genuss*,

pag. 261 ; Frischeisen-Köhler, *Moderne Philosophie*). Analizînd mai de aproape starea aceasta, Lange ajunge la rezultatul că ea e înainte de orice — *iluzie*. „Cînd privim un tablou, ne-nchipuim o anumită realitate și anume realitatea aceea care formează conținutul tabloului. Noi vedem deci natura în icoană iluzorie. Această icoană o întregim cu fantezia la o realitate” (id. pag. 261). Asemănînd arta cu celelalte activități ale spiritului omenesc, vom descoperi că ea poartă ca diferență specifică pecetea iluziei conștiente. Această iluzie conștientă nu trebuie să se confunde cu iluzia pur și simplu. Iluzia propriu-zisă se caracterizează prin aceea că constă dintr-un singur fel de imagini. Dacă în loc de un butuc vedem un om, avem de a face cu o iluzie pură, în care imaginea butucului nu se realizează paralel cu cea a omului. Dacă în fața unui tablou ai imaginea tabloului însuși și în același timp a realității ce o reprezintă, avem de fapt două imagini : tabloul plus realitatea. Iluzia artistică nu constă dintr-o singură serie de imagini, ci din două serii, între care individul pendulează ; ea e „intuiție dublă”. Opera de artă nu tinde să producă iluzii, ci iluzii conștiente, prin urmare mijloacele ei se împart în mijloace, care de o parte provoacă iluzia, iar de altă parte o tulbură, pentru ca s-o ridice în conștiință. Mijloacele artistice care produc iluzia sunt cele ce imită natura de-a dreptul ; mijloace care tulbură iluzia sunt cele ce strică impresia naturii, bunăoară la un tablou : cadrul în plastică : postamentul sau culoarea albă a marmorei. Între acești factori tulburători de iluzie înșiră Lange și partea personală ce-o aduce un artist în ce privește viziunea naturii. Cu cît mijloacele ce le folosește un artist pentru ca să provoace în noi iluzia realității sau a naturii sunt mai îndepărtate de natură, cu atît plăcerea ce ne-o face pendularea între cele două serii de imagini e mai mare. Un neoimpresionist sau pointilist, adică un pictor care descompune fiecare culoare în puncte și-n linii mărunte, așa ca din juxtapunerea bunăoară a unei linii galbene și a unei linii albastre să rezulte senzația verde, un pointilist, care compune viziunea naturii din puncte și culori minuțios analizate ar fi desigur de acord cu o astfel de teorie estetică ; dovadă chiar mărturisirea unui astfel de pictor ci-

tată de Lange : „Prin nimic nu se justifică mai bine și mai izbitor impresionismul decât prin teoria autoiluzionării conștiente... Niciodată nu s-a obținut o mai mare veracitate prin mijloace mai puțin realiste” (id., pag. 271). Mai bine nici nu se putea formula teoria lui Lange decât prin cuvintele acestui pictor necunoscut. Tendința artei ar fi deci : *un maxim de veracitate cu un minim de mijloace realiste*. Însă tot un pictor ne va furniza dovezile cări răstoarnă teoria autoiluzionării conștiente : Van Gogh.

Ceea ce acceptăm în rîndul întii din estetica lui Lange e plecarea lui de-a dreptul din artă și nu din „frumosul natural”. Esteticienii pornesc de obicei din acest frumos natural, care n-a avut alt dar decât de a încurca problema estetică. Dessoir scrie în *Estetica* sa următoarele : „După ce ne-am orientat întrucîtva în cîmpul larg al obiectelor estetice, nu va mai părea prea îndrăzneată afirmația că s-ar putea ridica un sistem al esteticii chiar fără să se știe de existența poeziei, a muzicii, a picturii... Propoziția că gustul se poate dezvolta și manifesta independent de artă, poate fi considerată ca dovedită”. Nu. E o întrebare. Un punct de vedere cu totul opus reprezintă excelentul estetician francez Charles Lalo, pentru care plăcerea în contemplarea naturii nu e niciodată „estetică” ci de obicei „anestetică” și uneori „pseudoestetică”. În natură ne plac bunăoară ființele care reprezintă tipic vitalitatea și sănătatea speciei, dar această plăcere nu e de natură estetică, ci anestetică, plăcere biologic întemeiată. Un colț de natură ne poate plăcea și „pseudoestetic” prin considerarea lui ca operă de artă ; dar în cazul acesta plăcerea e improprie derivînd din tainițele artei. „La nature prise en elle même, dans son impassible sérénité, la nature sans l'humanité n'est ni belle, ni laide ; elle est anesthétique, elle est „par delà le beau et le laid”, comme elle est „amorable” ou „alogique”, etant „par delà le bien et le mal”. Vue à travers l'art, elle revet un beauté, qu'on ne peut appeler à juste titre que „pseudo-esthétique.” (Ch. Lalo. *Introduction à l'esthétique*, pag. 133—134). Ch. Lalo dă cel puțin parțial dreptate lui O. Wilde, care a enunțat paradoxul că natura o judecăm prin artă și nu invers. Nici Lange

nu zăbovește prea mult la esteticul natural, dîndu-și probabil seama că de aici pornesc cele mai multe confuzii în teoria esteticului. *

Greutățile teoriei lui Lange încep în altă parte. Luînd starea estetică drept *iluzie conștientă*, e silit să admită ca unic conținut al artei numai *natura*. Tot ce e abatere de la natură s-ar înșira în consecință între momentele tulburătoare de iluzie, necesare pentru ridicarea ei în conștiință. Lange afirmă hotărît că partea personală de viziune a naturii ce-o aduce un artist e un moment tulburător de iluzie. Dar teoria aceasta nu rezistă încercării de a o aplica bunăoară asupra operei lui Van Gogh. Linia dramatică și dinamică, ce-o împrumută acesta tuturor lucrurilor, desigur nu e o copie a naturii; după Lange ar fi, prin urmare, un simplu moment tulburător de iluzie. Linia arborilor ar juca în tablou același rol ca elementele fizice ale acestuia. Ar trebui să credem că liniile chinuite ale pomilor lui Van Gogh sunt — ca funcție în sugestia artistică — o simplă continuare a cadrului de lemn în care e fixată pînza. Se confundă astfel linia, element constitutiv al operei de artă, cu cadrul, element izolator al operei. Cînd poți reduce o teorie așa de mult la absurd (fără de a-i schimba întrucîtva esența) ai toată dreptatea să presupui că suferă de mari metehne lăuntrice. Se poate oare accepta ca linia șerpuitoare și înflăcărată a chiparoșilor lui Van Gogh să aibă același rol ca și pînza pe care sunt pictați? Cînd Lange a înșirat între

- * Din partea unor esteticieni, îndeosebi a acelor care au adoptat teoria simpatiei, i s-a făcut lui Lange obiecțiunea că definind esteticul ca „autoiluzionare conștientă” sau „dublă intuiție” nu poate să explice esteticul natural, natura fiind intuiție simplă. Lange ar putea să răspundă cu celebra definiție a lui Kant: în artă place ceea ce pare operă a naturii, în natură place ceea ce pare operă de artă. În fața naturii ne-am putea sugera deci forțat o iluzie, iluzia că e opera unui artist; și întrucît ne lăsăm răpiți de această iluzie neconținut tulburată de realitatea însăși, ajungem și în fața naturii în stare estetică. E și aici o pendulare între două intuiții. În cazul esteticului artistic intuiția iluzorie e natura, în cazul esteticului natural intuiția iluzorie ar fi arta. Dar Lange ar mai putea să răsfoare obiecțiunea adusă negînd pur și simplu existența esteticului natural, adoptînd teza lui Lalo.

momentele tulburătoare de iluzie și partea personală ce-o aduce un artist în viziunea naturii, și-a făcut singur judecata. Argumentul intuitiv ce ni-l pune la dispoziție opera lui Van Gogh e hotărâtor. Cu o rară lipsă de bun simț estetic Lange a dovedit că n-are înțelegere pentru varietatea de funcțiuni ce pot fi îndeplinite de elementele unei opere de artă sau pentru varietatea funcțiunilor ce le poate îndeplini același element în opere de artă diferite ca stil ; de exemplu linia în naturalism și linia de expresionism. Lange nu vede în abaterea de la natură decât negativul ; liniile lui Van Gogh n-au nimic pozitiv, nu sunt purtătoare de mișcări sufletești, ci simple devieri de la realitate menite să reamintească în clipe de extaz unor privitori hidrocefali că n-au de a face cu natura, ci cu o operă de artă. Teoria autoiluzionării iese cu totul discreditată din încercarea de a o verifica în afară de operele naturaliste. Ce aplicare va mai putea găsi teoria lui Lange asupra constructivismului, ce caracterizează unele opere de artă cu totul noi, născute din tendința de a crea forme și simboluri purtătoare de suflet, ocolind principial reproducerea naturii ? O operă cum e de exemplu „Erotica” sculptorului modern Belling (1920) se înfățișează ca un complex de linii abstracte, care nu mai reamintesc decât foarte vag elemente de ale naturii ; dar sentimentul pătimaș al încheștării erotice e admirabil redat în formele spațiale energic și senzual îndoite în ele înșile. Sculptorul n-a intenționat să fotografieze cu dalta după natură două ființe care se iubesc, ci a voit concretizarea în materie aspră a unui sentiment, a unui sentiment izolat, care poate să fie exprimat, dar nu fotografiat (Alfred Kuhn, *Die neuere Plastik*, pag. 127, München 1921). Stăruind pe lângă părerea lui Lange că orice abatere de la natură e un moment tulburător de iluzie și nimic mai mult, nu mai înțelegem firește nimic din această operă, fiindcă întreaga operă ar fi de astă dată exclusiv compusă din elemente tulburătoare de iluzie ; de care iluzie ? Natura și-a pierdut orice înțeles aci. Ansamblul de linii și de forme e în afară de orice relație cu ea. Teoria „intuiției duble” se sfarmă în sine înainte de a izbuti s-o aduci în concordanță cu arta constructivă sau stilizată.

Ni se va răspunde că teoria lui Lange a izvorât din curentul naturalist, că reprezentînd estetica unei școli, ne obligă — deși e prea strîmtă — să o primim cel puțin ca un caz special în definiția mai largă a esteticului. Se va vedea însă că teoria nu e mai convingătoare nici din acest punct de vedere.

Lange compune starea estetică din infinitesimale iluzii și treziri. Priviți cunoscutul tablou al lui Manet „Olympia”. Procesul estetic în fața acestui tablou are după Lange două faze care se repetă nelimitat : 1. intuiția unei pînze acoperite cu pigment extrem de fin nuanțat ; și 2. intuiția imaginară a unui trup gol de femeie. Cele două intuiții se luptă pentru preponderență. În închipuirea noastră am vedea o femeie reală dacă culoarea pielii, imobilitatea întregului și cadrul tabloului nu ne-ar sili să recădem în intuiția tabloului ca atare. Mișcarea sufletească între cele două intuiții posibile ne-ar da oarecare senzație de libertate și de plăcere dezinteresată, echivalentă cu starea estetică. O analiză psihologică mai acasă între realitățile imponderabile ale sufletului nu descoperă însă deloc presupusa „intuiție dublă”. Petele, umbrele, culorile, liniile tabloului, nu le înlocuim cu imaginea unei femei reale. Nu e oare cu puțință un proces de a percepție, care să se petreacă în materialul oferit de tablou fără mijlocirea unei imagini speciale plătuite în închipuirea noastră ? Ca să ai a percepția unei femei pe stradă, nu e nevoie de-o a *doua imagine* a unei femei, cu care să a percepi. Poate tot atît de puțin necesar e să a percepem pe Olympia din icoană cu imaginea ei închipuită în ordinea reală a lucrurilor. A percepția obișnuită și a percepția estetică se operează deopotrivă asupra unei singure intuiții, fără de mijlocirea altei intuiții imaginare, numai cît a percepția estetică se realizează pe un plan impropriu, pe un plan de conștiință exterior a percepției reale. Simmel, vorbind despre ceea ce vedem în adevăr în opera de artă, face o observație vrednică de reținut în legătură cu niște desene de Rembrandt : „De fapt în desenele acelea vedem numai ce e pe hîrtie și nu le împrumutăm — cu un înțeles fantastic al vederii — încă un plus substanțial dintr-o altă ordine a lucrurilor. Și dacă acea vedere are sau formează totuși alt obiect

decît o sumă de linii juxtapuse, acest „altceva” sau acest „mai mult” e ceva immanent văzutului imediat, un anumit fel de a vedea ceea ce e de față, o mutuală aducere în legătură funcțională a fragmentelor sale, niciodată însă un dar substanțial din îndurarea memoriei” (G. Simmel, *Rembrandt, ein kunstphilosophischer Versuch*, pag. 184). Cu alte cuvinte apercipția Olympiei nu înseamnă înlocuirea petelor de culori cu imaginea reală a ei, ci în afară de orice altă imagine străină de tablou, apercipția aceasta înseamnă introducerea unei relațiuni între petele și liniile pictate, crearea unei ordine ideale în materialul strict văzut. Starea estetică nu poate să fie prin urmare o pendulare între *imaginea* petelor și a liniilor ce formează tabloul și imaginea real închipuită în cadrul naturii a Olympiei. Starea estetică e în cazul acesta realizarea unei *funcțiuni sufletești* (apercepția) și nu a unei imagini — într-un plan exterior ei (materialul brut al tabloului). Natura sau iluzia naturii nu joacă nici un rol în întreg procesul. Opera de artă nu are deci nevoie nici de momente tulburătoare de iluzie. Ceea ce s-a interpretat ca moment tulburător de iluzie cîștigă dintr-o dată o semnificație mai profundă, bunăoară de simbol sufletească : îndeosebi viziunea personală despre natură a fiecărui artist.

2. *Teoria simpatiei*. Pentru cuvîntul „Einfühlung” ne lipsește expresia adecvată ; în lipsa unui termen mai bun, vom întrebuința cuvîntul „simpatie”. Nici teoria aceasta nu e nouă. Herder spunea, în critica făcută esteticii lui Kant, că formele nu ne plac prin ele însele, ci prin viața ce-o introducem în ele. Viața aceasta nu le aparține, noi suntem cei ce o proiectăm în ele. Novalis susținea că natura o simțim estetic prin aceea că o însuflețim. Fără să ne dăm seama turnăm simțămintele și stările noastre sufletești în lucrurile din jurul nostru. Însuflețirea lucrurilor sau simpatia cu natura se întîmplă în afară de orice reflexie, prin strecurătorile inconștientului, în chip nemijlocit. Astăzi cei mai de seamă reprezentanți ai „teoriei simpatiei” sunt Lipps și Volkelt. Pe temelii de largă psihologie, Lipps îndeosebi o urmărește pînă în cele din urmă consecințe. Lipps constată existența unei simpatii pînă și cu formele cele mai elementare ale naturii sau

ale închipuirii, cum sunt figurile geometrice, formele fundamentale ale arhitecturii și ale muzicii, columna și ritmul. Într-un oblong simțim prin simpatie anumite tensiuni în direcția celor patru linii drepte. Liniile devin oarecum forțe. Aceste „simpatii liniare” sunt cele mai simple componente la care se poate reduce starea estetică. Simpatiile se complică firește deodată cu configurația lucrurilor. Primitivul și copilul însuflețesc lucrurile imaginativ, personificându-le; simpatia nu ia însă totdeauna forma aceasta antropomorfică. Prin simpatie introducem în lumea din afară mai ales puteri, tensiuni, stări sufletești, sentimente. Ne obiectivăm neconștient, revărsându-ne din alvia noastră. Ceea ce simțim în afară sunt în realitate propriile noastre stări de conștiință. Starea estetică produsă prin simpatizarea cu lucrurile e o desfătare în propriul nostru joc de puteri sufletești. Pozitiv estetice vor fi acele lucruri care îngăduie o cât mai bogată auto-obiectivare a noastră în ele, deci o cât mai intensă vitalizare. Negativ estetice vor fi acele lucruri care nu favorizează această tendință a noastră de auto-proiecțiune vitală.

Teoriei formulate mai sus i s-au adus multe obiecțiuni. Cea mai însemnată și hotărâtoare ni se pare următoarea (Meumann, Iodl și alții): „Cu mult mai important e însă faptul de netăgăduit că simpatiile sunt o componentă generală... a tuturor percepțiilor prin simțuri și că în consecință nu pot avea o însemnătate specific estetică” (E. Meumann, *System der Aesthetik*, pag. 106, Leipzig 1914). Aceste „simpatii” se găsesc probabil în foarte multe stări estetice; caracterizând însă orice percepție prin simțuri, ele nu pot să figureze ca diferență specifică a stărilor estetice.

Ca în fața oricărei teorii va trebui să mîntuim din cea a „simpatiei” ce e de mîntuit, arătînd între ce împrejurări simpatia se schimbă în stare estetică. Dacă ne mai reușește să demonstrăm apoi că starea estetică nu e totdeauna „simpatie”, vom fi cu un picior în pragul unei teorii mai largi.

Mergi întîmplător pe stradă, în trecere surprinzi o față brăzdată de „durere”. Durerea aceasta o simți nemijlocit stăpînind pe necunoscutul trecător. Ești firește

jertfa unei obiectivări a propriilor tale sentimente. Să-vîrșești un act de „simpatie”, prin urmare, dar prin aceasta ești încă foarte departe de starea estetică. Simpatia are aci un rol pur intelectual, e în slujba cunoașterii ce-o poți avea despre lumea dinafară. Aceași față la un actor pe scenă — stîrnește o simpatie, care foarte probabil va fi estetică. De ce? Fiindcă durerea trăită în altul se realizează de astă dată pe un plan cu desăvîrșire exterior ei. Jocul expresiv al actorului nu are nici o legătură cu sentimentul ce-l sugerează. Numai acele simpatii sunt de natură estetică, cari nu sunt luate drept întregiri posibile ale realității, ci sunt stări produse pe un plan impropriu de conștiință. Aceași simpatie poate fi cînd cognoscivă, cînd estetică, după înprejurări și după oameni. Primitivul și copilul însuflețesc întreaga natură; limba-
jul lor e încărcat de cele mai îndrăznețe metafore, dar la ei atît însuflețirea cît și reducerea obiectelor dinafară prin analogii îndepărtate au un rost determinat de nevoile cunoașterii. Astfel tocmai pentru acele conștiințe care operează exclusiv „simpatii”, acestea sunt foarte rar estetice.

Insuficiența teoriei simpatiei se dovedește însă nu atît prin diferențierea destul de problematică a simpatiilor estetice de cele cognoscive, cît prin constatarea unor cazuri de conștiință estetică unde nu mai poate fi vorba de „simpatie”.

Teoria simpatiei consecvent dezvoltată duce în adevăr la anumite norme pe care Lipps nici nu ezită să le enunțe: estetic pozitiv ar fi acele conținuturi și forme artistice care ne îngăduie o cît mai bogată auto-obiectivare sufletească, o cît mai intensă viață trăită prin simpatie în ele. Sau invers — esteticul negativ. Normele acestea sunt ca și iluzionismul lui Lange o apărare deghizată a naturalismului în artă. Evident, teoria simpatiei nu face îndeajuns dreptate așa numitei arte abstracte sau stilizate, cum e cea orientală, egipteană, bizantină, medievală, contemporană. Principiul acestei arte nu e „vitalitatea” ci „spiritualitatea”, adică tocmai oroarea de ceea ce e curat vital. Or și această spiritualitate exprimată în arta abstractă e formată din acte de conștiință realizate în proiecțiune pe planuri improprii, fără de a fi prin

aceasta „simpatii” propriu-zise. Aci nu se mai obiectivează firește obișnuitele stări sufletești; spiritualitatea e o întrecere a noastră, o transcendare a vitalității ca atare. Ceea ce simțim privind arta abstractă nu mai e viață obiectivată, ci o negație a acesteia, sau dacă vrei, o creștere a acesteia peste sine însăși¹.

W. Worringer opune tendiței de simpatizare, voința de abstractizare a omului. Pentru teoria lui (vezi: *Abstraktion und Einfühlung* și *Formprobleme der Gotik*) e instructiv îndeosebi capitolul despre arta omului primitiv.

După concepția lui Worringer, omul primitiv nu trăiește în acea prietenie intimă cu natura cum în romantismul nostru naiv suntem obișnuiți să ni-l închipuim. Dimpotrivă: înconjurat de o lume pe care n-o înțelege și care-l zăpăcește cu diversitatea formelor sale, el viețuiește într-un fel de frică spirituală, într-o tensiune, când mai aspră, când mai ușoară, între el și lume.

E un dualism de realități între cari greu poți dura punți de trecere. Spațiul cu varietatea sa haotică de lucruri încărcate de puteri magice îi inspiră teamă. În întinderea celor trei dimensiuni primitivul nu are nici o

¹ Nu ni se par lipsite de interes cuvintele lui Kandinski despre valorile spirituale ale culorilor. Kandinski e creatorul „picturii absolute”; în operele sale a rupt orice legătură cu natura. O mai hotărâtă independență în privința acesteia nici nu se poate imagina. Opera lui e pură simfonie de culori; el operează cu culorile ca un muzician cu tonurile. Mai presus de orice reproducere a lumii exterioare sau transformare sufletească a naturii, el compune în culori, dând numai prin mijlocirea lor expresia spiritualității sale. „Pînă în ziua de azi nu m-a părăsit impresia, sau mai bine-zis trăirea culorii ce iese din tub. O apăsare a degetelor și deodată ies — una după cealaltă — aceste ciudate ființe numite culori, sărbătorești, răsunătoare, contemplative, visătoare, cufundate în sine, cu seriozitate adîncă, cu ștregărie săltăreață, cu un suspin de eliberare, cu adîncă rezervată tristețe, cu putere îndîrjită și cu opunere, cu moliciune, care cedează și cu jertfire de sine, cu încăpățînată stăpînire, cu șovăitoare independență de echilibru, în ele însele vii, datorite cu toate însușirile pentru viața de-aci înainte și în fiecare clipă gata să se supună unor noi combinații, să se amestece într-olaltă și să creeze un nesfîrșit număr de lume nouă” (*Hugo, Zehder, Kandinski*, pag. 25). Conștiința spiritualizată a pictorului a trebuit să se realizeze pe un plan propriu, aci — în intuiția vie a culorii — pentru ca să devină „estetică”.

siguranță, el e stăpînit de „frica de spațiu“, un fel de „agorafobie“¹ sufletească. Primitivul va căuta prin urmare o scăpare din relativismul fugar al fenomenelor, din neliniștita ivire și dispariție a lucrurilor, din complexitatea încurcată a firii vrăjmașe; el e prins de un dor de mîntuire din ițele întîmplărilor capricioase. Liniștea sufletească nu și-o poate cîștiga decît evadînd din țarcul închis al naturii într-o lume de valori absolute. Primitivul simte nevoia unei lumi alcătuite din lucruri nediferențiate, imobile și netrecătoare. Viața cu surprizele ei îl înspăimîntă, el va căuta deci transcendența unor valori solide și invariabile. Cum nu are nicăieri această lume, primitivul și-o creează singur. Și-o creează între altele și în arta sa. Lucrurile pline de viață problematică ale simțurilor le va înlocui cu scheme abstracte, reduse la cîteva linii geometrice. Primitivul fuge de conturul accidentat al realităților și-și plăsmuiește aceste realități pe un plan abstract, dînd din ele pe cît e posibil mai rigid ceea ce e în afară de spațialitatea și temporalitatea lor, adică partea lor de absolut. Fluiditatea formelor firești e substituită prin forme fixe. Primitivul suferind de agorafobie sufletească, de frică de viață, nu prea greu de înțeles, pornește în arta sa de la linia dreaptă, inexistentă absolută. Linia dreaptă e pentru el un simbol al setei sale de mîntuire din realitatea haotică. Linia dreaptă e întruparea concretă a siguranței desărvîrșite. În ea nu mai e nimic problematic și schimbăcios. Sufletul primitivului își construiește simboluri de-ale necesarului și invariabilului înainte de toate în ornamentică. Figurile abstracte, geometrice ale artei sale — dreapta, triunghiul, pătratul, cercul — nu sunt pentru el un simplu joc, o desfătare în frumoase iluzii, ci expresia unei adînci nevoi sufletești de siguranță și liniște. În ornamentică și în desenul ce înlocuiește lucrurile reale cu schemele lor, cu osatura lor, se exprimă de-a dreptul voința de mîntuire a omului primitiv. „Puterea vrăjitorească, care după concepția sa

¹ Se știe că unele animale și unii oameni sufăr de această teamă de locuri deschise. Agorafobie înseamnă frică de piață. Ipoteza „fricii de spațiu“ o acceptăm firește numai ca o ficțiune științifică „als ob“, cum ar zice Vaihinger.

foarte consecventă, zace în aceste simboluri liniare clare, dăinuitoare, necesare, o folosește și o exploatează împodobind cu ele tot ce e de preț pentru el și în primul rând tinde să se facă pe sine însuși tabu prin tatuare ornamentală" (W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, pag. 16). La originea artei nu stă prin urmare tendința de a imita natura, ci tendința tocmai contrară de a fugi de natură și de contingențele acesteia într-o lume de abstracțiuni geometrice și de valori absolute.

S-a spus că ipoteza lui Worringer, care presupune o prăpastie între omul primitiv și natură, nu corespunde realității. Sydow în „Die deutsche expressionistische Kultur u. Malerei „(Berlin, 1920) susține că primitivul trăiește într-o completă liniște și armonie lăuntrică, că nimenea nu „însuflețește" natura în aceeași măsură ca primitivul. Dar admitând chiar lucrul acesta, teoria lui Worringer despre arta primitivului nu e prin nimic zguduită. E prea adevărat că nimeni nu aplică procedeul simpatizării cu natura așa de mult ca primitivul, dar la primitiv „însuflețirea", „simpatia" e o funcție, cum am mai spus, *cognoscivă, intelectuală, și nu estetică*. Artă lui abstractă e chiar condiționată de simpatiile sale intelectuale. Tocmai fiind „simpatia" la el o funcțiune cognoscivă, se simte primitivul înconjurat de-o lume cu puteri oculte, magice, dușmănoase, capricioase, puteri de care scapă în abstracțiunile artei sale. La primitiv abstracțiunea e o funcțiune estetică. În asemănare cu omul culturii în sufletul primitivului avem deci de-a face cu o *inversiune funcțională*. La omul culturii abstracțiunea joacă mai adeseori un rol intelectual decât estetic, iar simpatia invers. Viața interioară plină de „Einfühlungen" a primitivului nu numai că nu răstoarnă teoria lui Worringer, ci dimpotrivă justifică și mai mult artă abstractă a omului primitiv. Firește, ipoteza lui Worringer trebuie *întregită în cazul acesta prin cea a inversiunii funcționale în mentalitatea primitivului*.

Tendința abstractă e urmărită de Worringer cu deosebire în arta gotică. Nu vom intra mai de aproape în amănunțele analizelor sale; ceea ce ne poate interesa se întrezărește din cele spuse despre arta primitivului.

În orice caz trebuie să reținem însă că Wørringer vede în „simpatie” și „abstracțiune” cele două ramificații fundamentale ale esteticului. Dar în ce consistă esteticul, nu ne dă nicăieri să înțelegem. Cum nu diferențiază *simpatia* cognoscivă de cea estetică, tot așa de puțin deosebește el *abstracțiunea* cognoscivă de cea estetică. Va trebui prin urmare să subliniem punct cu punct câteva lucruri ce ni se par de însemnătate :

1. Simpatia nu e de natură specific „estetică”.
2. Abstracțiunea nu e de natură specific „intelectuală” (cognoscivă).
3. Simpatia e adeseori cognoscivă, abstracțiunea adeseori estetică.

Ergo :

Esteticul nu constă în nici unul din cele două procese de conștiință (simpatie și abstracțiune), ci într-o realizare sui generis a lor ; și anume : pe planuri improprii.

Starea estetică nu e coordonată altor stări de conștiință. Greșeala ce s-a făcut pînă acum în psihologia esteticului e că s-a privit starea estetică coordonîndu-se altor stări, acte, procese de conștiință, cum sunt : sentimentul, imaginea, a percepția, tendința. În realitate „estetică” sau „estetic” pot să devină fiecare din aceste stări sau procese ; totul atîrnă de modul cum ele se realizează în sine sau în proiecțiune pe un plan de conștiință exterior lor. Esteticul e altoirea unui proces de conștiință pe alt proces. Lange a întrezărit acest paralelism, dar l-a determinat cu mult prea strîmt prin cuvintele „dublă intuiție”. Paralelismul, sau mai corect procesul de altoire, se petrece între a percepție vitală și senzație moartă, între afect și intuiție, între starea volițională sau tendința de abstractizare și imagine. Condiția e firește în toate cazurile strictă : elementele trebuie să-și fie exterioare, elementele trebuie să fie eterogene.

Lange e în rătăcire cînd definește starea estetică ca o pendulare între două intuiții posibile. Avem totdeauna de-a face cu *creșterea* unui proces în altul, pendularea între ele e prin urmare exclusă. Dealtfel, dacă am fi mai preciși, ar trebui să spunem că nu există „stare estetică” propriu-zisă, deoarece esteticul nu e decît un fel de a se

realiza al oricărei stări de conștiință. Într-un anumit înțeles psihologia sfârșește de astă dată prin a-și tăgădui obiectul.

Orice epocă își are normele după cari, mai mult sau mai puțin, artiștii se conduc în crearea operelor. Oricît de apropiată de inconștient ar fi creația inspirată, existența unui complex de norme a „canonului” în care se rezumă judecata artistică a unei perioade oarecare, nu poate fi tăgăduită. Ar fi fără îndoială interesant să se cerceteze odată mai deaproape ce relații sunt între „estetic” și aceste „norme” ce variază destul de evident de la o epocă la alta. Cei ce sunt pentru o „estetică normativă” de obicei nu admit o schimbare în funcțiune de timp a normelor ; primesc această variabilitate cel mult pentru norme sau imperative secundare. Esteticienii mai empirici deși admit schimbarea normelor artistice aproape din deceniu în deceniu, sunt totuși de acord cu cei dîntîi să le ia drept forme ale esteticului. *Atît unii cît și ceilalți consideră normele artistice sau expresia lor concretă : stilurile, ca emanațiuni sau modificațiuni de ale esteticului.* Aceasta e prejudecata unanim acceptată ce ne-am propus s-o înlăturăm prin lucrarea de față.

Să analizăm cîteva tipuri de artă, în cadrul culturii, în care au apărut.

Pentru relativa ei puritate de stil începem cu cea clasică grecească.

În creațiunile spiritului grecesc există un paralelism morfologic, care ne silește să le atribuim una și aceeași obîrșie ascunsă. Obîrșia aceasta o putem defini deocamdată prin termenul de „atitudine spirituală în fața vieții și a lumii” ; din ea rezultă o identitate de forme atît în religie, în filosofie, în morală, în creațiile de drept, cît și în arta unui timp oarecare. De o influențare reciprocă a acestor ramuri culturale, în măsură să explice paralelismul lor morfologic, ar fi riscant să vorbim, deoarece analogiile formale apar de obicei simultan. Trebuie să existe prin urmare relații tănuite între ele, un centru de forțe determinante mai profund, care le influențează fără

deosebire în chip suveran. „Atitudinea” fundamentală, originară a unei epoci oarecare proclamă anumite valori în fața vieții și a lumii, creînd în jurul ei un întreg cîmp de forme, o vegetație a cărei morfologie o determină. Metoda aceasta morfologică a fost aplicată în domeniul culturii, asupra diferitelor flori spirituale, de o serie de gînditori ; amintim doar pe Nietzsche, Dvorzak, Chamberlain, Simmel, Spengler.

Iată cîteva aspecte morfologice ale culturii grecești :

La o serie de gînditori greci — lumea, cosmosul, e un tot rotunjit, închegat din armonii superioare, un tot nu infinit, ci organic limitat. Lumea în răspîndirea sa urmează parcă principiul de morală al lui Aristotel, după care tot ce întrece „măsura” e *hibrid*. Cosmosul nu poate să fie infinit, fiindcă ar fi hibrid ; cosmosul trebuie să fie rotunjit în sine și plin de tact ca faptele unui înțelept, închegat ca o statuie armonios lucrată care „rostogolită de pe un deal nu-și sfarmă nici un deget pînă la vale”.

După Plato, cel prin excelență grec, lucrurile vizibile nu au existență integrală, ci numai o *umbră* de existență. De ce ? Fiindcă sunt prea dizarmonic alcătuite, fiindcă sunt încărcate de diferențe individuale, de disonanțe. Ceea ce există în adevăr sunt numai „tipurile” retușate ale lucrurilor, „ideile” sau mai bine-zis „idealele”, esența de armonie, de simetrie, de măsură a celor văzute.

Euclid e preocupat numai de legile elementelor și figurilor geometrice caracterizate prin simetrie și măsură : dreaptă, triunghi, cerc... O curbă la întîmplare, cu sinuoziități individuale, pe care o vîră în formule matematica superioară de azi, ar fi fost pentru el un obiect nevrednic de a fi supus cugetării.

Aceeași normă a rotunjirilor armonice o urmează și statul : teoretic nu i se îngăduie un număr de cetățeni mai mare decît cîteva mii. Altfel s-ar trece „măsura” și s-ar crea un dezechilibru între factorii sociali, care ar duce la dezagregarea întregului.

Manifestările spirituale ale grecilor în perioada lor clasică au un substrat creator care le împrumută un ritm asemănător. Canonul artistic, normele după care se orientează creația artistică ne destăinuie același substrat ascuns. Drama grecească, templul, statuia — urmează rigu-

ros pînă în cel din urmă detaliu postulatele măsurii și ale simetriei¹. Or aceste norme, găsindu-și paralela în toate creațiile spiritului grecesc, nu au nimic de a face cu „esteticul” propriu-zis. Normele artistice reprezintă de fapt o invazie a „atitudinii culturale” în „estetic”. Ele nu sunt emanațiuni de ale esteticului, ci emanațiunile unei realități psihologice extraestetice.

Rămîne să verificăm ipoteza invaziei, vorbind mai amănunțit despre stilurile fundamentale în artă. Deocamdată ne mărginim la încă un exemplu din cele cu puțință : arta medievală. Atitudinea determinantă în fața vieții și a lumii e desigur alta în evul de mijloc decît în antichitatea clasică. Lucrurile sunt privite oarecum numai sub specie aeternitatis, în lumina absolutului. Metafizica lui Toma de Aquino e un sistem de noțiuni abstracte, mai bine zis o ierarhie de valori în frunte cu ideea Dumnezeuului nemărginit. În lume — o imensă gospodărie dumnezeiască — fiecare lucru își are rolul său întru preamărirea gîndului suprem. Materia se lasă pătrunsă de spirit. Spiritualizarea e oroarea de natură și înălțarea extatică spre absolut. Cerul cu imobilitatea și cu monotonia sa devine simbol al eternității. Sub el : chinuirea prin post și rugăciune a cărnii (ca să nu mai rămînă decît mănunchiul de nervi vizionari) e cea mai înaltă poruncă pentru viață. Asceză în toate privințele : asceză fac în mintea omenescă chiar și lucrurile simțite ale naturii, ele se subțiază, se abstractizează — reducîndu-se doar la un schelet al realității. Fiecare lucru e parcă un pustnic uscat pînă la oase de post. Prin abstractizarea sau schematizarea naturii sale, obține orice lucru un grad în ierarhia de valori spirituale. Lumea spirituală e ierarhic organizată ; în viața socială îi corespunde organizația ierarhică a bisericii, trup vizibil al Dumnezeirii. Arta timpului cade firește și ea între granițele indicate de atitudinea spiritualizării. Arta redă lucrurile — ascetizate, abstractizate, schematizate. Sfinții, fără de carne ciopliți

¹ În timpul Renașterii, odată cu reînvierea atitudinii clasice, pictorii țin să facă compoziția tablourilor în figurile geometrice ale lui Euclid, fiindcă numai acestea li se par estetice. Familia sfîntă e compusă de Rafael în cadrul unui triunghi echilateral, apostolii din „Cina cea de taină” a lui Leonardo sunt grupați tot cîte trei în chip de val ideal, de linie șerpuitoare.

în piatră sau tăiați în lemn, stau de pază în pragul absolutului ca o mare oaste vizionară. Catedrala gotică se ridică extatică, cu detaliile ei ce se supun ierarhic tendinței spre infinit a maselor de piatră. Sub bolțile ei cât de departe suntem de liniștea și simetria templului grecesc. Vegetația artei gotice crește în lumina absolutului, necunoscînd măsura, la fiecare pas arătînd simbolic nemărginirea. Nu numai liniile ce se lungesc fanatic spre tărîe ca plantele ce se cer din întunericul unei pivniți la lumină, dar și îngrămădirea neliniștitoare de amănunte abstracte și atmosfera de mister lăuntric sunt expresia aceleiași năzuințe de contopire cu izvorul unic al totului. Meșterii zidari ai evului de mijloc și-au avut și ei „normele”, „canonul” lor, dar acesta nu era decît invazia unei atitudini spirituale în estetic. Stilul rezultă dintr-un „sentiment cosmic” cum zice Worringer¹, apropiindu-se așa de mult de adevăr că e numai o întîmplare că mai confundă totuși stilurile cu esteticul. Stilul reprezintă în realitate niște valori extraestetice pătrunse în estetic și nu e un produs al acestuia. Că au fost confundate, e o greșeală în care au căzut și cei mai puțin dogmatici dintre esteticieni. Se dedică capitole întregi proporției, armoniei, simetriei și altor factori pseudo-estetici, fixîndu-se impropriu rolul lor în artă. Confuzia e desigur explicabilă. În cazul artei grecești : proporția, simetria, armonia reprezintă valorile dominante ale întregii culturi grecești, prin urmare nu sunt specific estetice, nu sunt elemente *constitutive* ale esteticului. Aceste valori se pot exprima estetic și anume concretizîndu-se în intuiție, de unde nu urmează că sunt valori de ale esteticului. Simetria, întrucît e o valoare, e de origină culturală. Realizarea unor valori extraestetice în concretul intuitiv a produs iluzia că aci e vorba despre valori estetice. Privim o statuie clasică : liniile ei ne plac estetic pentru viața ce-o trăim impropriu în ele (esteticul e conștiință realizată pe planuri improprii), dar aceleași linii ne plac și pentru armonia și ritmica lor — valori,

¹ Afirmația aceasta o acceptăm numai ca un caz special pentru ceea ce vom numi mai tîrziu „*nisus formativus*”. Mai bine zis : din sentimentul cosmic „rezultă numai un anumit *stil* ; sunt stiluri care derivă din sentimente tocmai contrare celui cosmic, bunăoară din sentimentul limitării, al detaliului, al lucrurilor izolate. Credem însă că în toate aceste cazuri termenul „sentiment” e impropriu.

care nu derivă din estetic, deoarece le găsim în toate manifestările spirituale ale antichității clasice. A te face prin urmare apărătorul unor „norme artistice” într-un timp când „sentimentul specific” din care ele au izvorât, a dispărut de mult, e mai mult decît ridicol. Totuși greșeala aceasta o fac toți aceia cari, orientîndu-se prea mult după idealul clasic, perpetuează dincolo de granițele sale firești canonul artistic al lui Praxitel.

Estetica normativă e un non-sens, nu fiindcă normele ar fi temporale, cum susțin dușmanii ei, ci fiindcă normele artistice nu sunt estetice propriu-zis, ci reprezintă o invazie în estetic a unor valori străine. Studiul lor cade în sarcina filosofiei culturale.

Principalele stiluri și curente în artă se clasifică de obicei după apropierea sau îndepărtarea de natură a creațiilor menite să trezească în noi stări estetice. Max Deri (*Geschichte der Malerei im neunzehnten Jahrhundert*, 1920) diferențiază trei atitudini fundamentale în artă: naturalistă, idealistă, expresionistă.

1. *Naturalismul* înseamnă după el reproducerea în artă a unui lucru cât mai fidel după natură, cu toate însușirile sale unice, fără de nici un adaos sau în orice caz cu un minimum de adaos din partea artistului. Naturalismul consecvent dezvoltat duce la desăvârșita pasivitate a spiritului. Spiritul e redus la rolul de oglindă. Arta nu vrea să fie altceva decât „încă o dată natura“.

2. *Idealismul* e tendința de a da numai ideea concretă a unui lucru și de a-i retușa însușirile pur individuale. Idealismul introduce un maxim de armonie și de proporție între elementele ce compun un lucru. Idealismul e nemulțumirea cu ce e dat și năzuința de a desăvârși realitatea imediată.

3. *Expresionismul* nu idealizează contururile lucrurilor, înălțându-se la tipurile lor, dar nici nu le redă în complexitatea lor accidentală. Partea individuală, singulară a lor nu e nici eliminată, nici reprodusă, ci exagerată pentru obținerea unui maxim de expresivitate.

¹ Unele din ideile principale dezvoltate în acest capitol le-am expus mai pe scurt și în volumașul „Pietre pentru templul meu“ în fragmentul despre cultură indică, scris (1917) înainte de a apărea unele cărți la care ne referim acum.

În vreme ce naturalismul subliniază pasivitatea spiritului, idealismul și expresionismul îi restabilesc drepturile creatoare. Naturalul, idealul, expresivul sunt termeni de temelie ai celor trei atitudini la care Deri și cu el mulți alții reduc arta tuturor timpurilor.

De fapt, lucrurile ce le găsim în natură nu se subsu-mează numai întâieii categorii. Sunt ființe aievia, care se apropie de tipul ideal al speciei lor. Sunt ființe reale, care ating un maxim de expresivitate. Că în mare natura urmează principiul accidentalului în plăsmuirile ei, n-are nici o importanță ; tot atât de evidentă e și constatarea că în natură găsim obiecte ce corespund celor trei atitudini fără deosebire. Acesta e un motiv suficient pentru ca terminologia lui Deri și în consecință și teoria lui să ni se pară greșite. O revizuire se impune. Se pune prea mare pond pe termenul de natură, pe apropierea sau îndepărtarea de ea. Nu se primește prin aceasta tacit teza că arta e în funcție de natură, fie în înțelesul de reproducere a ei, fie în înțelesul de reacție împotriva ei? Autonomia artei e primejduită astfel chiar și din partea celor ce luptă pentru ea.

Rolul de căpetenie îl joacă în artă anumite valori, conștient sau inconștient acceptate, valori prin care e văzută nu numai natura, dar care arată calea și creațiilor în afară de orice relațiune cu natura ale artei. Ceea ce interesează prin urmare în rîndul întii teoria artei sunt aceste valori.

Credem că nu e deloc deplasat să se facă și în estetică puțină teorie a cunoașterii. Făcîndu-se atîta caz de factorul „natură” în teoria stilurilor — să ne întrebăm odată : ce înțelegem prin noțiunea naturii? Rezumă cuvîntul acesta ceea ce e dat simțurilor? Dar e așa de greu să tragi o linie demarcațională între ce e dat și ce e adaos spiritual, întregire subiectivă a noastră? Natura, întrucît e inteligibilă, e mai mult decît un haos de senzații. Teoria cunoașterii ne-o spune, aproape axiomatic, că natura e senzație organizată, cosmos articulat, pătruns de o logică interioară : în aceeași măsură, deci, creație a spiritului omenesc. Nu se poate hotărî cu precizie matematică unde începe receptivitatea și unde spontaneitatea noastră

în fața naturii. Cum se pot lua în cazul acesta receptivitatea și spontaneitatea noastră în fața naturii ca punct de plecare în teoria stilurilor ?

Un lucru e sigur :

Spiritul omenesc se apropie de materialul indeterminabil prin concepte al simțurilor — cu un fel de „*nisus formativus*”¹, cu tendința de a-l *forma*, de a-i modela aluatul. Năzuința formativă precizează ceea ce într-o primă aproximație am numit „*atitudine în fața vieții și a lumii*”. Năzuința formativă variază de la epocă la epocă ; centrul ei, chiagul ei, e totdeauna o *valoare fundamentală*, pe care o realizează în materialul plastic al simțurilor, și nu numai în acesta, ci și în toate plăsmuirile conștiinței omenesti : în cele teoretice, morale, religioase, sociale, artistice².

După valorile întrupate în artă prin năzuințele formative, ce se succedează în istorie, trebuie să ne orientăm în clasificarea și teoria stilurilor, iar nu după gradul problematic de apropiere sau îndepărtare de natură a acestora³. Analizând curente de artă după aceste valori formative, vom întrezări și legăturile ascunse, subpămîntene, ca să zicem așa, ale artei cu celelalte manifestări posibile ale conștiinței creatoare. Perspectivele ce se deschid, promițătoare prin această porțiță spre inconștient, sunt multe. Fără de a ne mai încurca în prea multe anticipații abstracte, vom stabili în linii largi tendințele formative mai însemnate ale istoriei. Valorile în jurul cărora se cristalizează aceste tendințe sunt : *individualul, tipicul, absolutul*.

¹ Naturalistul Neageli a întrebuițat acest termen pentru forța ascunsă ce lucrează în organismul ființelor vii creînd forma tot mai desăvîrșită a acestora. Într-un anumit înțeles o reînviere evoluționistă a entelechiilor aristotelice.

² A. Riegl vorbește despre „*voința artistică*” ce variază în cursul istoriei. Această „*voință artistică*” se mărginește firește la artă. „*Năzuința formativă*” despre care vorbim aci stă însă la temelia tuturor creațiilor posibile ale geniului omenesc dintr-un anumit timp și loc.

³ E un fapt neîndoielnic că există arte cu totul în afară de ceea ce se poate numi apropiat sau îndepărtat de natură : arhitectura, muzica. Năzuința formativă o descoperi însă cu ușurință și în aceste arte.

Între ele spiritul omenesc pendulează în cursul istoriei după o dialectică interioară a sa, când amestecându-le, când izolându-le.

1. INDIVIDUALUL

a) *Tabloul cosmic*. A vedea lumea prin valoarea individualului înseamnă să o descompui în singuratiche fenomene, fiecare unic în felul său. Orice lucru devine un centru dinamic din care pornesc unde de influență asupra celorlalte. Fenomenele se împletesc într-olaltă. Spațiul și timpul sunt vasele imense care cuprind mozaicul pestriț al acestor momente individuale. Fenomenele și relațiile lor sunt în dependență de cele două forme ale intuiției. Infinitul și eternitatea sunt o juxtapunere sau succesiune nesfârșită de momente individuale. Infinitul nu e mai presus de spațiu, ci spațiul însuși veșnic crescut peste propriile limite: e ceea ce Hegel numește „schlechte Unendlichkeit”. Cauzalitatea e o legătură între două fenomene în nemijlocită atingere temporală și spațială: *a* și *b* — unde fiecare e deosebit de celălalt ca conținut. Viața în cadrul acestei lumi se fărâmițează și ea în indivizi, care își au centrul de echilibru în ei înșiși. Individualitatea e suprema valoare a acestei vieți în continuă diferențiere.

b) *Știința*. În fața existenței fărâmițate în indivizi sarcina științei nu poate să fie alta decât *constatarea*, iar pentru o mai ușoară orientare în nesfârșitele câmpii ale experienței *reducerea* multiplicității imense a fenomenelor la formule, concepte și legi. Cunoștința e înregistrare și descoperire de fapte individuale; știința, rînduirea schematică a acestora. Știința modernă de la Galilei încoace a îndeplinit în mare parte această chemare, ce rezultă din acceptarea consecventă a „individualului” ca valoare de temelie a existenței.

c) *Etica*. Omul are ca ideal de viață practică trăirea completă a posibilităților ce zac ascunse în individualitatea sa. De la omul Renașterii pînă la Nietzsche găsim acest postulat de viață în toate nuanțele. Egocentrica libertate și sălbatica exuberanță a individului se desfac pe rînd din brațele asupritoare ale bisericii, dogmei, autorității. Libertate individuală se cere pînă și pentru con-

știința religioasă, care prin definiție chiar presupune o autoritate și o dogmă.

d) *Metafizica*. Omul urăște metafizica transcendentă, fiind obiectul ei atât de impropriu tendinței formative de a „individualiza” totul. În cazul că încearcă totuși aventuri speculative, va ajunge la un fel de metafizică leibniziană, care compune lumea din monade, adică din indivizi infinitezimali, cari nu se aseamănă nici în două cazuri unul cu celălalt. Monadele sunt „atomi psihici”, cari se dezvoltă în desăvârșită independență unul de altul. Monada trăiește în sine, individ unic în felul său, „fără ferestre în afară”.

e) *Organizația socială*. Ca organizație socială Statul e pus în serviciul individului; cel puțin teoretic se tinde într-acolo. Singuraticului i se asigură un maxim de libertate în cadrul colectivității organizate. Oricât de îngăduitor ar fi însă statul față de individ ca atare, el e cu toate acestea simțit ca o țărnuire a individualității; de aci dorința sporadică după anarhia individualistă. E desigur simptomatic că anarhismul a apărut numai în atmosfera individualistă a timpurilor noi.

Năzuința formativă cu pecetea individualului o găsim îndeosebi la popoarele germanice. Dar nu numai la acestea. Lumea e concepută ca alcătuită din indivizi, idealul uman — social, moral, religios — e individualitatea. În atmosfera aceasta desigur și arta se va supune valorilor inconștiente cerute de același nisus formativus. Pânzele picturilor vor reține un colț de natură așa cum e acest colț o singură dată în imensitatea naturii. Un Rembrandt va fixa fața unui om în momentul când exprimă un maxim de individualitate, în clipa când își trădează întreg sufletul cu toate stările sale unice în istoria lumii. Așezarea figurilor într-un tablou nu se va face după rețete geometrice, ci în neorânduiala impusă de mișcarea vitală a acestor figuri într-un moment oarecare. Contururile lucrurilor sunt redată fără retușări. Linia și culoarea își păstrează îndoiturile unice în nuanța locală.

Shakespeare își construiește dramele în jurul unor „indivizi” care așa cum sunt, sunt numai o dată în viața

reală sau închipuită. Individualitatea prinsă în toate adîncimile ei iraționale e logic incomensurabilă : de aci nenumăratele interpretări date lui Hamlet.

Viața prinsă de literatura ce a adoptat atitudinea individualului, crește organic cu lipsuri vădite și cu exagerări tot atît de vădite, în afară de orice regularitate accesibilă unei formulări logice. Caracterele prinse sunt adeseori contradictorii în ele însele, problematice : lucrul acesta nu ni-l putem închipui în drama antică decît ca o monstruozitate. Problematicul, penumbra, conștiința în devenire încă nelămurită, iraționalul, odată acceptîndu-se ca materie artistică, sparg echilibrul formelor clasice, creîndu-și formele lor mai capricioase, dar tot atît de firești. „Stilul“ acestei arte, ce pare desigur barbar față de măsura celei antice, nu e decît o traducere a stilului ce-l are vitalitatea însăși nealterată prin zăgăzuirii exterioare. Poezia individualului, izvorită dintr-o conștiință unică și nu generică, e o vegetație abundentă cu prisosuri neobune și mult miros de pămînt. Disonanța era îngăduită în poezia sau muzica de linie clasică numai ca un moment ce întărește prin contrast armonia lor interioară. În poezia sau muzica individualului disonanța e radicală, constituind un element sine qua non al lor. Cînd zici „individual“, zici în același timp și disonant. Disonanța, fie energetică și vînjoasă, fie ultrarafinată, constituie substanța acestei arte în care auzi miile de trîmbițe haotice ale vieții.

Ne amintim sfatul ce-l da un scriitor francez altuia pe la mijlocul veacului al XIX-lea : „dacă vrei să descrii un foc în noapte, trebuie să privești acest foc pînă cînd observi că nu mai seamănă cu nici un alt foc ce l-ai văzut“. Postulatul „focului unic“ se poate generaliza. Un fenomen are dreptul să intre în artă numai complet individualizat. Fără de semnul individului nu va ajunge nici un lucru în paradis. Dacă natura nu ni-l dă complet individualizat, e sarcina artistului să-l individualizeze. Ce altă chemare ar și putea să aibă artistul decît de a individualiza întîmplările, sufletele, fenomenele ? Pentru această atitudine abstractul e un păcat de moarte al creației artistice.

Din partea artistului însuși se cere în primul rînd să fie o individualitate, adică — el în toate privințele, unic,

nou, cu multiple trăiri și cu o viziune originală a vieții. S-ar părea că această unicitate s-a cerut totdeauna de la un artist. Dar nu e așa: postulatul „individualității artistice” e în nemijlocită legătură cu atitudinea individualului față de natură și cu un anumit „stil” de artă.

2. TIPICUL

Atitudinea care modelează existența prin valoarea „tipicului” o găsim îndeosebi la vechii greci (cu reveniri periodice în timpurile noi). Aceeași năzuință formativă determină concepția ideilor platonice ca și arta plastică din epoca pericleică. Ceea ce există, în adevăr, nu e lucrul vizibil, ci esența lui ideală. Mitul peșterii al „poetului” Plato vorbește despre entitățile ideale, care, nevăzute de nimeni, sunt în trecere pe la gura peșterii cosmice. Noi locuitorii peșterii vedem numai umbrele proiectate pe pereții între care suntem închiși. Existența e redusă la tipuri.

Armonia, simetria, proporția, voite cu atîta ardoare în creațiile artei clasice, sunt postulate inerente „tipicului”.

Formele geometrice ale lui Euclid redau formele tipice ale materiei cu care operăm în viața de toate zilele. S-ar putea risca paradoxul că geometria lui Euclid în construcțiile ei e determinată mai curînd de năzuința formativă ce stă și la obîrșia *Venerei* lui Praxitel, decît de logică. Din legile logicii nu rezultă numai geometria lui Euclid, ci cu același grad de contingentă și alte geometrii (construite în spațiul „deșălat”, curbat, al matematicienilor moderni), dar din năzuința formativă, care a creat proporțiile *Venerei* sau ale unui templu grec, rezultă exclusiv geometria lui Euclid. Artă unui timp și ideile teoretice în matematică, metafizică, știință, au un teren comun sau forme analoage, ce nu se pot reduce nici la logică, nici la estetică.

În orice caz teoria cunoașterii ar avea un mai mare cîștig din studierea mai amănunțită a năzuințelor formative, ce stăpînesc o anumită epocă, decît din inutilele analize logice, cu care niciodată nu se pot înțelege fără de rest ideile teoretice, ipotezele, ficțiunile ce și le face omul într-o perioadă istorică oarecare despre lumea ce-l

împrejmuieste. Kant a spus că natura se acomodează după legile spiritului omenesc, că natura împrumută articulațiile intelectului uman. Nu vom intra în discuția acestei celebre inversiuni copernicane; e sigur însă că natura se mai acomodează și după altceva ce e în om, mai puțin constant, ce-i drept, dar mai profund și mai vast decât intelectul: după năzuința formativă, ce determină nu numai ideile noastre despre natură, ci și creațiile artistice, morale, sociale ale conștiinței omenești. Inversiunea copernicană ce-o făcea Kant se adâncește într-o măsură pe care n-o putea întrezări.

Analogiile morfologice ce există între ideile ce și le face omul într-o epocă oarecare despre lume și între creațiile sale artistice, postulatele sale morale și organizațiile sociale, pretind, în adevăr, un centru determinant comun ca izvor unic al lor.

Durkheim a observat asemănarea morfologică dintre organizațiile sociale ale primitivului și ideile categoriale în care primitivul își tescuieste experiența cosmică. Durkheim s-a lăsat sedus de această asemănare și a riscat teoria că ideile categoriale ar fi copii după organizații sociale. Dacă ar fi făcut această morfologie comparativă nu numai în gospodăria sufletească și materială a primitivului, ci în cadrul diferitelor culturi istorice, ar fi observat că analogiile nu se reduc numai la idei și organizații sociale, ci se constată în toate avânturile creatoare ale geniului omenesc — și astfel n-ar fi atribuit organizațiilor sociale o înfietate pe care nu o au. Nici „ideea” nu e copie a organizației sociale, și nici invers. Toate creațiile spiritului omenesc — în ce privește analogiile lor formale — sunt determinate din centrul dinamic unitar al aceluiași „nisus formativus”. Nu trebuie să accentuăm din nou că acest nisus formativus nu e o constantă, ci o variabilă ce-și schimbă în cursul istoriei aspectul și direcția.

După această scurtă ieșire din drum, revenim la tendința formativă ce pune accentul pe tipic.

a) *Tabloul cosmic*. Cosmosul e organic rotunjit în sine, cosmosul nu poate să fie infinit, fiindcă e divin; iar divinul e măsurat. Deși e numai unul, cosmosul e conceput tipic, ca glob ideal.

Pentru fizica veche, forma fundamentală a mișcării nu e cea drept liniară — aceasta duce la infinit — ci mișcarea circulară, fiindcă aceasta se întoarce în sine legându-se într-un tot limitat. Principiul mecanic al inerției, formulat de Galilei, ar fi părut unui grec mai mult decât absurd, deoarece în principiul acesta se acceptă ca mișcare fundamentală cea drept liniară și se implică infinitul ca termen de definiție. Fizica nouă compune mișcarea circulară din două mișcări drept liniare (tangențială și centripetă); pentru Aristotel mișcarea circulară e ireductibilă, arhetipică. Ipotezele din care se alcătuieste tabloul cosmic în cele două epoci iau un aspect cu totul diferit, după cum pornesc din una sau din cealaltă concepție despre mișcare. Tipicul rotunjit și organic limitat e așa de mult o categorie de temelie a mentalității grecești, încît Aristotel nu poate să admită drept mișcare originară decât cea circulară.

Tipicul nu rezumă numai esența metafizică a realității. Tipicul devine chiar o forță *fizică* în cadrul realității văzute și simțite. Tipicul e activ în lucruri: nu numai ca entelechii în ființele vii, ci ca apetit dinamic chiar și în lucrurile neînsuflețite. Astfel, după fizica lui Aristotel, orice lucru își are locul său natural în lume. Locul natural al pietrelor bunăoară e centrul pămîntului. Piatra tinde spre centrul pămîntului ca o pasăre spre cuibul ei. O piatră asvîrlită recade la pămînt, în năzuința de a ajunge în centrul său, în năzuința de a fi piatră *tipică*.

b) *Organizația socială*. Statul, ca organizație socială, nu poate să fie infinit, adică compus dintr-un număr nelimitat de indivizi. Aristotel cere statul-tip, mărginit, echilibrat și rotunjit; ca o statuie a lui Praxitel, vom zice noi. Locuitorii unui stat nu pot trece peste un număr de cîteva mii, așa ca un orator la tribună să fie auzit de toți cetățenii. Vă amintiți desigur unul din punctele canonului artistic al clasicității antice: un grup sculptural trebuie să fie astfel compus ca să fie văzut în întregime din orice loc apropiat fără de a fi ocolit. Analogia e evidentă.

c) *Idealul de viață*. În școlile filosofice ale Greciei se învăța nu numai măsura gîndului, ci și măsura vieții.

Tinerii alergau la școala unui înțelept nu fiindcă acesta era original, unic, cum se face în timpuri moderne, ci fiindcă găseau în el realizată armonia vieții, idealul tipic al vieții pămîntene. În perioade individualiste colectivitatea se sfarmă în indivizi; individul însuși se fărâmițează în contradicții luăntrice, se diferențiază în paguba echilibrului interior. Gîndirea, arta, morala, merg drumuri deosebite. În perioade cu apetitul „tipicului” se tinde spre un ideal comun de grup. Colectivitatea se încheagă fie în cetăți, fie în școală, fie în state ce le poți cuprinde dintr-o ochire. Indivizii își netezesc colțurile și luați de același fluviu al vieții se rotunjesc ca pietrele de râu. Arta și morala se întîlnesc în aceeași noțiune. În școlile filosofice ale grecilor nu se ațîță individualitatea, ci se învăța virtutea și frumusețea gestului, șlefuindu-se astfel tocmai ce era asperitate individualistă. Pentru înțeleptul grec individualitatea era desigur o noțiune identică cu cea a barbariei. Grecul ocolea în toate împrejurările ce era *unic* și ce era *fără măsură*, cele două negații posibile ale „tipicului”.

Între astfel de împrejurări nici artistului nu i se cerea originalitate în rîndul întîii, ci o potență superioară a însușirilor comune speciei. Artiștii intrau în școala unui maestru nu ca să-și trezească individualitatea sau ca să învețe pur și simplu tehnica artei lor, ci ca să-și cizeleze colțurile sufletești și să realizeze ceea ce nu putea unul singur, ci numai o școală întregă. Idealul său nu zăcea în sine, ci în specie, ca să zicem așa. Idealul „tipic” nu poate fi epuizat de un singular; vremea și schimbul de generații îngăduie aci desăvîrșiri la care nu se poate ajunge printr-un salt al unui singur om de geniu. Pentru cucerirea „tipicului” e nevoie de o cooperatie. Postulatul „individualității artistice” ar fi părut vechilor greci tot atît de monstruos ca disonanța într-un text muzical sau ca încărcarea unui templu doric cu niște neliniștite podoabe gotice.

Operele de artă vor urma aceleași îndemnuri subconștiente, care sunt ascultate în celelalte creații ale spiritului grecesc. Legile de compoziție ale unei drame antice (unitatea de spațiu și timp) sau ale unui grup sculptural (dintr-o singură poziție privitorul trebuie să cu-

prindă ansamblul) sunt postulate ale „tipicului” organic rotunjit. Eroi dramelor grecești încarnază pasiuni și gânduri pe care le recunoști din depărtare în generalitatea lor omenească. Soarta acestor eroi e mai mult sau mai puțin generică, în nici un caz interesant-individuală. Figura mitologică e întruparea tipică a unei puteri naturale sau sufletești. Arta grecească se hrănește exclusiv din această mitologie. Fabula are o morală ; peripeția, un înțeles ce întrece cazul singuratic ; imaginea se adâncește pînă la idee ; sentimentul prins în forme convenționale devine impersonal ; eroul plăsmuit pe un plan oricum abstract are o evoluție, o desfășurare, are o soartă care exclude libertatea. Libertatea e o noțiune ce-și găsește aplicarea numai în lumea „indivizilor”, dar nu într-o lume de „tipuri”. Din concretul operei de artă grecești, raționalizat în toate încheieturile, se desprinde cu ușurință înțelesul tipizat al vieții.

Cercetînd mai deaproape formele fundamentale ale templului grec, descoperi inevitabil figurile lui Euclid : patraturul, oblongul, cercul, triunghiul și toate construcțiile spațiale ce le poți ridica pe temelia lor. Intenția de a închide spațiul în jurul altarului a dus la construcții arhitectonice de un ritm al liniilor și de o simetrie a formelor care converg în impresia unei desăvîrșite unități organic încheiate. Una și aceeași năzuință formativă zace la temelia tuturor acestor creații : geometria euclidiană, structura spațială a templului grec, formele dumnezeiești de liniștite ale *Venerei*, ritmul sufletesc al unui erou din drama lui Sofocle. Și nu numai atît : ideile lui Plato care trec neschimbăcioase pe la gura peșterii cosmice, fizica finalității a lui Aristotel, lumea — glob unitar al lui Parmenide — marchează deopotrivă aceeași profundă tendință.

În legătură cu tipicul ca valoare de temelie a unei întregi culturi, ar trebui să amintim și reînvierea ei în „Renaștere”. Nu pentru ca să repetăm o analiză asemănătoare pe pămîntul Italiei, ci pentru sublinierea unui lucru prea puțin observat și anume : dacă în vechea Grecie

tendința spre tipic a fost radicală și a străbătut toate creațiile spiritului (organizație socială, religie, filosofie, știință, etică, artă), în Renaștere aceeași tendință are rădăcini mai puțin adânci, pătrunzând aproape numai arta. Alături de acest nisus merg și altele; viața spirituală a Renașterii are vădite contradicții de stil; biserica își impune punctul de vedere al absolutului; nordul se amestecă cu sugestiile individualului.

Să presupunem că s-ar fi pierdut orice urmă despre arta antică, încît să nu se știe ce a împrumutat Renașterea din ea. Un istoric care ar studia viața spirituală a Renașterii, ar putea — pornind din contradicțiile de stil ale acesteia — să afirme fără a putea fi dezmințit, că cel puțin unul din aceste stiluri e de împrumut.

Să îndrăznim enunțarea unui criteriu principial?

De cîte ori observăm un stil care nu pătrunde toate ramurile creatoare ale spiritului, avem de a face nu cu ecoul unei năzuințe formative de baștină, ci cu un împrumut luat din afară ca program de realizat — deci cu o influență culturală.

3. ABSOLUTUL

O altă valoare care se realizează în arta anumitor epoci e cea a absolutului. Se teoretizează astăzi mult în jurul artei ce se abate de la natură, în sensul că-i redă toate însușirile accentuate, expresiv potențate. Vom vedea totuși că termenul de „expresionism” definește cu mult prea îngust această a treia tendință despre care vrem să vorbim. Expresionismul, așa cum e înțeles de cei mai mulți teoreticieni contemporani, nu e, după părerea noastră, decît un caz special în cadrul mai larg al tendinței spre *absolut*.

Trecem în revistă cîteva exemple epocale din care se desprinde cu multă evidență năzuința absolutului.

Pictura decorativă a evului mediu, așa cum o găsim în Ravena veacului al VI-lea, ne duce de-a dreptul în centrul chestiunii. Biserica creștină se ridică triumfătoare pe ruinele civilizației antice și subjugă cu spiritul ei dîrz valurile de barbari ce năvăleau pe drumurile, care „toate duceau la Roma”. Oricît de barbare, cetele ce veneau din

răsărit și miazănoapte se foloseau totuși de aceste drumuri : era înția concesie ce-o făcea ordinei superioare sîngele lor sălbatic. Ochiul cu priviri politice, care ar fi văzut nestăvilitele cete folosindu-se de drumuri, ar fi putut să spună de atunci, că barbarii vor sfîrși prin a primi jugul spiritual al puterii noi, ce era în creștere în Italia : biserica.

Noua organizație teologică-socială a bisericii era pornită să primească în sînul ei pe oricine ; biserica era un fel de stat spiritual ilimitat. Trecuse de mult vremea cînd Aristotel cerea un anumit număr foarte restrîns de cetățeni pentru statul său rotunjit. Biserica e în principiu pentru un număr nemărginit de suflete-cetățeni. Ea vrea să cuprindă omenirea întregă, prezentă și viitoare, ea vrea să fie unică, să excludă orice altă biserică sau organizație analoagă. Ideea de „absolut” stă la temelia acestei organizații.

Individul nu mai e decît un moment fără importanță ca „individualitate”, dar de o simbolică măreție ca punct viu în care se materializează absolutul. Menirea individului e să se abstractizeze, să devină o schemă, căutîndu-și echilibrul lăuntric în cadrul bisericii. Faptele singuraticului se supun percepțelor date din afară pentru toți fără deosebire. Între acțiunile posibile mai necesare sunt cele ce se pun direct în slujba absolutului : acțiunea rituală fixată odată pentru totdeauna : acțiunea ce nu-și are rostul în sine, ci e în relații simbolice cu transcendentul. Casta sacerdotală se îngrijește de acțiunea rituală : privilegiile ei rezultă din serviciile aduse absolutului.

Preocupările intelectuale sfîrșesc în dogmă. Dogma e formula absolutului. Ea întrece puterile intelectuale ale omului izolat ; ea e opera unei colectivități supraindividuale, pătrunse de o inspirație comună.

Individul e un simplu mijloc al absolutului. El se supune orbește formulelor, acțiunilor și întocmirilor, în care se concretizează într-un fel oarecare idee de absolut. Viața pătrunsă de aceeași năzuință formativă cîștigă în toate manifestările ei un anumit stil. Diferențele de la individ la individ nu mai interesează. Individul — simbol al absolutului — va trebui să-și asigure veșnicia prin autostilizare, conform sfaturilor date de biserică.

Personalitatea nu e o valoare în sine, cel mult o forță ce trebuie pusă în serviciul ideii atotpătrunzătoare a absolutului. Pentru artist acest postulat a fost astfel fixat de sinodul ecumenic de la Niceea ; „Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio”. Făcînd o comparație între această stare „spirituală” și arta evului mediu, vom găsi analogii care vorbesc mai bine poate decît oriunde despre existența unui nisus formativus, ce pătrunde creațiile spirituale ale unui timp. Iată pictura decorativă a veacului de mijloc : „Cuvîntul e fără putere în fața acestor opere care și-au sorbit din pămîntul unei culturi veștede, tomnatice, de o mie de ani, *hautgoût*-ul lor tulburător de nervi, frumusețea lor de năluci suprapămîntești. Viață, grație, dragălășenie, desigur, nu au aceste figuri. Justinian și Teodora ar fi scos din slujba imperială pe artistul, care ar fi îndrăznit să-i înfățișeze plebeic prietenoși” (*Mutter, Geschichte der Malerei* I, pag. 19). Gestul ieratic, răceala și nemișcarea stelelor cerești, strălucirea pompoasă, vorbesc mai curînd inimii acestor oameni iubitori de dogme și de sfințenie chiar și atunci cînd sunt niște simpli criminali împurpurați pe tronul imperial. Foarte dese sunt mozaicurile uriașe cu figuri ce stau una lîngă cealaltă, repetînd stăruiitor același motiv, același gest ; bărbați cu toge ce aruncă aceleași falduri parcă ar trece o adiere a eternității printre ei. Dumnezeu în existența sa suprapămîntească e desigur grozav de monoton ; tot atît de monotone vor fi și icoanele medievale în ritmul lor identic de linii ; impresia absolutului netulburat prin surprize neprevăzute, se desprinde fascinantă din ele. Artă evului mediu cu monotonia ei dumnezeiască nu e opera unor indivizi în înțelesul de personalități scăpărătoare de originalitate. Această artă a absolutului e opera unui spirit unitar, ce străbate pe artiști, întocmai ca pe episcopii întruniți într-un sinod să hotărască o nouă dogmă. Cel care nu se supune inspirației comune e simplu dat afară din sinod, sau alungat cu afurisiri drăcești din împărăția artei ; astfel votul dat pentru o dogmă va fi „unanim”, iar un perete acoperit cu mozaicuri nu va supăra ochiul prin abateri neroade de la canon. Unde spiritul e dogmatic, ochiul va deveni și el dogmatic. Geniul me-

dieval pune pecetea absolutului pe tot ce atinge ¹. Acestei valori îi corespunde în organizația socială — *colectivismul bisericesc ilimitat* — în metafizică îi corespunde *dogma*, — în artă — *stilizarea supraindividuală*, simbolică, abstractă a lucrurilor și ființelor.

O înfățișare de ansamblu asemănătoare au și alte culturi. Deși diferite ca fond, vom descoperi în ele aceeași formă socială, aceleași forme intelectuale, același stil de artă.

Am putea să ne oprim la arta egipteană, dacă nu s-ar cere sub condei altele tot atât de însemnate. E o artă ieratic stilizată, o artă a ființelor cu surîsul misterios ca secretele dogmatice păstrate sub șapte sigile de preoți inițiați. Nu e deloc întâmplător paralelismul dintre formele de artă, de credință, de morală, de organizație socială : dacă nu s-ar fi găsit din cultura egipteană decât

¹ Despre arta evului mediu în întregime, ne-a plăcut mult o pagină a lui Huysmans : „Alors, dans cet admirable Moyen-Âge ou l'art, allaité par l'Eglise, anticipa sur la mort, s'avança jusqu'au seuil de L'Éternité, jusqu'à Dieu, le concept divin et la forme céleste furent devinés, entr'aperçus, pour la première et peut-être pour la dernière fois, par l'homme. Et ils se correspondaient, se repercutaient, d'arts en arts. Les Vierges eurent des faces en amandes, des visages allongés comme ces ogives que le gothique amenuisa pour distribuer une lumière ascétique, un jour virginal, dans la chasse mystérieuse de ses nefs. Dans les tableaux des Primitifs, le teint des saintes femmes devient transparent comme la cire pascale et les noirs cheveux sont pâles comme les miettes dédorées des vrais encens ; leur corsage enfantin renfle à peine, leurs fronts bombent comme le verre des custodes, leurs doigts se fusèlent, leurs corps s'élançant ainsi que de fins pilliers. Leur beauté devient, en quelque sorte, liturgique. Elles semblent vivre dans le feu des verrières, empruntant aux tourbillons en flammes des rosaces la roue de leurs auréoles, les braises bleues de leurs yeux, les tisons mourants de leurs lèvres, gradant pour leurs parures les couleurs dédaignées de leurs chairs, les dépouillant de leurs lueurs, les muant lorsqu'elles les transportent sur l'étoffe, en des tons opaques qui aident encore par leur contraste à attester la clarté sraphique du regard, la dolente condeur de la bouche que parfume, suivant la *Propre du Temps*, la senteur de lys des cantiques, ou la pénitentielle odeur de la myrthe des psaumes. Il y eut alors, entre artistes, une coalition de cervelles, une fonte d'âmes. Les peintres s'associèrent dans un même idéal de beauté avec les architectes ; ils affilièrent en un indestructible accord les cathédrales et les Saintes ; seulement, au rebours des usages connus, ils sortirent le bijou d'après l'écrin, modelèrent les reliques d'après la chasse". (Z. K. Huysmans, *En route*, p. 8—9).

crocodilii și oamenii îmbălsămați pentru eternitate, arta egipteană s-ar fi putut reconstrui, cel puțin ca stil, din acest cult al morții și al veșniciei. Liniile culturii egiptene au un înalt grad de consecvență lăuntrică. Năzuința formativă prin care explicăm aceste linii nu e în cele din urmă decît alt cuvînt pentru consecvența lor.

Nicăieri nu vom surprinde însă așa aproape tendința spre absolut ca în cultura indică.

Correspondențele vieții spirituale sunt izbitoare pe malurile sfinte ale Gangelui. Dezvoltarea înțelepciunii vedice are un ritm logic de-a dreptul instructiv pentru gîndul ce-l urmărim. În toate fazele extrem de variate ale filosofiei indice svîcnește setea de unitate. Îndrăgiți de absolut, gînditorii inzi declară lumea simțită a fenomenelor cu multiplele ei înfățișări o simplă iluzie (maya). Existentă e numai unitatea suprarățională a tuturor lucrurilor. Îndrăgiți de același absolut artiștii creează simboluri în piatră cu abundente detalii stilizate (oameni cu organe fantastice, cu șapte perechi de mîini și cu alte întortochieri ireale), monstruoase din punctul de vedere al artei noastre clasice, dar de un farmec specific cînd le judeci prin normele lor imanente.

Își are și India colectivismul spiritual. Înțelepciunea vedelor e opera colectivă a unor gînditori rămași în mare parte anonimi. Filosofia s-a dezvoltat aproape exclusiv ca un comentariu abstract al unor idei moștenite din strămoși. Gînditorii se simțeau așa de mult în dependență unul de celălalt și aveau așa de puțin orgoliul individualității, că nu și-au însemnat numele pe răbojul vremii; individualitatea se ținea doar de împărăția iluziei, era „maya”. *Anonimatul e aci în stilul pornirilor adînci, care au însuflețit viața trăită printre lotuși în mistice contemplații.* Inzii, pentru cari fapta bună face parte tot așa de mult din împărăția iluziei ca și fapta rea. Inzii, pentru cari unicul lucru de preț e pierderea personalității în contemplarea pasivă a unității supreme, n-au putut, cum e așa de firesc, să creeze altă artă decît una simbolică și abstractă. Simțul infinitului e la ei mai pozitiv decît aiurea. Desigur, dimensiunile Mahabharatei ar fi fost altele, dacă poetul colectiv și anonim n-ar fi iubit așa de mult infinitul. (Și ce putem ști? Poate poporul întreg nu s-ar fi așezat la poalele Himalaiei, care se-nalță atît de simbolic

la cer, dacă n-ar fi existat în el acest instinct al nemărginirii. Dacă se admite că mediul influențează sufletul unui popor, de ce n-am admite și contrariul, că sunt popoare care și-au ales patria după sufletul lor? — Ci închidem repede paranteza, ca să nu devenim fantastici). În Grecia clasică infinitul era considerat ca o mărime negativă; În India dimpotrivă lucrurile individuale sunt privite ca limitări părelnice ale infinitului. Pentru spiritul vedic păstrarea măsurii în înțelesul nostru clasic ar fi însemnat totala sa negare. Amănuntele în care se pierde năzuința spre absolut sunt nenumărate. Urmărirea lor ne-ar duce prea departe într-o schiță cum e cea de față. În orice caz colectivismul spiritual, anonimatul, biserica, dezvoltarea ideilor în formă de comentariu, dogma, arta simbolică și abstractă — sunt tot atâtea „modi” ale vieții sufletești străbătute de gândul absolutului. Artă orientală — chineză și japoneză — ne iese în cale ca o dovadă mai mult. Intens pătrunsă de gândul cosmic, cel puțin în unele din perioadele ei, își desfășura viziunile înaintea ochilor noștri. Iată : din spații mărginite cu pereți fantastici pentru păstrarea altarului ne surîde statuia lui Buddha. Zîmbetul atotînțelegător, mâna ridicată în semn de cuvîntare mută, liniile reduse la cea mai abstractă simplitate, ne povestesc despre liniștea cea din urmă, ce nu poate fi găsită decît înțelegînd nimicnicia tuturor lucrurilor. Nirvana, ca stare sufletească ce întrece granițele acestui trup și e pe cale să pătrundă toate ființele pămîntești și cerești, se exprimă în surîsul supraomenesc al lui Buddha-luminatul.

Cît de consecvent se dezvoltă misticismul abstract al orientalilor se vede și din următoarea descriere a unui templu chinez : „Templul bucuriei atotpătrunzătoare din Jehol constă dintr-o terasă dublă, patrată, pe care se ridică o clădire rotundă acoperită cu țigle albastre smălțuite... Rotundul, ca simbol al cerului masculin, peste patratul, ca simbol al pămîntului feminin, indică dualismul puterilor mișcătoare împreunate în una singură. Pe terasa de jos se înalță pe socluri de marmoră opt admirabile pagode în chip de sticle — din lut smălțuite în diferite culori, și anume cîte una în fiecare colț și la mijlocul laturilor. Dacă acest grup reprezintă sistemul cosmic, coridorul de colonne cu patru porți ce-l înconjoară in-

dică forma de cetate sau de oraș în care trebuie să ne închipuim acel sistem. Simbolica se continuă în reprezentarea cerului și pământului, a soarelui și a lunii, a zilelor și anotimpurilor, a lunilor și a caselor lunare ale lui Yin și Yang cu cele opt trigrame" (Ernst Diez, *Einführung in die Kunst des Ostens*, pag. 3).

Ca să completăm icoana despre tendința spre absolut, va trebui să coborîm în discuție și expresionismul, așa cum îl găsim în trecut și cum îl avem în mișcarea spirituală de astăzi. După cei mai mulți „moderni” expresionismul constă în voința de a reda lucrurile prin exagerarea notelor lor individuale. Prin această apăsare s-ar obține un spor de expresie. Teoreticienii curentului ne îndreaptă privirile spre altarul de Isenheim al marelui și ciudatului pictor german de pe la 1500, Grünewald, ca un exemplu clasic de artă expresionistă. Priviți o parte din acest altar : bunăoară, crucificarea. E desigur o răstignire cum nu e alta mai mișcătoare, brațele crucii se îndoaie sub greutatea trupului răstignit. În încordarea degetelor e exprimată fără ocolire toată durerea mîntuitorului străpuns în cap și în umeri de cununa uriașă de spini. Trupul lui Isus e verzui de moarte, de-a rîndul bătucit cu ghimpi — care ies din carne ca ace de arici. Picioarele îndoite de groaznica durere sunt spintecate de piroane ca picioarele unui dobitoc de barda unui măcelar. În adevăr, judecînd această icoană cu elemente scoase din natură, vom constata o abatere de la obișnuit : orice linie a trupului e mai aspru încordată decît e firesc. Întregul e o viziune extatică a durerii mîntuitoare, viziune realizată printr-o exagerare vădită a naturalului. A defini, cu toate acestea, expresionismul prin potențarea, îngroșarea, intensificarea individualului, înseamnă să te mărginești la o definiție aproape negativă. În loc de a se căuta valoarea pozitivă ce-și găsește întruparea în expresionism, se face greșeala de a se lua ca punct de plecare natura, față de care expresionismul desigur nu poate să fie decît o abatere. Definindu-se expresionismul printr-o negație, ca abatere de la natură, în sensul exagerării semnelor ei individuale, nu se diferențiază îndeajuns

expresionisticul de *caricatural*, care se potrivește de minune cu aceeași definiție. De însemnătate în orice stil nu e locul ce-l ocupă natura în el, ci valoarea fundamentală ce tinde s-o realizeze. În expresionism valoarea aceasta e *absolutul*. Artă care tindea spre tipic retușa individualul; expresionismul *exagerează* uneori acest individual, cum dealtfel îl poate și complet *înlătura*. De importanță e cu totul altceva. Durerea din viziunea lui Grűnewald ia proporții supraindividuale, „absolute”. De *cîte ori un lucru e astfel redat încît puterea, tensiunea sa interioară, îl întrece, îl transcendează, trădînd relații cu cosmicul, cu absolutul, cu ilimitatul, avem de a face cu un produs artistic expresionist*¹.

Absolutul, țintă a expresionismului în înțeles larg, ia cînd înfățișare *statică* (arta orientală), cînd *dinamică* (arta apuseană, îndeosebi gotică și contemporană). Liniștea cum am găsit-o în arta orientală, mișcarea cum o găsim în gotică, arată deopotrivă spre absolut. Unul dintre cei mai buni cunoscători ai artei gotice, o descrie astfel: „Suferind de realitate, exclusă de la ce e firesc, ea năzuiește spre o lume a suprarealului, a transcendentului. Ea vrea amețeala simțirii, pentru a se ridica peste sine însăși. Numai în beție simte fiorul eternității. Această isterie sublimă e ceea ce caracterizează înainte de orice fenomenul gotic” (W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, pag. 50). Sunt deci două posibilități de a trăi absolutul: în liniște și în mișcare. Se știe că extazul se descarcă fiziologic fie în absolută nemișcare contemplativă, fie în învîrtire, joc, goană, strigăte dionisiace. Aceste fiziologii diferite, în aparență opuse, au în fond același raport cu absolutul. Vedele indice zic: Atman (unitatea supremă) nu poate fi cunoscut decît prin tăcere, prin urmare Atman e tăcere. Printr-un salt analog al gîndului vom zice: absolutul îl trăim fie în liniște, fie în mișcare; prin urmare liniștea și mișcarea sunt cele două *tribute* ale absolutului. În oricare dintre ele absolutul se poate artistic exprima fără de rest. Expresionismul (iarăși în sens larg) a îmbrățișat totdeauna una din aceste

¹ Caricaturalului — deși e exagerare a individualului — îi lipsește totdeauna raportul cu absolutul.

forme. La sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea, cînd impresionismul se transformă în expresionism, găsim la Munch și la Van Gogh realizate cele două atribute amintite: *liniștea* în statica fantastică a celui dintîi și *mișcarea* în dinamismul nebun al celui din urmă. Expresionismul înseamnă redarea lucrurilor *sub specie absoluti*, adică făcînd abstracție de individualitatea lor și făcînd abstracție de noțiunea lor tipică de specie. Arborii lui Munch au ceva din liniștea misterioasă a cosmosului; arborii lui Van Gogh ceva din zbuciumul universalei deveniri. Lucrul singuratic devine un reflex al unei existențe supraindividuale și nelimitate. Mișcările moderne de la Van Gogh, Matisse, pînă la arta lui Picasso, Brâncuși și Archipenko încearcă să taie drum spre absolut. Absolutul ca gînd vag presimțit trece prin toate încurcătele frămîntări ale artei noi. Acesta e dealtfel și termenul ce le apropie de arta egipteană, pictura din Ravena, arhitectura gotică, sculptura orientală. Odată cu aceste îndepărtate înrudiri e poate potrivit să subliniem și anumite diferențe. Stăruim asupra lor în credința că atingem totodată cele mai vitale întrebări ale timpului de față.

Operele literare și artistice în adevăr noi ale ultimului sfert de veac sunt tot atîtea licăriri de înaltă spiritualitate. Nu e vorba numai de acele adieri ale unei noi religiozități ce trec printre noi. Un vast cuget, îndreptat spre crearea unei lumi noi, s-a iscat.

Psihologismul, atît de iubit înainte, e încetul pe încetul părăsit. În dramă, în roman, eroii sunt tot mai mult simple „idei înzestrate cu voință”, idei ce mișcă din adîncimi nebănuite omenirea. Ființe care condensează în energetică sinteză viața în una din multiplele ei înfățișări iau locul caracterelor cu nesfîrșite nuanțări și complicații de conștiință. Sîmburele vieții, lucrul în sine, transcendentul, e căutat cu patimă crescîndă. În poezie se cîntă marile porniri ale spiritului vizionar, în afară de orice sentimentalism vag și decadent. În pictură și sculptură linia nu mai urmărește conturul accidental al naturii, ci creează în simplificări viguroase și monumentale o viață substanțială pe un plan ireal. De-a rîndul în

artă impresionismul relativist și nuanțat face loc tendinței hotărâte spre absolut. Voința creatoare ia locul inspirației pasive. Un vînt de bărbăție și de ireductibilă spiritualitate trece prin acești ani de temeinică prefacere artistică. Și totuși această generație suferă de contradicții lăuntrice care o sfîrtecă pînă la istovire. Există o orientare spre credință după prea mult criticism, dar starea aceasta e incompletă ; ea e cel mult voința de credință, setea de credință, dar nu credință. Există o ridicare în tărîmul spiritului ; fiecare vrea totuși să fie el însuși fără nici o concesiune vreunei puteri supraindividuale. Individualismul l-am moștenit de la generația trecută și cu moștenirea aceasta blestemată vrem să creăm o spiritualitate ce nu poate fi decît un produs colectiv. Avem setea de absolut, dar fiecare vrea să-l ajungă pe drumul său propriu fără cooperare. Șirul contradicțiilor s-ar putea continua. A trăi întru „absolut” înseamnă a te stiliza lăuntric, a primi o convenție. A crea întru absolut înseamnă a crea anonim, a fi impresional, colectiv. Știm din cele de pînă aci că o artă pătrunsă de năzuință spre absolut, pentru a nu rămînea o simplă apariție de suprafață, trebuie să-și aibă corespondențele în celelalte manifestări ale vieții omenești. Însă aceste corespondențe lipsesc astăzi aproape cu desăvîrșire. Vegetația din jurul nostru arată goluri dureroase. Dacă-i adevărat însă că arta premerge celorlalte prefaceri, atunci e poate îndreptățită vestirea că : *Europa e pe cale de a crea o nouă dogmă și un nou colectivism spiritual sau o biserică*. Firește, o dogmă și o biserică, ce nu au nimic de-a face cu cele existente. Petrefactele altor vremi nu-și mai recapătă niciodată viața. După fărâmițarea individualistă urmează integrarea unei noi spiritualități colective. Personalitatea creatoare va deveni din nou o forță impersonală în slujba unui cuget colectiv. Metafizica și organizația socială ne-au rămas datoare cu o nouă dogmă irațională bine întemeiată și cu o nouă „biserică”, pentru desăvîrșita înfrîngere a individualismului. Abia după această împlinire se va putea vorbi de un nou stil al vieții născut din setea de absolut, așa cum acest stil l-am descoperit

în câteva perioade ale istoriei. Dar pentru aceasta încă o dată, se cere :

- anonimată ;
- dogmă ;
- colectivism spiritual ;
- artă abstractă ;
- stilizare lăuntrică.

Notă : Să ne înțelegem asupra cuvîntului „dogmă”. După filosofia lui Bergson realitatea sau cel puțin fracțiunea ei de vitalitate și de conștiință e în fond de natură irațională, de necuprins prin termenii raționali. Cu el sunt de acord mulți gînditori contemporani — cerînd aceeași resignare a rațiunii în fața realității incomensurabile. De la acest fel de a vedea realitatea, pînă la formularea *dogmatică* a acesteia, nu mai e decît un pas.

Rațiunea nu se resignează așa de ușor. Ea vrea cu orice preț să ajungă la o formulă. Cum realitatea e de natură irațională, rațiunea va încerca chiar o formulă a iraționalului. Sfinții Părinți făceau același lucru cu experiența religioasă cuprinsă în cărțile biblice : experiența lăuntrică a sufletului ce se simte în nemijlocit contact cu transcendentul e de natură tot irațională ; ei o raționalizau însă — sfîrșind prin a primi în formule însuși iraționalul. Aceasta e calea care a dus la dogmă. Dogma e deplin determinată prin cuvintele : *formulă a iraționalului*, în fața căruia trebuie să te apleci fiind ireductibil la alte elemente. O realitate irațională împărțită prin rațiune dă dogma. Ceea ce făceau sf. Părinți cu Dumnezeu, cînd ziceau că e unul, dar în trei persoane, o va face metafizica viitoare cu realitatea cosmică.

Nu trebuie să ne speriem de aceste formule ale iraționalului. Iraționalul intră doar așa de des chiar și în ipotezele și teoriile acceptate de știință¹. Matematica superioară e plină de astfel de formule alogice. În calculul infinitezimal, bunăoară, infinitul mic e luat cînd egal cu zero, cînd egal cu ceva, cu o mărime care adausă de nenumărate ori la sine însăși dă infinitul mare. Aceste construcții care desfid logica sunt socotite *chiar între cele mai îndrăznețe fapte ale științei*. Pentru formularea dog-

¹ Vezi : H. Vaihinger, *Philosophie des Als Ob*, Leipzig, 1918.

matică a realității, formulare ce nu se sperie de irațional, ci îl primește ca element constitutiv, e poate instructiv cazul Einstein.

Se știe cât de mult a dat de gândit paradoxul experimental al lui Michelson unei generații întregi de fizicieni. Fiind de un deosebit interes, îl vom atinge în câteva cuvinte. Optica învață că lumina se propagă cu o iuțeală de 300 000 Km/sec în univers. Astronomia învață că pământul se mișcă și el cu o iuțeală de 30 Km/sec. Pe temeiul acestor premize era de așteptat ca lumina să aibă față de pământ, când un minus, când un plus de iuțeală, după cum se socotea în aceeași direcție sau în direcție contrară cu mișcarea pământului. Experimentul lui Michelson arăta însă în toate cazurile o iuțeală invariabilă a luminii. Totul se petrecea ca și când pământul ar sta pe loc în univers. Știința ajunsese în încurcătură serioasă. Se creau ipoteze tot mai complicate pentru explicarea paradoxului michelsonian. Dar complicațiile teoretice nu sunt niciodată chemate să rezolve o problemă. Știința se găsea în plină criză și n-a putut să iasă din ea decât prin acceptarea unei realități iraționale, ca atare. Fapta lui Einstein consistă tocmai într-o îndrăzneată formulare dogmatică. El a spus-o hotărît : nu trebuie să tot tălmăcim și să răstălmăcim prin ipoteze experimentul lui Michelson. Experimentul acesta trebuie pur și simplu primit. Și apoi enunță dogma : față de orice sistem în translație lumina își păstrează iuțeala constantă de 300 000 Km/sec. Toate ideile teoretice curente trebuie modificate luînd ca punct de plecare această dogmă.

Ca fel de a formula sf. Părinți nu făceau altceva cînd ziceau că $3=1$. Ceea ce fusese o problemă — printr-un gest — e prefăcut în fapt inițial, în principiu, în baza de operație a cercetătorilor teoretice ¹.

¹ Dealtfel întreg tabloul cosmic la care ajunge Einstein, schimbînd printr-un energetic act volițional o problemă în fapt inițial — înseamnă o stilizare abstractă a experienței cosmice, stilizare de-o unică măreție în istoria gândirii. Teoria sa despre univers nu mai e ca cele de pînă aci un complex de ipoteze de-o structură intuitivă, imaginară, ci o stilizare pe un plan extrem de abstract. Să fie numai o coincidență asemănarea cu tendințele abstractizante ale artei contemporane ?

Înțelegem prin dogmatism în rîndul întîi acest fel de a formula o realitate, primind partea ei de irațional ca factor constitutiv în definiție. Ceea ce caracterizează dogma e *iraționalitatea ei bene fundata*. Iraționalitatea unei formule nu ne dă imediat dreptul de a-i atribui celei din urmă un caracter pur *fictiv*, cum crede Vaihinger. Dimpotrivă, este o limită a cunoașterii, unde realitatea însăși e de natură irațională; unicul drum ce ne rămîne spre această realitate e deci cel indicat al formulării iraționale. De aceea zicem că dogma are o iraționalitate *bine întemeiată*. Absolutul cosmic — îndeosebi — îndeamnă la formularea dogmatică. Pretenția de infailibilitate a dogmaticului e un simptom cu totul secundar și trădează mai mult aspectul social al dogmatismului: ea derivă din colectivismul spiritual de obicei concomitent cu tendința radicală spre absolut. Colectivismul cere un înalt grad de unitate în vederi, de aci pretenția de infailibilitate a dogmei.

Sunt semne, multe chiar, că năzuința spre absolut e în creștere astăzi. Individualismul s-a atomizat și s-a măcinat pînă la epuizare. Care va fi însă dogma de mîine și ce înfățișare concretă va avea colectivismul spiritual, nu se poate întrezări, nici măcar aproximativ. E sarcina istoriei să le creeze. (Desele întoarceri la catolicism sau la alte biserici, ce le înregistrează cronică zilei, nu trebuiesc interpretate în sensul că acel colectivism de mîine, despre care vorbim, va fi una din bisericile trecutului. Dacă alcătuirea spirituală colectivă a viitorului nu va fi o creație izvorîată numai și numai din nevoile adînci ale vremii, istoria dă desigur greș.)

Niciodată Europa n-a suferit pe urma individualismului ca astăzi. Individualismul își face cele din urmă socoteli; istovindu-și posibilitățile firești, cade în patologie. Urmînd mai departe același drum, sîrșim în haos sufletesc. Sufletul contemporan e în căutarea unui drum de scăpare. Manifestări tinere în diferite tărîmuri ale culturii, în artă mai ales, sunt semne prevestitoare ale unei noi integrări spirituale. Organizarea sufletelor se face în semnul absolutului. Forțe anonime vor crea noua împărăție

a spiritului. În ea nu se va putea intra decît anonim. În cele din urmă anonimatul nu înseamnă în cazul acesta decît jertfirea individualității ca individualitate și prefăcerea ei în forță pusă în serviciul unui gînd, care o întrece. În disarmonia de astăzi anonimatul rezuma etica ce se impune mai mult decît oricare alta. Înșirarea fără de nume într-o alcătuire colectivă — spirituală, învingerea eului prin stilizare interioară sub specie absoluti, organizarea lăuntrică a sufletului printr-o credință impersonală, etica anonimatului — definesc deopotrivă nevoile adînci ale acestei vremi, ce-și caută o cale spre viitor și spre echilibru. Adevărat, o mai categorică renunțare la ceea ce suntem nu s-a cerut niciodată.

Misticul Swedenborg zicea că orice lucru pămîntesc își are un lucru asemănător în cer. Repetarea aceleiași forme pe planuri de existență diferite o numea corespondență. Misticii au fost totdeauna meșteri în găsirea analogiilor sau corespondențelor îndepărtate.

Cultura în „formațiunile“ ei e plină de astfel de corespondențe. Aceleași forme se repetă în cele mai disparate ramificații ale ei : în știință și în artă, în metafizică și în morală. Am înșirat pînă aci o seamă de corespondențe culturale. Pe temeiul lor am vorbit despre un „*nisus formativus*“, care ar fi izvorul lor comun.

Am văzut bunăoară că pentru greci lumea nu era infinită, ci mărginită, organic rotunjită, glob ideal. Ideea aceasta n-a apărut întîmplător în cultura grecească ; ea nu e nici rezultatul unei speculațiuni logice. Cunoscind corespondențele asguse ale culturii grecești, suntem siliți să atribuim apariției acestei idei un caracter de *necesitate*. Praxitel urma același îndemn cînd cioplea formele unei zeițe, ca și Aristotel cînd enunța ca supremă poruncă morală — păstrarea măsurii în toate acțiunile. Grecul nu putea să conceapă desăvîrșirea și valorosul decît sub unghiul de vedere al tipicului rotunjit. Pentru el, lumea *trebuia* să fie glob ideal și mărginit, fiindcă infinitul ar

fi însemnat lipsă de măsură, viciu. O lume nemărginită s-ar fi făcut vinovată de o mare greșeală morală, ar fi fost lipsită de o virtute esențială, n-ar fi fost în „stil”. Corespondențele ne dau posibilitatea să transpunem termenii dintr-un domeniu cultural în altul. O astfel de transpunere sau permutare de termeni o facem arătând prin analogii luate din morala, arta sau organizația socială a timpului, că pentru grec ideea unei lumi rotunde era necesară, inevitabilă.

Orice cultură are firește și creațiile ei întâmplătoare, care ar putea să fie și să nu fie. Cercetătorul are însă un deosebit interes să aleagă din mulțimea celor întâmplătoare pe cele necesare, pe temeiul corespondențelor. Operele de artă, ținute în „stil”, plac prin caracterul lor de necesitate în cadrul unei culturi. Firește, cu timpul orice operă de artă se înstrăinează de prezent. Pricina trebuie căutată în faptul că „stilul” operei e în adevăr în strânsă legătură cu valorile epocii sale, care se schimbă cu vremea. De aceea un stil străvechi nu poate fi gustat și apropiat de noi prin mijlocirea esteticului, ci numai prin căutarea de corespondențe în timpul său, prin demonstrarea intuitivă a *necesității* sale.

Ultimele cercetări în domeniul fenomenelor oculte vorbesc despre o materie încă puțin cunoscută, care între anumite împrejurări emanează din trupul unor oameni (medii). Materia aceasta are însușirea misterioasă de a lua orice formă dorită de mediu. Materia aceasta e „ideoplastică” : se modelează sub influența gândului — în chip de fire, de pseudopodii, de bețe, de om. Cititorul să nu se teamă că vom intra de acum în ocultism. Întrebuințăm fenomenele de materializare numai ca o comparație. Lu-

mea simțurilor și viața trăită în intuiție interioară sunt tot atît de „ideoplastice” ca materia aceea ciudată a spirițiștilor. Totul ia înfățișarea unui gînd sau valori subconștiente. Există în fiecare epocă un nisus formativus ce-și pune pecetea pe creațiile spiritului omenesc. Am văzut că vechii greci aveau tendința să privească totul sub unghiul de vedere al „tipicului”. Inzii înclinau spre cel al „absolutului”. O tabelă schematică va rezuma încă o dată creațiile geniului omenesc din punctul de vedere al ideoplasticității (pag. 137).

Tabela stabilește sumar paralelismul ramurilor culturale. Aceeași valoare susține pentru fiecare serie corespondențele. Aceste corespondențe odată dovedite, se poate afirma fără șovăire că ceea ce se numește „stil” în artă, nu se restrînge numai la artă. Același stil se constată în tărîmul cunoașterii ca și în etica sau în întocmirile sociale. „Stilul” e tocmai ceea ce arta unei epoci are comun cu celelalte ramuri ale culturii. Iată pentru ce „stilul” nu e o emanație sau o formă de-a esteticului în sine, ci o invazie din afară în estetic, o invazie culturală.

Esteticul s-a conformat întotdeauna cu „stilul”, in-deosebi cu cel clasic, care tinde spre tipic, simetrie, măsură. Alți esteticieni, chiar și Worringer, confundă esteticul cu toate stilurile. Părerea noastră e că în artă se amestecă două tendințe, ce n-au nimic comun: una e tendința pur estetică „de a realiza conștiință pe un plan impropriu”, cealaltă e tendința de a realiza valori stilistice, care nu e altceva decît năzuința formativă a unei întregi epoci. În orice caz stilurile nu sunt „modi” de-ale esteticului.

Plăcerea ce o simți *însuflețind* estetic niște linii și plăcerea ce o simți văzînd realizate în ele niște *valori stilistice* (simetrie, măsură etc.) nu se pot reduce la un numitor comun.

Nr.	Valoarea fundamen- tală a culturii	În metafizică	În știință	În morală	În organi- zația socială	În artă	Postulate pentru artist
1.	Indivi- dualul	Infinitul și eternitatea seria de mo- mente îndi- viduale.	Fenomenul singuratic și unicitatea sa e singura realitate.	Fiecare om să-și dezvol- te posibilită- țile latente ale persona- lității.	Statul în serviciul in- dividului. Anarhie.	Individualul, Vitalitatea, Culurosul, Nuanțatul.	Origina- litatea.
2.	Tipicul	Lumea e or- ganic mărgi- nită, rotun- dă.	Fenomenul individual, umbra unei „idei” sau condus de o „idee”.	Măsura, Virtutea, Tactul.	Statul limitat, Statul cetate.	Tipicul, Ritmul, Simetria, Măsura.	Încadrarea într-o școală, Academia.
3.	Absolutul	Infinitul și eternitatea mai presus de fenomene.	Fenomenul singuratic iluzie sau simbol al absolutului.	Extazul Contempla- rea, Acțiunea rituală.	Biserica, Universali- tate, Colectivism spiritual.	Simbolicul, Abstractul, Stilizatul.	Anonimatul, Tradiționa- lism.

Stilurile au în succesiunea lor temporală o dialectică istorică întocmai ca și perioadele culturale ale căror expresii sunt, trădându-și și prin aceasta originea anestetică. Dialectica stilurilor e o pendulare între valoarea „individualului” și cea a „absolutului” sau a „tipicului”. (Uneori găsești aceste valori amestecate în diferite proporții). Cu gândul din urmă depășim însă marginile ce ne-am propus să le păzim. Și pentru ca să nu fim învinuiți de cochetărie cu metafizica, ne înfrinăm pasul.

FETELE UNUI VEAC

1925

Patosul mișcării. Vom cerceta în studiul de față perioadele spirituale ale veacului XIX. Relevăm de la început că ne vor interesa în primul rând tendințele fundamentale ce se manifestă, în îndeletnicirile, plăsmuirile și faptele creatoare ale curentelor ce-au luat în stăpînirea lor secolul. Fapt e că în cele mai disparate creațiuni ale unei epoci, fie într-un gând filosofic sau într-o ipoteză științifică, fie într-o dramă, sau într-un tablou subzistă o înclinare de ansamblu, o pasiune foarte susținută pentru anume forme și o foarte hotărîtă identificare a creatorilor cu anumite atitudini spirituale. E vorba așadar despre un „paralelism” între năzuințele manifestate simultan în filosofie sau în politică, în artă sau în știință, despre un paralelism ce ține sub puterea sa domenii cari își au oricum autonomiile lor. Acestui fenomen, acestui „paralelism istoric” îi vom acorda o deosebită atențiune în studiul ce-l întreprindem.

După liniștea și echilibrul olimpic al clasicismului vremelnic de la sfîrșitul veacului al optsprezecelea (Goethe, Thorvaldsen, David, stilul empire) a urmat o perioadă de efervescentă spirituală, fixată în istorie sub numele de romantism. Potrivit intenției noastre de a cuprinde unele configurații de ansamblu, intenție ce ne călăuzește în examenul la care procedăm, se impune întrebarea dacă există într-adevăr un numitor comun al fenomenelor „romantice”. Fenomenele romantice sunt de-o diversitate deconcertantă. E suficient să amintim apariții cum sînt gîndirea lui Hegel, aventura lui Byron, gesturile teatral zvîcnite din pictura lui Delacroix, ipotezele lui Cuvier și politica revoluționară și contrarevoluționară a

timpului, ca să ne dăm seama de această diversitate, ce pare a desfide orice atribut de ansamblu. Și totuși, actul de cuprindere într-un tot trebuie încercat. Evident, clasicismul iubea tipicul rotunjit și statica ideilor platonice. Romantismul va însemna prin urmare în primul rând o reacțiune împotriva liniștii clasice. Patosul *mișcării* e una din notele comune cele mai importante ale aparițiilor romantice. Nu numai în artă, ci și în filosofie, nu numai în politică ci și în știință.

Vom ilustra fiecare domeniu cu exemple concludente.

După concepția metafizică a lui Hegel „ideea” nu e o formă imobilă a cerului platonice. Ideea iese necontenit, din proprie inițiativă, din sfera cristalină a eternității și a logicii pure, pentru a se realiza în natură. După ce s-a realizat în natură, ideea se întoarce iarăși la sine în conștiința omului și în creațiunile spirituale ale acestuia, în istorie. Ideea se va găsi în felul acesta în neîntreruptă mișcare; ea se transformă de la sine în contrariul ei, pe urmă îmbrățișându-se cu momentul contrar ea se înfăptuiește, iarăși și iarăși, sintetic, pe planuri tot mai înalte. Ideea se mișcă cu un patos niciodată istovit, în tact de trei, articulând ritmic o universală devenire. Ideea nu „este”, ci „devine”. Ideea e însă identică cu Dumnezeu, de unde urmează că Dumnezeu nu este, ci *devine*: prin „puneri” și prin „catastrofe” prin „sinteze” și reculegeri. Filosofia aceasta, așa mișcată cum e, poate servi un fericit termen de analogie pentru cele mai multe apariții ale timpului. Într-adevăr, pictura lui Delacroix ivită după răceala și rigoarea clasicilor, înseamnă o asemănătoare ieșire din statica ideilor platonice. „Zeița libertății duce poporul pe baricadă”, se numește un celebru tablou al pictorului. Mișcarea patetică din acest tablou rezumă setea de „acțiune” a epocii. Formele pe care Delacroix le imprimă figurilor sunt, desigur, tot atât de idealizate ca și la clasici, dar ele sunt forme în mișcare, forme agitate, tumultuoase.

În poezie se pare că nimenea nu s-a pătruns de patosul mișcării, propriu romantismului, în aceeași măsură ca Byron. De la Don Juan, aventurierul, pînă la Cain, căutătorul de moarte, personajele întruchipate de poetul englez, se adîncesc în vîrtejuri lăuntrice sau se descarcă

în fapte cuceritoare de lumi. Byron însuși, batjocoritorul și hulitul, viciosul și eroicul, a avut una din cele mai agitate vieți. În „Faust” Goethe l-a eternizat în acel cloticitor personaj, născut din dragostea Elenei și a lui Faust, și numit Euforion. Dacă privim lucrurile mai de aproape, Euforion nu e numai Byron, ci e romantismul însuși, romantismul născut din împreunarea formei antice cu avîntul răscolitor al epocii.

Un exponent hotărît al romantismului în știință ni se pare Cuvier. Deosebit de izbitoare sunt notele romantice ale uneia din teoriile sale, care este de altfel și cea mai însemnată dintre multele teorii cu care el a ținut să îmbogățească știința. Ne referim la teoria geologică a catastrofelor și a creațiunilor repetate. Ca mare paleontolog, Cuvier cunoștea flore și faune întregi, astăzi dispărute de pe scoarța pămîntului. Pentru a explica dispariția acestora în straturi geologice, precum și înlocuirea lor prin alte faune, Cuvier enunță teoria, că pămîntul a trecut în curgerea timpului prin catastrofe uriașe, care au distrus viața în repetate rînduri, încît Dumnezeu a fost nevoit să-și repete creațiunea. Teoria aceasta nu ne mai poate interesa astăzi decît ca o interesantă plăsmuire a minții, ca fel de a gîndi, ca „ideație” caracteristică epocii. Și teoria este, prin „patosul mișcării” (ea vorbește despre repetate catastrofe și creațiuni cosmice), moment deosebit de simptomatic în ideația romantică. Cert, teoria aceasta nu e lipsită de „corespondențe” sugestive, în raport cu acea perioadă de catastrofe și de înjghebări, de revoluții și contrarevoluții cari caracterizează timpul lui Napoleon și al întîilor decenii după el. Timpul era pătruns în toate ale sale de aceeași pasiune a mișcării monumentale. Dumnezeu era coborît pe baricade în devenirea istoriei, „ideile platonice” își părăseau Olimpul, îndrăgind acțiunea și furtuna. Să ne mai mirăm că pentru Cuvier globul terestru trecea prin „catastrofe”, ce se succed ca niște lovituri de stat în viața politică a continentului ?

Pasiunea creatoare. Spiritul romantic se vrea fintînă săritoare, ce așterne curcubeie multicolore peste realitate. Spiritul romantic își refuză atitudinea oglinditoare în ra-

port cu realitatea dată. El se vrea spontaneitate creatoare și constructivă. Pentru Fichte, unul din cei mai reprezentativi gânditori, cari pot fi încadrați curentului (în sens larg), „eul absolut”, adică substratul ultim al existenței universale, e în esență „act creator”. La început — dacă se poate vorbi despre un început — a fost, după concepția lui Fichte, fapta constructivă. Existența derivă din acțiune. Orice substanță statică e un derivat al unui dinamism primar. Ca să se poată manifesta „activ”, eul absolut își creează singur rezistența, asupra căreia să poată lucra un non-eu pasiv și plastic. Eul absolut, infinit (sau dumnezeirea cum îi zise Fichte mai târziu) e conceput în vădită analogie cu omul în acțiune. În perspectiva metafizicii idealiste a lui Fichte, „lumea simțurilor” obține o semnificație sui-generis. Pentru om lumea simțită devine „materialul sensibil al datoriei”. Lumea simțurilor e făcută ca să acționăm asupra ei; ea e material de construcție. „Lucrurile sunt în sine ceea ce noi trebuie să facem din ele”. E aci una din afirmațiile atât de caracteristice pentru întreaga filosofie fichteiană. Datele simțurilor, realitatea imediată n-au alt rost decât acela de a fi prelucrate din partea nenumăratelor euri individuale, în care se divizează „eul absolut”. Evident, în toate aceste gânduri speculative accentul apasă asupra atitudinii creatoare. Romanticul nu se mulțumește niciodată cu ceea ce e „dat”. Apetitul creației, de care se pătrunde romantismul în diversele sale manifestări, nu-și găsește poate nicăieri o mai strălucită expresie ca în metafizica lui Fichte. Concepția metafizică a lui Fichte este o alcătuire simfonică cu variațiuni pe un singur motiv: ideea creațiunii. Notăm că sistemul lui Fichte era numai începutul unei flore întregi de sisteme. Romanticismul, cu averșiunea sa față de datele inedite ale simțurilor și cu exaltarea „creațiunii”, a prilejuit cea mai bogată floră metafizică din câte cunoaște istoria spiritului uman. Schelling singur s-a însărcinat să clădească vreo cinci—șase sisteme, ceea ce e deosebit de simptomatic pentru efervescența romantică.

Științele, în dezvoltarea lor, urmează când o tendință mai constructivă, când una mai mult de înregistrare a faptelor. Nu e decât prea firesc ca în timpul romantismului științele să se resimtă de pasiunea creatoare. Ma-

rile idei constructive ale științelor exacte din veacul trecut datează din vremea „pasiunii creatoare”. Amintim în fizică „principiul conservării energiei”, formulat întâia oară de Robert Mayer, un doctor genial care în multe privințe a avut o soartă tragică de poet romantic. Robert Mayer pornise, ce-i drept, de la observații agere dar nu hotărâtoare și de la experiențe oricum primitive, față de ale contemporanilor săi. Dacă n-ar fi fost dotat cu o imaginație constructivă, de factură romantică, Mayer n-ar fi putut să facă saltul decisiv pentru dezvoltarea mai departe a fizicii. Formula enunțată de el avea să devină cel mai rodnic principiu științific al veacului, dar formularea „principiului” fusese condiționată de climatul constructiv al romantismului, mai mult poate decât de experiență.

Din același timp al „pasiunii creatoare” (aproximativ 1800—1840) datează teoria „atomilor” a lui Dalton. Indiferent că ar fi o ficțiune sau o ipoteză plauzibilă, ideea atomilor a avut darul de a introduce o ordine imaginară în toate descoperirile ce s-au făcut în câmpul vast al chimiei timp de secole. Ideea „atomilor”, formularea ei poartă semnele epocii ; ea n-a putut să apară decât într-o atmosferă de cultivare a gesturilor larg constructive. În astronomie teoria cosmogonică a lui Laplace servea un model fascinant imaginației astronomilor. Nici această teorie nu era străină de spiritul constructiv al epocii. Matematicieni ca Lobacevski, Bolyai, Gauss — rupînd într-un fel romantic cu tradiția clasicistă — arată că postulatul lui Euclid¹ nu se poate demonstra, putînd astfel să fie înlocuit cu altele : în modul acesta se creau, în spații imaginare, alte geometrii tot atît de logic legate și de o structură arhitectonică nu mai puțin convingătoare ca a lui Euclid. Apariția geometriilor non-euclidiene este un strălucit exemplu de paralelism istoric : ele sunt contemporane cu construcțiile metafizicienilor și cu fuga artei romantice de realitatea nemijlocită.

În artă — lumea simțurilor, realitatea concretă era ocolită principal. Închipuirea se refugia în trecut, în viitor, în depărtări exotice : exuberantul, utopia, aventura,

¹ Printr-un punct se poate descrie o singură dreaptă paralelă cu o dreaptă dată.

hrăneau deopotrivă imaginația artiștilor și a poezilor, profund nemulțumiți de ceea ce e „dat”. Concretul simțurilor era considerat ca simplu material: „un material sensibil al datoriei de artist”. Cam în asemenea termeni ar fi putut un poet romantic să parafrazeze moralismul lui Fichte. Lucrurile sunt în sine — ceea ce artistul poate să facă din ele.

Alături de poeți și artiști, teoreticienii mișcărilor sociale se gândesc la o temeinică prefacere a societății: descoperim și în atari preocupări, de caracter în general utopic, aceeași generală nemulțumire în raport cu ceea ce e „dat” — pe care o remarcăm și în celelalte „fenomene romantice”. Întile sisteme ale socialismului modern apar odată cu ivirea romantismului, iar deplina încheiere teoretică a socialismului (marxismul) coincide cu sfârșitul romantismului, cu revărsarea acestuia în apele naturalismului. În deplină convergență cu înclinarea de a ocoli realitatea romantismului, socialismul trădează, la începuturile sale, și el un caracter fantastic-utopic (Fourier, Cabet, Proudhon, Godwin, Owen). Acești reformatori sociali, trecînd peste orice considerații de evoluție istorică, cred în posibilitatea unei răsturnări raționale a ordinii existente și în înlocuirea ei printr-o ordine mai mult sau mai puțin paradisiacă.

În apariția metafizicilor constructive, în născocirea geometriilor non-euclidiene, în ideile deschizătoare de vaste perspective în fizică și chimie, în utopiile sociale, în dragostea artistică de transcendent, de aventură, de exotic și de tot ce depășește „datul”, descoperim așadar una și aceeași „pasiune creatoare”. Această notă comună împrumută tuturor acestor apariții profilul unui mare val de viață istorică.

Elementul romantic. Programul revoluționar al lui Victor Hugo vedea în artă o manifestare elementară a imaginației, dezrobite de regulile „arbitrare” ale clasicismului. Ca poet prodigios al sublimului și al grotescului, Hugo căuta tipuri capabile de afecte *elementare*. Această particularitate nu este numai hugoliană, ci romantică în general. În lumina acestei înclinări spre „elementar” a romanticilor, ne putem explica simpatia lor pentru ele-

mentarul barocului (Calderon, Shakespeare). Ceea ce deosebește pe romantici de baroc — cît privește aplecarea spre elementar — e poate faptul că romanticii sunt mai teatrali în izbucnirile lor decît fuseseră fiii barocului. Nu e mai puțin adevărat, totuși, că și romanticii au reușit să dea opere, cari, în ciuda gestului teatral, izbutesc să ne dea încă și astăzi o impresie de elementar. Amintim monumentul de sculptură „La Marseillaise” al lui François Rude. Sub multe raporturi, această operă de artă ar putea să repugne gustului de astăzi. Cu toată supraîncărcarea pitorească de arme, de aripi, de falduri, cari abat prea mult atenția spre amănuntul inexpressiv, grupul reușește, totuși, prin ceata bărbaților porniți la luptă și prin strigătul barbar al zeiței, să trezească în privitor un efect răscolitor. O asemănătoare impresie de elementar se desprinde și din tablourile pictorului Delacroix, care fixează un spectaculos, în culori sunătoare, de fanfară ca să zicem așa, fără de a cădea totuși jertfă unei retorici goale ca atîția alți romantici. În tabloul cunoscut sub numele „Lupta lui Iacob cu Îngerul” toate mijloacele de cari uzează pictorul converg în redarea unei dezlănțuiri oarbe de puteri. Liniile sunt valuri de energie descărcată, dar urmează încă indicațiile unei idei de valabilitate generală. Culorile sunt explozive, dar prinse încă în armonii pline, de orgă.

Concedem, arta romantică nu cunoaște „diferențial” ; ea iubește în schimb manifestările demăsurate, excesele naturii și ale ființei omenеști, de la sublimul dinamic al unei furtuni pe mare pînă la lupta supraomului (*Manfred* de Byron) cu puterile lumii.

În știința romantică, în filosofia romantică, recunoaștem aceleași înclinări. Într-adevăr corespondența se poate ușor verifica. Numai în timpul barocului (Newton) știința s-a mai complăcut în eforturi atît de susținute întru căutarea „elementarului” ca în timpul romanticilor. În ambele epoci spiritul uman își descoperă simțul și rezonanța particulară pentru principiile monumentale, cari îmbrățișează, în larga lor abstracție, toate fenomenele naturii. Asemănarea dintre baroc și romantism nu se dezmente nici sub acest aspect. Dacă barocul crea monumanta datorită căreia universul apărea stăpînit de cîteva principii, romantismul era parcă predestinat să descopere

principii de-o amploare nu mai puțin „sublimă”. Principiul conservării energiei al lui R. Mayer poate fi citat ca exemplu. Mayer trăia, fără să-și dea seama desigur, în pasiunea timpului său. Victor Hugo întrona elementarul în artă; Mayer căuta același elementar în dosul multiplexelor fenomene ale naturii. Ideea „energiei universale” care subzistă indestructibilă, trecînd prin toate transformările cu puțință, ideea acestui substrat ireductibil al nenumăratelor evenimente mecanice, calorice, magnetice și electrice ale naturii nu putea să prindă consistență decît într-un spirit adînc pasionat de „elementar”. Un creier aplecat spre observația detaliului și dominat de apetitul diferențierilor, n-ar fi fost niciodată în stare să cuprindă și să formuleze un atare principiu de articulare universală.

Nu încapă îndoială că sistemele metafizice ale romanticilor reprezintă, de asemenea, o filosofie a „elementarului”. De la Fichte la Schelling, de la Hegel la Schopenhauer geniul gînditor se străduia să deschidă ferestrele spre ultimile principii. Spectacolul trebuia să fie grandios ca o despărțire de neguri inițiale. Pentru unul izvorul în veșnică activitate al stihiiilor este „eul”, pentru altul — „absolutul”, pentru unul „ideea”, pentru altul „voința”. Totul îndură astfel o reducție la un singur principiu. Care principiu nu rămîne însă un exponent abstract și static al lucrurilor, ci e pus să lucreze, să miște, să articuleze totul. La romantici setea de ultime principii e atît de stăpînitoare că ei uită restul, fapte, contingente, raporturi, adică lumea tuturor relativităților spumoase și fără consistență. Ni se va spune că metafizica e prin definiție o filosofie a elementarului și că, în consecință, concepțiile metafizice ale romanticilor nici nu puteau să aibă altă înfățișare decît aceea pe care o aveau. Numai cît cei ce gîndesc așa uită un lucru: e posibilă și o altă metafizică, o metafizică ce nu cunoaște elementarul și care se mărginește să „înregistreze”, construind realitatea din mozaicul „senzațiilor”. E vorba de astă dată despre o metafizică directă a ochiului, a retinei. Că autorii unei asemenea metafizici se declară singuri anti-metafizicieni nu schimbă întru nimic situația. Istoria înregistrează realmente apariția unei atari metafizici a retinei. Ea aparține

îndeosebi impresioniștilor de la sfîrșitul secolului XIX, cari ar fi dorit să scoată din dicționar termenul de metafizică, sau chiar cuvinte ca „principiu“, „transcendență“, „absolut“. Ceea ce n-a împiedicat ca „anti-metafizica“ lor să fie ea însăși o metafizică.

Anecdota cosmică. Am încercat să surprindem cîteva aspecte ale fizionomiei romantice. Cele trei pasiuni, cum sunt acelea pentru mișcare, pentru creațiune și pentru elementar, pun în relief fizionomia unei epoci chiar dacă prin aceasta am fi încă foarte departe de o caracterizare exhaustivă. Să adăugăm, deci, natural fără de pretenția de a istovi înfățișarea spirituală a romantismului, că pasiunile, pe cari le-am relevat, își căutau întruchiparea cu predilecție în subiecte cu perspective universale. Materialul de amploare cosmică e aproape singurul care îngăduie fără de rezistențe prea serioase libera desfășurare a înclinărilor romantice. Artiștii romantici sunt artiștii subiectelor *mari*. Ei își subliniau pornirile, recurgînd, fără rezerve și fără scrupule, la „anecdote“ în consecință. Ceea ce de multe ori era și destul de comod. Pentru mulți dintre ei simpla „anecdota cosmică“ făcea de prisos întruchiparea artistică în înțelesul superior. Dar chiar și la cei mai însemnați romantici o bună parte din impresia de mișcare și de elementar ce ni se comunică în contactul cu operele lor, cade în sarcina anecdotei cosmice. Cain al lui Byron, în setea sa de a „cunoaște“, e purtat de Lucifer prin toate sferile existenței, el vede lumile și monștrii fantastici ai altor ere geologice, așa precum îi înfățișează teoriile timpului (Cuvier), prin ceea ce patima de a „cunoaște“ a lui Cain se aprinde și mai mult. Cain își va ucide fratele, în cele din urmă, dintr-un fel de apetit filosofic de a pătrunde, de a înțelege acea teribilă realitate, care e moartea. Elementele, principiile, ultimele entități ale existenței — intervin efectiv și spectaculos în operele romantice. Cadrul scenic, în care Byron situează acțiunea și peripețiile personajului său Cain e lumea întregă. Cain e adus în raporturi dramatice cu ultimele esențe. În *Manfred*, un alt poem dramatic al lui Byron, eroul neînfricat înfruntă lumea morților, puterile supraomenești și toate duhurile. În *Prometeul* lui Shelley joacă roluri: Pămîntul, Luna, Spiritele orelor etc. În-

tr-un înflăcărat tablou al lui Delacroix, personajul biblic Iacob se luptă cu Îngerul, care pare însuși Dumnezeu. În intenția de a da o impresie de monumentalitate elementară, romanticii obișnuiau să amestece, să dozeze elemente de anecdotă cosmică, adică un material plin de raporturi explicite cu universul. N-am vrea să afirmăm că această încarnare de efecte ar fi neapărat o greșeală din punct de vedere estetic. Noi caracterizăm, nu cîntărim. S-a vorbit adeseori despre o înrudire între romantism și expresionism. În adevăr, înrudirea nu poate fi tăgăduită. Afinitatea se constată chiar în cadrul aspectelor la cari reducem romantismul. Evident, aceleași înclinări le înțîlnim și în expresionism, dar aci ele se realizează cu alte mijloace. Priviți de pildă un tablou de Van Gogh, bunăoară „Cîmpul cu lan și chiparoși“. Cei doi chiparoși, cu totul altfel decît chiparoșii liniștiți și cu sugestii de moarte ai naturii, izbucnesc din pămînt înălțîndu-se ca niște flăcări spre cer. Cînd zicem aici „izbucnesc“ ca niște „flăcări“, nu rostim simple comparații. Senzația izbucnirii și a flacării, ce pîlpîie, o ai aievea privind tabloul. Lanul e nebun mișcat, nu de vînt, ci de-o putere lăuntrică ce-o au aci toate liniile. Tufele sunt vii, stîncile au voința să se urce spre tîrie, întocmai ca și dealurile ce formează fondul. E o creștere spre cer a întregului peisaj ; cerul e un haos de lumină, cerul fierbe. Ai aci : un petec de cîmp, stufăriș, pietre, dealuri și deasupra un cer ciudat ; dar totul e în mișcare pătimașă și de un dinamism al liniilor care-ți dă iluzia că asîști o clipă la creațiunea lumii. Munții nasc din adîncimi, iar chiparoșii nu sunt decît flăcări scăpate de sub scoarța pămîntului. Patosul cosmic e realizat de romantici în mare parte prin subiect, prin materie ; expresioniștii îl realizează în afară de subiect, adică formal. Dinamismul elementar al unor cîmpuri de varză de Van Gogh ni se comunică cu aceeași putere de sugestie ca și mișcarea prin spații a cutărui erou romantic în luptă cu puteri supraomenești. Personajele din dramele unui expresionist modern nu trebuie să ia de piept cerul, spre a obține profilul încordat al unor forțe elementare ale naturii. Anecdoticul e înlocuit și de astă dată prin linie, ritm, expresie. Întru izbînda sa, romantismul acumula efecte materiale și efecte formale ; expresionismul purifică mijloacele, și, mai indiferent față

de subiect, întetește felul de a vedea și de a trata realitatea de toate zilele. Tinzînd spre elementarul dinamic, Delacroix ia în ajutor revoluții, viziuni dantești, mitologie biblică; tinzînd spre același elementar dinamic, Van Gogh pictează un lan de grîu, grădini, cîmpuri de varză.

Anecdota cosmică se întrețese adesea și în știința romantică. Cuvier spre a-și explica fosilele găsite în adînci straturi geologice, propuse o teorie, a catastrofelor și a repetatelor creațiuni, care în întregime era o simplă anecdotă cosmică (astăzi place foarte mult copiilor). Romanticii se simțeau oarecum trăind încă în cele dintîi șapte zile ale creațiunii: de aici atenția îndreptată dincolo de orizonturi, de unde puteau să vină tot alte și alte surprize. Mai mult decît se cuvine iubeau ei apoi grandiosul. Fapte de toate zilele, detalii oricum secundare și fără de vreo semnificație se explicau repede — recurgîndu-se la ultime principii. Saltul de la realitate la mit se făcea cu cea mai mare ușurință și fără de nici o mustrare de cuget. Exaltarea unor simple trecătoare apariții istorice, friza nu o dată absurdul. Hegel atribuia o însemnătate „cosmică” apariției filosofiei sale. Hegel nu se sfia deloc să susțină că în sistemul său culminează istoria: după el nu mai poate veni decît nefilosofia. Mai mult, în metafizica sa — așa credea el — spiritul absolut, adică Dumnezeu ajungea la desăvîrșita cunoaștere de sine. E adevărat că o asemenea auto-apreciere nu izvora la Hegel din orgoliu cît din sensul gîndirii sale filosofice ca atare. Exaltarea unui „fapt” se făcea deci pe linia sistemului. Dar exaltarea avea loc, era posibilă, datorită chiar felului de a gîndi romantic. Saint-Simoniștii așteptau de la reformele lor „a treia împărăție”, iar întîii socialiști hrăneau cu toată seriozitatea nădejdea unei întoarceri a stărilor paradisiace. Niciodată istoricii cu înclinări teologice n-au filosofat așa de mult ca în vremea romantismului asupra rolului „cosmic” al creștinismului. Tot în timpul romanticilor apăruse și mesianismul etnic cu acea ciudată proiectare a soartei unui popor întreg pe un plan transcendent.

Teoriile, în cari nu interveneau aluzii, perspective, raportări, sugestii „cosmice”, păreau romanticilor lipsite de duh, „geistlos”. Iar acest „geistlos” era cuvîntul cel mai grav din dicționarul lor.

Un stil, după ce și-a istovit posibilitățile, e fără scăpare destinat să dispară. De ce însă un stil oarecare e urmat de-un anume alt stil, iar nu de altul, nu se poate lămurii în chip mulțumitor. Aici dibuim în întuneric. În chestiunea aceasta deosebit de complexă, dezbătută cu vast aparat, n-a putut să aducă o soluție hotărîtoare nici sociologia, nici filosofia istoriei. În fapt suntem nevoiți să ne mărginim la constatări.

Ne-am străduit să relevăm unele particularități ale romantismului, subliniind tendințele ce-l despart de realitate : dragostea de mișcare, de creațiune și de elementar ; la un moment dat reacțiunea împotriva romantismului deveni inevitabilă. Pe la 1835, apar întâile semne ale unui nou stil de viață. Trecerea, lentă, spre naturalism, prezintă aceleași simptome de „consens“, ca și manifestările stilului deplin realizat. Amintim cîteva momente mai însemnate ale acestui interesant proces de tranziție. Poate că nu e tocmai așa de nepotrivit să reluăm firul tot cu Hegel. Se pare că într-un anumit înțeles Hegel avea totuși dreptate cînd susținea cu înaltă conștiință de sine că în opera sa culminează filosofia : după el a urmat în adevăr nefilosofia : adică sfiala de abstracție. Printre cei dintîi gînditori, cari găsesc o ieșire din labirintul hegelian, amintim pe *Ludwig Feuerbach*. Nimenea nu reprezintă trecerea de la romantism la naturalism mai elocvent decît acest inimos „antropolog“. De la el ne-au rămas faimoasele cuvinte, care rezumă neșpus de bine tot procesul de prefacere ce s-a declarat odată cu destrămarea romantismului : „Dumnezeu a fost

întîiul meu gînd, rațiunea al doilea, omul al treilea și cel din urmă". Pe Feuerbach nu-l mai interesa prin urmare nici teologia, nici dialectica transcendentă a rațiunii, ci omul ca făptură concretă. Feuerbach se simțea nu atît o ființă gînditoare, cît o ființă dotată cu *simțuri*. El își simțea Eul înainte de orice — ca *trup*, ca *materialitate*. „Adevărul" el îl vedea în senzații, iar nu în construcția rațiunii. Feuerbach era convins că simțurile ne transpun de-a dreptul în esența metafizică a realității. După părerea sa, senzațiile nu sunt numai realități psihologice omenești, ci înseși cărămizile din care e compusă realitatea. Împărăția senzațiilor e împărăția absolutului. Feuerbach are o nemărginită simpatie față de tot ce e materialitate și mai vîrtos față de om. Feuerbach a întors deci spatele fantasticei lumi de „dincolo" a romanticilor, îndrumîndu-se hotărît spre realitatea nemijlocită, cuprinsă cu toate sensurile. Sub acest aspect, Feuerbach e negreșit un naturalist, dar prin felul cum el iubește și vede realitatea, el a rămas, cum nici nu se putea altfel, un romantic. Într-adevăr, Feuerbach se apropie de lumea simțită și în rîndul întîi de om — cu religiozitate, ca de-o biserică. Gînditorul, pentru care întîiul gînd a fost Dumnezeu, stăruie în aceleași sentimente și atunci cînd nu mai crede într-un Dumnezeu transcendent ; pentru sentimentele sale cari se-ndreptau odinioară spre altă lume, el caută doar alt obiect, iar acest obiect el îl găsește în om, în natură, în senzație. Feuerbach îmbracă într-un nimb aparte lumea de sunete, de culori, de carne și oase, iar acestei lumi transfigurate el îi aduce o închinare religioasă.

Acest amestec de naturalism și romantism nu-l înțîlnim numai în filosofie în epoca despre care vorbim. Ochiul atent îl găsește în orice tărîm de viață, în orice domeniu al creației între anii 1835—1850. Răsfoind o istorie a picturii, de pildă, facem cunoștință cu pictorul Millet, frate geamăn, prin gîndire și temperament, și mai ales prin stil, cu gînditorul Feuerbach, de care probabil niciodată n-a auzit. Ce departe e Millet de gestul teatral și eroic al lui Delacroix și de lumea mitologiilor și a depărtărilor ! El se mișcă în apropiat. El iubește realitatea simțurilor, omul, și anume omul așa cum iese din pîntecele naturii : țăranul. Totuși sentimentele cu

cari Millet se apropie de țăranul său sunt în mare parte ale unui romantic. Țăranul lui Millet are aureolă. Peisajul e străbătut de sunetul clopotelor de rugăciune. Liniile ogoarelor din tablourile lui Millet duc ochii la cer. Pământul e îmbibat ca un burete de — Dumnezeu.

Sau să ne abatem pentru o clipă prin literatură. În vreme ce scriitorii romantici preamăreau titanii, îngerii și toate puterile antediluviene, Balzac se entuziasmează de lumea de toate zilele prinsă în rosturi vremelnice. Balzac caută lumea „omenească pre-omenească”. Slăbiciunile umane el le ține sub observație cu un ochi aproape științific. Unui romancier, Balzac îi cerea înainte de toate să cunoască „fiziologia”, adică tot ce se poate ști despre natura omenească. *Comedia umană* (al cărei ultim volum apare la 1848, anul în care Millet își picta „Vânătorul”, anul în care Feuerbach își isprăvea *Filosofia viitorului*, anul revoluției care încerca dărîmarea absolutismului de stat reacționar-romantic), abundă în tipuri atît de verosimile cum nici un alt autor nu a creat pînă la el. Astfel irealitatea monumentală a caracterelor (sublimul și grotescul lui Hugo) face loc conștiințelor împletite din fel de fel de impulsuri primare și influențe exterioare. Un naturalist însă, așa cum generația de mai tîrziu înțelegea acest cuvînt, Balzac totuși nu a fost. Tipurile sale, deși desprinse din viața de toate zilele, au încă aproape aceeași elementară dinamică interioară ca eroii romantici. Totul se petrece doar pe alt plan : planul visului e înlocuit cu planul realității. Marii lui egoiști, marii lui risipitori, maniacii, sunt desigur ființe real văzute, dar în sîngele lor fierb seve și elixiruri romantice. De multe ori Balzac și-a ales, din realitatea atît de complicată, porțiunea romantică ce corespundea înclinărilor sale problematice. El se îndrepta cu pași viguroși spre lumea văzută, dar crescut în spiritul lumii de „dincolo”, el era încă obsedat de „elementarul” de factură romantică. Alături de un interes hipertrofic pentru anatomie, constatăm la el un interes cel puțin tot atît de pronunțat pentru mistica lui Swedenborg.

În aceiași ani de orientare spre realitate, se desenau pe harta Europei întîile linii ferate. Mașinismul invadea

pădurile. Îngerii lui Lamartine își retezau aripile ca să se facă mașiniști. În vreme ce romanticii exploataseră științele fizice mai mult din punct de vedere *metafizic* (cît caz nu făcuse un Schelling de descoperirea magnetismului !) oamenii, cari pregăteau triumful naturalismului, începură să o exploateze — *practic*. Din organ oarecum pur intelectual — ce fusese, știința se prefăcea în mijloc de viață.

Între figurile problematice de tranziție între romantism și naturalism va trebui să amintim și pe August Comte. Ne dăm desigur foarte bine seama că orice comentariu care încearcă să facă din marele pozitivist un tip romantic-naturalist, e riscant. Se va vedea totuși că acesta e singurul punct de vedere care îngăduie o privire de ansamblu asupra vieții și operei lui Comte. Activitatea sa literară umple mai bine de o treime de veac, de la 1822 pînă în 1857. Dar anii aceștia delimitează mai mult o fază de *trecere* între două stiluri de viață istorică, decît o epocă deplin încheată. Pe la 1835 începea destrămarea romantismului, iar la 1857 naturalismul încă nu-și ajunsese apogeul. Privită chiar și numai cronologic, activitatea lui Comte se situează între cele două stiluri ; și în cele mai multe cazuri cronologia nu înșală. Într-adevăr, orice analiză nepreocupată a operei lui Comte confirmă ceea ce susținem : cronologic apărută între două stiluri de viață, ea poartă pecetea șovăielnică a fenomenelor de tranziție. Se știe că elevii pozitiviști ai lui Comte (cu Littré în frunte) și-au îngropat maestrul oarecum înainte ca acesta să fi murit. Ei îi împart activitatea într-o perioadă „pozitivistă” și o perioadă „mistică” : toată gloria lui Comte și tot meritul său s-ar sprijini, după părerea lor, pe perioada pozitivistă ; iar pentru a lămuri perioada mistică — ei nu se sfiesc să deschidă dosarele bolii lui Comte. Ei văd o discontinuitate, o regretabilă abatere din drum, acolo unde maestrul însuși vedea o continuitate și o firească desăvîrșire. După părerea noastră continuitatea e mai netedă chiar decît o credea Comte însuși. Gîndul, cu care tînărul Comte pornea la drum cînd și-a început activitatea literară, era de reformă socială sau mai precis de „organizare” socială. Ieșit din revoluție, lui Comte îi repugnă anarhia, ce a dezorganizat concepțiile și societatea timpului. În această aversiune decla-

rată față de tendințele anarhice, Comte călca în același pas cu Joseph de Maistre sau Chateaubriand, cunoscuții profeti ai reacțiunii catolice. Atitudinea de profet social, cu care Comte răspunde timpului său și pe care el n-a părăsit-o pînă la sfîrșitul vieții, e cu neputință să n-o vedem profilîndu-se pe-o zare romantică.

Comte a înțeles că o reorganizare socială nu e cu putință dacă acesteia nu-i premerge o organizare a ideilor. Ca urmare el luă o mare inițiativă de sinteză a cunoștințelor. Încercînd *unificarea* cunoștințelor, Comte întreprinde o acțiune de înlăturare a anarhiei din tărîmul ideilor. Operația era posibilă, ea implica doar sacrificarea unora din ideile ce erau în circulație și completarea consecventă a altora.

Problema se pusese aproape în același fel și reacționarilor catolici; și aceștia voiau unificarea ideilor, și credeau că de dragul acestei unificări trebuie să sacrifice științele. Comte ajunsese la rezultatul contrar: de dragul unificării el se hotărî să sacrifice teologia și metafizica, fiindcă înțelese că științele nu mai pot fi sacrificate. Toate aceste acte, cari se articula aproape ca momentele unui silogism, adică jertfirea metafizicii și a teologiei, purificarea științelor și completarea lor într-un sistem unitar, inaugura: *pozitivismul*. Înainte de a pune temeiurile pozitivismului, Comte gîndea deci ca un om politic, care cîntărea toate mijloacele întru înlăturarea anarhiei vremii sale. Oare această nestrămutată credință în eficacitatea unificării ideilor și această sete nepotolită de a acționa la distanță asupra societății timpului și dacă era posibil chiar și asupra omenirii întregi nu sunt trăsături romantice? — Se știe că pe Comte îl încînta dintre toate alcătuirile istoriei — cel mai mult — catolicismul medieval. Comte era pătruns de această admirație nu numai într-o fază mai tîrzie a vieții, adică atunci cînd visa o nouă religie a umanității, ci și în faza mai de tinerețe cînd își scria sociologia „pozitivistă”. Evident, în așa numita parte a doua a vieții sale, cînd încearcă să întemeieze o nouă religie (fără de a-și remana în vreo privință pozitivismul), romanticul, care mocnise mult timp în el, îmbracă pe neașteptate ornate de mare preot. În această perioadă Comte vorbește

despre umanitate ca despre „marea ființă”, el dă învățăturilor sale o înfățișare esoterică și scrie un catehism pentru noii inițiați, iar în scrisorile sale vorbește despre influența „sfântă” ce a avut-o asupra sa Madame de Vaux. Nu lipsise mult s-o declare fecioara imaculată a religiei celei noi. Toate acestea Comte le făcea fără să-și uite pozitivismul, mai mult chiar, toate acestea erau pentru el o încoronare a pozitivismului. Lui Stuart Mill îi scrie : „Partea a doua a vieții mele filosofice s-ar deosebi de cea dintâi mai ales prin aceea că deși nu pe față, totuși de fapt — sentimentul joacă în ea un rol tot așa de însemnat ca și intelectul. Marea sistematizare rezervată veacului nostru trebuie în adevăr să cuprindă deopotrivă totalitatea sentimentelor ca și a ideilor. Desigur trebuiau sistematizate mai întâi cele din urmă pentru ca noua alcătuire să nu rămână pierdută într-un misticism mai mult sau mai puțin spălăcit”. Dar după ce sistematizarea ideilor s-a îndeplinit, urmează în chip logic sistematizarea sentimentelor, „fără de care nu e cu putință sistematizarea întocmirilor sociale”. Cu alte cuvinte, dușmanul principal al lui Comte nu era, ca pentru naturaliști, metafizica, ci *anarhia*, anarhia spirituală, morală și politică. Comte n-a urmărit sistemizarea ideilor de dragul ideilor, ci dintr-un interes social. Sau, altfel spus, pentru Comte știința nu are atît o funcție teoretică sau practică, cît o funcție socială. *El atribuie științelor unificate în pozitivism exact același rol, ce-l avuseseră metafizica și teologia : rolul social de a crea o unitate de vederi între indivizii marii societăți, care este, și mai ales va fi, umanitatea.*

Cînd a descoperit „legea celor trei stadii” („orice ram al cunoștinței trece fatalmente prin cele trei stadii : teologic, metafizic, pozitiv”) care de fapt nu e lege, ci o fictivă descriție cronologică, Comte a crezut că a descoperit punctul extramundan al lui Arhimede, din care va putea să miște lumea. Exalta fantastic importanța descoperirilor sale cari nu rezistau nici celor dintîi atacuri. Pe Comte îl poți surprinde aproape la fiecare pas în flagrant delict de romantism, de romantism stăpînit și orientat spre realitate în prima perioadă a vieții, de un romantism acut în a doua. Un pozitivist în sens „naturalist”, așa cum îl

voiau urmași, Comte niciodată n-a fost ; de aceea opera lui ni se pare mai consecventă chiar decât era el însuși dispus să creadă. Comte a fost un „pozitivist romantic” oricât de paradoxală ar părea această împreunare de cuvinte. Și nici nu se putea altfel. Momentul istoric, în care a apărut dăduse lui Comte o direcție, pe care el însuși putea, ce-i drept, s-o modifice pînă la un punct, dar care intra inevitabil ca o componentă în orice nouă diagonală de viață și de orientare spirituală a sa.

Oroarea de metafizică. — Entuziasmul metafizic al romanticilor e urmat de oroarea de metafizică a naturaliştilor. Anul 1857 a fost numit anul hotărîtor al naturalismului. În anul acesta Comte îşi încheia opera „pozitivistă“, Courbet crea cea mai desăvîrşită lucrare de pictură naturalistă („Fetele pe ţărmul Senei“), iar Flaubert publica pe *Madame Bovary*.

Oroarea de metafizică şi îndreptarea spre realitate leagă toate aceste opere într-un singur front de apărare împotriva visului şi a puterilor fictive din altă lume. În filosofie Otto Liebmann, mai mult un glas al timpului decît o personalitate, făcea bilanţul tragic al sistemelor postkantiene şi-şi striga după fiecare distrugător capitol, refrenul, repetat apoi de alţii în mii de ecouri : „înapoi la Kant“. Era acest strigăt un îndemn de revenire la criticism şi la experienţă. Un Czolbe repeta mereu : „Mulţumeşte-te cu lumea dată“. Iar gînditorii cari ţineau totuşi să mai construiască o concepţie integrală despre lume o închipuiau alcătuită din ceea ce era mai aproape de simţurile lor : din *materie*. Totul era pentru ei materie şi putere. Vogt, Moleschott şi Buchner clădeau astfel o metafizică înţeleasă de toţi, o metafizică a simţurilor ce nu se abătea prea mult de la ceea ce fiecare vedea aieva în jurul său. Cioplitorii de pietre ai lui Courbet n-au auzit desigur niciodată despre materialismul filosofic, dar această metafizică ar fi înţeles-o şi ei : ei cari luptau cu materia, tresărind de inexplicabila ei rezistenţă la fiecare lovitură de ciocan. Materialiştili susţineau cu cea mai gravă seriozitate că „sufletul“ e un produs al creierului, cum fierea e un produs al ficatului. Courbet, pictorul

care susținea că arta nu are dreptul să schimbe nici o linie a naturii, se tăvălea de rîs cînd auzea cuvîntul „suflet”. Pentru acești oameni nu mai exista decît „trupul”, trupul cu funcțiunile sale fiziologice.

Sporea numărul cărților cari vorbeau despre limitele cunoașterii. Tot ce transcende experiența era considerat drept simplă „poezie de concepte”. Bătuse cu alte cuvinte ora criticii. Construcția romantică era înlăturată și înlocuită prin spiritul de observație. Științele naturale luară un avînt cit privește adunarea de material — cum niciodată nu-l visaseră. Se experimentează. Se înregistrează. Microscopul devine ochiul timpului. Se descoperă lumea vietăților infinit de mici. Se studiază cu noi mijloace structura materială a universului. Totul e ținut sub observație. Pictorul iese din atelier și se duce în mijlocul naturii să vadă. El uită compoziția și taie porțiuni întîmplătoare din natură, porțiunile cari i se par cele mai obișnuite și mai puțin excepționale. Scriitorul descrie moravurile de toate zilele. Se descoperă provincia fără de eroi, cu vieți simple petrecute în tristeți fără orizonturi. Zola transpune științele naturale în roman. Omul e un „produs al aerului și al solului ca și planta”. Ciclul său de romane *Les Rougon Macquart* poartă chiar subtitlul „istoria naturală și socială a unei familii...”. Într-un timp cînd „sufletul” trecea drept unul din cuvintele cele mai compromise, Courbet pictează „Fetele pe țărmul Senei”, organisme pline de sănătate, produse ale aerului și ale solului ca plantele, trupuri de întezită fiziologie, existențe vegetative, cari ar refuza „sufletul” chiar dacă l-ar primi în dar.

Teoria lui Lamarck, despre înceata evoluție a vieții pe pămînt și despre transformarea lentă a speciilor, a apărut într-un timp prea romantic ca să fi putut avea succesul ce i se cuvinea. Teoria lui a fost învinsă de concepțiile științifice ale unuia din cei mai mari romantici, de ale lui Cuvier. Aceeași teorie transformistă a fost salutăată însă ca un eveniment extraordinar, cînd a reapărut pe la 1860, datorită cercetărilor lui Darwin. Timpul își schimbase foarte mult înfățișarea și înclinările în curs de

cincizeci de ani. „Naturalismul” pătrunde și în știința despre îndepărtatul trecut al pământului și al vieții, în știința despre acel trecut peste care pînă aci stăpînea o atmosferă străbătută de minunate acte transcendente. Trecutul ia în ochii oamenilor o înfățișare tot atît de firească ca și prezentul. Hotarul teologic dintre om și celelalte alcătuirii ale naturii dispăre. Continuînd linia organică a ființelor celor mai neînsemnate, omului i se atribuie o situație în consecință în cadrul naturii. Omul nu are o menire excepțională, nici prin faptul că cunoaște stelele deasupra sa, nici prin propriul cuget. Științele naturale au înlăturat explicațiile metafizice cît privește obîrșiile umane. Critica istorică încerca aceeași lovitură anti-metafizică, îndreptînd săgeți împotriva miturilor istorice. Legenda biblică nu mai inspiră nici pe pictori, nici pe poeți : singura biblie era natura. Încoronarea acestei îndrăgiri pătimase a realității concrete omenesti o formează negreșit umanizarea lui Isus încercată de Strauss și Renan.

Romanticii vedeau în istorie trezirea la conștiința de sine a Dumnezeirii. Materialismul istoric — apariție integrantă a stilului de viață naturalist — vede cu totul alt tîlc în marile mișcări ale istoriei : interesul material ca impuls primar în toate fenomenele istorice, în toate mișcările sociale cari s-au succedat prin veacuri. Romanticul Carlyle nu vedea în istorie decît eroicul. Marx vede în primul rînd masele. Arta romantică iubea eroicul pe un fond transcendent, arta naturalistă iubește pe anonimul rupt din masă pe un fond cotidian. Astfel paralelismul și „consensul” aparițiilor istorice în cadrul aceluiași stil se învederează la fiecare pas. Nimenea nu a calculat în reformele sociale așa de mult cu înclinările economice-materiale ale omului ca Marx, nimenea nu a subliniat cu atîta insistență pornirile instinctive ale genului uman, ca Zola. Amîndoi sunt tipuri reprezentative ale aceluiași „stil de viață”. Corespondențele sau asemănările dintre oamenii aceluiași „stil” sunt mai mult decît se crede, și mai pline de înțelesuri decît ne așteptăm.

Destinul în pasivitate. — Coincidențe interesante și pline de tîlc. Pe la 1860 științele biologice tăgăduiau conceptele de origine metafizică, cum ar fi de pildă acela

al „puterii vitale“. Naturalismul își făcea o ambiție (astăzi de neînțeles aproape) din a reduce totul, și deci și viața, la jocul mecanic al atomilor. Naturaliștii nici nu puteau, dar nici nu voiau să accepte o putere creatoare de viață, o putere plăsmuitoare de organisme, o putere care, lucrînd în materie, întrece totuși materia. Această negare a principiului creator de viață e contemporană cu o asemănătoare tăgăduire a principiului creator în artă : naturalismul. Flaubert închipuia activitatea artistului strict încercuită de surprizele exterioare ale observației. Creierul se reduce tot mai mult la organele sale periferice, la retină înainte de toate. Pictorul Courbet socotea drept sacrilegiu orice deformare idealistă sau grotescă a naturii. Imperativul categoric al vremii era : artistul n-are dreptul să schimbe nici o linie în imaginea plină de întîmplătoare umbre și sinuoziități a Firii. Artistul e chemat să vadă, dar n-are dreptul să creeze. În redarea realității artistului trebuie să fie complet pasiv, receptiv, un aparat de înregistrare. Dacă în natură nu există „puterea vitală“ cu intenții de creație platonice, nici artistului nu i se îngăduie aventurile creatoare : orice veleități constructive se înfrîng programatic. Artistului îi revine deci o menire în pasivitate. Concepția aceasta despre chemarea artistului implică de fapt o concepție mecanicistă despre viață și lume. Viața e privită ca un produs accidental al materiei despuiate de orice intenție zămislitoare ; de unde prin urmare pretinsul dar „creator“ al artistului ?

Artistul e îndrumat spre pasivitate receptivă, fiindcă în cele din urmă el nici n-ar fi în stare să plăsmuiască lucruri de-o linie superioară celor ieșite din harnicul pîntec al naturii. (Izvorînd dintr-o concepție mecanicistă, acest gînd despre destinul în „pasivitate“ al artistului își găsește de fapt desăvîrșita întrupare în artistul-mașină, în aparatul fotografic. Dacă ar fi putut, naturaliștii s-ar fi transformat cu mare plăcere în aparate fotografice).

Cu mai multă îndreptățire decît oricînd înainte, omul de știință din perioada „naturalistă“ și-ar fi putut însuși cuvintele lui Newton : „*hypothèses non fingo*“. Ipoteza implică neastîmpăr creator. Omul de știință „naturalist“ va lupta deci împotriva ipotezei. Comte voia o știință cu un minim de ipoteze. Pentru marele pozitivist ipoteza era de fapt o rămășiță din obiceiurile de gîndire ale perioadei

teologice și metafizice. Pentru el știința era o problemă strict definită : să înregistreze fapte și mai ales să descopere legătura dintre fapte : legile. Știința nu are sarcina să „explice” fenomenele, ci să le „constate”. După fizicianul Kirchhoff ținta științei e „descrierea” cît mai simplă a fenomenelor. Kirchhoff delimita mai bine decît oricare altul cîmpul de activitate al științei, așa cum îl vedea și trebuia să-l vadă savantul de „stil naturalist”. Receptiv, cum îl cere noul stil (de viață), omul de știință al epocii începute pe la 1850, nu mai simte nevoia să „explice” fenomenele, ci numai necesitatea de a le „descrie”. Frica de ipoteză rezultă din pasivitatea oglinditoare în care se complăce naturalistul, după ce romanticii trăiseră exclusiv în ipoteză. (Vorbim despre pasivitate numai cît privește atitudinea intelectuală a naturaliştilor în fața lumii, altfel naturalişti au fost de-o hărnicie muncitoare cum poate niciodată nu fuseseră romanticii). Artistul naturalist și savantul naturalist sunt prin atitudinea lor receptivă în fața realității — apariții paralele în cadrul aceluiași stil de viață. Subliniem un lucru pe care l-am mai spus, dar care va trebui repetat la fiecare pas : arta și știința merg pe drumuri paralele, fără de a se influența în acest paralelism. Asemănările, de atitudine și de forme de realizare, nu rezultă din înrîuriri ; acestea sunt corespondențe de stil, niște fenomene mult mai adînci decît să poată fi explicate prin reciproce înrîuriri. De aceste corespondențe contemporanii unui stil nici nu-și dau seama. Pentru descoperirea lor îți trebuie distanță istorică, perspectiva trecutului. Astăzi, trăim în alt stil, putem avea o privire largă asupra naturalismului ce aparține trecutului.

Naturalismul făcea din om un receptacol al lumii, cu dreptul de a se lăsa fecundat, dar fără dreptul de a crea ceva dincolo de realitatea dată. În artă pasivitatea oglinditoare își avea reversul în oroarea de mit, de poveste, de gestul patetic, de transfigurare ireală ; în știință frica de ipoteze era simptomul cel mai caracteristic, deși negativ, al aceleiași atitudini. Iar în filosofie omul fugea de transcendențe și se concentra tot mai mult asupra problemelor ce luau în dezbatere limitele cunoașterii. „Nu putem cunoaște nimic din ceea ce e dincolo de realitatea simțurilor” era o credință obștească a vremii. Du Bois Reymond încerca chiar, în spiritul „ignorabimus”.

veșnicele taine în fața cărora avea să se oprească pentru totdeauna cunoștința omenească. Pasivismul filosofic, teama de construcție metafizică, se cristaliza pedant și îngrijorant într-un fel de agnosticism fatalist: nu vom cunoaște niciodată ultimele taine. Dar în fața tainelor acestor naturaliști imaginația religioasă își simte aripile arse: tainele lor sunt realități banale, ce rămân pentru noi în starea embrionară de taine, numai fiindcă ne lipsesc anumite date despre ele, dar nu fiindcă ar fi ele înșele de-o esență cerească. Pasivismul naturalist taie deci zborul închipuirii creatoare și acolo unde aceasta ar avea poate mai multă îndreptățire decât oriunde: în fața necunoscutului. Necunoscutul se reduce la câteva contacte matematice, cu cari se calculează, cum se face și cu realitățile date. Kant ajunsese cândva și el la un agnosticism asemănător, dar pentru el necunoscutul deveni izvor de cutremurare și prilej de adâncire religioasă. Naturalismul a înviat într-o seamă de gânditori criticismul kantian, dar l-a înviat parțial, sau falsificându-l, sau mai bine zis modificându-l în spiritul său „naturalist”. Căci niciodată o doctrină nu renaște fără a fi adaptată la liniile noului stil de viață în care renaște. Un stil acceptă în alcătuirea sa, elemente de-ale trecutului numai după ce și le-a asimilat. Prin procesul de asimilare vechea doctrină devine de fapt o nouă doctrină.

Individualul naturalist. — Unul dintre marii naturaliști, foarte conștient de programul artistic la alcătuirea căruia conlucrase, da unui elev sfatul: dacă vrei să descrii un foc în noapte, privește acest foc pînă cînd observi că nu mai seamănă cu nici un alt foc, ce l-ai văzut. Impresia aceasta singulară e momentul rodnic în meșteșugul scriitorului naturalist. Sfatul maestrului precizează, cu un exemplu pitoresc, însuși principiul interior datorită căruia există arta naturalistă. Naturalistul, ieșit din bibliotecă în mijlocul vieții și din atelier în aerul proaspăt, iubeste impresia singulară și scapă de clișeu, împrospătîndu-se veșnic la izvorul, ce nu-și repetă nici o undă, al fenomenalității. Dacă artistul clasic, și în cea mai mare parte și romantic, aveau obiceiul să retușeze singularul, ridicîndu-l pe un plan abstract, revărsîndu-l în matca ti-

picului rotunjit, naturalistul coboară iarăși panta ce o suiseră înaintașii săi, fii ai altor stiluri de viață. Fenomenele, împletite din aspecte accidentale, unice, colțuroase, cu lipsuri și exagerări, fac împărăția vastă, în care se simte acasă naturalistul. În dragostea sa pentru fenomenul unic, surprindem poate chiar momentul stilistic principal al artei sale. Oroarea de metafizică și alipirea la firesc, proprii naturalistului, sunt *atitudini spirituale* în fața realității, atitudini prin care ele însele încă nu pot determina un stil. Acestor atitudini trebuie să le adăugăm patima pentru anumite „forme”, ca să obținem dorita plenitudine a stilului naturalist. La clasici și romantici pasiunea stilistică se îndreaptă spre forma tipică a lucrurilor (clasicii iubesc tipicul static, romanticii îndrăgesc tipicul dinamic); naturalistii înclină spre forme individuale, unice, singulare. E adevărat că forme individuale poți plăsmui și pe un plan de pură imaginație (ce ne-ar putea împiedica să închipuim de pildă un înger cu un negel pe nas și cu o aripă scrîntită ?); prin urmare nici prin dragostea de forme individuale nu poți caracteriza pe naturalist în chip exclusiv. Dragostea aceasta a naturalistului e de fapt numai un factor într-un întreg complex spiritual. Dacă facem însă amalgamul acelor porniri, pe care le-am numit: oroarea de metafizică și alipirea la firesc, și limităm dragostea de forme individuale la lumea dată, la realitatea palpabilă, vom obține în schiță fizionomia spiritului naturalist.

Să examinăm, într-o atare perspectivă un tablou de tinerețe al lui Courbet: „Înmormîntarea la Ornans” (1850). Privită din punctul de vedere al picturii clasice-romantice, compoziția acestui tablou, în care se îngheșuie vreo câteva zeci de figuri, e inexistentă. Mulțimea de interesați și de curioși, ce întovărășește înmormîntarea, e surprinsă întâmplător, într-o situație dată. Ansamblul are un aspect incidental. Pictorul nu a așezat personajele în grupuri, ca să alcătuiască o configurație matematic ritmată. Mișcările însele n-au nimic patetic. În tablou nu descoperim nici sentimentul tragic care să unească personajele în asemănătoare gesturi teatrale distribuite după anumite nevoi de romantică geometrie. Aproape fiecare din personajele cari asistă la această prea obișnuită înmormîntare *stă întâmplător* acolo unde

stă, și fiecare gîndește la altceva : unul se uită plictisit la preotul care nu mai isprăvește, altul întreabă lucruri de toate zilele pe cel de alătura. Lîngă groapă este și un cîine, care probabil adulecă vînat depărtat, în loc să urle, metafizic înfiorat, în fața morții. Toată mediocra și banala psihologie a unui orășel de provincie o citești în ochii acestei mulțimi, pentru care moartea a devenit un ce cotidian, o realitate fără de nici un semn de întrebare în urma ei. Cu cîteva decenii înainte Cain al lui Byron ucidea pe fratele său Abel, mînat de grozava și chinuitoarea ispită metafizică de a cunoaște moartea. Courbet îi răspunde țărănește : iată ce e moartea : o groapă cu apă în fund. Acesta e Styxul subteran al cimitirului de provincie. În marginea gropii un cîine și o mulțime indiferentă, care ascultă slujba de automat ritual a preotului. În ochii lor nu surprinzi nici un singur gînd îndreptat dincolo de orizontul lucrurilor vizibile. În afară de aspectul în dezordine al mulțimii, mai izbește în tablou masca fiecărui participant : aerul individual, unic, totuși obișnuit, ce-l are fiecare, un individual minor, fără accente puternice, cum îl găsești numai în natură. O femeie se gîndește la cloșca pe care a uitat-o în coteț, prietena de lîngă ea suspină de dureri la rinichi, crîsnicul mutilează textul cu superficialitatea unui bondar ritual. Fiecare e el însuși în măsura în care natura îi îngăduie să fie.

Adevărul și realitatea. — La clasici și romantici noțiunea de „adevăr” nu se acoperea cu aceea de „realitate”. Realitatea era pentru ei *lumea simțurilor*, adevărul era lumea *ideilor platonice*, a esențelor. Adevărul era pentru clasici și romantici ceea ce realitatea ar *trebui* să fie. Omul ca realitate e o ființă complexă, alcătuită din pămînt și seve. Omul ca „adevăr” se confundă după clasici și romantici cu menirea sa ideală. (Limbajul obișnuit mai păstrează încă diferențierea idealistă între „adevăr” și „realitate”. Se spune bunăoară „un adevărat om” în înțeles de „om ideal” ; un om mic de suflet nu e un „adevărat” om, deși poate să fie foarte „real”). Filosofii romantici nu simpatizau cu științele de orientare concretă, fiindcă aceștia se interesau numai de „realitate”, dar nu de „ade-

văruri", adică de noima lucrurilor. Naturaliștii și-au luat sarcina să șteargă diferența între realitate și adevăr. Pentru ei adevărul e realitatea. Adevărul e realitatea simțurilor. Ce trece dincolo de simțuri e, după naturaliști, pură poezie de concepte, iluzie, închipuire. Adevărurile naturaliștilor nu au înfățișarea idealizantă a adevărilor romantice, ci înfățișarea singulară, individualizată, a lucrurilor văzute cu ochii. Delacroix, romanticul, și Ingres, clasicul întîrziat, pictau — întîiul eroi revoluționari de-un patos ireal, al doilea figuri de-o liniște olimpică — fiindcă numai aceste personaje cu trăsături idealizate li se păreau „adevărate”; Courbet naturalistul, pictează cioplitori de piatră cu înfățișarea zdrențuită și cu obraji brăzdați de soare și de vînt, fiindcă numai aceste figuri i se par „adevărate”. Pentru clasic adevărul e ireal, pentru naturalist adevărul nu poate fi decît real. Cine avea dreptate? În fond nici unii, nici ceilalți sau toți deopotrivă. Căci problema se pune altfel. După părerea noastră atît diferențierea celor două noțiuni (adevăr și realitate), cît și identificarea lor, sunt în fond apariții istorice, fenomene temporale, în care se precipită anumite stiluri de viață. Pentru romanticul cu porniri patetice spre altă lume, decît aceea a simțurilor, diferențierea adevărului de realitate era un inevitabil proces de dialectică, cum inevitabilă deveni identificarea acestor noțiuni pentru naturalistul cu oroare fiziologică de metafizică și cu dragoste pătimașă de materie.

(Adevărat e ceea ce iubești).

Natura sub unghiul maximei constanțe. — Am ajuns la o răspîntie, unde remarcăm un neajuns al determinărilor de mai înainte. Oroarea de metafizică, alipirea la realitatea dată și dragostea de „individual”, sunt determinante de configurare ale naturalismului, dar ele caracterizează și un curent care a depășit naturalismul; și anume impresionismul, care începe pe la 1870. Dacă voim ca apele celor două curente, asupra cărora ne oprim, să nu se reverse în aceeași matcă, va trebui să determinăm naturalismul și în raport cu impresionismul. Impresionismul s-a născut de fapt din naturalism. Impresionismul se singularizează prin aceea că diferențiază și subtilizează,

uneori pînă la pulverizare, năzuințele inerente naturalismului. Aceasta e foarte adevărat. Dar dacă impresionismul, curent de ultime concluzii, s-ar reduce numai la rafinarea procedeeleor naturaliste, reprezentînd o simplă nouă etapă a acestora, ar fi riscant să vorbim despre el ca despre un nou *stil*. Nu facem nici o inovație atunci cînd afirmăm că de-un nou curent se poate vorbi numai în cazul cînd acesta prezintă cel puțin un element, sau o strădanie contrară celor anterioare. Un curent există desigur, prin multe particularități ce-i revin, dar și printr-o anume reacțiune față de trecut. Problema deosebirii între naturalism și impresionism se pune deci pentru noi, aci, îndeosebi sub unghiul de vedere al contrastului, care dă articulație ritmului istoric. Găsi-vom în stufărișul, aparițiilor istorice acele momente contrare care fac din naturalism și impresionism, cu toată înrudirea lor, totuși două curente deosebite? Întrebarea își are greutatea ei.

E meritul lui Max Deri, istoric al artelor, de a fi atras în expuneri foarte luminoase atenția asupra deosebirii între cele două curente în discuție, și anume în domeniul picturii. Pictorul Manet fixează în opera sa mai bine decît oricare altul deosebirea aceasta, căci — după ce a fost unul dintre inițiatorii naturalismului, el devine încă o dată revoluționar, de astă dată revoluționar față de sine însuși, întemeind alături de alți doi—trei pictori, impresionismul. Manet redase în prima perioadă a vieții sale *natura*, în a doua — *impresia*. Natura, împletită din lumină, aer, pămînt, apă și foc, reprezintă un ansamblu de fenomene și procese, ce ni se înfățișează sub aspecte mai mult sau mai puțin variabile. Natura se țese din linii și culori, unele mai constante, altele mai puțin. Naturalistului îi plăcea natura de linie mai constantă, impresionistul iubește inconstanța. Naturalistul își compune lucrurile din impresii cari durează, impresionistul vrea să redea impresia cea mai fugară și mai fragilă. Natura nu prezintă nicăieri și prin nimic elemente absolut invariabile, totuși naturalistul se străduia să redea natura cel puțin sub aspectul ei de *maximă constantă*, în vreme ce impresionistul redă, dimpotrivă, natura sub aspectul maximei *inconstanțe*. Naturalistul redă de fapt media unor impresii, impresionistul reține pura, singura impresie. Naturalistul crede încă în lucruri de-o relativă substan-

țialitate, impresionistul nu crede decît în mănunchiuri întîmplătoare de impresii, cari se schimbă de la o secundă la alta. Deosebirea aceasta ni se pare esențială. Ea poate fi generalizată și asupra altor domenii de creație (la cari Deri, cu preocupări limitate la artă, nu se gîdea) : asupra filosofiei și științei.

Materialismul filosofic (de stil naturalist) reducea fenomenele naturii la un numitor comun : la „materie” și „putere”. Materialismul credea deci în anumite realități substanțiale, cari luînd veșnic altă înfățișare, subzistă totuși nealterate în ființa lor ultimă. Naturalismul credea încă în anume constanțe ale naturii. Știința naturalistă, de altă parte, cu toată frica ei de ipoteze, susținea cu tărie existența „atomilor”. Atomii nu sunt, după știința „naturalistă” o simplă ipoteză, ci lucru „dovedit”. Aceeași știință de stil „naturalist” nu se îndoia deloc de existența unor legi obiective, constante. Prezumptiva descoperire a acestora era chiar mîndria ei cea mai mare.

Naturalismul se mișca în dimensiunile simțurilor, aceasta e adevărul, totuși naturalismul își construia în cele din urmă o *medie teoretică* și încerca să fixeze natura în constantele ei. Această tendință spre aspectele de *maximă constanță* ale naturii o constatăm deopotrivă în arta ca și în filosofia timpului. Tendința e o notă dominantă a naturalismului.

Literatura naturalistă face o psihologie de constanțe. Un Flaubert, un Zola, construiesc caracterele pe portativul unor linii de lungă durată : ei analizează patimi, sentimente, porniri și feluri de a gîndi, cari cu toate schimbările de zi și de noapte, de luni și de ani, persistă în om și fac, prin alchimia lor, din fiecare ființă un întreg organic de-o vădită consecvență lăuntrică. Cîteva decenii mai tîrziu, un decadent impresionist ca Huysmans nu mai urmărește, în viața personajelor sale, aceste linii de lungă durată, ci stările cele mai subtile și cele mai trecătoare. Psihologia impresionistă e o psihologie de spumă și de curcubeie, o psihologie a schimbărilor aproape imperceptibile, ce au loc în om în durate infinitesimale.

Dacă asemănăm aceste psihologii literare, de structuri atît de diferite, cu psihologiile teoretice, științifice, ale celor două stiluri de viață, naturalist și impresionist, vom descoperi unele corespondențe, cari confirmă încă

o dată punctul nostru de vedere general cu privire la paralelismul aparițiilor spirituale. Psihologia teoretică era pe la 1860 încă în căutarea „constantelor” sufletești, fie în formă atomistă, precum ne-o dovedește asociaționismul psihologic, fie în forma, nu mai puțin rigidă a matematicii imagiste de gen herbartian. Se căutau în orice caz „constantele”, cari compun stările sufletești, și „legile” de amestec ale acestor constante.

La 1888, adică exact în timpul celei mai frumoase înfloriri a impresionismului, apar „Datele imediate ale conștiinței”, întâia operă a lui H. Bergson. Principiul acestei psihologii e tocmai inconstanța : conștiința e înfățișată în continuă schimbare calitativă, în creație și curgere ; pentru psihologia aceasta un sentiment prelungit nu mai rămîne același și nici o stare de conștiință nu se repetă.

Conținut și formă. — Am arătat cu exemple, ce se pot înmulți după plac, cum romanticii dădeau proporții subiecților : pictorul, sculptorul, poetul nu se sfiau să uzeze, chiar în măsură neobișnuită, și de anecdotă, cu intenția unică, de a mișca sufletul ascultătorului sau al privitorului. Artistul romantic face uz mai ales de anecdota care exaltă însemnătatea existenței omenești, ridicînd-o peste orizontul celor terestre. Clasicii și romanticii, pornind de la o concepție amplă, dar insuficient diferențiată, despre artă, nu înțelegeau să-și piardă vremea cu subiecte fără „importanță”. O întâmplare trebuia să „însemne” ceva, înainte de a se învrednici de chinurile creației artistice, ea trebuia să aibă o semnificație ideală, subînțelesuri de legendă eroică, sau chiar de mit cu luminișuri cerești. Evenimentul trebuie, spre a fi un punct de atracție pentru artist, să reprezinte nenumărate altele, într-un fel concentrat, și să rezume oarecum o experiență de veacuri. Omul, prins într-o tragedie sau fixat pe o pînză, era omul-idee : cuvîntul lui era o înțelepciune, ce nu se mai uită sau o ticăloșie ce rămîne de pomină, iar gestul lui — o aluzie la extremul bine sau extremul rău, în limitele cărora pendulează pămîntenii. Subiectele romanticilor (și ale classicilor) trebuiau să fie *importante* sub raport uman, adică de mare format. Ceea ce înseamnă că artiștii se străduiau să zguduie și prin con-

ținutul operei lor, nu numai prin felul cum știau să-l întruchipeze artistic. Se poate ca unii din ei (un Goethe, un Schiller) să-și fi dat prea bine seama că arta se justifică în primul rînd prin „întruchipare”, iar nu prin mărimea plină de înțelesuri a conținutului. Această „maturitate” estetică nu i-a sfătuit totuși, nici chiar pe aceștia, adică pe un Goethe sau Schiller, să-și cheltuiască energiile, abordînd subiecte lipsite de orice însemnătate omenască. Și, într-adevăr, prin operele lor, publicul nu se simțea numai *mișcat*, ci și *crescut* peste propriile contururi. Cînd treci în revistă principalele opere clasice-romantice, simți chiar și numai din titlurile lor accentul pus pe neobișnuitul și pe esențialul ce întrece linia „omenască — prea omenască”. De notat că de îndată ce se ivește naturalismul, problema conținutului se pune cu totul altfel. „Conținutul” devine în linie naturalistă din ce în ce mai irelevant. Nu mai interesează nici mitul, nici legenda, ci tocmai acel „omenesc, prea omenesc” de care se fereau romanticii și clasicii. Și era inevitabil ca lucrurile să fie privite astfel, căci pentru naturaliști nu mai există un „esențial” dincolo de „accidental”. Pentru pictorul naturalist un cîmp cu o oaste de copaci e tot așa de *important* ca și eterna cădere în păcat a lui Adam, și o legătură de ridichi tot așa de vrednică de a fi înveșnicită pe-o pînză în culori de ulei ca și Maica Precistă. Faptele, evenimentele, fenomenele naturale, fără deosebire devin, din punct de vedere artistic, *echivalente*. Și pentru a arăta cît mai demonstrativ această echivalență, naturaliștii ocolesc înadins subiectul mare, anecdota de rezonanță cerești și se mărginesc la fragmentarea cotidianului. Eroul se provincializează, legenda și mitul se dizolvă în fapt divers; gestul patetic, ce continua la romantici un elan sufletesc, se transformă în gest-reflex, de-o firească utilitate în echilibristica naturii. Cu cît ne depărtăm de romantici și de clasici, cu atît conținutul devine în opera de artă tot mai indiferent. De la naturaliști au moștenit această indiferență impresioniștii și toate celelalte curente post-impresioniste. Un Delacroix și Ingres pictau încă legendare coborîri în infern și apoteoze mitologice. Courbet și Manet pictează cioplitori de piatră și fete simple, sănătoase ca buruienile, impresionistul Monet prinde un joc de lumini în tufe de flori, Van Gogh

precursorul expresionismului aprinde chiparoșii, cubistul Picasso descompune în zeci de chipuri o vioară, constructivistul Kandinski creează din nimic esoterice armonii de linii și culori. „Subiectul”, tot mai disparent, devine un simplu prilej de punere în mișcare a aparatului interior, prin care naște o operă de artă, și tot mai puțin un factor în estetica însăși a acestei opere. Esteticienii, de lege veche, vor considera desigur nu fără o oarecare dreptate această eliminare a conținutului important-omnesc din opera de artă ca o sărăcire a procesului estetic, ca un minus furișat în finalitatea artei.

Romanticii nu se voiau numai *mișcați* ci și creșcuți, îmbogățiți, întrecuți, prin opera de artă; de aceea ei recurgeau la toate mijloacele disponibile întru sporirea sugestiei și înainte de toate la posibilitățile inerente marelui subiect. Naturaliștii, pasivi și receptivi, cum erau prin însuși stilul lor de viață, nu se voiau decât „oameni”. Toată concepția despre artă a naturaliștilor sau a impresioniștilor era o consecință firească a stilului lor de viață: ei căutau „firescul” iar nu „importantul”, ce planează dincolo de spațiu și timp. În artă ei se voiau „mișcați” și alți: încă o dată mișcați ca în fața naturii. Expresionismul reia într-o privință problema romanticilor, de a crea o artă, prin care să nu te simți numai *mișcat*, ci și *creșcut*. Dar expresionismul adoptă în același timp și principiul naturalist al indiferenței estetice a subiectului în artă! Orice romantic, adus într-o astfel de dilemă, ar fi sucombat sub greutatea problemei. Expresionismul îndrăznește o soluție nouă a problemei. Expresionismul încearcă să dea prin mijloace *formale* ceea ce altă dată romanticul încercase să rezolve numai prin *conținut*. Expresionismul obține creșterea conștiinței, ridicarea ființei umane pe un plan de esențe prin intensificarea mijloacelor formale. Astfel un Van Gogh — simplu — numai prin dinamica interioară a liniilor unui tablou reprezentând niște obișnuite coline și lanuri sporește viziunea lumii mai mult decât ar putea zeci de tablouri clasic-romantice, cari atacă marele subiect: „creațiunea lumii”.

Problema raportului dintre conținut și formă în artă, nu e o problemă de rezolvat odată pentru totdeauna: ea învie veșnic din propria cenușă. Și rezolvarea acestei probleme rămîne un act deschis și nu e niciodată condi-

ționată de cine știe ce abstracte considerații estetice. De fapt orice nou stil spiritual reia această problemă încercînd o soluție în acord cu strădaniile multiple ce alcătuiesc resortul intim al apariției sale. Accentul ce se pune pe formă sau pe conținut depinde în cele din urmă de felul liniei, pe care un nou stil dorește s-o dea vieții. Iată pentru ce nici neglijarea „conținutului”, atitudine adoptată în consecința naturalismului, nu poate să fie o înțelepciune definitivă. Istoria nu cunoaște cuceriri definitive.

Fizica impresiei. — Știința reușise pe la 1880—1890, în mare parte, să stabilească un echilibru între experiență și exigențele explicative ale intelectului uman. Echilibrul acesta se întemeia pe credința obștească a oamenilor de știință într-o seamă de dogme, acceptate tacit, fără de un prea serios control. Congresele științifice din timpul acela de exuberantă credință în infailibilitatea științei semănau aidoma cu sinoadele ecumenice de altădată. Crezul colectiv avea anumite puncte „tabu”, de care nimenea nu se putea atinge fără de a-și atrage mecanic disprețul tuturor drept-credincioșilor științifici. Printre punctele tabu figurau, evident, următoarele: existența atomilor, ca ultimă ireductibilă realitate, existența materiei și a energiei, existența legilor. În împrejurări puțin prielnice unei revoluții, apare atunci opera științifică și filosofică a lui Ernst Mach. Științificește extrem de bine înarmat (și cu o inteligență cum puține au fost în timpul său), Mach pipăie încheieturile de minoră rezistență ale științei. Mach arată că în multe privințe știința comite aceleași greșeli de care se făcuse vinovată „metafizica”. Nota comună a acestor greșeli consistă în ipostazierea nejustificată a conceptelor. Mach învinovățește știința de o „mitologie a atomilor și a puterilor”. Știința trăiește în credința că construcțiilor teoretice le corespund și anume realități precis delimitate în spațiu și timp. Printre aceste construcții teoretice, pur conceptuale, Mach socotește și pe aceea a „materiei” și a „energiei”. Știința și-a făurit aceste concepte, cu foarte susținută sîrguință, și le-a întrebuițat cu un indiscutabil succes. Urmarea că oamenii de știință își închipuie că în dosul unor atari

concepte se ascund *realități palpabile*. Ideea atomilor a ajutat știința să-și plăsmuiască o icoană despre univers ; mai mult : ideea atomilor a făcut posibilă într-o serie de cazuri chiar previziunea fenomenelor. În schimbul acestor frumoase servicii, omul de știință a conferit atomilor o „existență”, ca și lumii empirice. Mach își pune întrebarea : cu ce drept se procedează la o asemenea ipostaziere a unor „concepte” ? Răspunsul său este : cu niciunul ! Știința a născocit o întreagă „mitologie” alături de realitate. Lumea nu este alcătuită din „atomi”, ci reprezintă o sumă de „senzații” : culori, sunete, mirosuri, presiuni, spații, timpuri . . . Nu există nici „lucruri” : există numai complexe de senzații, mai mult sau mai puțin nestatornice. Atomii — sunt născociri de ale minții ; în gospodăria intelectului omenesc ideea atomilor își îndeplinește funcția de a exprima economic un număr imens de fapte. Pentru Mach singura realitate e : *senzația* (și în complexul curgător de senzații — raportul funcțional dintre ele) ; restul e mitologie, de-un folos practic uneori, cele mai de multe ori însă de prisos sau o cheltuială zadarnică de energie intelectuală.

Nu e cazul să intrăm într-o discuție mai amplă asupra acestor teze. Pentru noi concepția despre realitate a lui Mach nu e (de astă dată) o filosofie de discutat, ci pur și simplu o apariție istorică de caracterizat și de integrat într-o mare mișcare spirituală. Vedem în concepția lui Mach un moment integrant, o caracteristică cristalizare intelectuală a unui anume stil de cultură.

Într-adevăr, trecînd în revistă arta timpului, observăm că concepția despre realitate a lui Mach pare construită — în fața unor tablouri de pictură impresionistă. Să privim un tablou de Manet, de Monet, sau de Renoir : o grădină, o tufă de liliac, o alergare de cai sau un nud. În aceste tablouri realitatea își pierde materialitatea, lucrurile își pierd consistența, totul se dizolvă într-un joc de lumini, totul devine senzație vapoasă. Linia se topește în umbră. Umbra se preface în reflex de culoare. Culoarea suferă efectul complexului fragil din jurul ei. Lucrurile de contururi iluzorii par simple îngroșări de atmosferă.

S-ar crede, fără de nici o rezervă, că Mach a trăit într-o lume cum este aceea a impresionistilor. Și pentru el

totul devine pură senzație. Materia dispare. Lucrurile de asemenea („atomii” nu sunt decît o ultimă expresie a „lucrurilor izolate”).

Asemănarea aceasta, evidentă, între filosofia empirismului pur a lui Mach și estetica impresionistă e una din corespondențele cele mai interesante ale veacului trecut. Aparițiile sunt contemporane, dar e sigur că omul de catedră Mach n-a știut nimic despre arta impresionistă. Nici măcar atît cît știe un profesor universitar de azi despre constructivism. Dealtfel nici nu ne-am putea închipui pe Mach umblînd prin expoziții de pictură spre a-și alcătui teoriile fizico-filosofice ca un comentariu în marginea tablourilor unui Monet sau ale elevilor germani ai acestuia. Și totuși teoriile lui Mach par un comentariu în marginea experienței impresionismului. Mach se străduia să cuprindă realitatea „cît mai fără de ipoteze” cu putință. Prins în jocul nestatornic al „elementelor”, al senzațiilor pure, Mach a făcut, în veacul trecut, cel mai hotărîtor pas spre relativismul de mai tîrziu (chiar și conceptele de „spațiu absolut” și de „timp absolut” îi sunt suspecte); dar o artă a relativismului e și impresionismul. Manet voia să fixeze pe pînzele sale aparițiile cele mai „relative” și mai fugare ale naturii: o grădină topită în lumina solară, așa cum această lumină solară e o singură dată, la orele 10 în ziua de 25 iunie. Monet a știut că reflexele și nuanțele se schimbă de la o secundă la alta. Mach, ca și Manet, și-a dat seama că natura are numai aspecte relative și accidentale. De aceea Mach nu îngăduie științei construcția de ipoteze decît ca un mijloc subiectiv de orientare (ipotezelor nu le corespunde, după părerea sa, nici o realitate). Și din același motiv Manet nu admitea în artă compoziția după înalte și abstracte nevoi geometrice sau transformarea după idei preconceptuate a realității imediate, a realității pe care el o socotea alcătuită din aburii schimbăcioși ai senzațiilor în veșnică curgere.

Analogia dintre fizica lui Mach și estetica impresionistă e desăvîrșită. De unde această simetrie lăuntrică, în timp ce nici Manet n-a știut de existența lui Mach și desigur nici acesta de existența lui Manet? Răspunsul la o asemenea întrebare trebuie să se mărginească deocamdată la o simplă generalizare a faptului însuși: lămuri-

rea analogiei în discuție trebuie căutată în ritmul istoric al stilurilor, care la fiecare pas a produs și va produce atari misterioase corespondențe.

Psihologia impresionistă. — H. Bergson e psihologul diferențiat al impresionismului, cum E. Mach a fost fiziicianul aceluiasi curent. Se știe că impresionismul cerea, cât privește pictura, să nu se mai lucreze în „culori“, ci numai în *nuanțe* de culori. Se manifestă în această dragoste de „nuanțe“ un fel de a fi, de a gândi și de a trăi al unei întregi generații, care singură se socotea sfârșit de veac. Înclinarea aceasta, spre „nuanță“ — caracterizează un stil de viață : 1870—1900. Să recitim o dată studiul lui Bergson asupra „datelor imediate ale conștiinței“. Să-l recitim în noua lumină ce o poate arunca asupra-i filosofia stilurilor. Se va vedea numai decît rolul imens ce-l joacă „nuanța“ în gîndirea marelui intuiționist. În filosofia lui Bergson cuvintele își pierd rigiditatea, dobîndind ceva din fluiditatea vieții pe care ele vor s-o oglindască. Bergson „nuanțează“ datele problemelor mai mult decît oricare alt gînditor ; în privința aceasta înaintașii săi cei mai iluștri sunt în asemănare cu el cîrpaci grosolani. Amintim spre ilustrare finețea diferențierilor, ce le operează Bergson, între „durata pură“ și simbolul spațializat al acesteia : „timpul“. „Durata“ adevărată este, după Bergson, de natură calitativă, nu cantitativă, cum se crede. „Durata adevărată, așa cum o percepe conștiința în chip nemijlocit, ar trebui înșirată între mări-mile de intensitate, dacă în genere intensitățile se pot numi mărimi, în realitate ea nu e o cantitate și de îndată ce încerci s-o măsoari, îi substitui inconștient spațiul“. Cît de tăios, cu ce tranșantă finețe urmărește Bergson toate concluziile false, la care a dus confuzia (dealtfel inerentă intelectului uman) dintre „durată“ și „extensiune“, dintre succesiune și simultaneitate, dintre calitate și cantitate !

Psihologia lui Bergson e o psihologie a „nuanțelor“ sufletești. Întocmai cum pictorii naturaliști cunoșteau numai *culorile* și prea puțin „nuanțele“, așa psihologia, pînă la Bergson, cunoștea conștiința sumar în cele șapte culori principale, pe care ochiul nedepins le întrezărește în

curcubeu. A trebuit să vie Bergson ca să arate că o stare de conștiință nu palpită de la sine, separată de celelalte, și nici nu e legată de altele în chip mecanic, ci este organic întrețesută cu *toată* conștiința : o stare de conștiință cuprinde pe toate celelalte, e nuanțată în fiecare moment de întreaga conștiință. (Așa cum într-un tablou de Manet un grup de culori suferă reflexul înmiit al aerului din preajmă !) Creșterea *intensivă* a unei senzații înseamnă, după Bergson, schimbarea *calitativă* a acesteia. Concomitent cu descoperirea aceasta „impresionistă“, se făcea cu neputință toată psihologia experimentală a „naturaliștilor“, cari calculau cu stările psihice, ca și cum acestea ar fi mărimi izolate și măsurabile. Stările de conștiință se pătrund reciproc, cerînd, în fiecare clipă, un nou joc de nuanțe. Graiul omenesc, făcut anume să cuprindă numai lucruri exteriorizate în spațiu, nu e în stare să cuprindă acest proces continuu, melodic organizat și împletit din indefinibile nuanțe ale conștiinței. Procesul acesta urmează să fie cuprins în intima sa ființă cu ajutorul unei profunde intuiții, care se dezbară de toate procedeele matematice ale intelectului, ale intelectului înzestrat cu categorii formate pentru realități spațiale. „Am spus că mai multe stări de conștiință intră într-o legătură organică, se pătrund reciproc, devin tot mai bogate și pot în felul acesta să comunice unui eu, care nu știe nimic despre spațiu, sentimentul duratei pure ; dar prin aceasta de dragul cuvîntului — mai multe — am și izolat aceste stări și le-am exteriorizat una față de alta, le-am juxtapus cu alte cuvinte, și am trădat în felul acesta, prin însăși expresia la care a trebuit să recurgem, obiceiul profund înrădăcinat de a desfășura timpul în spațiu.“ (Bergson). Psihologia lui Bergson e o psihologie a reflexelor pe care un sentiment le primește de la celelalte ; o psihologie a stărilor aproape imperceptibile, a proceselor de conștiință care nu se pot cuprinde în cuvinte. Cititorii își amintesc desigur cele câteva versuri, în care Paul Verlaine își preciza arta poetică :

*De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'impair,
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui, qui pèse et qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïles point
choisir tes mots sans quelque mēprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
ou l'Indécis au Précis se joint.*

*Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance :*

Poezia lui Verlaine a fost o artă a nuanței, a indecisiului amestecat cu precisul, cum arta pictorului Monet a fost o artă de „valori”, iar nu de culori. Linii care se topesc în aer, culori cari absorb culorile din preajmă, stări sufletești fără contur, senzații care se produc la un punct de interferență al tuturor simțurilor, porniri vagi, adieri, umbre — alcătuiesc materialul spumos și inconstant al artei impresioniste. („Simbolismul” nu e decît o variantă poetică a impresionismului). Cuvîntul nu mai „însemna”, ci „sugerează”. Totul devine muzică. Nu cere Verlaine muzică înainte de orice ? Nu seamănă Bergson felul de a se organiza al conștiinței cu o melodie ? Sculpturei lui Rodin, văzduh precipitat, nu i s-a adus învinuirea că ar fi muzică, iar nu sculptură ?

Un celebru erou al romancierului Huysmans își irosește viața și sufletul într-o morbidă dragoste de „nuanțe” : ciudatul personaj mănîncă numai cu cuțite al căror argint se întrezărește prin poleiul vechi de aur șters, el bea numai ceai, care a dobîndit o aromă specială prin faptul că a fost adus luni întregi pe cămile din depărtatul Orient. Se susține în general că drama ar fi un gen literar care nu suportă lirism exagerat. Dar drama, genul care pare cel mai puțin potrivit cu lirismul, nu oferă oare și ea exemple de „impresionism” ? Teatrul lui Maeterlinck, ce este el — dacă nu — impresionism ? Din dramele lui Maeterlinck atitudinea patetică, gestul eroic, fraza retorică, dispar. Și orice sănătate brutală, de asemenea. Urmind linia timpului spre vag, drama se interiorizează. Devenind aproape inefabil, tragicul se țese din umbre și penumbre. Maeterlinck se mișcă în regiunea cea mai ștearsă a sufletului omenesc, cu aceeași pasiune cu care teoreticianul Bergson încearcă să prindă în cuvinte conștiința în curgere fără contururi și cu aceeași pasiune cu

care muzicianul Debussy, contemporanul lor, transformă în sugestie indecisul nuanțat al sufletului omenesc.

Și-a dat seama Bergson de toate aceste înrudiri ale sale cu impresionismul, în momentul când își publica la 1888 „Datele imediate ale conștiinței” ? Ar fi riscant s-o afirmăm, sau chiar s-o presupunem, dat fiind că asemănările între contemporani, cel puțin cele de stil, sunt de obicei inconștiente.

Sensibilitate decadentă. — Cum era sufletul oamenilor cari au creat cultura impresionistă ?

Mărturii prețioase despre viața lor lăuntrică nu lipsesc. Mărturiile le avem chiar de la ei, în număr mult mai mare decât despre sănătoșii lor înaintași mai puțin înzestrați cu darul autoanalizei. (Mulți dintre cei ce au creat cultura sfârșitului de veac trăiesc încă printre noi . . . mirându-se, după obiceiul, în care se amestecă și oarecare orgoliu, al bătrânilor, de isprăvile tineretului ce se deosebește așa de „bărbătește” de ei.)

Arta impresionistă încerca să fixeze impresii momentane, se hrănea din nuanțe și se străduia să redea finețea senzației imediate. Cert, un suflet care-și întinde necurmat antenele spre lumea în veșnică schimbare a impresiilor, trăind în ele și prin ele, sfârșește prin a-și pierde suportul substanțial. Un asemenea suflet devine tot mai mult o multiplicitate de euri momentane. Sufletul intră în dezagregare, confundându-se, fără rezistență, cu clipele în cari se desfășoară. O anume continuitate sufletească nu i se poate tăgădui impresionistului, dar continuitatea aceasta nu e de conduită, nu e linie de caracter, ci o continuitate pur psihologică — de curgere, cum e cea a râului care se limpezește și se tulbură după cum e cerul sub care și-a săpat albia și după cum e pământul, în vinele căruia își poartă nestatornicia apelor. „Impresionistului” îi lipsește axa interioară, dar el nici nu ține să aibă o astfel de axă, fiindcă aceasta i-ar zădărnici mobilitatea vapoasă, în care se complăce. Impresionistul, decadent, trăiește din „moment” pentru „moment”. Sufletul său ia forma lucrului pe care-l sezisează în grabă. Decadentul nu reacționează la impresii prin fapte, cari le fac utile vieții, sau prin gânduri cari le ridică într-o

lume de entități abstracte, el trăiește pentru impresia în sine, pe care o lasă să vibreze în voie sub bolțile eului său pasiv. Impresionistul nu are diagonale sufletești, stâlpi și arcuri de boltă pentru arhitectonica ființei, el se țese din miile de stări, pe care realitatea le stârnește fără logică în interiorul crisalidei sale. Creierul impresionistului, materia sa cenușie e suprasensibilă, dar incapabilă să împrumute lumii exterioare acea geometrie de mare linie, ce dă intelectului siguranță, pasului orientarea și privirii hotărîrea. Suprasensibil, decadentul se lasă suggestionat de o culoare cu cât e mai vagă, de-un lucru cu cât e mai fără de contur, de propriul gând cu cât e mai șters și mai fantomatic. Una din cele mai desăvârșite expresii ale acestui spirit rămîne neapărat muzica lui Debussy.

Muzica lui Debussy, străină de orice logică ce ar putea s-o rotunjească într-un tot cu încheieturi organice, se desfășoară în „construcții vizibil aeriene și fragile căroro le lipsește osatura” (Laloy). Materia ponderabilă, cu articulații și delimitări dispăre din ea, cum filosoficește a dispărut din analizele fizicale ale lui Ernst Mach, contemporanul lui Debussy. Conturul tonurilor se șterge cum în psihologia lui Bergson, adversarul atomismului psihic, se șterg contururile stărilor de conștiință.

Debussy se ridică împotriva monumentalului prea construit, prea retoric și spectaculos, al muzicii wagneriene. Muzica lui Wagner era de fapt o construcție alături de realitate, care s-ar putea asemăna cu ideologia metafizicienilor romantici (nu în zadar a fost influențat de ei în părerile sale teoretice asupra muzicii). Muzica lui Debussy, ocolind orice ideologie, dă expresie stărilor sufletești celor mai puțin consistente, celor mai fragede și mai apropiate de inconștient, fără patos, fără retorică. Își are desigur și impresionismul metafizic sa, dar aceasta nu e de idei, ci de presimțiri... Metafizicii impresioniste îi lipsește *palpabilul* care intră în formule. Pentru a înțelege bunăoară metafizica bergsoniană trebuie neconținut să ieși din zalele cuvintelor. Pentru Bergson nu există „lucruri”, ci numai deveniri, continuitate vagă, fără de margini precise. Prin absența elementului palpabil și a formelor matematice, muzica lui Debussy

pare o ilustrare a acestei metafizici sau, dacă voim, invers : metafizica lui Bergson pare un comentariu în marginea artei lui Debussy.

Debussy avea legături conștiente și afinități lucide cu literatura timpului său, dovadă textele în cari și-a ținut, din umbre și murmur, muzica : poezii de Verlaine, de Mallarmé, teatrul lui Maeterlinck. Ea va reda prin urmare înainte de orice nuanțe sufletești, după sfatul artei poetice a lui Verlaine, ea va lupta împotriva sintaxei cu care ne-a obișnuit veacurile, cum face Mallarmé, va sugera atmosferă și va exprima taina presimțită de Maeterlinck. Elementele cari alcătuiesc armoniile lui Debussy, nu au preciziunea intelectuală a celor ce fac armoniile lui Wagner ; s-ar putea afirma că armoniile lui Debussy sunt mai puțin clare, iar disonanțele mai puțin strigătoare ca ale lui Wagner. Debussy urmează cu acestea, inconștient firește, indicațiile psihologiei impresioniste : stările simultane ale sufletului se pătrund reciproc împrumutându-și reflexele, ceea ce face ca întregul acestor stări să plutească într-un vag indefinibil... Și aceleași psihologii îi urmează Debussy și atunci când ocolește orice construcție simetrică, orice matematică temporală cu succesiuni de motive previzibile. Nu spunea Bergson că sufletul omenesc, în fiecare clipă altul, se mișcă pe un plan imprevizibil ?

Muzica lui Debussy e, de fapt, desubstanțializată : ea se pulverizează organizându-se din nou, liber, pe un plan al ineditului și de ezitare, pe un plan de incertitudine, de spontaneitate a momentului, ce îngăduie numai notații efemere ; ea are o creștere imprecisă și scapă oricărei logici, care ar încerca s-o articuleze.

Debussy se adresează sensibilității, cum Bergson se adresează ghicirii intuitive.

Sufletul decadent e înainte de toate *sensibilitate*, numai în al doilea rând — *gînd* și aproape deloc ceea ce e timpul de azi : *vrere*.

Generația mai nouă, care a urmat impresioniștilor pe la 1910, și e astăzi în plină desfășurare de steaguri, și-a pierdut în mare măsură simpatia (nu și interesul istoric) pentru natura problematică, ultradiferențiată, fără axă și cu substanța nervoasă pulverizată a decadentului.

Van Gogh. — Impresionismul „reducea pe om la rețină”, la completă pasivitate în fața naturii. Impresionismul cerea în artă reproducerea nuanțată a realității, așa cum aceasta se înfățișează simțurilor. Aerul încărcat de lumină era, pentru impresioniști, substanța din care nasc toate lucrurile prin reflexe infinite înmulțite. „Nuanța” devenise valoare în sine. Privitorul se pierdea în relativismul reflexelor curgătoare, ce se înmiesc de la o frunză la alta. Se trăia sufletește numai din senzații extrem de diferențiate.

Într-o asemenea atmosferă de sfârșit de veac și de oboseală decadentă apare pictura răsturnătoare de valori a lui Van Gogh. În loc de a fotografia realitatea cu belșugul ei de umbre și penumbre, Van Gogh o deformează, exagerând fiecare linie; în loc de a alerga după luminile în fiecare clipă altele ale naturii, Van Gogh pune pe pânzele sale pete aspre de culori vii și înfocate. Van Gogh fuge de impresia dată dinafară, căutând expresia încărcată de suflet dinăuntru. Opera lui nu putea fi înțeleasă cu estetica impresionistă; se cerea în fața ei o schimbare de atitudine. Cu o logică hrănită din „nuanțe” era de la sine înțeles ca impresionismul să nu vadă în opera lui Van Gogh, decât negațiuni: deformare a naturii, brutalitate. Impresionismul era incapabil să întrezărească valorile pozitive, ce se ascundeau în dosul pretensei brutalități coloristice. Van Gogh urma prea puțin drumul indicat de conștiința estetică a contemporanilor; în el se făcea trecerea plină de tragice crize spre un nou stil al spiritului. Astfel înțelegerea artei lui Van Gogh

care, mai curînd ori mai tîrziu trebuia să se producă, avea să însemne o adevărată mutație a conștiinței estetice. Să ne apropiem puțin de această operă prin care Van Gogh devenea precursorul unei mișcări, care nici astăzi nu și-a istovit încă posibilitățile.

Privind lucrurile și ființele pictate de Van Gogh, cu legi impresia de ansamblu că ele nu-și trăiesc viața lor, ci viața pictorului. Zola a scris : opera de artă e un colț de natură văzut printr-un temperament ; cineva a inversat formula aceasta prin cazul Van Gogh : opera lui ar fi un temperament văzut printr-un colț de natură. Ceea ce din punctul de vedere al impresionismului era o abateră de la natură, o deformare a realității, e, pentru noua atitudine, expresia unei adînci mișcări sufletești. Un temperament, de un covîrșitor dramatism, împrumută naturii sufletul său și o silește astfel să trăiască o viață care este mai curînd a pictorului decît a ei. Linia, din redarea unui contur real ce a fost pînă aci, devine simbolul unei mișcări, traiectoria unui gest pătruns de incredibilă ardore. Linia nu mai este marginea tăiată cu foarfeci ascuțite, după forma lucrurilor, ci proiecțiunea unui suflet interior. În peisajele cu pomi ale pictorului, plantele și-au pierdut ființa vegetală, prefăcîndu-se într-un fel de animale ciudate, într-un fel de polipi, ce-și înalță brațele zbătîndu-se în luptă tragică cu natura. Se poate vorbi de chinul profund al pomilor lui Van Gogh, pe cari nu vîntul îi mișcă, ci propriul lor suflet blestemat. În unele tablouri vedem cîmpuri de lanuri, semănături, tufe, arbori de-o înflăcărată înfățișare. Liniile ce mărginesc lanurile o iau la goană, îndesînd tot mai mult spațiul între ele, și fură în curgerea lor pămîntul de sub picioarele privitorului. Ritmul, ce adîncește în perspective cosmice niște simple ierburi sau cîmpuri de varză, te prinde în fierberea sa și te tulbură mai din adînc decît orice dramă a omului.

Van Gogh nu poate concepe repaosul și contemplația. Ochiul său nu e o simplă retină bucuroasă de imagini. Un suflet clocotitor, cum rar a mai fost, silește toate lucrurile să ia parte la marea lui dramă interioară. Chi-paroșii își pierd caracterul botanic, devenind mănunchiuri de linii șerpuitoare, simboluri pur sufletești. Dea-

lurile se mișcă la fel ca valurile unei mări, iar peste orașul în noapte, stelele se-nvîrtesc în cercuri de lumină, parcă ar fi pietre aruncate într-un lac de foc. Chiar și ceea ce prin veacuri a fost mai mult decît orice un semn al eternei neclintiri — stelele —, rotesc, împărțindu-și undele luminoase marelui Tot, ca într-o amețitoare viziune apocaliptică.

Nu e de mirat că privitorul de odinioară, saturat de estetica impresionistă, căutînd în artă reproducerea naturii, rămînea neajutorat în fața operei lui Van Gogh. Aproape toate mijloacele artistice își schimbă aci rostul. Am văzut : linia și pata au fost redarea unui contur și al unei forme sau materii existente ; la Van Gogh ele devin gest și suflet. Avem de-a face aci cu un fel de inversiune copernicană în artă : nu sufletul se orientează după natură, ci natura după suflet.

Concomitent cu intrarea lui Van Gogh, a unui Cézanne, sau a unui Holder, în mișcarea spirituală a vremii, s-a săvîrșit în istoria artelor o vădită transformare a conștiinței estetice. La fel în alte tărîmuri de creație vedem pe alții pregătind „expresionismul”. Nietzsche — punct de interferență a tuturor stilurilor de viață din secolul trecut — poate fi socotit, cel puțin prin ultima fază a ideilor sale, ca un pregătitor al vremii de mai tîrziu. Nietzsche-Zarathustra, răsturnătorul tuturor valorilor, neliniștitul prooroc al voinței de putere, al ascensiunii dinamice, poetul, care născoci mitul supraomului — o apariție ce corespunde — în multe privințe și cel puțin pe planul consensurilor stilistice — dinamicului și dionisicului Van Gogh. Iar Strindberg, chinuitul de toate problemele, e pandantul lor literar.

Nietzsche. Naturalismul, ca stil al sănătății, afirma cu vigoare „existența”, și anume existența omului în mijlocul lucrurilor de toate zilele : existența fără decor, existența frumusețe chiar, existența pur și simplu. Era aceasta o afirmare instinctivă, în ciuda tuturor neajunsurilor și mizeriilor cotidiene. Darwin susținea că animalele, și în genere toate ființele, ar fi stăpînite în primul rînd de instinctul existenței, care le poruncește să fie și să se perpetueze într-o lume cum e aceea a noastră, unde fiecare

individ trebuie să lupte din răspuțeri cu toate celelalte, pentru a-și asigura acest minim de plăcere : existența. Astăzi, după trecerea atîtor decenii, suntem poate îndrituiți să prezentăm pe naturaliști în aceeași lumină, în care Darwin, un gînditor prin excelență „naturalist”, vedea regnul animal. Cel mai însemnat instinct al „naturaliștilor” era acela al existenței, al existenței ameboide, ca să zicem așa, în contact aspru cu materia. Spiritualitatea lor, cîtă era, era o simplă prelungire a pornirilor biologice. Naturalismul îngăduie să fie definit și astfel : instinct — inteligent contrafăcut.

Naturalismului i-a urmat în ritmul dialectic al istoriei „decadența”. Sufletul decadenților era o surdina pusă pe toate culorile lumii, pe toate vibrațiile, pe toate evenimentele, și astfel și pe propria lor existență. Instinctul lor de existență a suferit o degradare ; existența lor era extrem de diferențiată, dar în același timp redusă, redusă la vis, la reverie pasivă, la interioritate obosită. Existența lor are înainte un minus, care o subțiază și o pulverizează. Nu s-ar putea totuși spune că ei ar fi tăgăduit existența : ei nu aveau nici o hotărîre și prin urmare nici pe aceea a nonexistenței. Ei pendulau, suspendați între Tot și Neant. Acestor suspendați li se adresează fără îndoială predica lui Nietzsche : „Oh, frații mei, pentru toți obosiții de drum Zarathustra vine ca un proaspăt vînt-vîrtej : el va sili încă multe nasuri să strănute !” Într-adevăr, în predicile cîntate de Zarathustra, auzim preludiul unui nou stil de viață. Nietzsche învață încă o dată pe oameni să spună „da” în fața existenței, dar nu alt fel de „da”, decît acela al naturaliștilor. Nietzsche nu vrea numai „să fie”, ci vrea „să fie mai mult”. El vrea o existență potențată, ascendentă. El nu are numai instinctul existenței ca naturaliștili, el are elanul existenței. Mitul supraomului e expresia acestui incoruptibil și invincibil elan : „Eu vă predic supraomul. Omul e ceva ce trebuie întrecut. Ce ați făcut să-l întreceți ? Toate ființele au zămislit pînă acum ceva deasupra lor și voi vreți să fiți refluxul acestui mare flux și vreți chiar mai bucuros să vă întoarceți la animalitate decît să învingeți omul ? Ce e maimuța pentru om ? O batjocură și o rușine dureroasă. Același lucru va fi și omul pentru supraom : o batjocură și o ru-

șine dureroasă. Voi ați făcut drumul de la vierme la om și multe sunt încă vierme în voi. Odinioară ați fost maimuțe, dar și acum omul e mai maimuță decât toate maimuțele. Iar cel mai înțelept între voi e doar . . . un bastard de plantă și strigoi. Vă îndemn însă eu să deveniți strigoi sau plante? Iată eu vă învăț supraomul. Supraomul e noima pământului. Vrerea voastră să spună: supraomul să fie noima pământului!"

Supraomul e întruparea vigoriei, supraomul își e sieși lege, supraomul e creator prin excelență. În supraom se concretizează toate valorile spre care aspiră Nietzsche. Îndeosebi noile sale valori morale. Cu moralismul lui Nietzsche se declară din nou o inversiune copernicană, de astă dată în morală, o inversiune asemănătoare cu aceea ce se făcea în artă prin opera lui Van Gogh. Nu omul trebuie să se orienteze după legea morală, ci legea morală după om. Omul are acest drept suprem al creației suverane. În arta lui Van Gogh natura se „denaturează” după nevoile dinamice ale sufletului omenesc, ale temperamentului dramatic al pictorului; în predica lui Zarathustra legile morale pocnesc ca vreascuși netrebnice sub pasul supraomului; la Nietzsche legile morale încearcă o nouă articulare potrivit unei uriașe ecloziuni a energiei vitale. Actul revoluționar al lui Nietzsche consistă într-o „inversiune” (cu analogii în alte târîmuri de creație): vitalitatea nu trebuie să se supună unor rînduieli „eterne”, ci rînduielile trebuie să urmeze linia inherentă vitalității. Drepturile energiei vitale sunt enunțate cu egal patetism în predica morală a lui Zarathustra ca și în pictura tulburătoare a lui Van Gogh.

Nietzsche reprezintă o mare încrucișare de drumuri, poate cea mai importantă în jumătatea a doua a veacului trecut. El rezumă, în evoluția sa accidentată, istoria plină de cotituri a veacului care ia naștere. El e un punct de interferență al tuturor stilurilor spirituale ale secolului al XIX-lea. Un estet romantic în *Originea tragediei* și în admirația juvenilă pentru mesianismul muzical al lui Wagner, un „naturalist” prin liber-cugetarea dărîmătoare de autorități în „Considerații inactuale” și în „Omenesc — prea omenesc”, un decadent prin sensibilitatea aproape morbidă ce se remarcă în toată opera sa — și apoi un

pregătitor al expresionismului în evanghelia ciudată a lui Zarathustra. Unde se întâlneau atâtea curente contrarii, era prea firesc să se producă vârtejul nebuniei. Aproape la fel a fost ars și sufletul lui Van Gogh, iar Strindberg, cel de al treilea pregătitor al noului stil, a scăpat ca printr-o minune de prăpastia în care căzuseră ceilalți doi. Tustrei deopotrivă și-au rezumat veacul, retrăindu-l violent. Tustrei au profetizat anumite laturi ale epocii ce avea să înceapă. În adevăr dionisicul lui Nietzsche, dinamica lui Van Gogh și viziunea lui Strindberg devin componente importante ale noului fel de a vedea viața și de a concepe lumea. Totuși, un Strindberg și un Nietzsche s-ar identifica prea mult cu toată chinuitoarea problematică a veacului. Fiind prea mult ai timpului, deși avangardă, ei nu-și pot realiza în operele lor, fără echivoc, propriile lor profetizări. Opera lor va prezenta deci, din punct de vedere stilistic, un caracter de tranziție. În procesul de trecere ei sunt însă incontestabil personalitățile cele mai marcante. Fără de Nietzsche nu se poate concepe entuziasmul cosmic, nici tragica isterie, nici graiul frământat și cu atât mai puțin invenția verbală a expresioniștilor de mai târziu.

Teatrul nou. Măreția exterioară și patosul teatrului romantic mai interesează doar pe cercetătorul literar, obligat la aceasta prin meserie, și un public cu gustul întârziat. Amintim aici teatrul romantic ca și teatrul naturalist, dealtfel, numai pentru a avea necesarele puncte de reper în vederea caracterizării teatrului nou. Intenționând să caracterizăm tendințele teatrului nou, se impune, firește, o examinare îndeosebi a teatrului naturalist. Fiecare epocă își are noutatea sa. În epoca naturalistă scriitorii s-au îndreptat cu dragoste, rodnică uneori, inutilă adeseori, spre faptul imediat; de aci alunecarea lor frecventă spre „faptul divers”. Pozitiviști și scrutători, naturaliștii nu se voiau altfel decât așa cum erau. În artă ei se uitau ca într-o oglindă netedă: voiau să se vadă încă o dată. Naturalismul aducea realitatea banală, de toate zilele, intrigile binelui și ale răului — și pe scenă. Publicului i se oferea astfel prilejul să „revadă” și la teatru oameni, pe care îi întâlneau aiurea: oamenii tuturor intereselor meschine de pe stradă, oamenii reveriilor

burgheze din cafenea, oamenii cotidieni, cu înfățișare de automate. Niciodată omul nu a fugit mai puțin de sine însuși ca în timpul naturalismului. Insului nu-i era destul să se vadă zilnic reeditat în milioane de exemplare, exasperant de monotone, pe uliți și în saloane; insul se mai ducea seara la teatru să se vadă încă o dată, neschimbat și iarăși și iarăși același. Teatrul și realitatea cotidiană erau un fel de vase comunicante. Regizorul aducea în fața privitorilor arbori vii, cu rădăcini smulse din pădure, și actrițe goale, făcînd pe nimfele, făceau baie în izvoarele izbucnite de sub scîndurile scenei. Actorul nu mai „juca”, purtat de gîndul înalt de a da acțiunii accent și proporții, actorul ținea să fie exact omul de toate zilele. Actorul nu se sfia să marcheze cu un guturai melancolia prințului Hamlet. Ticul, cuvîntul dialectal, accentul provincial, gestul fără semnificație, populează spațiul scenei.

Iar scriitorii țin cu orice preț să scrie piese care nu falsifică realitatea. Eroi paralitici, cu limba îngroșată de spirili moșteniți, invadează cu pas aritmic podeaua pe care se desfășoară spectacolul. Cu aceasta cortina cade peste teatrul naturalist, care fotografia o lume ce o putem vedea gratuit în altă parte.

Teatrul naturalist a sucombat sub balastul propriilor sale excese. Despre tot ce s-a petrecut de la moartea teatrului naturalist, se știe încă destul de puțin la noi. Tendințe de înnoire a teatrului s-au declarat multe, unele mai izbutite, altele mai puțin. Ne-ar fi desigur cu neputință să cuprindem într-o singură formulă toate tentativele prin cari în teatrul nou se încearcă o evadare din realitate.

Amintim cîteva din aceste tentative. Un Claudel, la francezi, un Werfel (ca să amintim unul dintre mulți) la germani reprezintă tendința de *spiritualizare* a teatrului. Acest teatru se schițează evident pe un fundal metafizic. Piesele acestor autori culminează, de obicei, în anume momente de ridicare extatică a personajelor, în misterioase acte de conversiune sau de magică transfigurare. Chinurile sufletești și elanurile spirituale ale personajelor, intriga și nodurile acțiunii se desleagă cu un gest spre altă lume. Catolicismul, budismul și alte doctrine spiritualiste sunt în largă măsură puse la contribuție în acest gen de teatru.

Ca înnoitori în alt sens, trebuie amintiți, aproximativ în aceeași linie de asalt, un Strindberg și Wedekind. Ne referim aici îndeosebi la acele piese ale acestor autori, oari, smulgându-se din clișeele naturaliste, încearcă să dea oarecum *esențialul* firii omenești, adică animalitatea, vampirul, glasul crud, impersonal, al instinctului. Personajele plătuite de acești dramaturgi sunt de obicei ireal crescute, de proporții halucinante.

Un al treilea gen de teatru nou e ilustrat prin operele lui G. Kaiser. Piesele lui Kaiser sunt scrise în dialog comprimat și desfășoară acțiuni, fără de vreo însemnătate anecdotică, culminând în conflicte cu *idei-forțe*. De astă dată se pare că personajele nu mai există prin ele însele ca indivizi, ci numai ca exponenți ai unor puteri impersonale angajate în ciocniri cari macină sau salvează. Personajele se configurează contrapunctic și sunt împinse spre fapte de demonia energiilor deslănțuite. Acțiunea înaintază masivă dar exponenții ei sunt mai mult de oțel decât de carne vie. Deznodământul pieselor e adeseori *vizionar* și deschide perspectiva unei vieți mai înalte. Un al patrulea gen devine reprezentativ prin opera unui Shaw sau Pirandello. Ei aduc pe scenă toată problematica vieții moderne. Dialogul e dialectic, iar situațiile înadins alese pentru ca personajele să se mențină cât mai mult posibil pe un plan de discuție.

Foarte rar rolurile au mai mult trup palpabil decât al unor fantome jucăușe. Personajele se schițează vorbind, spiritual, superficial, adânc. Inițiativa e totdeauna în mâna autorului și înseși personajele sunt de multe ori numai acest singur „eu multiplicat” al autorului. Arta dramatică oferă autorului prilejul de a se împărți el însuși într-o seamă de „euri”, pentru a combate mai viu o prejudecată sau pentru a vădi interesant o teză filosofică.

Minați, cu alte cuvinte de același elan inovator, unii vor să spiritualizeze viața, alții tind să redea *esențialul* acesteia, unii vor să arate dinamica ideilor-forță, alții întruchipează problematica complexă a timpului. Toți acești fii ai vremii au însă o înclinare comună: fuga de realitate. Generația naturaliştilor iubea mai presus de orice tocmai această multiplă realitate a simțurilor, această „lume dată”, și se străduia s-o reproducă și în

artă pînă în cele din urmă detalii. Cej noi nu mai caracterizează ; ei creează personaje dincolo de liniile firești. Interesul a trecut astfel de la *detaliu* la *esențial*, de la *concret* la *abstract*, de la *imediat* la *transcendent*, de la *dat* la *problemă*.

Acest nou fel de a înțelege teatrul, se încearcă, desigur cu adaptări la nevoile noastre, de la o vreme și la noi. Și rămîne de văzut dacă nu cumva la noi acest teatru se încearcă cu mai multă îndreptățire decît aiurea. În arta noastră — fuga de realitate e mai veche decît la *ceilalți*.

N-a fost vechea noastră artă bizantină o artă de extaz ? Nu e arta noastră populară și astăzi încă o artă care înlocuiește detaliul cu abstractul ? Țăranul *stilizează* la fiecare pas. Cînd își pictează icoanele pe sticlă sau lemn. Cînd își țese scoarțele. Cînd își clădește bisericile. Și ce e mai surprinzător — cînd își joacă singurul său teatru : misterul celor trei crai de la răsărit.

Sculptura nouă. În timpul cînd Rodin își începea activitatea, naturalismul era în floare. Simptomatic pentru modul său de atunci de a înțelege sculptura — rămîne procesul ce i s-a făcut pentru o mică operă, despre care se bănuia pe nedrept că ar fi un mulaj după natură. Rodin se străduia cu alte cuvinte să facă o a doua natură, care se asemena așa de mult cu a lui Dumnezeu, că putea să înșele ochii celor mai ageri experți. Mai tîrziu, adoptînd intențiile iluzioniste ale impresionismului, Rodin caută „impresia” *imediată*, nefalsificată de nici o intenție sau alt calcul artistic. Prin alipirea la aspectele cele mai fugare ale realității, sculptura lui Rodin își pierde materialitatea, devenind vapoasă, inconsistentă, spumoasă. Conturul începe să tremure, liniile devin moi, formele se topesc una în cealaltă : părul unei nimfe dă impresia unei zăpezi abundente, proaspăt căzute, ce stă să alunece de pe o streășină. Într-un timp cînd pictura e preocupată aproape exclusiv de problema luminii, Rodin își definește sculptura ca „o artă ce înfățișează formele într-un joc de lumină și umbră”. Materia își pierde greutatea, devine formă spumoasă în care se zbate o patimă caldă. Sculptura aceasta este lumină precipitată, sau un nou misterios element alb, închegat în forme ce ezită să se declare. Li-

niile se scurg în aerul împrejmuitor, că nu știi unde sfârșește marmora și unde începe mediul aerian. În psihologia figurilor întruchipate de Rodin întrezărești pornirile vagi îndrăgite de toți decadenții. Anecdotică (de care Rodin, spre deosebire de alți impresionisti, nu s-a ferit totdeauna), are mai mult tendința de a ascunde un înțeles, decât de a-l descoperi. Totul e în mișcare curgătoare. Totul clipește. Totul trebuie presimțit, iar nu pipăit și nici măsurat. Se cuvine să amintim că Rodin creă într-un timp când tânărul Bergson începea să-și enunțe gândul său metafizic despre o lume în care nimic nu este, ci totul *devine*. Pentru Bergson nu există lucruri definitive, ca măsurile de calcul, pentru el există numai procese, deveniri, schimbări, durată. Fără să știe de acest consens „stilistic” cu metafizica ce se anunța, Rodin plămăuia o sculptură care s-ar putea numai a *duratei*, în sens bergsonian.

Pe la 1910 prind a se arăta semnele unui nou stil. Printre cei dintâi, chemați să găsească în sculptură noul drum, socotim neapărat și pe acel ciudat român, care de atîta timp și-a părăsit țara, fără de-a părăsi însă și legende și amintirile bizantine ale acesteia: Brâncuși. O apropiere între „Pasărea sfîntă” de-atîtea ori realizată în metal orbitor și o veche catedrală, se impune cu insistență și fără de voie. Același extaz abstract se întruchipează în liniile prelungi ale miraculoasei pasări ca și în spirituala înălțare a unei biserici. Ghicim o bărbătească tăgăduire a realității în acest extaz, care transfigurează gândurile și vedeniile lui Brâncuși, ca și ale altor sculptori contemporani. Germanul Barlach cioplește oameni masivi, despersonalizați, suflete chinuite de viziuni, de panică apocaliptică, ființe ce veghează, impersonale, pătrunse de puterile fără de nume ale existenței, ființe enorme ce și-au pierdut eul și mocnesc în sufletul universal, femei care trăiesc ca plantele și profeți exaltați cari predică în pustie. Rusul Archipenko, primitivul superrafinat, cizela trupuri ireal crescute, în cari rotunjimi clasice se amestecă cu linii tăioase, reduse pentru o mal intensă expresie, ființe cari trăiesc prin porțiuni de trup fără cap, forme concave, în cari parcă îngeri erotici și-au întipărit șoldurile ca-n ceară. Și iarăși germanul Belling

uită cu desăvârșire natura și redă în materie ritmică și-n forme sintetice esențialul vieții dinamice nebună a unei patimi, patosul unui gest și ultima frumusețe a energiilor despoiate de tot ce e întâmplător.

Se va spune că această fugă de realitatea simțurilor, de „lumea dată” ar fi o trăsătură *romantică*. Dar nu e tocmai așa. E o deosebire între felul cum înțeleg contemporanii să fugă de realitate și felul cum încercau romanticii să ocolească aceeași realitate. Romanticii se deosebesc în privința aceasta mult mai puțin de clasici decât se crede: clasicii și romanticii fugeau deopotrivă de realitate — *idealizînd-o*. Ei retușau realitatea de zgura accidentală — ridicînd-o pe un plan de idealitate platonice. Ceea ce în natură e „*individual*” devine la ei „*tip*”, „*idee*”. Clasicii transformau totul în „*idee platonice*” statică, echilibrată, rece, liniștită. Romanticii transformă totul în „*idee platonice*”, dinamică și patetică. Modernii ocolesc „*ideile*”, „*tipicul*”, cu aceeași sfială ca și realitatea dată; ei se refugiază într-o regiune și mai abstractă, încercînd să redea ultimele esențe ale lucrurilor. Dacă pictorul Marc pictează niște lupi, acești lupi nu sunt nici copii mai mult sau mai puțin fidele ale speciei naturale „*lup*”, nici lupi idealizați pentru olimpul platonice, ci însăși animalitatea sfișietoare — întruchipată prin geometria unor contururi, ce nu mai amintesc decât schematic lupii naturii. În „*Erotica*” lui Belling nu avem idila unui bărbat ce îmbrățișează o femeie, nici figura clasicului Pàris sărutînd pe frumoasa Elena; „*Erotica*” lui Belling este un complex de forme abstracte, metalice îndoite și ritmic articulate, așa ca să redea însăși patima încleștării erotice. „*Erotica*” aceasta întruchipează nu ființe, ci esențialul unor puteri descărcate.

Această pornire spre esențial e una din trăsăturile caracteristice ale epocii noastre. Îi corespunde în știință goana după ultime principii. Îi corespunde în filosofie setea de sinteză. Aplecarea spre „esențial” corespunde unui apetit metafizic. S-ar putea risca afirmațiunea că de mult timp apetitul metafizic (apetitul, nu doctrinele metafizice!) nu a invadat în aceeași măsură ca azi arta și știința.

Fizica nouă. Fizicianului Lorentz îi revine meritul de a fi creat cea dintâi ipoteză în spiritul fizicii noi. Să vedem despre ce e vorba. Pe la 1900 se declara o criză, s-ar putea spune „de bătrînețe”, a fizicii vechi. Anume principii în afară de orice discuție (relativitatea mișcărilor) și anume experimente, ce-au dus la rezultate de o extremă probabilitate (Michelson-Morley), nu voiau în nici un chip să se potrivească. Știința ajunsese în delicata situație să susțină, cu egală stringență logică și fără a putea fi dezmințită, teze contradictorii cu privire la anume fenomene. Ipoteze, care de care mai îndrăznește, interve-neau pentru a înlătura neajunsurile. În zadar. Căci pentru fiecare nouă ipoteză se putea aduce și o dovadă potrivnică. În cele din urmă Lorentz propune o ipoteză, care la început păru mai fantastică decât toate celelalte, dar care pentru moment reușea în adevăr să înlătore o seamă de greutăți : celebra ipoteză a contracțiunii corpurilor în mișcare. Un corp s-ar scurta în direcția mișcării, și anume cu atât mai mult cu cât viteza corpului e mai mare. Ipoteza a fost privită la început drept cea mai curioasă din curiozitățile plăsmuite vreodată de închipuirea vreunui om de știință, sau în cazul cel mai bun ca o ficțiune interesantă, dar fără substrat real. Totuși Lorentz aducea de fapt un nou fel de a vedea, un nou mod de a gândi ipotetic, nu atât în marginea și în continuarea aparențelor imediate, cât *împotriva* acestora. Să riscăm termenul : Lorentz aducea un nou *stil* de ipoteze. Lui Einstein nu i-a rămas decât să dezvolte cu amploare și cu o admirabilă logică sugestia lui Lorentz. Inițiativa a fost a acestuia. A celuilalt a fost sistemul și realizarea. Dar asta ca o simplă observație. Pe noi ne interesează de astă dată altceva : particularitățile oarecum „stilistice” ale fizicii noi.

Kant a spus că nu spiritul se acomodează la legile naturii, ci natura acceptă legile spiritului. Urmărind teoriile fizicii noi, orice filosof simte emoția inversiunii kantiene. Supunând unui examen teoriile fizicii noi, ai impresia că niciodată spiritul nu a impus naturii exterioare propriile sale peceți cu aceeași insistență ca tocmai în timpul nostru. Noul fizician silește natura să ia liniile ficțiunii gândite. Noul fizician silește natura să accepte

încheieturile gândirii. „Natura“ însăși devine, așa zicînd, o creație matematică, de o mare claritate *abstractă*, dar lipsită complet de acea claritate *plastică* ce i-o dăduse fizica veche a barocului a lui Newton. Experiența intră desigur foarte bine în noile tipare. Dar în cîte alte tipare nu a intrat pînă acum aceeași experiență? Interesant e că nici una din cele vreo trei—patru dovezi experimentale, ce s-ar putea aduce ca sprijin pentru noile teorii, nu sunt hotărîtoare. Pentru fiecare din aceste fapte s-ar putea găsi eventual și o explicație. Exclusiv în favoarea ideilor lui Einstein nu vorbește nici una. De altă parte teoria cunoașterii ne învață relativitatea tuturor teoriilor și deci și relativitatea teoriei lui Einstein. Am îndrăzni prin urmare să spunem că fizica nouă e fizica epocii *noastre*, istoric condiționată și istoric determinată. O frumoasă sinteză a experiențelor fizicale de azi, sinteză — care mîine va fi înlocuită prin alta. Un monumental tablou abstract al cunoștințelor, ce le putem avea astăzi, noi, subiectivii, despre cosmosul împrejmuitor. Un tablou care în atîtea privințe e mai mult expresia felului de a gândi și a stilului spiritual al nostru, decît icoana fidelă a unei realități obiective. Am îndrăzni să asemănăm chiar fizica nouă cu arta nouă.

Se știe că arta post-impresionistă, adică arta de pe la 1900 încoace, pe cît de oglinditoare a lumii exterioare fusese înainte, pe atît de tangențială față de natură devine ulterior. Artă nouă nu mai vrea să *reproducă* natura, ci vrea să creeze. Artă nouă *deformează* natura, impunîndu-i liniile spiritului. Artă nouă e în raport cu natura, oarecum arbitrară. Cubismul, expresionismul și toate celelalte isme ale epocii au ceva comun: siluirea naturii în forme cari convin spiritului. Cubismul și expresionismul se consumă în sintetică viziune creatoare și deformantă: fie că face artă, fie că face știință. Căci există și un cubism științific, care impune naturii ficțiunile sale abstracte: fizica nouă. Einstein spre deosebire de fizicianul clasic, care opera cu geometria plastică a lui Euclid, impune cosmosului geometria spațiilor curbate, non-euclidiene, la ceea ce nici chiar născocitorii acestor ficțiuni nu se gîndiseră niciodată.

Arbitrariul, această particularitate stilistică a epocii noastre, se simte pînă și în punctul de plecare al lui Einstein. Acest punct de plecare, dogmatic-arbitrar, prin care Einstein obține deformarea conceptelor clasice despre spațiu și timp, consistă în afirmația că unda luminoasă în mișcarea ei are o viteză constantă, indiferent din ce sistem în relativă mișcare față de ea o privești. Prin experimentul lui Michelson afirmația aceasta, în aparentă contradicție cu relativitatea mișcărilor, își găsea desigur un temei empiric. Dar pe cînd alții încercau să explice într-un fel sau altul acest „fapt” pus în lumină prin experiența lui Michelson, Einstein pune un accent *arbitrar* pe constatarea aceasta : renunțînd de a mai căuta vreo „explicație ipotetică” faptului în chestiune (experiența Michelson), Einstein se hotărăște să-i acorde proporții de *principiu*. Mai mult chiar : tezei despre constanța vitezei luminii Einstein îi dă putere *definitorie* afirmînd că de-abia datorită acestui principiu al constanței vitezei luminii suntem puși în situația de a defini concepte, cari pînă aci ni se păruseră mai fundamentale (concepte cum ar fi acela al simultaneității, al spațiului și al timpului). Constatarea invariabilei viteze a luminii (Michelson) fusese înainte o observație paradoxală și deci o problemă de lămurit. Pentru Einstein această „constatare” nu mai e o problemă ; el o acceptă fără discuție și o transformă printr-un act voluntar în „principiu” și în mijloc inițial de determinare. Einstein va susține în consecință că conceptele de spațiu și timp trebuiesc transformate, astfel că măsurînd viteza luminii în două sau mai multe sisteme în mișcare uniformă unul față de altul, să obții aceeași neschimbată valoare : 300 000 km pe sec. Prin săvîrșirea acestei operații se va ajunge, firește, la relativizarea măsurilor de timp și de spațiu.

Temerar, Einstein evada, prin fapta sa, din pipăirea precaută ce-o cerea ca metodă de cercetare empirismul științific. Cu ce drept transforma el o „constatare-paradox” în „principiu” ? Cu dreptul ce ți-l dau roadele teoretice, ce putea să le aibă această schimbare de accent. Și rodul în cazul de față a fost : realizarea unei grandioase unități în vîlmășagul de teorii al fizicii contemporane.

Schimbarea de accent, la care ne referim nu echivala o *observație*, ci era o *creațiune*. Einstein, ca și Lorentz, au avut îndrăzneala marii creațiuni, a riscantei creațiuni împotriva aparențelor. Ce e acest elan creator îndreptat împotriva naturii imediate, dacă nu o pornire caracteristică a epocii noastre? După atitudinea pasivă, înregistratoare a naturalismului, a urmat avântul care a întipărit naturii forme noi. Între cubistul Picasso și fizicianul Einstein există înrudiri de atitudine pe care ei nici nu le visează.

FERESTRE COLORATE

1926

Printr-o iluzie optică, pe care vom lămuri-o, „natura” a fost aproape totdeauna un fel de măsură și termen de comparație pentru opera de artă. Și aceasta nu numai pentru teoria estetică a imitației, moștenită de la Plato-Aristotel, și nu numai pentru manifestul naturalismului din partea a doua a veacului al XIX-lea. Toate curentele de artă din ultimele secole ne invită, prin criticii lor reprezentativi, să ne adăpostim sub cortul naturii. Deși încărcată de semnificații echivoce, „natura” e recomandată ca supremă valoare estetică. Pentru ca să nu ne întoarcem prea departe în istorie, începem trecerea în revistă a curentelor cari s-au ocupat de problema raportului dintre artă și natură, cu clasicii francezi. Pentru aceștia a vorbit răspicat, cum cerea imperativul cartezian al timpului, marele Boileau. În scrierile lui Boileau cuvântul „natură” e nu numai o dată pus în relief, cu un accent ce nu mai îngăduie nici o îndoială asupra părerilor ce le avea temutul legislator despre cel mai înalt principiu de orientare al creației artistice.

Rien n'est beau que le vrai ; le vrai seul est aimable
(Ep. IX)

În altă parte el dă artistului sfatul :

Que la nature donc soit votre étude unique.
(*Art. poétique*, III)

Mai târziu rococoul ușurel al saloanelor literare se ridică împotriva marilor pasiuni și a monumentalului clasic-baroc, denunțându-le „nefirești” și „exagerate”. Rococoul, cultivînd mai presus de orice viața de salon, nu mai poate accepta grandilocvența barocului ; cît privește

natura, rococoul o vede ca poantă spirituală, sau o îndrăgește cel mult în dimensiuni mici ca natură pastorală cu aparențe înflorite și jucăușe. Evadînd din saloane, sentimentalismul lui Rousseau, profetic hrănit de aerul pădurilor prin care a vagabondat, se înalță împotriva raționalismului sceptic și a sensualismului frivol al rococoului. Actul de protest al lui Rousseau se produce însă tot în numele *naturii*. Clasicismul olimpic, de obîrșie mai nouă, al lui Goethe are pentru el însuși, marele panteist și iubitor de viață, semnificația unei apropieri de *natură* și de intențiile cele mai intime ale acesteia. Romantismul care a urmat noului clasicism, se crede de asemeni izbucnit din inima *naturii* împotriva formalismului sec și steril al clasicilor. Același romantism pare însă retoric, patetic și nenatural — naturalismului, care i-a luat locul în dialectica devenirii istorice. Naturalismul pretinde să fie o oglindă mult mai fidelă a naturii decît romantismul, care cu o generație în urmă făcea pe oracolul magic, cu graiuri adînci și întunecate, al Naturii. Mai tîrziu, cel mai naturalist dintre naturaliști pare un simplu romantic întîrziat, față cu tendințele mai recente ale impresionismului. În adevăr, impresionismul reclamă exclusiv pentru sine conformitatea desăvîrșită cu *natura*, cu natura imediată în veșnică schimbare și nealterată de nici o geometrie a intelectului uman.

Fiecare curent din cîte s-au ivit în istoria europeană, de la clasicismul francez încoace, se credea astfel cel puțin un pas mai aproape de natură, decît curentul premergător. Oricare din aceste curente a încercat să-și asume singur dreptul de a fi socotit ca o emanație directă a „naturii”. Un nou curent găsește de fiecare dată că înaintașii au creat forme pretențioase, potrivnice naturii, și de fiecare dată noul curent izbutește, pentru cîtva timp, să dea impresia că e singurul care merge pe linia inerentă „naturii”. Acest repetat apel la natură dovedește cel puțin că natura e privită ca supremă operă de artă și ca o ultimă justificare a operelor de artă omenești. Desigur persistenta asemuire, ce s-a făcut, din generație în generație, între creațiile geniului omenească și „natură”, constituie o problemă. Pentru noi această curioasă raportare a artei la natură alcătuiește un document în favoarea unui fapt, pe care-l înregistrăm ca atare și care caută încă for-

mularea. Se pare că „natura” e din punct de vedere estetic polivalentă. Mai mult sau mai puțin tautologic formulată, această polivalență înseamnă că natura poate să fie adusă în legătură cu varii valori și realități spirituale. În adevăr, se pare că pentru fiecare epocă istorică natura își schimbă într-un fel semnificația. Când clasicii, în frunte cu Boileau, rostesc cuvântul „natură”, ei se gândesc desigur mai mult la închegările și întruchipările platonice, tipice și monumentale, ale acesteia, decât la aparițiile accidentale și fugare. Rococoul vede în natură un simplu decor binevenit pentru sensualismul ușor al epocii. După statica clasică, i-a fost dat romantismului să reducă natura la valori dinamice, ce sparg geometria creierului nostru euclidian. Impresionismul la rândul său dematerializează natura, dizolvînd-o în efecte de lumină curgătoare. Natura, aluat de-o uimitoare plasticitate, îndură deci în orice nouă epocă diformările stilistice ale acesteia. Dacă ne-am orienta după criticii de artă din diferite timpuri, sau după autorii de manifeste artistice ar trebui, împotriva evidențelor, să credem că arta s-a apropiat tot mai mult de natură. Procesul istoric e însă altul. În realitate natura își schimbă înfățișarea, însușindu-și oarecum tendințele caracteristice ale artei timpului. Cunoscuta observație că nu opera de artă se orientează după natură ci natura după opera de artă, dobîndește prin aceasta un înțeles mai adînc decât putea să-l aibă în imaginația paradoxală a lui Oskar Wilde. Toate curentele s-au ridicat în numele „naturii”, fiindcă reprezentanții lor au atribuit acesteia intențiile, ce și le voiau realizate în *arta* lor.

Definiția buffoniană a stilului n-a dat nimănui prea mult de gîndit. Datorită simplității, în aparență de-o desăvîrșită claritate, ea a intrat de-a dreptul în cărțile de școală. „Stilul e omul însuși” — iată o propoziție destinată parcă să ne scutească de orice efort de înțelegere. Un profesor, oricît de îngăduitor ar fi, ar trînti fără nici o ezitare pe orice elev din clasa retoricii, dacă acesta n-ar ști să lămurească în alte patru cuvinte celebra definiție. Micul adevăr a fost spus de-un om de geniu într-o academie de nemuritori, pe cari astăzi nimenea nu-i mai știe, iar de aci a trecut fără alt certificat de identitate în școală. Cîte „adevăruri” s-au strecurat însă prin academii și școală, fără de-a suferi grave schimbări la față? Desigur foarte puține, căci academiile și școala deformează și nivelează. Astfel și definiția lui Buffon circulă cu mască pe obraji și încărcată de o semnificație convențională. Interpretarea, ce i se dă, ni s-a părut totdeauna prea puțin controlată la izvor. Fraza se repetă din tată în fiu, înțelesul ei suferă deformările ochelarilor profesoralii. Profesorul de stilistică lămurește pe viitorii retori și scriitori ai țării: „Firește, stilul e omul însuși, adică expresia fidelă a felului de a fi, de a simți, de a gîndi al omului. Cum e omul, așa e stilul. Stilul e în funcție de omul-individ, de ceea ce acesta are unic și inimitabil. Stilul, fiind expresia unei individualități, variază de la ins la ins. Definiția lui Buffon e nu numai o constatare, ci și o normă; stilul e și trebuie să fie *individual*”.

Interpretarea ce se dă de obicei definiției în discuție e, deci, individualistă. Stilul e privit ca un produs ca-

racteristic al unui om, privit ca individualitate unică în felul său.

Mărturisim că pe Buffon noi îl știam un om de o cultură clasică, în aceeași măsură deci un prețuitor al măsurii, al echilibrului, al „tipicului” rotunjit și retușat. Pe Buffon îl știam, cu alte cuvinte, un om prin toată cultura sa foarte departe de idealul *individualist*. Se impunea prin urmare recitirea aceluia faimos discurs academic, în care Buffon a pronunțat singurele cuvinte, ce le știe astăzi un intelectual mijlociu despre stil. Recitind discursul te convingi că înțelesul pe care Buffon l-a acordat cuvintelor sale nu se prea potrivește cu obșteasca tălmăcire. Buffon, afirmând că stilul e omul însuși, nu avea în vedere omul-individualitate, ci tocmai contrariul — anume omul tipic, idealul clasic al omului, omul mai presus de contingente, omul măsurat, echilibrat, rațional, limpede și fără de asperități individuale. Definiției lui Buffon îi presimțim deci un sens deosebit. „Stilul e omul însuși” . . . adică prin „stil” omul e sau devine om adevărat, om tipic, ideal. Un om oarecare devine prin stil „echilibrat și măsurat” un om adevărat. Adevărat om era pentru un scriitor de cultură clasică numai omul cumpătat, rațional, format sau stilizat în sensul unui ideal colectiv, dar nu omul „original”, „personal”, „unic”, „colțuros”. Prin urmare definiția buffoniană a fost la origine foarte departe de accepția individualistă, ce i se atribuie prin abuz profesoral în zilele noastre. Cuvântul „însuși” din fraza „stilul e omul însuși” nu indică individualitatea, ci idealul clasic despre om. După opinia rostită de Buffon, insul devine „om” nu prin aceea că își creează un stil al său, individual, ci prin acceptarea unui stil înalt ideal, care poate fi și al altora.

Concedem că definiția buffoniană îngăduie și interpretarea individualistă, cum ea admite de altfel și pe cea clasicistă, dar dacă voim să ne apropiem de sensul pe care Buffon însuși l-a dat definiției, trebuie să luăm în considerare clasicismul antiindividualist al *lui* și să nu răstălmăcim textul în spiritul individualist al epocii noastre.

Cele două înțelesuri posibile ale definiției buffoniene sunt susceptibile și de formulări interogative. Este insul uman chemat să-și formeze el însuși un stil al său ?

Sau insul uman e destinat să fie format de-un stil mai presus de el ?

În perioade istorice „individualiste”, cari pun accentul pe „originalitate”, cum e epoca noastră, desigur fiecare ins se străduiește să-și formeze un stil al său, un reflex al întregului său fel de a fi. Cultul originalității nu e însă propriu tuturor vremurilor. În epoci clasice sau în perioade istorice ce urmăresc idealuri și mai abstracte (ne gândim la timpurile când s-a creat arta egipteană, bizantină, gotică), omul nu se voia „original” cu orice preț, ci mai curînd tipic, ideal rotunjit, impersonal stilizat. În asemenea timpuri omul acceptă să fie format în sensul unui stil mai presus de accidentalul vieții individuale. În atari epoci, stilul devine oarecum o forță istorică, o realitate mai substanțială decît omul stingher; stilul subjugă pe insul izolat, modelîndu-l în sensul său. Există prin urmare timpuri când nu stilul e o creație a omului, ci omul devine oarecum o creație a stilului. În asemenea timpuri individualitatea artistică nu mai e decît un moment fără importanță ca „individualitate”, un simplu organ prin care se realizează un „stil”. Acest ciudat raport dintre om și stil rămîne un fapt istoric de netăgăduit. Nu trebuie să ne gândim decît la stilul bizantin. Sinodul ecumenic de la Niceea hotăra pentru multe veacuri cadrul convențional, în care urmau să se ia la întrecere artiștii. „Non est imaginum structura pictorum inventio sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio”. Artistului i se cerea supunere oarbă unor norme cari devin obligatorii pentru întreaga colectivitate. Astfel „Stilul” cuprinde și îndrumă pe artiști ca un spirit unitar. În orice caz un atare spirit stilistic ni se pare o putere mult mai reală decît prezumtivul spirit ce inspira pe episcopii întruniți în sinoade să hotărască prin voturi — noi dogme. În sinoade nu se prea îngăduiau păreri „individuale”: cel ce nu se supunea „inspirației comune” era pur și simplu dat afară din sinod. La fel era alungat din împărăția artei pictorul care nu se supunea „stilului”. Astfel votul dat pentru o dogmă devenea unanim, iar un perete acoperit cu mozaicuri — nu cuteza să supere ochiul nimănui cu abateri neroade de la canon.

Omul preistoric care cu zeci de mii de ani în urmă își umplea pereții peșterii cu desene de mamuți păroși, de bivoli fantastici, de urși enormi și de cerbi legendari, nu intenționa să producă o „emoție estetică”. Începuturile artei răspund unei alte nevoi, în legătură mai imediată cu lupta de fiecare zi. Cel puțin așa susține S. Reinach, un priceput cercetător al artei primitivilor, care cel dintâi dezvoltă sistematic și cu tot materialul documentar necesar concepția despre originea *magică* a artei. Primitivul nu pare capabil de contemplație, într-un grad așa de înalt ca să poată ajunge la gândul artistic. Desenele și sculpturile preistorice, adevărate uimiri pentru ochiul de acum, realizează o artă așa-zicînd în afară de estetică. Începuturile artei ar ține astfel mai mult de tehnica omului primitiv, decît de exigențele sale spirituale, fără îndoială extrem de reduse. Pentru înțelegerea artei preistorice trebuie să depășim subiectivismele conștiinței de azi și să ne dezbărăm de toate sugestiile unei analogii posibile cu finalitatea artei, așa cum o înțelegem astăzi. Examinînd resorturile lăuntrice cari au putut să prilejuiască cele mai vechi manifestări de artă, suntem siliți să recurgem în primul rînd la psihologia primitivului, despre a cărui mentalitate se știe că e țesută din ițe „magice”. Una din categoriile de temelie ale gândirii primitive e, după sociologia de astăzi, aceea a cauzalității prin analogie : un lucru oarecare pare primitivului produsul unei cauze asemănătoare cu lucrul însuși. Între cauză și efect nu trebuie să existe, după concepția primitivului, neapărat o conti-

guitate spațială și temporală. Un exemplu : primitivul, când vrea să scape de un adversar într-un fel mai puțin primejdios, plăsmuiește un chip de om în lut sau alt material și străpunge cu o țeapă inima simulacrului. Acest asasinat simbolic și ritualul se repercutează, după credința primitivului, în chip magic și asupra dușmanului real. Actul efectuat asupra icoanei trece pe neînțelese căi oculte asupra ființei reprezentată prin figura de lut. Primitivul când vrea să stîrnească ploaie, o imită trecînd apa printr-un ciur. Acest obicei magic îl mai găsim și astăzi la țaranii noștri. „Cauzalitatea prin analogie” e unul din mijloacele gîndirii și tehnicii tuturor fiilor naturii. Logica primitivului, surprinsă în obișnuințele ei intime, îngăduie o interpretare sui generis a artei originale. Primitivul desena în peșteră cerbi și alte dobitoace, nu îndrumat de dragostea de podoabă și pitoresc, ci dintr-un interes pur tehnic-vînătoresc. Cerbul avea să-i iasă în cale printr-o înrîurire magică a simulacrului ucis. Omul naturii vrea să influențeze cu arta sa, în chip efectiv, rezultatul vînătorii. Artă ar fi deci, la origine, o simplă tehnică magică. Întiile poeziei au fost formule vrăjitoarești. Babele noastre mai cultivă și astăzi acest fel de poezie : descîntecele. Formulele descîntecului, ieratic înțepenite, nu intenționează, desigur, nici o încîntare artistică ; descîntecele sunt totuși pline de poezie. În virtutea principiului „eterogeniei scopurilor” (Wundt) s-ar putea susține că interesul artistic se diferențiază din tehnică, înflorind suplimentar. Artă devine numai foarte tîrziu scop în sine. Nu ne interesează aici dacă o asemenea explicație, care atribuie artei o origine magică, e singura posibilă și îndreptățită. Un fapt ni se pare totuși sigur : artă la începuturile ei a avut printre alte sensuri și unul magic. Studiul magismului primitiv nu e încă epuizat. De notat că în afară de cauzalitatea prin analogie mai întîlnim și o altă formă a gîndirii magice.

E vorba despre credința că o icoană poate lua, în anume împrejurări, ea singură proporții de realitate. Rămășițele unui atare magism se constată și la popoarele de-o înaltă cultură. Anume legende chineze pot fi citate ca dovezi izbitoare. Amintim vreo cîteva, de o parte pen-

tru aportul lor la teoria magismului, de alta pentru extraordinara lor semnificație, profunzime mitică.

Se povestește despre cel mai mare pictor al împărăției soarelui că ar fi pictat odată, pe un perete, un prea frumos peisaj, un colț de natură cu o peșteră. Despre pictor se spune că isprăvind peisajul a intrat el însuși în peștera desenată și a dispărut în ea. De atunci nu i se mai știe de urmă, căci pictorul nu s-a mai întors.

Potrivit ideii de „cauzalitate prin analogie“, o icoană fictivă se poate realiza aidoma în altă parte. Spre deosebire de gândul cauzalității prin analogie, desprindem credința că însăși icoana ia proporții „reale“. Peștera pictată a devenit o peșteră care a înghițit pentru totdeauna pe autorul ei.

După o altă legendă chineză, un pictor a desenat o apă cu trestie — și în trestii un pește. S-a întâmplat apoi că vântul a smuls pînza și a aruncat-o într-un lac. Peștele desenat s-a deslipit de pe mătasă și a înotat mai departe în lac, viu și sprinten ca toți peștii.

S-ar mai putea aminti multe alte legende, în cari se păstrează urme de magism. Ființe pictate încep ca prin minune să trăiască printre celelalte ființe. Pentru mentalitatea primitivului ficțiunea se transformă nespuse de lesne în „realitate“.

Pentru mentalitatea primitivului o icoană produce la distanță un lucru asemănător, sau prin simpla sa „naturalitate“ ea poate să devină o „realitate“.

Strămoșii noștri cari dăruiau mâini de metal rar Maicii Preciste, pentru ca să se vindece de-o boală, credeau încă într-o influență magică a icoanelor. Etnografii, psihologii, filologii, ar trebui să scrie o carte despre magismul poporului nostru. Un studiu amănunțit se impune. Cîte obiceiuri, cîte cuvinte, cîte expresii, cîte povești, cîte jocuri mai păstrează încă, în ele, urme de concepții magice despre rosturile lumii și ale omului? Într-un timp cînd ciobanul nostru mai încearcă să-și vindece încheieturile anchilozate dăruind cutărui sfînt o mînă frumos împodobită, informațiile se pot culege de-a dreptul de la izvor. Problema își are ispitele ei. Poate se găsește vreun tînăr îndrăzneț să ia această luptă cu zmeii subterani.

Mah-Jong-ul e un joc la care europenii s-au convertit peste noapte. Mandarinii din imperiul chinez îl joacă, se spune, de sute de ani. Cuceritorul Genghis-Han, în zilele lungi, cînd nu cucerea vreo țară de lîngă Oceanul cel mare sau din peninsula europeană, își petrecea poate că și el ceasurile, jucînd Mah-Jong. Probabil acompaniat de frumoasele sale prizoniere chineze, cu oase mici și ochi pieziși. Studenții cu nume monosilabic, rătăciți pe la universitățile din Berlin, Londra sau Paris, frămîntă pietrele jocului, cîte odată zile întregi fără întrerupere, cu acea pasiune în aparență atît de rece, care caracterizează pe omul cu sînge galben. În Europa a devenit peste noapte modă ceea ce în împărăția de mijloc a fost expresia unui stil de viață cu tradiții de veacuri. În veacul al XVIII-lea China a trimis rococoului vase, transparente precum găoacea de ou, și mătăsuri diafane ca aburii. Recent ea ne-a dăruit un joc exotic și pitoresc, pentru seri lungi, cînd radiofonul nu funcționează. Înțelesul jocului Mah-Jong e mai puțin complicat decît pare. Ești invitat doar să urmezi, orbește, fără a întreba de noimă, regulile cu care chinezul iubitor de „forme“ a împestrițat acest joc, această oglindă redusă a felului său de a fi. Odată inițiat în posibilitățile de combinare a micilor cărămizi, cu care jocul operează, nu mai e nevoie de mult timp ca să devii robul unei pasiuni pentru care, la început, s-ar părea că numai mandarinul, cu unghiile crescute în spirală ca dinții unui șoarec hrănit sub clopot de sticlă, găsește destul răgaz.

În jocul Mah-Jong își dau întîlnire istoria, metafizica, arta și temperamentul chinez. Chinezii au dispre-

țuit, în toate timpurile, războiul. Cronologia lor nici nu amintește împărați cari și-au muțiat biografia în sînge. Pentru a fi scutiți de surprizele năvălirilor barbare, chinezii și-au înconjurat imperiul de dimensiunile unui continent, cu un zid, care chiar și pentru posibilitățile tehnice de astăzi pare mai mult opera unor zei, decît a unor oameni. Chinezii sunt desigur foarte mîndri de această vrednicie a trecutului lor; de aceea ei și încep și Mah-Jong-ul cu un așa numit „zid chinezesc”, clădit din cele 144 cărămizi ale jocului, de ivoriu pentru bogați, de lemn pentru săraci. Fiecare piatră poartă o figură: cercuri, bețe de bambus, caractere chineze... Nu cunoaștem scrierea chineză, dar nu ne-ar surprinde deloc să descoperim într-o zi că pe unele pietre e scris numele înțeleptului Confucius, sau al lui Loatse, misticul care a ghicit sensul lumii. Nu ne-ar surprinde deloc să aflăm că pe unele e desenat semnul lui Tao — înțelesul naturii și drumul vieții. Sunt reprezentate alegoric puteri ale naturii: vîntul de est, de vest, de nord, de sud. Cu vreo cîteva pietre intervin în joc și bălaurii. Motiv îndrăgit de arta chineză, bălaurul e un simbol metafizic, o emblemă a devenirii, a începutului, a creațiunii, a învierii, a transformațiunii. Un rol aparte revine florilor. Nimenea nu iubește așa de mult florile precum chinezul, fiindcă de-o extremă sensibilitate artistică. Nicăiri florile nu sunt, în aceeași măsură o întregire organică a gospodăriei, a arhitecturii și a vieții, ca în China. Dacă pe orice alt om îl poți închipui desprins din spațiu, pentru sine — pe chinez nu-l poți imagina decît în mijlocul unui peisaj, între florile, crescute, din gura strămoșilor săi de sub pămînt. Dragostea de natură a chinezului nu e „sentimentală”, ca a noastră, ci organică, liniștită și adîncă. În creșterea florilor și în mersul rotund al stelelor chinezul simte același Tao, același profund sens moral, ca și în adîncimile sinelui. Pentru chinez natura e o entitate morală. Florile reprezintă ființe cari ilustrează în chip desăvîrșit sensul etic al existenței.

În zidul chinezesc al Mah-Jong-ului se întîlnesc, prin urmare, toate elementele vieții organice și spirituale ale chinezului: metafizica amintită prin bălauri, cultura lui de esență atît de filologică — prin caractere, sentimentul situației sale geografice în mijlocul lumii — prin cele

patru vânturi, conștiința unității sale cu natura — prin bețe de bambus, păsări și flori. Regulile Mah-Jong-ului impun o suită de operații, cari intenționează realizarea unor figuri sau forme convențional acceptate de la început. Fiecare jucător tinde să-și potrivească din 14 pietre o formă finală, pe care singur și-o alege după șansele ce le poate avea la întfiele pietre ridicate din zidul matcă. Jocul se termină de obicei cu o exclamație de încântare a tuturor în fața formei realizate de câștigător. Mah-Jong-ul se mișcă deci de la început pînă la sfîrșit în marginea esteticului. Filosoful-călător Keyserling ne spune, în incomparabilul său *Jurnal de călătorie*, că i-a fost greu să discute probleme de înaltă gîndire cu mandarinii, dar că aceiași puțin abstractivi mandarini deveniseră foarte guralivi cînd s-a trecut la probleme de artă și stil. Într-adevăr, rămîne o întrebare dacă și unde în altă parte conștiința stilistică mai este atît de dezvoltată ca în China. Mah-Jong-ul e expresia infinitezimală a acestei conștiințe.

În comparație cu alte jocuri, ca șahul bunăoară, Mah-Jong-ul e neîndoios mai contemplativ. Șahul a fost recunoscut ca o născocire ariană, acest joc poartă în consecință pecetea spiritului care l-a zămislit. Ca invenție șahul satisface un spirit înzestrat cu evidente înclinări spre abstracțiune, un spirit algebric, care la fiecare pas își pune o problemă, dar șahul mai răspunde și unor aplecări războinice, fiind jocul inițiativei individuale, pentru izbînda căreia strategia și puterea de combinație intuitiv-matematică are un rol decisiv. Mah-Jong-ul e invenția unei rase pașnice dotată cu un înalt simț al formelor. Mah-Jong-ul se recomandă ca o distracție în care inițiativa individuală anevoie poate să învingă capriciile întîmplării. Mah-Jong-ul rămîne invenția unui temperament care a îndrăgit „întîmplătorul” și e răbduriu în așteptarea evenimentelor. Mah-Jong-ul are un ce patriarhal și impresonal. Cîtă vreme șahul e destinat să sporească încordarea jucătorilor, fiind plin de curse, de viclenie și calcul, Mah-Jong-ul ni se pare merit să destindă, fiind produsul unui spirit, care nu se apropie cu calcul viclean nici de aproapele, nici de ceea ce poate să aducă întîmplarea, și care acceptă în liniște darurile lui Tao ce se manifestă cu deopotrivă dreptate în ceruri și pe pămînt.

Parabola, ce urmează și care am citit-o întocmai undeva, caracterizează desăvârșit spiritul la care ne referim.

Tse Kung, un elev al lui Kung Fu Tse, văzu un grădinar bătrîn udîndu-și încet, și luîndu-și răgaz, grădina cu o găleată. Tse Kung zise grădinarului : „dacă ai avea o instalație cu roți ai putea să uzi grădina de-o sută de ori în fiecare zi, fără greutate“. Dar grădinarul ridică ochii spre sfătosul discipol al lui Lung Fu Tse și răspunse : „Am auzit de la Laotse, învățătorul meu, acestea : cei ce întrebuințează uneltele viclene, sunt vicleni în afacerile lor, cei ce sunt vicleni în afacerile lor, au viclenie în inima lor, ei nu pot să rămînă curați și nestricați, și cei ce nu rămîn curați și nestricați sunt neliniștiți în spiritul lor ; iar în cei ce sunt neliniștiți cu spiritul nu poate să locuiască Tao. N-aș putea spune că nu cunosc aceste lucruri, dar m-aș rușina să le întrebuințez“. Așa-i răspunse grădinarul. Cînd Tse Kung auzi aceste cuvinte, deveni perplex, își plecă fruntea și nu mai zise nimic.

Cele mai însemnate expoziții de pictură ale anului și ale cronicii bucureștene au fost desigur — aceea a lui Teodorescu Sion și pe urmă a lui Pallady. Cele două expoziții marchează adevărate „date” în dezvoltarea artei românești. Ele au încoronat îndelungi activități și au pus în lumină două înălțimi, la cari s-a putut ridica arta noastră. Nici un viitor cercetător nu le va mai trece cu vederea.

Teodorescu Sion e unul din acei pictori despre al căror meșteșug nu se știe niciodată unde se va opri. Evoluția sa se caracterizează prin ascensiuni neașteptate și printr-un fel de repetate concentrări de energie. Bărbătesc ca articulație sufletească, pictorul își stăpânește talentul cu suveranitate. El are ceva ascetic în felul cum își gospodărește puterile și în dresajul la care-și supune substanța nervoasă. De aceea nu se prevede linia pe care se va hotărî să se fixeze în cele din urmă și în deosebi nu se întrezărește în nici un chip altitudinea la care îl va ridica viitorul. Cu toate acestea, recapitulând etapele prin care a trecut, totdeauna învățînd, trebuie să te miri că n-ai ghicit dinainte că va ajunge, unde pentru cîțva timp s-a oprit, exploatănd posibilitățile multiple ce i le oferă platoul pe care a descins. Teodorescu Sion n-a iubit niciodată cu pasiune impresionismul, care pulveriza materialitatea, înlocuind-o cu pigmentul fluturilor de lumină. Cézanne l-a învățat o anumită asprime a liniei și un fel al culorii prin care redobîndea materia destrămată prin genele impresionistilor. Pe calea aceasta el s-a strădui totuși să fie cît mai românesc cu putință — prin pitorescul totdeauna sever, rareori supraîncărcat al

peisajelor sale. Teodorescu Sion și-a scuturat apoi încă o dată sufletul de prisosurile care derutează, și cu un salt se cucerește pe sine însuși așa cum l-am văzut în ultima iarnă. Mîna ascultătoare, deși nebănuit de vînjoasă, urmează acum linia interioară a marilor intenții de compoziție. Pictura, așa cum o face azi Teodorescu Sion, nu se desăvîrșește decît prin luptă de fiecare zi, prin luptă cu ispitele decorativului, prin luptă cu gestul care poate să devină obicei, prin luptă cu realitatea care trebuie depășită, redusă și realcătuită după anumite nevoi de superioară geometrie spirituală. În tablourile sale Sion iubește abundența liniilor și a maselor, în contrast cu reducerea la expresia cea mai clară a conturilor. Totul se înghesuie, realizînd o tensiune de arc, în momentul cînd lansezi săgeata. Intenția compoziției monumentale primează. Arbori și dobitoace se supun, cu toată tăria lor de piatră, laturilor triunghiulare sau diagonalelor fictive cerute de ochiul iubitor de înaltă orînduială, al pictorului. Oamenii lui Teodorescu Sion sunt supraciobani și suprațărani, pe care aceeași lege divină, simplă în matematica ei, care poartă planetele în elipse — i-a învățat cum să stea și cum să se poarte, plini de putere și liniștiți, monumentali și clasici, prin peisaje românești. O culoare, adesea săracă, aspră, uscată, scoate și mai mult în evidență accentul pus pe ritmul liniar. Priceperea cu care Teodorescu Sion împacă organic vitalitatea aproape de dincolo de fire a copacilor și a oamenilor cu oțelul elastic al osaturii, ce articulează întregul, iscă o uimire mai mult în ochiul ce contemplă aceste tablouri. Teodorescu Sion are legături cu glia și cu codrul, și instinctele, ce mocnesc în el sunt mult prea tari de cît să poată fi înfrînte și copleșite de maniere străine; astfel, deși în ritmul vremii, el a știut să dozeze cu meșteșug exigențele stilistice, cari vin de dincolo de noi, cu etnicul, care vine din adîncimi colective.

Mai puțin chinuit de probleme, mai puțin bărbătesc, dar în aceeași măsură mai rafinat — aproape morbid rafinat — e Pallady. Sau, ca să fim mai lămurii, cei doi pictori nici nu prea suportă o comparație, fiindcă lucrează în feluri cu totul diferite; și, după un cuvînt nespus de just al lui Van Gogh, nu poți să fii în același timp și la

pol și la ecuator. Nu poți să te dai unui rafinament excesiv dacă aspiri la energice atribute bărbătești. Și iarăși o sensibilitate înclinată spre nuanțe diferite va trebui să renunțe la minunile de calitate opusă a bărbăției creatoare, de esență mai voluntară.

Teodor Pallady a trăit și trăiește mult la Paris ; luminile patriei îi sunt pesemne prea orbitoare, ca să le suporte o viață întreagă ; el și-a îmbibat carnea cu esențele sublime, gata de a evapora instantaneu, ale unui sfârșit de veac. În dragostea, ce o declară nuanței, el e un contemporan al „decadenței“, cum a fost numită cultura cu nervi bolnavi ai prietenilor lui Huysmans, cari se închiudeau între pereți acoperiți cu covoare grele, apărătoare de zgomote, și se desfătau în miracolul indefinibil al culorilor șterse de trecut, încălzindu-și oboseala cu ceaiul ce și-a împrumutat mirosul specific de la cămilele pe cari a fost adus luni întregi prin stepile Asiei. Pallady a fost un coleg de școală și prieten cu Matisse, de care îl leagă dealtfel profunde afinități elective. Se pare că pentru a sesiza anumite realități — trebuie neapărat să fii atins de o anume morbideță. Nervul lui Pallady are dureroasă sensibilitate. Interioruri și nuduri, de o voluptate ireală, cu pielea ca un miros de tămâie, și din când în când câte un peisaj — ecou de mare păstrat în căutarea unei scoici — constituiesc gama, de o amplitudine nu prea largă, dar infinit nuanțată, a picturii lui Pallady. Senzațiile, ce ea le dă, se produc parcă la un punct de interferență a tuturor simțurilor : unele culori încep să sune, pe altele le pipăi, și iarăși altele sunt văzute cu celulele senzitive ale cerului gurii. Sufletul lui Pallady e o surdină pusă pe toate culorile lumii : pe toate el le îmblânzește, dându-le adâncime, în toate el face să vibreze o moale suferință. Meșterul Pallady „povesteste tainele culorilor văzute pe dinăuntru, învăluite în borangic“, cum scrie așa de frumos, în prefața catalogului de expoziție, unul din marii scriitori ai noștri de azi. Pallady e unul din artiștii cu destinul în pasivitate — cari își creează opera, în aparență fără eforturi — și cari își găsesc expresia definitivă aproape în momentul când încep să creeze. O evoluție nu e exclusă, dar puțin probabilă.

Sufletul de azi n-a uitat să deschidă ochii și să privească, dar a uitat în mare măsură — mirarea. Nu ne gîndim la mirarea în fața unor surprize cotidiene, ci la mirarea vecină cu religia și cu spaima. Acest sentiment primar, nealterat de nici o reflexie, ți se comunică coplesitor, cînd stai în fața tabloului : „Nunta de la Cana” al lui Hans Eder. Tabloul redă momentul întîieii minuni a lui Isus. Apa miraculos transformată în vin stîrnește uimirea tuturor părtașilor la nuntă, silindu-i să simtă prezența unei puteri de obîrșie cerească. Elementele tabloului sunt astfel distribuite ca să primească reflexul pătrunzător al soarelui înecat în apa din vasul de pe masă. Minunea lui Isus nu e însă numai acest proces de alchimie divină : prin contactul cu schimbarea suprafirească din centru, portocalele de pe masă se desfac parcă singure în felii și, aduncîndu-și aminte că au fost odată flori, iau înfățișare de mari și cărnose corole, iar peștele înviind mai încearcă o dată cu bronhiile acidul prea aspru al aerului. Eder lărgeste la maximum cercul minunii ce are loc : sub pielea oaspeților începe parcă să strălucească — înlocuindu-le sîngele — vinul luminos și galben al minunii. Tabloul nu încapă pe toți oaspeții chemați la nuntă. S-adună-n schimb împrejurul lui Isus toate culorile ca să participe dionisiace la actul magic, prin care fiul bucuros de viață al Mariei a ținut să-și înceapă șirul faptelor. Sugestia acestei minuni ce se lărgeste, nu se desprinde din anecdotica tabloului, cît din sărbătorețul liniilor și din entuziasmul beat al culorilor. Aceasta e una din laudele cele mai frumoase ce se pot aduce pictorului.

Un alt tablou, care ne-a fixat pentru mult timp privirile, e *Crucifixul în marginea satului*. Lemnul simbolic din primul plan ține în piroane un Isus, care se zvîrcolește parcă ar voi să fugă de pe cruce. Crucifixul e un crucifix oarecare, într-un peisaj cu case din Ardeal. Cît timp nu iei seama la casele și dobitoacele cumiști din planul al doilea, crezi că asیști la însuși actul răstignirii, atît de mișcată e toată făptura Christosului de pe cruce. Producerea unei atari iluzii pe care spectatorul și-o corectează ulterior prin observarea contrastului în toate privințele dintre planul dintii și al doilea, a fost credem chiar în intenția pictorului. Contrastul dintre liniștea peisajului și a satului și convulsiiunile răstignitului care încearcă parcă să scape din piroane, întărește în deosebită măsură sugestia puternică a tabloului. Dar pictorul Hans Eder e în primul rînd un portretist, chiar dacă operele sale cele mai de preț nu sunt portrete. Iată „portretul” ciudat al pictorului Kimm. Mîna liberă ridicată (Eder caută mîinile, fiindcă știe că această parte a trupului omenesc exprimă sufletul de multe ori mai bine decît fața), pregnanța capului redus la esențial, pielea ruginie ca scoarța de brad, întoarcerea profilului spre o imaginară aventură, vorbesc despre un om care probabil iubește mult pădurile și munții, libertatea, vînătorile și legendele.

Hans Eder trăiește într-un oraș ascuns în miez alb de iarnă. Împrejurarea aceasta lămurește poate întrucîtva de ce toate culorile sale sunt limpede văzute prin aer subțire de munte; de aici poate și relativa precizie a liniei. Arta lui Eder e desigur o artă germană, s-ar putea risca chiar epitetul săsească, deși această artă nu are nimic local. Pictura lui Eder nu ne-o putem totuși închipui fără de văzduhul înalt și curat al munților de la Brașov. Cu atît mai puțin fără de substratul inconștient al asprelor legende germane. Fluidul blond din *Nunta de la Cana* pare a fi un reflex, pe căi oculte, al aurului păzit de zîne în fundul Rinului. Hans Eder a trecut cu mult control de sine prin experiența expresionismului. Cînd ne-am abătut în iarna aceasta pe la Brașov, ca să-i văd expoziția (întîrziind n-am mai putut să văd decît rămășițele expoziției), l-am găsit citind *Jurnalul de călătorie* al lui

Keyserling. După ce am privit îndelung cele câteva tablouri ce mi le-a mai putut arăta, voiam să-i spun cât de bine se potrivește artei lui o pagină a lui Keyserling, în care celebrul eseist arată neajunsurile aspirației spre noutate și elogiază în schimb setea de desăvârșire. Eder, renunțând la goana puerilă după foarte problematice noutăți, își dă silința să selecționeze și să desăvârșească mijloacele cucerite prin experiențele modernilor. O sarcină grea, ce nu se poate lipsi de tact și de înțelepciune.

[1926]

Nagy István a fost abia de curînd „descoperit”, deși e destul de înaintat în vîrstă. El a trăit mult timp la sat. A fost învățător ani îndelungați și a crescut generații de copii simpli, foarte străini de rigorile civilizației și foarte aproape de taina, totdeauna aceeași și niciodată cucerită, a naturii. E un secui cu ochii mici, sub pleoape groase ca înțepate de cine știe ce misterioase albine, cu oasele feții lățite pentru a arăta că omul are neuitate legături strămoșești cu Asia. Instinctele sale, mai vechi decît el, n-au suferit nici o atenuare prin contactul cu lumea de dincolo de sat. La vîrsta cînd pornirile nomade sunt firești, el a umblat și prin Europa (dacă nu ne înșelăm în întîia tinerețe și-a plimbat curiozitatea prin atelierul lui Lenbach), dar pe urmă s-a întors iarăși la sat. Aci, printre casele cu căciuli enorme de paie, printre bețivani în delir și zmei în groaznică decadență, el s-a găsit așa cum se voia. Nagy István iubește mai presus de orice *sorțile omenești*, iar acestea nu putea să le găsească nicăieri mai năvalnic și mai neprefăcut țîșnite în fețe și în gesturi decît la sat. La sat el trăia între ai săi, pe cari îi cunoștea prin vocea sigură a sîngelui; viața celuiilalt izbucnește lîngă tine puternică și tristă, fără mască și fără de cuvîntul care ascunde. De influențe, în înțeles de toate zilele, e greu să vorbești cînd e vorba de opera lui Nagy. În orice caz el se găsește în afară de școlile multiple cari își dispută egemonia asupra conținutului. Ai putea să întrezărești doar vagi asemănări de intenții, uneori cu Rodin, alte dăți cu Van Gogh, sau peste veacuri cu pictorii mari cari au îndrăgit prăpăstiile lăuntrice ale vieții. Nagy István trăiește astăzi la Cluj dar are prietenii rare și aiurea

la Budapesta, la Viena — și mîine-poimîine și mai departe. La Cluj el se bucură deocamdată de prietenia lui Bolond Șandor, a lui Șandor Nebunul, omul fără de vîrstă și fără de anotimpuri, care vara-iarna umblă cu pălăria de paie printe cofărițele, cu cîrîit de papagali, ale pieții, apucat din cînd în cînd de un rîs zgomotos și epileptic. Pe acest zănatîc nevinovat și copilăros, pe care toată lumea îl încarcă cu flori și cu verdețuri, pe acest nou Democrit cu geniul în descompunere, care se scutură cu sughițuri de asin în extaz și înalță peste străzi un rîs fantastic de cetățean suprafericit — îl am în fața mea într-un „portret” de Nagy István. Portretul e caracteristic; el redă un trup pe care l-a sfărîmat timpul, o materie în care s-a organizat o soartă — și pe care a descompus-o soarta. Cei mai mulți oameni prinși în cărbune și pastei de Nagy István sunt în același sens: materie descompusă de o fatalitate. Nagy caracterizează desigur, cu neobișnuit meșteșug chiar, dar ceea ce el reține din înfățișarea și viața unui om nu e atît trăsătura, ce nu se mai repetă la altul, fizionomia accidentală și unică, ci *inevitabilul, destinul* care distruge o făptură și o fiziologie dată — înfăptuindu-se. Această dragoste sau spaimă de destin, circumscrisă opera lui Nagy; dragoste sau spaimă de destin, căci sentimentele esențiale ale noastre sunt totdeauna bipolare. Trebuie să te întorci la tragedia greacă dacă vrei să mai încerci același sentiment al inevitabilului ca în fața portretelor lui Nagy. Firește, în opera lui Nagy totul e scos din planul erotic și ideal și adus pe un plan cotidian: eroul nu se va numi Oedip ci, Bolond Șandor. Dar fatalitatea scuturată de rîs a acestui Bolond Șandor se desprinde așa de convingător din pulberea de cărbune și din petele de pastel, că te simți îndemnat să-l numești: Democrit. Prin opera lui Nagy trec oameni, bețivani în delir cu aureole ca jocul de petrol pe apă, măturători de stradă, mume bătrîne cari au născut pentru lupta cu pămîntul alte zece sorți. Dar trec prin opera lui și peisaje în culori întunecate, în verde și brun și roșu, în care cărbunele se amestecă copleșitor. De notat că Nagy iubește mult și un motiv așa de banal cum e: cimitirul. El are o serie de desene numai în cărbune: trunchiuri negre în noapte neagră, frunze grase de cărbune, morminte săpate în cărbune. Sugestia e tare și definitivă: aci sunt îngro-

pate sorți, nu oameni. Nagy nu cunoaște nici uleiul, nici acuarela — numai pastelul. Tablourile sunt pastel frământat. Nagy se luptă, când desenează. El pune pigmentul cu pumnul. Nu l-am văzut lucrînd, dar din cele auzite amintește pe Van Gogh.

Și am mai văzut undeva un portret de Nagy István, al unui țaran român cu ochii de pămînt. Amintindu-i-l, Nagy mi-a spus că acum se duce iarăși în sat — să prindă vieți românești. Poate vieți pietroase din Munții Apuseni, poate vieți primitive din ținuturi unde românul a acceptat infiltrații asiatice. Trăiește între noi un mare pictor și nu-l cunoaștem. E un om simplu. E un Secui. E Nagy István.

Am fost la el cu un prieten. Cînd am ieșit, am spus prietenului : „Omul acesta de pădure pare a fi uitat că mai există și o cultură în Europa“.

Prietenul a răspuns :

„Dumnezeu e cult ? Nu e cult“.

Recitesc o carte pe care din copilărie n-am mai luat-o în mână : *Povestea vorbei*.

Anton Pann, cel „isteț ca un proverb”, a avut în valul de romantism — prietenos poporului — de acum un veac, fericita inspirație de a aduna proverbele noastre și de a le grupa după subiect. Pentru fiecare mănunchi a dat și o „poveste a vorbei”, o anecdotă, o povestire verificată, drept tîlc al proverbelor înmănunchiate. Istețimea cu care a legat, în buchete cu explozii multicolore, proverbele — și exegeza naivă ce le-o alătură — fac din *Povestea vorbei* una din cele mai originale și simpatice cărți ale literaturii noastre. Unele proverbe sunt atît de strîns și de firesc și de economic legate în monom, încît le crezi creațiuni dintr-un singur bloc. În Anton Pann s-a încarnat întîia și ultima oară proverbul românesc ; apariția lui e în felul său desăvîrșită. Ce s-a mai făcut după el echivalează cu un adaos mecanic de colecțiuni, mai bogate poate, dar mai puțin consistente. Nu s-a mai găsit un al doilea amator, care să trăiască în aceeași măsură proverbul, să aibă același tact, aceeași dragoste în întrebuintarea lui, ca Anton Pann, profesorul de muzică, cu sezoanele vieții împărțit între biserică și aventură.

Proverbele sunt aforismele poporului. Cum cîntecul povestitor de moarte al ciobanului anonim se ia la întrecere în frumusețe cu creațiunile poetului, ce-și poartă cu orgoliu solemn numele, tot așa și proverbul poate să copleșească înțelepciunea cutărui gînditor excepțional cotate pe piața literară. Cîntecul și proverbul au deopotrivă un ce greu definibil, aproape cu neputință de realizat unui creator cult, anemiât de îndoielile reflexiei :

un firesc ce înduplecă inima și inteligența cea mai inco-ruptibilă, o grație a întâmplătorului, ceva mai presus de bine și rău când e cîntec, ceva mai presus de adevăr și neadevăr când e proverb. Cunoaștem proverbe românești cari prin finețea lor par cuvinte dintr-o conversație spi-rituală, ce are loc mai mult între niște zei rustici decît între țărani. Avem proverbe, cari sunt biciuiri de foc și proverbe cari înainte de a se preface în cuvinte au fost flori. Unele, discrete, deschid orizonturi metafizice. Altele sunt surîsuri desprinse dintr-o tragică resemnare în fața vieții. Unele au urîtul obicei al dascălilor cari mora-licează. Altele un umor izbăvitor de tristețe. Adîncime, joc, grotesc întilnești la fiecare pas, dacă nu la orice ță-ran, atunci în belșugul de înțelepciune al aceluia țăran fără de nume, sinteză rezumativă a geniului unui întreg popor, rămas aproape același prin cel puțin zece veacuri. Observație, căreia nu-i scapă nici o nuanță a realității, interpretare adeseori divinatorie a existenței, spirit ce se joacă cu relativitatea valorilor, imaginație care fi-xează pentru eternitate o icoană grăitoare, găsești din plin în înțelepciunea acumulată în acea miraculoasă me-morie a poporului numită tradiție. Proverbele sunt deo-potrivă : frînturi de sisteme filosofice, frînturi de psiho-logie, frînturi de mare pamflet. Cînd citești un proverb ca acesta : „Cine se învață mincinos se îmbolnăvește cînd spune adevărul“, te simți ispitit să cauți în istoria gîndirii veacul cînd filosofii continentului au denunțat apriorismul valorilor, ca să ajungă în definitiv la același rezultat relativist al umilului gînditor înzestrat cu un așa pronunțat și treaz simț al contingentelor și condițiilor umane. Trebuie să deschizi paginile de pamflet cele mai crude ale literaturii universale, ca să mai întilnești ima-gini plastice ca aceasta : fățarnicul „mănîncă sfinți și scuipă draci“ ; ironii ca aceasta : „fă-ți crucea mare că e dracul bătrîn“ ; răutăți ca aceasta : omul sărac și nevo-iaș „se îmbracă numai pe dinăuntru“. Proverbele, ca și aforismele dealtfel, cuprind de obicei adevăruri văzute dintr-o parte, pieziș, sau de la înălțime. Țăranul știe să le dea proporții, să le exalteze ; și astfel un adevăr relativ, prins într-o icoană vie, palpitantă, grotescă sau strigă-toare înduplecă și incremenește ipnotic ca un ochi de sarpe mintea ascultătorului. Cît privești dimensiunile ima-

ginației, țăranul nostru ia concurența cu orice primitiv oriental. Proverbul cu șoarecii cari se fac stăpini când pisica nu e acasă, îl au desigur toate popoarele înconjurătoare, dar rămîne îndoielnic dacă imaginea proverbului o mai găsim undeva tot atît de eroică: „unde nu e pisică, șoarecii steag ridică”. La întrebarea despre ce glăsuiește proverbul românesc, s-ar putea răspunde cu mîndria doctorului medieval: despre toate lucrurile, cari se pot ști, și altele multe în afară de acestea.

Totuși, în mijlocul interesului nu e nici cerul, nici iadul, nici lumea, ci omul. Omul cu toate calitățile și metehnele, cu toate apucăturile, întocmirile și rosturile sale, voite și nevoite.

Încă nu s-a scris un studiu serios despre proverbul românesc, un studiu la înălțimea mijloacelor de investigație și de determinare de astăzi, care să arate fizionomia schimbăcioasă și totuși aceeași a acestui pestriț și scînteietor proverb, în comparație cu cel de aiurea. Proverbul românesc are fără îndoială o fizionomie a sa, un stil dintr-o bucată, o înfățișare de-o remarcabilă consecvență lăuntrică. De la un asemenea studiu așteptăm și cea mai organică psihologie a gândirii populare românești.

Drumurile ardelene duc prin sate, unde în nemijlocită vecinătate găsești două concepții arhitectonice cu totul diferite : românească și săsească. Străvechile, masivele sate săsești și-au studiat — cel puțin așa pare — foarte mult locul unde aveau să fie clădite. Din felul cum ele se aliniază, potrivit unor exigențe geometrice, se desprinde impresia de calcul. Satele românești sunt așezate mult mai întâmplător în peisajele ce le cadrează. Sașii, vechi coloniști, neam de o dîrză, statornică și înceată voință, și-au ales rațional pămîntul, unde aveau să-și ridice casele și să-și sape mormintele, ei au gustat precauți apa, au cîntărit lumina și au măsurat cu grijă grosimea himei, ei s-au ferit de înălțimi accidentale și au încercat cu nările direcția vîntului. Rostul acesta chibzuit și l-au păstrat satele săsești pînă astăzi. Ele n-au crescut întâmplător, cu entuziasm stîngaci, din peisaj, precum cele românești ; ele au fost aduse parcă în acest peisaj ardelean, gata de aiurea — prin văzduh sau pe altă cale, dintr-o țară, unde sărăcia solului a învățat pe oameni să lupte cu natura, să muncească cuminte și mai ales cu geometrică statornicie. Satele românești, înălțate vertiginos pe o muche sau împrăștiate într-o vale ca turmele, s-au născut parcă din inspirația capricioasă a naturii însăși, în mijlocul căreia sunt situate. Casele săsești una lîngă alta, formînd un singur mare zid către stradă, severe, cu ferestre înalte, cari nu îngăduie priviri din afară, purtînd convenționalul pe frontispiciu — cîte o maximă biblică ; comuna săsească e o colectivitate rațională de oameni închiși, fiecare afișînd pe frunte imperativul categoric. Casele românești sunt mai liber laolaltă, ele se

izolează prin grădini, au pridvoare împrejur și ferestruici așa de joase, că poți vedea totul înăuntru; casele formează grupuri asimetrice — ca țărani cînd se duc în dezordine la o înmormîntare sau la o nuntă: comuna românească e o colectivitate instinctivă de oameni deschiși, iubitori de pitorescul vieții.

Casele săsești, deși bogate, sunt reduse la util; casele românești, deși în majoritate sărace, au mult inutil în alcătuirea lor, dovadă pridvorul cu stîlpi, care le înconjoară de obicei. Acest inutil al caselor românești trădează un simț artistic de care e foarte departe casa săsească, ce are la temelie mai mult o concepție etică decît estetică despre rosturile vieții.

Sășii sunt ingineri născuți, ei impun naturii ordinea din sufletul lor, ei își aliniază casele, ca și ideile, în luptă cu tainele înconjurătoare. Românul se adaptează la natură superstițios. Românul e în mare măsură fatalist, dar un fatalist stăpînit de încredere în raport cu imprevizibilul timpului și cu orînduiriile lumii exterioare. Românul nu va încerca să schimbe cursul lucrurilor, nici să modifice configurația pămîntului, el își clădește prin urmare casa și „la spatele lui Dumnezeu”, cunoscînd poate că Dumnezeu are ochi și în spate. Ulițele unui sat de munte se pierd printre stînci șerpuitoare ca pîraiele. Ulițele, mai bucuros ocolesc stîncile, în loc de a le tăia. Intervine aci un fatalism senin sau dragoste invincibilă de pitoresc?

Cert, după ordinea săsească, capriciile arhitectonice ale românului te izbesc ca dezordine. Dar dezordinea nu e decît altă ordine: ordinea vieții. Iubește și românul geometria, dar numai în arta lui cînd cioplește o cruce, cînd crestează o furcă, cînd rotunjește un ulcior, sau cînd stilizează niște flori în covoarele pentru laviți. Pentru viața săsească geometria e esențială, pentru român ea e o podoabă periferială.

În casa românească întrezărim elementele latente ale unui viitor stil arhitectonic de mare linie. Desigur că în arhitectura de oraș acest stil n-are decît reușite vagi și aproximative. La anume clădiri urbane, cari se vor „românești”, românesc e numai decorul, dar prea puțin esențialul arhitectonic. Cutiile de chibrituri nu de-

vin românești, aplicându-le un „chenar“ de cătrintă țărănească.

De ce nu a reușit pînă acum acest stil ?

Poate că din aceeași pricină care a zădărnicit și la alte popoare realizarea unui mare stil de la moartea rococoului încoace. Și această pricină ni se pare însăși structura spirituală a epocii.

În această epocă omul și-a preschimbat sufletul în oglindă, adică și l-a negat. În această epocă omul a pierdut îndrăzneala constructivă. În această epocă omul a devenit maimuța naturii, în foarte multe înțelesuri.

De la 1850—1900, se întinde epoca naturalismului și a impresionismului, adică a imitării naturii în artă, a oroarei de creație, a pasivității spirituale. Epocă fără de elan constructiv, jumătatea a doua a veacului al nouăsprezecelea a fost fatală îndeosebi arhitecturii, artă eminentă constructivă. Evident, epoca a clădit mult, fiindcă a fost bogată, dar ea a avut prea puțin duh constructiv ca să poată întruchipa un stil.

O erezie, cu urmări regretabile, e pe cale de a-și face tot mai mult loc în conștiința unora din artiștii noștri, pictori, poeți și muzicanți. N-o să întindem degetul arătător spre cutare sau cutare nume. Sunt poate printre aceștia — și nume de prieteni, la cari ținem și cu cari dorim să stăm de vorbă în liniște. Dar erezia există. Și nimic nu ne poate orbi într-atîta ca s-o trecem sub tăcere. Ni s-a dat să cunoaștem pictori cari, aspirînd spre o creație cît mai „românească”, nu se sfiesc să îmbrace pe Maica Domnului în cătrînță și să încingă pe Isus cu un brăcinar din care numai cele trei culori mai lipsesc pentru a fi complet național. Avem poeți, de talent chiar, pentru care fuga în Egipt s-a petrecut „pe Argeș în jos”. Acest zel etnografic duce de obicei la rezultate facile, compromițînd definitiv „naționalizarea” artei românești, dorită cu deopotrivă ardoare de toți. Problema raportului dintre etnografie și artă trebuie pusă în termeni mai subtili, altfel riscăm să ne cotopească tablourile cu arhangheli în cojoace de ciobane și versurile în care Dumnezeu se încruntă cu bunătatea balcanică a unui boier român. O operă de artă nu devine „națională” prin faptul că adună în sine ca într-o căldare vrăjitoarească un cît mai mare număr de elemente etnografice. O operă de artă devine „națională” prin ritmul lăuntric, prin felul cum tîlcuiește o realitate, prin adîncă afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață, prin instinctul, care niciodată nu se dez-minte, pentru anume forme, prin dragostea invincibilă față de un anumit fel de a fi, și prin ocolirea altora.

Astfel, o operă de artă poate să fie națională chiar fără de a cuprinde în zalele ei nici un singur element et-

nografic. Mai mult : o operă poate să fie românească — chiar dacă s-ar plămădi din elemente etnografice cu totul străine de poporul românesc. Ilustrăm totul printr-un exemplu care ne privește de aproape. Maghiarul Bartok Béla a compus o serie de admirabile, primitive și rafinate bucăți muzicale pe motive populare românești. Care a fost însă rezultatul genialei inițiative, cât privește raportul dintre artă și etnografie ? Motivele utilizate de Bartok sunt desigur românești, dar caracterul ultim, imponderabil, esențial al bucăților pe care el le-a compus, e totuși *maghiar*. Bartok Béla n-a putut să evadeze din cerul perfect închis al propriei personalități, etnic deplin determinată prin atâtea și atâtea înclinări inconștiente. Naționalitatea unei opere e deci fatalitate, și nu se obține prin utilizarea conștientă și programatică a unor elemente de cultură exterioară, de natură etnografică. Când fondul etnic există într-un om, are putere de destin, iar artistul, orice ar încerca, nu scapă de poruncile scrise cu sînge în anatomia lirică a ființei sale. Orice încercare de evadare din cercul ființei sale — l-ar arunca și mai sigur în brațele irevocabilului său destin, cum se întîmplă cu acei mari și nenorociți eroi, ai tragediei grecești. Urmează din toate acestea cu putere de axiomă un lucru : naționalitatea unei opere nu trebuie *căutată* ; ceea ce e profund etnic se înfăptuiește de la sine ; printr-un accent adăugat conștient nu se obține decît o diminuare a efectului dorit. Ce e adînc etnic nu se poate înconjura.

Cînd Shaw scrie despre un fenomen atît de francez cum e Ioana d'Arc — umorul insular al seminției căreia scriitorul îi aparține transformă în *felul* său sufletul și gîndul, care numai așa nu au putut să fie ale eroinei. Dar se pot invoca atîtea alte exemple, cari întăresc cele spuse.

În orice scriere a lui Unamuno izbucnește ceva din căldura și vechiul fanatism sudic al spaniolului cu instincte incendiate. Ceva din neastîmpărul, insolența și inconstanța italianului își face totdeauna drum în opera lui Papini. Viziunea, întortochiat gotică și apetitul metafizic al germanului țîșnesc în poezia unui Däubler, cu toate că acesta lucrează de preferință cu elemente luate din viața italică și din lumea antică. Ceva din sălbătăcia asiatică a pustei maghiare cîntă în lirica lui Ady — chiar și atunci cînd poetul încrucișează rime deasupra Parisului.

E desigur frumos, dar mai ales măgulitor pentru sentimentul vulgului, să faci uz într-o operă de artă de elemente din cultura etnografică a poporului, dar nu trebuie să ne îngăduim iluzia că prin *aceasta* se creează o artă națională. Pentru naționalitatea unei opere de artă etnograficului e aproape tot atât de indiferent ca elementele de orice altă proveniență. Încercarea unor artiști și literați de a limita inspirația la izvoare de folclor și de etnografie, sau de a localiza cu orice preț subiecte și mitologii, cari prin însăși natura lor sunt în afară de spațiu și timp, înseamnă o diminuare a libertății artistice și, ceea ce e mai condamnabil, o înlocuire a *fatalității etnice* proprie oricărei personalități creatoare prin *reflexie lucidă și programatică*. Inconștientul e substituit prin conștient, destinul prin calcul, „etnicitatea autentică” prin etnografie, calitatea interioară și vie a sîngelui prin combinația exterioară și moartă a unor realități folclorice. Operele plăsmuite astfel fac cele mai adesea impresia unor neputincioase artificii. O adevărată personalitate creatoare concentrează în sine, fără să știe și fără să vrea, acea fatalitate etnică despre care vorbim. O personalitate fără mesaj nu va putea niciodată să acopere absența fatalității interioare prin improvizarea voită a unor opere, din fragmente de cultură populară și anonimă împrăștiată în jurul său, nici prin imitarea acelor creații de artă de nimenea iscălite ale țăranului sau ciobanului.

Lucrurile acestea trebuiesc spuse și repetate la fiecare pas, deoarece tocmai în timpul din urmă a sporit îngrijorător numărul acelor cari, în numele unui tradiționalism rău înțeles, fac exces de etnografie artistică.

Într-un timp, cînd Nietzsche era încă o simplă „curiozitate literară”, Brandes a avut tinerească îndrăzneală, ce rămîne pentru profesorul danez aproape cel mai însemnat titlu de glorie, de a lansa printr-o serie de conferințe universitare pe marele „imoralist”. Nietzsche, în izolarea ermetică ce și-o impusese ca o apărare împotriva celor ce nu voiau să-l cunoască, s-a bucurat de acest înții semn al viitoarei sale faime nu mai puțin decît se bucurase odinioară Schopenhauer de înțțiile vești de recunoaștere admirativă ce i le trimitea marele public : o slăbiciune în care se trădau legăturile ce le mai păstrau totuși acești individualiști cu colectivitatea, sau cu „turma”, cum o numea disprețuitor cel dintîi, cu „marfa de fabrică” cum o numea cel din urmă. Dar nu această psihologie a slăbiciunilor omenеști ne interesează aici. Brandes începu cu Nietzsche o corespondență interesantă, prilej între altele pentru a atrage acestuia atenția asupra unui contemporan tot atît de singuratic ca și el : Strindberg. Brandes simțea probabil că acești oameni cari, fără să știe unul de altul, au umblat nu o dată pe

* Din volumul *Ferestre colorate — Insemnări și fragmente* — (Arad, 1926), în ediția de față s-a renunțat la următoarele articole: *Cartea unui prinț* (recenzie la broșura „Europa și omenirea” a prințului rus Trubețkoy), *Fețele aceluiași* (o prezentare a cărții lui H. Blüher „Aristia lui Isus din Nazaret”), articolul comemorativ dedicat inițiatului *Rudolf Steiner*, *Silogismul slav* (o părere despre gîndirea popoarelor slave), *O expoziție pe care n-am văzut-o* (gînduri despre expoziția internațională a artei postimpresioniste). Foiletoanele ce urmează n-au fost publicate în volumul „Zări și etape”, definitivat de Blaga pentru tipar în 1945 și apărut în 1968 ; (n. ed.).

aceleași drumuri, trebuiau să se cunoască. O corespondență a și urmat, cu salturi de suveică sprintenă, între cei doi ciudați scriitori care se simțeau deopotrivă în rolul de profeți ai timpului. Nietzsche ar fi dorit ca Strindberg să-i traducă în franțuzește pe *Also sprach Zarathustra*. Dar Strindberg a refuzat. Probabil nu fiindcă n-ar fi putut (și-a tradus singur *Tatăl* în limba franceză), nici fiindcă n-ar fi voit; era însă prea ocupat și muncit de propriile proiecte literare ca să mai fi găsit un răgaz binevoitor și pentru alte lucrări. Ar fi fost totuși un fenomen interesant: Nietzsche introdus în literatura franceză de Strindberg. Cei doi idoli ai vremii de mai târziu ar fi avut ocazia să intre la braț într-o literatură care ar fi înlesnit în multe privințe realizarea năzuințelor lor profetice.

Asemănările dintre cei doi scriitori sunt tot așa de multe ca și deosebirile. Găsim că nici astăzi, după un sfert de veac de la moartea lui Nietzsche, nu s-au întins toate ițele ce se pot întinde pitoresc între cele două spirite.

Ceea ce Nietzsche numește „voința de putere” alcătuiește substanța sufletească a unor serii întregi de persoane din dramele lui Strindberg (*Tatăl*, *Sonata strigoilor*, *Spre Damasc* etc. . . .). La Nietzsche însă „voința de putere” e un principiu de proporții metafizice, acceptat cu simpatie, cât timp Strindberg vede în acest principiu vital oarecum un ultim rău al existenței. La Strindberg, principiul voinței de putere definește de obicei raportul celor două sexe: femeia și bărbatul, uniți prin iubire-ură, se luptă în definitiv numai pentru a-și arăta puterea unul asupra celuilalt. În lupta aceasta de obicei bărbatul cade, fiindcă posedă în prea mică măsură arma principală a femeii: lipsa de scrupule morale. Bărbatul are o conștiință — și asta-i pieirea lui.

Pentru Nietzsche, ființa ce întrupează în toate splendorile ei mai presus de bine și rău „voința de putere” e — supraomul. Strindberg a creat și el la rîndul său un tip în care se întrupează fascinantă și aproape ireală această voință de putere asupra semenilor: e omul vampir (vezi *Sonata strigoilor*). Supraomul și omul vampir reprezintă în diferite chipuri același principiu întrezărit cu egală claritate de către Nietzsche și Strindberg. Deosebirea între cele două tipuri rezultă din evaluarea deosebită a

aceluiasi principiu : pentru Nietzsche voința de putere e un principiu mai presus de bine și rău, un principiu creator, deschizător de perspective ; pentru Strindberg însă voința de putere e un principiu destructiv, din care precede aproape tot răul. Nietzsche voia să rămână credincios pământului ; Strindberg căuta o ușă de scăpare din realitatea stăpînită de principii rele — în lumea eternelor „transcendențe“. Nietzsche rămîne credincios pământului : asta ar însemna că îl vede necondiționat înconjurat de-o auroră trandafirie ; pământul e și pentru el o piatră de încercare ; el își dă seama de tot tragicul existenței terestre, dar acceptă această viață dinadins, voind să-și dovedească cu orice preț tăria. Strindberg vede în viața pămîntească un iad din care ar vrea să evadeze. Avusese și el atitudini de dîrz eroism supraomenesc, dar pe urmă tocmai aceste atitudini i s-au părut un rău mai mult.

Cei doi scriitori au fost deopotrivă niște revoltați în veșnic neastîmpăr, trecînd din „năpîrlire“ în „năpîrlire“, adică dîintr-o înnoire sufletească în alta, sunt deopotrivă chinuiți de toate problemele timpului și într-un anumit înțeles : abreviaturi vii ale veacului. Ca și Nietzsche, Strindberg e un romantic la început și devine un foarte nervos, liber cugetător. El a mai avut timp să se schimbe și în fiară îmblînzită ; de multe ori ne-am întrebat că oare Nietzsche-Antichristul n-ar fi sfîrșit, ca și Strindberg, prin a deveni un bun creștin sau chiar budist ? Strindberg și-a găsit relativa liniște într-o viziune transcendentă despre existență. În ultimul deceniu al mișcatei sale vieți a intrat tot mai mult în ocultism. A ajuns să vorbească și despre Samsara, despre veșnica reîncarnare. Ne vine să credem că ideea reîncarnării n-a fost pentru el un simplu mit. Știm că și Nietzsche se cufunda cu tot mai multă împăcare în gîndul „veșnicei reîntoarceri“.

Gîndul acestei „veșnice reîntoarceri“ e aproape tot atît de esoteric ca și cel al reîncarnării și-ar fi devenit poate pentru Nietzsche (dacă nu înnebunea) o punte spre transcendențele pe cari le ura cu atîta patos în Zarathustra.

Omul care de cîteva ori și-a răsturnat propriul eu, răstălmăcindu-și-l tot prin alte și alte valori, omul care din poet al dionisicului antisocratic devine un intelectualist voltairian și apoi iarăși un profet al dionisicului

suprauman, omul care din admirator al lui Wagner devine un vrăjmaș îndrjit al muzicii acestuia, purta în sine și alte posibilități antinomice a căror manifestare numai întunecarea sufletului a împiedicat-o; n-ar fi devenit probabil chiar un bun catolic ca să înjure pe Luther pentru opera lui protestantă și poate nici un budist veritabil, dar nu-i exclus să se fi împăcat cu „transcendențele” sau să fi devenit un inițiat ca elevul său Rudolf Steiner, sau un semiinițiat ca prietenul său Strindberg, sau un simplu panteist ca mulți dintre cei ce i-au cultivat mai departe graiul.

1925

La expoziția internațională a „Contemporanului”, cea cu multe ciudate realizări și cu multe experimentări căutătoare de drumuri, am avut deosebita plăcere de a sta de vorbă cu Marcel Iancu — pictorul adînc pătruns de cea mai nouă estetică.

Convorbirea și reflexiile luaseră — prin ferestrele filosofiei estetice — zborul dincolo de priveliștea multicoloră a expoziției, spre un tărîm de considerații abstracte. Iancu făcea observația că tălmăcitorii celor mai noi manifestații artistice confundă însă cele două curente: abstract și constructiv. Deși nu mă făcusem vinovat de această confuzie, după despărțire, am început să clădesc un sistem de „deosebiri” între tendința abstractă și cea constructivă în artă. Logica iubește din cînd în cînd această gimnastică scolastică. Cei ce au văzut pasărea măiastră sau capul de femeie cu minile ca niște transcendente materializări spiritiste ale lui Brîncuși, sau acel minunat torso din lumină pietrificată al doamnei Petrașcu, își dau seama că acești artiști pornesc din natură, oricît ar simplifica-o, oricîtă spiritualitate și imaterialitate ar da liniilor reduse la cea din urmă expresie.

Natura, obiectiv organizată, e punctul lor de plecare, dar numai atît — punct de plecare: ei nu se opresc la conturul accidental al acesteia, ci o proiectează pe un plan abstract de esențe și sinteze. Ei nu neagă natura — decît în măsura în care o pătrund de spirit. Brîncuși îndeosebi — cu o mare știință despre posibilitățile imanente ale materialului în care lucrează — a ajuns la forme care înseamnă crearea din nou a naturii pe un plan divin, așa zicînd, unde materia urmează cu supunere îngerească nu

atît legile ei, cît legile duhului ce-și dorește un trup adecvat. În laboratorul lui Brâncuși, cred că nu o dată însuși Demiurg s-a simțit ispitit să intre să experimenteze dumnezeiește alături de sculptor.

Alături de această voință de abstract a lui Brâncuși merge voința de construcție a celorlalți artiști, la Iancu și Maxy, îndeosebi.

Vorbind de operele lor în care sunt constructiviști, și în acestea ei tăgăduiesc cu desăvîrșire natura în ființele ei organizate. Ei au ambiția incoruptibilă de a construi în afară de natură; ei nu mai înalță natura pe un plan abstract, ci clădesc — fie simfonic, fie arhitectonic — complexități de linii și culori ce vibrează în sine cum vibrează o catedrală ce nu seamănă cu nici un produs al naturii. Spiritul în procesul său creator e aici suveran. Figurile geometrice nu sunt abstracțiuni din natură, ci construcții creatoare pe care noi le impunem naturii: această filosofie kantiană deschide porțile esteticii constructiviste sau ale creațiunii absolute. Dacă spiritul are dreptul să-și impună legile sale naturii, cu atît mai mult e îndreptățit să și le impună artei. Accentul cade aici cu totul pe spirit. Spiritul nu se mai orientează după formele și produsele organizate ale naturii, ci creează suveran, întrupîndu-se din aceleași elemente cu cari și natura lucrează suveran: linia și culoarea, spațiul și materia. Comune nu mai sunt decît elementele, iar acestea au cu totul altă funcție în artă decît în natură. Ceea ce în natură e element pur, al cărui rost nu-l prea putem ști, devine în artă purtătorul unei valori spirituale. Nu ni se par lipsite de interes cuvintele lui Kandinski despre valorile spirituale ale corpurilor. Kandinski e inițiatorul „picturii absolute”, în operele sale a rupt orice legătură cu natura. O mai hotărîtă independență în această privință nici nu se poate imagina. Opera lui e pură simfonie de culori; el operează cu culorile ca un muzician cu tonurile.

„Pînă în ziua de azi nu m-a părăsit impresia sau mai bine zis trăirea culorii ce iese din tub. O apăsare a degetelor și deodată ies — una după cealaltă — aceste ciudate ființe numite culori, sărbătorești, răsunătoare, contemplative, visătoare, confundate în sine, cu seriozitate adîncă, cu ștregărie săltăreață, cu un suspin de eliberare, cu adîncă rezervată tristețe, cu putere îndrîjită

și cu opunere, cu moliciune care cedează și cu jertfire de sine, cu încăpățînată stăpînire, cu șovăitoare independență de echilibru, în ele însele vii, datorite cu toate însușirile pentru viața de aici înainte și în fiecare clipă gata să se supună unor noi combinațiuni, să se amestece într-olaltă și să creeze un nesfîrșit număr de lumi noi."

Între pictorii cari expun în sala din strada Corăbiei îndeosebi M. Teutch a urmat drumul lui Kandinski. Procedeul e muzical, simfonic. Artele de multe ori s-au fecundat reciproc. De multe ori se poate vorbi chiar de o *invazie* a unei arte în altă artă. Oare pictura lui Michelangelo nu reprezintă o invazie a sculpturii în pictură? Tot așa pictura — cu tot esențialul ei — a invadat sculptura lui Rodin și poezia a pătruns în pictura lui Böcklin. Aceste invazii ale unei arte în altă artă și-au avut rosturile lor poate încă mai puțin studiate în procesele de reciprocă fecundare prin care trebuia să treacă aceste în-
doletniciri înalte ale geniului uman.

Pictura „absolută” a lui Kandinski — trădează o invazie a muzicii. Constructivismul lui Marcel Iancu cu acele tablouri — în cari remarci lipsa desăvîrșită a oricărui „subiect”, te silește să te cufunzi empatetic în graiul zgomotos sau întunecat al unei culori și mai ales în dinamica unor linii ecstater ritmate în zigzaguri de fulger sau în vibrația unor forme geometrice rotunjite în sine — întocmai ca niște construcții arhitectonice. Aici se poate vorbi de invazia arhitecturii în pictură. Că constructivismul vine în arhitectură, o dovedește mărturisirea ce mi-a dat-o Iancu însuși — constructivismul va sfîrși iarăși în arhitectură.

Alte încercări ale expoziției se lămuresc printr-o invazie a mașinismului în pictură. (Astăzi construirea economică și elegantă a unei mașini se poate socoti ca o artă aparte.)

Indiferent de ceea ce au realizat constructiviștii în operele lor din expoziția *Contemporanului* — încercările lor merită o discuție *principială* serioasă. Patima de probleme abstracte și divin inutile se pare că e astăzi în creștere — ca în veacul de mijloc, care, discutînd cu un larg aparat scolastic întrebări ce nu aveau nici o legătură cu pămîntul, ridica în același timp catedralele gotice spre același cer, unde se purtau discuțiile.

Suntem undeva într-un sat locuit de supra-țărani, plini de putere și liniștiți, trunchioși, aproape monumentali crescuți într-un peisaj, pe care l-ar putea iscăli un Teodorescu Sion. Șerpii din opregele fetelor se întrec în jocul de culori cu smălțul ouălor de paști. Copiii se adună în jurul nostru și se miră de aparatul ciudat cu pîlnie largă, pe care Tiberiu Brediceanu, culegătorul de cîntece, îl potrivește pe masă pentru ca să fixeze o doină, un bocet, un joc : aparatul e un fonograf cu tuburi de ceară, pîlnia e urechea enormă a mașinii în care vor cînta pe rînd celebritățile anonime ale satului. Tubul începe să se învîrtească, dar bocitoarea ezită în liniștea neașteptată ce s-a făcut sub bolta de paie a șurii : nu îndrăznește să cînte ! Superstiția plutește în aer. Nu e sfiala de sensibilitatea urechilor noastre, ce o reține, ci frica magică de tubul care se învîrte. Vecina i-a șoptit c-o să-și piardă glasul dacă va cînta în urechea „mașinii”. Un hohot general de rîs învinge însă frica bocitoarei de arcul care zgîrîie pe sul zigzaguri microscopice. Și fără nici o altă solemnitate introductivă femeia începe „să se cînte” după bărbatul care s-a înecat în Mureș : motivul e scurt, dar de-o infinită tristețe și de-o monotonie tulbure ca apa care a adus pe mort. Urmează o colindă. Urmează un joc. Urmează balada ciobanului care a îndrăgit „Nirvana” a lumii mireasă.

Astfel în fiecare toamnă, tîrziu după ce țărani și-au așezat porumbul în hambare, sau primăvara, cînd ciobanii încă nu au plecat la munte, Tiberiu Brediceanu pornește la drum cu aparatul misterios, înzestrat cu o memorie mai bună decît poate să fie a omului, să culeagă

cîntecul în dispariție al poporului. Cîntecele adunate de Tiberiu Brediceanu formează astăzi o bibliotecă întregă : multe sute de cîntece imprimate în ceara din care se fac lumînările morților. Drumul culegătorului duce cînd prin Maramureșul, astăzi prea înstrăinat ca să mai poată reaminti descălecări voievodale, cînd prin Munții Apuseni, cari au împietrit în atitudinea eroică de la 48, cînd pe Valea Oltului cu doine ce-și ascultă ecoul frînt de stîncile Negoiiului, cînd prin peisajul Tîrnavelor cu ape moi, cu coline moi, cu cîntece moi, cînd la Sarmisegetuza prelungirilor dace în existența noastră cu sînge așa de amestecat, cînd pe șesul continuat în cer al Banatului. Într-un loc e tristețea mai mare, în altul e jocul mai apăsător. Într-un loc e credința mai dîrză, în altul e dragostea mai de jărat.

În șura acoperită cu paie — tubul de ceară se învîrte mîngîiat de ritmul ritual al unei colinde (zăpada florilor de măr e decorul), apoi pîlmuit de sunetul de fălci pe care fantastica Țurcă (rămășiță din vremea cînd românul se închina soarelui și plantelor) le deschide și le închide într-un dans frenetic. Și iarăși urmează o doină și iarăși urmează un cîntec pentru înregistrarea căruia portativele ar trebui să se încalce. Și-apoi plecăm mulțumiți că am scăpat de pieire încă un număr. Căci nu trebuie să uităm : cîntecele poporului sunt lebede pe moarte. Le ucide bucătarul ordinar al romanțelor orășenești. Brediceanu duce lebedele la muzeu. E un merit cum nu-l are altul în aceeași măsură.

Trenul ne duce mai departe prin soare și tunele, prin verde precoce de april grăbit și peste opregele imense ale holdelor.

— Ai observat profunda deosebire dintre cîntec și colindă ? mă întreabă Brediceanu.

— Da, desigur, dar mi-ar fi foarte greu s-o definesc !

— Deosebirea se desenează oarecum în timp — continuă el — și-mi dă lămuriri cari ajung pînă departe în sociologie. Cîntecul e de-o substanță muzicală variabilă, colinda nu. Cîntecul are totdeauna ceva nou, colinda e totdeauna veche. Cîntecul tinde să se schimbe de la cîntăreț la cîntăreț. Cîntecul e în funcție de-o stare sufletească și întrucît, firește, cîntărețul e capabil de invenție împrumută nuanța personală a acestuia. O tristețe mai

adîncă schimbă cîntecului un grup de tonuri cari pînă aci însemnau o nădejde, un accent de bucurie întrerupe continuitatea de altădată a cîntecului cu chiot. Lirismul cîntărețului are aci desăvîrșită libertate. Și libertatea nu e decît alt termen pentru creare. Cîntărețul iubește într-un anumit fel, personal ; de aceea se străduiește — întrucît puterile îl ajung — să dea o coloratură cît mai personală cîntecului. Dimpotrivă, în colindă cîntărețul se simte ofi-ciind. În colindă e impersonal. Colinda are un cîș ritual — prin urmare e lege. Poporul nu îndrăznește să schimbe nimic din ce se ține ritual — fie acest moment ritual chiar de-o natură mai profană, nu se atinge. Colinda rămîne în tradiție și se moștenește invariabilă aproape, din generație în generație. De aceea colindele așa cum le avem sunt muzică veche, cît de veche, greu s-ar putea ști, dar în orice caz foarte veche.

Și pentru a pune un accent pe această vechime, adaug ingenioaselor observații făcute de Brediceanu în goana trenului ipoteză poetică :

— Mai știi... în unele colinde se păstrează încă fărîme de cult păgîn... Și el surîde.

— Mai știi...

— Dar cum rămîne atunci cu vechimea melodiei baladei Miorița, pe care ai găsit-o ?

— Ei da, o relativă vechime au fără îndoială și baladele, fiind un gen mai obiectiv, mai impersonal...

— Cu alte cuvinte : cîntecul tinde să se schimbe de la cîntăreț la cîntăreț, colinda tinde să rămînă dimpotrivă cît mai neschimbată. Și între amîndouă stă balada...

— Așa cred...

Trenul aleargă prin pajiști cu miei de april.

Peisajul se îndeasă între dealuri — și în închipuire aud lebede pe moarte.

**ARTICOLE DIN REVISTA
„BANATUL”
1926**

Caut în dicționar un cuvânt potrivit prin care s-ar putea caracteriza aspectul deosebit de ciudat, sub care se înfățișează cultura Banatului în cadrul larg al culturii românești, și mărturisesc din capul locului că în cele zece mii de pagini ale dicționarului nostru scris și nescris mi-e cu neputință să găsesc cuvântul care să rezume lapidar paradoxul bănățean despre care voim să vorbim. „Paradoxul bănățean?” A, iată : e tocmai expresia după care dibuiam printre licuricii cu faruri mici ai vocabularului. În adevăr, cultura Banatului se prezintă ochiului, ce ar voi s-o îmbrățișeze ca întreg, sub aspectul la început cam deconcertant al unui paradox. Înainte de a trece la demonstrație — îl formulăm, chiar cu riscul de nu fi pe placul tuturor. Nici una din provinciile românești nu are o cultură etnografică, anonimă, populară, atât de diferențiată ca Banatul, dar în același timp nici una din provinciile românești n-a dat relativ așa de puține personalități creatoare ca Banatul. Propoziția aceasta, deși cam fără de mânuși oferită cititorului spre cântărire, are totuși meritul de a cuprinde fără reticențe un elogiu, cum nu se poate mai frumos, la adresa geniului fără de nume al poporului din regiunea aceasta, și în același timp de a sublinia o constatare, dealtfel prea evidentă decât să nu fi fost făcută cu îngrijorare și de alții. Nu vom încerca să explicăm nesimetriile lăuntrice ale fenomenului despre care vorbim : orice încercare de explicare implică credința, de astă dată nejustificată, că faptul în discuție se datorește mai mult decât unei simple întâmplări și că ar fi imposibil de îndreptat. Ne place însă să credem că partea du-

reoroasă a paradoxului * bănățean nu are o origine iremediabilă, și avem chiar convingerea că din peisajul plin de surprize al acestei provincii se vor ivi încă remarcabili purtători de destine românești. Și cu exprimarea în șoaptă a acestei convingeri încetăm a mai atinge latura negativă a paradoxului. Rămîne cealaltă. Cultura Banatului e neapărat etnografică, anonimă, populară. Țăranul de aci are un cuvînt, prea cunoscut ca să-l mai amintim, de o extraordinară mîndrie, bănățeanul are totuși dreptate să se socotească într-o anumită privință „fruncea”. Solul mănos, belșug în pîine și vin, un temperament cu multă conștiință de sine, s-au întîlnit pentru a crea sub inspirația continuă a unui minunat peisaj o floră culturală de o bogăție barocă. Aici opregul și cîntecul încă nu și-au istovit toate posibilitățile. Invenția formală n-a încremenit în cîteva tipare stereotip repetate de o unanimă memorie sterilă ca în alte părți. În satul bănățean, dai la fiecare pas peste izvoarele unei imaginații în abundență izbucnire ; aici, în șes sau la munte, mai aproape sau mai departe de oraș, ai prilejul excepțional de a asista la o prodigioasă „generație spontanee” de forme : în cîntec, în joc, în vers, în port, în obiceiuri — și în vertiginoasa diferențiere dialectică a graiului însuși. Tot ce ține — în sens larg — de etnografie ia proporții pline și întortochiate ; e parcă o etnografie crescută din tihna senzuală a unei duminici fără sfîrșit. Femeia iubește cu pasiune podoaba și culoarea ; alături de muncă nu uită decorul, făcut nu numai pentru ocazii ci și pentru zilele lipsite de sărbătoare ale vieții. Te repezi în zece sate și găsești douăzeci de variante ale aceluiași cîntec. În jocuri, de o structură ritmică pe care greu o poate urmări un intelectual, spontaneitatea acestui popor se arată fără margini. Bogăția pămîntului își trimite reflexele peștrițe în banii de aur din salbe, în argintul țesut fără zgîrcenie pe șolduri și în strigătul roșu al mătăsurilor topite în zăpada cămășilor. Nunțile au un ritual profan, neasemănat mai bogat decît cel bisericesc. Sărbătorile mari ale anului nu se reduc numai la cele două ceasuri de ceremonie mecanică în fața altarului, ele trăiesc și în afară, amintind păgînatatea prin bucuria obiceiurilor exterioare

* În text : paradisului bănățean.

dogmei. Zeii cu picioare de țap s-ar simți nespuse de bine ca privitori barbari ai anumitor datine fantastice din șesul Banatului. Ar trebui desigur să luăm în ajutor fotografia pentru varietatea portului, fonograful cu suluri de ceară pentru mulțimea cîntecului, colecțiile de poezie și cărți încă nescrise despre datini — pentru ca să dovedim, fără de a putea fi contraziși, diferențierea extremă a culturii etnografice din Banat. Uneori e așa de înaltă, că ia înfățișarea neașteptată și mai puțin anonimă a culturii intelectuale. (Dovadă corurile și fanfarele de sat.) Ardealul are o cultură etnografică incomparabil mai săracă, iar despre celelalte provincii nici nu mai amintim. Un fapt incontestabil se poate deci preciza : *cultura Banatului reprezintă barocul etnografiei românești*. Vorbește pentru aceasta și felul celor câteva personalități care s-au ridicat cu oarecare relief din masa bănățeană. Poetul Vlad Delamarina e întîiul scriitor român care îndrăznește să scrie dialectal : lucrul n-ar fi fost cu puțință dacă Banatul n-ar fi dat naștere tocmai celui mai diferențiat dialect al Daciei și dacă poetul n-ar fi ieșit din conștiința etnografică a acestei regiuni de o izbitoare mîndrie locală. (Dialectul acesta cu consonante muiate în miere e de altfel singurul dialect în care o doamnă de înaltă intelectualitate își poate permite să vorbească fără de a-și pierde frumusețea : ceea ce se și întîmplă destul de des și de fermecător la Timișoara sau Lugoj.) Tiberiu Brediceanu — și acum mai în urmă Drăgoi, au dovedit prin colecțiile lor de muzică populară, și prin creația lor originală, un interes etnografic cum nu l-au arătat în aceeași măsură nimenia în celelalte regiuni. Iată un caz în care teoria mediului se verifică fără de rest.

Nu e caracteristic și faptul că una din variantele cele mai excesiv complicate ale baladei Miorița a fost găsită în Banat ? (Colecția Cătană). De la salbele încărcate de galbeni ale țăranelor, de la jocurile cu vegetații tropicale de forme — pînă la variantele harnic brodate ale baladelor — stilul etnografiei bănățene are ceva din căldura, din pasiunea și excesul barocului. Studiul acestui baroc s-ar putea continua de-a lungul unui volum întreg.

„BANATUL”,

an I, (1926), nr. 1 (ian.) p. 3—4.
Semnat : Lucian Blaga.

În ritmul sufletesc al literaturii noastre de după război găsim o ciudată voință de perspective mai adânci, o pasiune crescîndă, gesturi abrupte, dar și o liniște contemplativă cum înainte cu zece ani nu erau cunoscute. Curente — ca în orice timp de prefacere — sunt grele de contradicții. Despre orice s-ar putea vorbi, numai de secetă literară — nu. E drept că recolta de „volume” a ultimului an e relativ mai săracă decît în anii trecuți, dar aceasta nu din pricina unei scăderi de creație, cît mai mult din pricina unei crize editoriale. Cei mai mulți scriitori stau cu volumele în sicriașul mesei. Nu putem trece peste anumite constatări pe care statistica bibliografică a anului le impune. Astfel, poezia, în afară de sporadicele versuri apărute prin și mai rarele reviste, n-a dat decît unul sau două volume remarcabile. Cu atît mai mult proza. Ceea ce putea să devină evenimentul copleșitor al anului totuși n-a apărut : cele cinci volume anunțate de Tudor Arghezi. Vom trece deci în revistă cele cîteva cărți mai însemnate care s-au ivit fără surle și fanfare. Prozatorul de mare talent Emanoil Bucuța și-a tipărit mult așteptatele bucăți literare greu de clasificat la nuvele, descrieri sau schițe, sub titlul : „Legătura roșie” (În colecția : *Cartea Vremii*). Pasiunea lui de călător și-a dat roadele. Cele cîteva povestiri sunt mai mult prilejuri de a arăta dragostea de pitorescul și particularul cutărei sau cutărei regiuni românești, din Ardeal sau de la Dunăre, a autorului. Dar trec peste aceste povestiri și oameni pe dinăuntru văzuți pînă în cea din urmă taină a sîngelui. Suferințe omenești iau proporții de poveste, aventura vieții împrumută ceva și mai misterios din aven-

tura întortochiată a frazei ce o îmbracă, peisagiile țării se încheagă în cuvinte miraculos ciocnite, tristeți și priviri elegiace spre trecut se desprind de sub pleoapele totdeauna ușor închise ale vorbelor spuse. Frumusețea plastică și puterea de viziune a acestor bucăți te fac să regreți doar puținul paginilor legate în cătărămile invizibile ale micului volum. — Cezar Petrescu, nuvelistul plin de măsură, autorul *Scrisorilor unui răzeș*, a scos un nou volum de „povestiri cu morți” : *Omul din vis* (Ed. Ramuri), în care la duișia moldovenească cunoscută din lucrările sale de pînă aci se adaugă un interes pentru fantastic cu totul surprinzător pentru felul acestui scriitor. Cartea aceasta întetește toate așteptările frumoase de care au fost însoțite cele cîteva fragmente ale unui nou roman la care autorul lucrează. — F. Aderca, autorul cunoscut al cărților : *Țapul, Moartea unei republici roșii* — a publicat acum un roman, *Omul descompus* (Ed. Ancora). Povestea tragică a unui om care se caută și se pierde în cîteva femei. Față de ideologia din trecut, față de înalta intelectualitate a lucrărilor de pînă aci, noua lucrare aduce un deosebit dar de a reda o anumită atmosferă de stricăciune sufletească. Înșușirile de stil și puterea de observație fac din această carte unul din documentele prețioase ale descompunerii pe care războiul a lăsat-o în urmă-i între noi. Romanul mai aduce și o ciudată inovație tehnică a povestirii : e un roman la persoana a doua, prin ceea ce se obține un efect de multe ori foarte sugestiv, măbind tragic distanța dintre povestitor și el însuși. — Ionel Teodoreanu, scriitor baroc încărcat de frumusețe, și-a isprăvit întîia parte a romanului *La Medeleni* și continuă să publice în „Viața românească” a doua parte a acestei trilogii, în care se perindă copilăria și adolescența unei generații, care se poate numi cea mai nouă a Moldovei. — Ion Vinea, poetul plin de minunate surprize, a tipărit în revista condusă de el, *Contimporanul*, cîteva părți ale romanului său de o deosebită valoare din punct de vedere stilistic și psihologic, *Tic-tac*. — Între volumele de versuri amintim cel al poetului ardelean Aron Cotruș : *Versuri* (Ed. Sămănătorul, Arad). Aceste cîteva versuri pe care le cităm vorbesc mai mult decît orice recomandatie :

*Cu haine și cu gânduri întinate,
ostenit de așteptări și de păcate,
Eu mă opresc șovăitor, pe-o clipă,
la întrările-ți neprietenești, obscure,
catedrala mea sălbatecă — Pădure !*

*Cu ochii umezi la pământ eu cad
Și lacrimile-amare svîntu-le,
cu haina ta duhovnice nomad,
vîntule, vîntule !*

În aceeași bibliotecă a apărut și *Cartea unui om* de Emil Isac, prețioasă îndeosebi prin cele câteva poezii de la urmă.

*Miroase a nuci oriunde te duci
Stau corbii pe cruci
de morminte.*

*Nu crede razei de soare,
Te minte,
E mort sufletu-n floare
ca doru-n cuvinte.*

*Cad florile udate de ploile
noptilor de strajă.
Și se întorc din munți oile.
Nu se-ntoarce soarele al doile
aducător de vrajă ?*

*Tremură luciul apei parcă străpuns
de săgețile luminei stinse.
Stelele pe cer aprinse
sfinții cu aur le-au uns.*

Într-un număr foarte restrîns de exemplare și-a publicat și Șt. Nenițescu ultimele poezii. Constatăm însă cu părere de rău că volumul nu se găsește în librării.

„BANATUL”,
an I, (1926) nr. 1 (ian.), p 50—51.
Semnat : L. B.

Nu vom vorbi aici despre omul politic ale cărui prevederi au fost întrecute de vremuri, ci despre gânditorul uitat ale cărui vederi mai pot să reînvie. Cartea lor cu titlul tranșant „*Naționalism sau democrație*” are darul să fie astăzi — în criza acută și prea puțin prevăzută prin care trece democrația de pretutindenii — mai actuală decât oricînd, totuși numele lui Popovici clipește tot mai rar în amintirea noastră. A intervenit o foarte nedreaptă uitare între mormîntul din Elveția și preocupările agitate și nervoase ale intelectualității românești de după război. Revista aceasta („*Banatul*” — n.n.) și-a însușit prin programul ei și frumusețea unei datorii : să reînvie anumite figuri prin a căror simplă sau tragică mască a vorbit geniul locului. A. C. Popovici e fără îndoială cea mai impozantă personalitate intelectuală răsărită din peisagiul Banatului ; dimensiunile interioare ale apariției sale ne îngăduie să-l vedem între alte cîteva umbre proiectîndu-se chiar dincolo de acest orizont pe podișul cel mai înalt al gîndului românesc. Ca gînditor, A. C. Popovici, colindătorul prin multe țări și veșnic nemulțumitul căutător de patrie, a fost desigur — un „diletant”, dar un diletant în cel mai bun sens al acestui cuvînt, în sensul adîncit în care unul din mărturisiții săi măiestri, H. St. Chamberlain, se numește singur un diletant, adică un vrăjmaș al spiritului de specialitate, un harnic cititor în toate domeniile și nu un cărturar cu creierul colbuit, un suflet întreg — violent angajat în lupta vieții, un om de vaste concepții, un iubitor de sinteze culturale mai mult sau mai puțin provizorii, o personalitate cu sîngele îmbibat de idei îndelung muncite, un spirit care se credea chemat să

făurească destine nu numai pentru sine ci și pentru alții. Volumul său de articole, apărut acum cincisprezece ani, are subtitlul: o critică a civilizațiunii moderne. Ideile despre civilizație și cultură și le formase din paginile acelei cărți ce avu darul să stărneasce atîta discuție pe la 1900: *Die Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts*. [. . .] Ideile care circulau fascinant formulate de alții, au găsit în el un teren dinainte desțelenit de propria lui gîndire. Doctrina lui A. C. Popovici e derivată; în privința aceasta nu încapă discuție și nu e nici o greutate s-o urmărești pînă la izvoare, mai ales că el are o conștiință exemplară a citatului. Dar se impune o precizare: Popovici a asimilat nu fără dramatism ideile altora și apoi le-a împestrițat cu anume elemente locale, care înseamnă neapărat îmbogățire. Ar fi desigur interesant să se urmărească odată alchimia ciudată a acestui amestec de universalitate și particularism, care se găsește în articolele de sinteză ale lui Popovici. Kant e adeseori citat alături de un proverb românesc, așa ca să nu știi cui să-i atribui o mai mare înțelepciune. Cronicarii noștri sunt trași la contribuție cu aceeași încredere ca orice alte celebrități străine; numele lui Golescu e aruncat în cumpănă între Schopenhauer și Burke, iar înțelepciunea olimpică a lui Goethe e adesea invocată numai fiindcă din întîmplare verifică o zicală anonimă a țaranului din Banat. Această curioasă îmbinare de filosofie universală și folclor românesc dau articolelor sale un aer grav și naiv, dogmatic și pitoresc în același timp. Am scris în numărul trecut al acestei reviste despre înalta cultură etnografică a bănățeanului, în asemănare cu a românilor din celelalte regiuni. În răstimp am citit articolele lui A. C. Popovici; fără să ne așteptăm, ne-am convins cît de „bănățean“ a rămas pînă la urmă acest gînditor. Interesul etnografic și dragostea de folclor, aproape ipertrofic crescute, sunt o trăsătură caracteristică a scriitorilor și compozitorilor bănățeni. Faptul se explică desigur prin aceea că însăși cultura barocă a poporului de aci reprezintă extrema diferențiere a etnografiei românești. Ca o verificare a tezei noastre ne întîmpină felul de a gîndi al lui Popovici. Întîia oară un gînditor român utilizează proverbul popular cu o insistență impresionantă, alături de aforismele marilor filosofi. În dragostea sa de etnografie și folclor

Popovici nu se sfieste (o inexplicabilă îndrăzneală pentru timpul său) să accepte chiar și superstiția ca un important element de „cultură”. Cît de mult iubea el „etnograficul”, reiese mai limpede din visul său de a vedea orășeni îmbrăcați în port țărănesc, stilizat. Idealul său cultural e reacționar, aristocratic-țărănesc, național și pozitiv democratic nivelării amorfă. Dealtfel iată ce ne spune el într-unul din articolele sale : „Dacă aș fi eu ministru de instrucție... aș crea o catedră de filosofie a poporului român ; o altă catedră de filosofie a religiunii pe baza concepțiilor lui proprii creștine ; o catedră de filosofie a politicii poporului român în legătură cu faptele caracteristice și hotărîtoare ale istoriei naționale ; alta de morala lui practică, cum s-a dezvoltat organic legată de creștinism ; o catedră de estetică națională pe baza artelor existente în popor : poezie populară, port național, arte decorative, stil arhitectonic ș.a. ; o catedră de credințele poporului în materie de medicină ; buruienile întrebuintate de el și felul de întrebuintare, chiar rostul descîntecelor băbești, de care toți fanfaronii „științifici” rîd, ca niște imbecili, fiindcă habar n-au de enorma putere curativă a momentelor psihice...” Pentru el cultura nu poate exista decît în forma particulară, națională. Concepția aceasta despre cultură era luată din atmosfera timpului, dar în deosebire de alți doctrinari ai naționalismului cultural, Popovici are o concepție cu mult mai „etnografică” despre cultură. Esențialul în cultură e, după el, partea ei de origine anonimă, populară ; restul culturii e acceptat doar în măsura în care vine să stilizeze sau, simplu, să confirme creația anonimă. Germanului Nietzsche, gînditorul nostru nu-i poate ierta un lucru : că nu s-a făcut teolog pentru a apăra „superstițiile” creștine ale poporului său.

În cultura noastră, A. C. Popovici, europeanul bănățean, e cel dintîi și cel mai consecvent reprezentant al aristocratismului țărănesc. Și prin aceasta încă mult timp o apariție de palpitant interes.

„BANATUL”,

an I, (1926), nr. 2 (febr.), p. 5—7.
Semnat : Lucian Blaga.

Bănuim că frumoasa colecție enciclopedică, ce-și des-tăinuie prin nume programul, *Cartea vremii*, îngrijită de excelentul scriitor și om de gust Nichifor Crainic, nu și-a început împlinitor scrierea cu volumașul *Legătura roșie* de Emanoil Bucuța. Numărul întâi al bibliotecii trebuie în adevăr să fie un fel de recomandație — prin calitatea sa superioară — a numerelor ce aveau să-i urmeze; trebuie s-o spunem din capul locului că volumașul de proză al lui Bucuța era cel mai indicat paj de poveste la intrările unui labirint luminos. Proza puțină, dar esențială, a acestui scriitor se cuvenea de mult strânsă în același mănunchi. Sunt în cartea aceasta — cu farmec de nu știu ce cronică — adunate la un loc povestiri, schițe și mai ales bogate descrieri de țară. Îl știam pe Emanoil Bucuța un neobosit drumeț, neașteptat de mult ne-a uimit totuși amănuntul pitoresc, ce l-a luat cu sine din cele multe colțuri de pământ românesc așezat în „poarta furtunilor”. Unele din povestiri par spuse mai mult de dragul pământului pe care se petrec, decît de dragul peripeției ce o cuprind. Sunt firește și oameni în povestirile și schițele lui Bucuța, dar oameni așa de mult una cu peisagiul, că par ființe de încă nezămislit mit românesc. Apoi icoana ce și-a făcut-o Bucuța despre Ardeal, Banat, despre hotarul cu bălți al Munteniei și despre celelalte — e concentrată în viziuni atît de bogate, încît știindu-te în țara descrisă de el te simți dintr-o dată trăind în plină legendă. Și acest sentiment crescut dincolo de realitate e cel mai frumos dar al cărții. Volumul poartă titlul întîieii povestiri, care din punct de vedere al povestirii e și cea mai desăvîrșită bucată a cărții. Undeva în Ardeal, Bucuța a

găsit un sat și între oamenii satului o soartă și o mare suferință. Iată un simplu detaliu stilistic prin care străfulgeră o fatalitate apăsătoare (odată auzită nu se mai poate uita!), soarta unei mame ce și-a pierdut soțul prin străinătăți: „Bărbatul pornit peste apă din America se îmbolnăvise în timpul întoarcerii, se tîrîse prin trenurile înțesate, pînă în Elveția și își dăduse duhul pe o bancă de gară de cătun sub munte, unde fusese îngropat... Ea îi făcuse mortului îndepărtat toate slujbele și pomenile de datină. Vorbise cu lumea de „fie iertat răposatul”, fără să i se umezească cel puțin ochii, numai cu buzele strînse într-o încrețitură care nu i s-a netezit după aceea niciodată”. Cînd altă lovitură a sorții urmează, vedenia acestei ființe se înfige și mai adînc în amintire: „Soarele, care năvălea pe singura fereastră, largă cît una de școală, aruncă tocmai în mijlocul podelei un pătrat mare alb ca o velință de lînă de argint, tunsă mărunț. Femeia cu zbuciumul ei, cu glasul necruțător, cu fugile și întoarcerile de doi pași cu rămasul deodată nemișcată și apoi numaidecît repezeala și rotirile, cu focul ochilor, cu vînturatul pînzelor, cu azvîrlirea pungii, părea să joace un sfînt dans barbar, al pămîntului cu roade, în fața luminei zeului și în cercul preoților capîștei”.

Am vorbit mai înainte despre impresia de mit local ce o fac unele ființe din schițele lui Bucuța. Iată bătrînul sărător de pește al cărui miros de baltă întărită imaginația: „... Iar dacă i te oprești înainte și-i spui ceva, ridică de peste toate carnea aceea însîngerată, la tine, doi ochi negri plini de o lumină blîndă, un zîmbet sfînt și o barbă curată și subțire la fir ca a icoanelor care se plimbă pe Volga și pe la tîrgurile de la Nijni Novgorod, că taci tu acum și-l privești înfiorat. Ce are în toată ființa lui, de zdreanță omenească la vînt, bătrînul acesta, maestru lemnar de lotci pe vremuri în Rusia, de meserie evanghelică și care peste cinci ani are să fie de șaptezeci, că te năvălește sfiala lîngă el? De ce te înecă unda aceasta amețitoare de singurătate lîngă el?” — Și fiindcă despre meșteșugul scriitoricesc al lui Bucuța scriem într-o revistă bănățanească, va trebui să amintim și scurta elegie închinată prietenului său Iorgovan bănățeanul, studentul ce învață medicina la Pesta, mort, de boala studenților săraci: „Era un singuratic, și-i plăcea,

drumurile pe jos, făcute fără nimeni . . . Cunoștea Banatul, de la stâlpii lui de marmoră și de la vetrele de fier din munți, peste mlaștini și peste nisipuri zburătoare, pînă la apele cele mari din părțile sîrbești și ungurești cum și-ar cunoaște un țaran moșioara și toate ale curții. Prin povestirile lui trecea păduri negre de brad, vreun roi înnebunit de lumini într-o vîlcea văzută noaptea de pe culmi, bocănit de ciocane cu abur și pălălaie de flăcări pe coșuri de topitorii, boi mari și albi, mînați din urmă de femei cu legături negre și roșii pe cap, treceau cîntece și treceau doruri . . ." Scrisul personal, uneori chinuit, totdeauna plin și parcă fixat în slovele magice cu care se înseamnă poveștile, al lui Bucuța, ne-a dăruit pînă acum o operă fragmentară. Ne place să credem că totul e un simplu preludiu al unei mari opere de rar metal pe care zeii și piticii subpămîntului o făuresc pentru el. Cînd te cobori sub rădăcinile țării — ca să-ți ridici opera — ciudate scriitor, Emanoil Bucuța ?

„BANATUL”,

an I, (1926), nr. 2 (febr.),

p. 54—55.

Semnat : Lucian Blaga.

Teatrul din Timișoara se „tot reclădește” de vreo câțiva ani. Nu știm încă ce duh anarhic simte plăcerea să cojească de tencuială cărămizile pentru a se răsfăța în libertate șuierînd cu vînturile prin cele spărturi de ziduri. Ce se clădește ziua, pare a se dărîma noaptea. Și cum astăzi nici un meșter Manole nu e dispus să-și îngroape în var și piatră femeia, teatrul schilod din Timișoara stăruie cu nevinovăție în fruntea unui larg bulevard, așa cum a scăpat din flăcări — cu răni și arsuri ce nu se mai vindecă. Ruinele au fost doar puțin netezite pe dinafară, pentru ca să nu se zgîrie în ele privirea trecătorului. Operație ce ține mai mult de ocrotirile sociale decît de arte. Fapt e că în dosul fațadei retușate cu meșteșug de bun fotograf se ascund evidente nesimetrii arhitectonice și probabil multe taine gospodărești. Nu ne vom pierde vremea cu ghicirea lor din zvonuri al căror control ne scapă. Înregistrăm numai rezultatul îndoielnic al cîtorva ani de neîntreruptă muncă. Termenul desăvîrșirii lucrărilor începute cu sprijin tare de aur nobil — se tot întinde, ca la acele clădiri din veacul de mijloc începute în timpul cruciadelor și sfîrșite în epoca drumului de fier. În cazul mai mult decît curios al Teatrului din Timișoara — ne înțercă teama ca viitoarea generație să nu stea în fața aceluiași penibil semn de întrebare ca și noi. Dealtfel cei răspunzători de această întîrziere ar putea să ne răspundă că sfîrșirea lucrărilor nu e atît de imperios cerută de împrejurări, cum ne-o închipuim în îngrijorarea noastră de veșnici nemulțumiți. Cele patru vînturi ale șesului bănățean vor mai putea încă mult timp să șuiere nestingherite prin golurile clădirii, povestind fabule cu tîlc despre

viitoarea ei frumusețe, și argintul dărniceii obștești se va mai putea vărsa o bucată de vreme în vasele danaidelor, deoarece silințele pe care anume oameni și anumiți miniștri și le-au dat ca să înjghebeze „trupa” și toate rosturile artistice ale teatrului n-au dus pînă acum la vreun rezultat care ar intra în formule precise. Tragicomedia tratativelor dintre ministrul artelor cu intenții așa de bune și cunoscuți oameni de teatru cu intenții mai puțin curate de a ridica pe altarul muzelor întreprinderi pe acțiuni e plină de pestrițe peripeții, a căror înșirare ne-ar duce poate pînă sub candelabrele, picant colorate, ale cronicii scandaloase. Un cunoscut actor cu talentul în declin a cerut ministrului milioane prea multe: fiindcă pofta crește cu cît scade potența. Un alt actor și director de teatru a cerut mai puțin, dar ar fi înțeles să ajungă la aceleași fantastice cîștiguri împingînd reprezentațiile spre limita mai puțin artistică dar mai rentabilă a teatrului, spre operetă. Și fiindcă legăturile de prietenie și de interese ale acestor oameni se întretes pînă la stăpînii destinelor noastre, cele două sau mai multe oferte făcute ministrului de arte și-au ținut echilibrul anulîndu-se reciproc orice posibilitate de realizare. S-au încercat și înțelegeri în alt stil. Dacă nu ne înșelăm, teatrul din Craiova a venit cu propunerea să formeze din puterile sale o echipă permanentă a teatrului de vest. Bunăvoința arătată din partea aceasta a rămas fără roade, deoarece omul care ar fi putut să realizeze un plan atît de îndrăzneț a plecat de la teatrul din Craiova. Astăzi s-a ajuns după cît suntem informați la o pseudo-rezolvare a problemei, care nu poate să aibă decît o importanță vremelnică, de tranziție. „Astra” va trimite periodic pe cîmpul de vest al luptelor noastre culturale o trupă alcătuită din elemente mai bune ale Teatrului Național din Cluj. Teatrul din Timișoara se poate mulțumi, deocamdată firește, și cu această „funcționare” periodică. Obișnuiți să privim problemele sub aspectul lor definitiv, să ni se îngăduie totuși un cuvînt de neîncredere în ce privește posibilitatea de a rupe, fie chiar și numai periodic, o trupă ambulantă din organismul anemic al teatrului de la Cluj. Să nu uităm de altă parte că „Astra” și-a mai încercat o dată norocul cu o trupă a sa proprie, care din grația unor împrejurări independente de voința asociației, a avut un lamentabil

sfârșit. Fără de serioase subvenții din partea statului, „Astra” nu poate visa o trainică lărgire a cercului ei merituos de activitate. Energic reluată odată cu viitoarea schimbare a regimului, problema teatrului de vest, al cărui centru va trebui să fie Timișoara, și nu Clujul sau Bucureștii, va găsi o soluție desigur mai puțin problematică.

Până atunci așteptăm cu nerăbdare reprezentațiile „Astrei”.

„BANATUL”,
an. I (1926), nr. 3 (martie)
p. 10—17.
Semnat : Lucian Blaga.

Cunoscutul scriitor Ion Pillat și talentatul poet și critic literar Perpessicius (care numai din pricina acestui pseudonim spinos n-a izbutit să se facă mai cunoscut și în alte cercuri decât cel al scriitorilor) și-au luat sarcina deosebit de grea de a alcătui o antologie a poezilor noștri de azi. Volumul întâi al antologiei a apărut anul trecut, al doilea e sub tipar. Discuția vie, ce a stîrnit-o întîiul volum, dovedește că opera de selecție a antologiștilor a fost într-adevăr o noutate în istoria literară a anilor de după război. În genere criticii au găsit că numărul de șaptezeci de poeți actuali întrece mult numărul celor îndreptățiți de a intra sărbătorește într-o antologie. Să nu se uite însă că *Antologia* d-lor Pillat și Perpessicius e întîia lucrare serioasă în acest gen la noi și că alegerea poezilor nu putea prin urmare să fie prea strictă : față de contemporani lipsește perspectiva ; pentru a fi cît mai obiectivă, antologia a trebuit să fie cît mai completă, în paguba nivelului. Se adeverește încă o dată cuvîntul lui Lucien Fabre citat de antologiști în prefață ! „O antologie oricare ar fi ea, slujește întotdeauna și în chip fatal, poezia. E sigur mai întîi că unii din cei mai buni poeți, dacă nu toți, cu alte cuvinte cele mai bune poeme, vor figura, oricine ar fi compilatorul”. În cazul antologiei de față compilatorii nu sînt „oricine”, ci doi oameni al căror gust literar era dinainte o garanție că selecția avea să fie

nu numai plină de tact, ci și de bunăvoință. Trebuie lăudată îndeosebi hărnicia cu care s-au adunat datele biografice și bibliografice (osteneală ce a învins pentru întâia oară la noi nenumărate greutăți). S-a făcut bine renunțându-se la caracterizarea poezilor prezentați, deoarece orice judecată ar fi putut să devină prea ușor subiectivă din cine știe ce respect impus de o falsă opinie publică. Cazul culegerii *Anthologie de la nouvelle poésie française*, ed. Kra, e plină de învățături negative în privința aceasta.

În antologia d-lor Pillat și Perpessicius poezii sunt așezați în ordine alfabetică și numai numărul de poezii prin care fiecare e reprezentat indică — uneori, nu totdeauna — importanța operei sale întregi. Iată câteva din piscurile întâiului volum. Tudor Arghezi, poetul și polemistul care a jucat un rol atât de hotărâtor în revoluționarea limbii, și-a ales singur poeziile prin care se dorea în antologie; dintr-un capriciu neînțeleș al lui lipsesc din culegere câteva din poeziile sale cu mult mai frumoase decât cele date. Unde a rămas îndeosebi acel unic: „*Belșug*”? În schimb „*Duhovniceasca*” ne impresionează și astăzi cu viziunile ei, tot atât de puternic ca și la întâia citire:

*Ce noapte groasă, ce noapte grea !
A bătut în fundul lumii cineva.
E Cineva, sau poate, mi se pare.
Cine umblă, fără lumină,
Fără lună, fără lumânare
Și s-a lovit de plopii din grădină ?*

*Ce vrei ! Cine ești ?
De vii mut și nevăzut ca-n povești ?
Aici nu mai stă nimeni*

*De două zeci de ani . . .
 Eu sînt risipit prin spini și bolovani . . .
 A murit și numărul din poartă.
 Și clopotul și lacătul și cheia . . .*

G. Bacovia, zămislitorul lumii de plumb, își cîntă sugestiv deznădejdea :

*De-atîtea nopți aud plouînd,
 Aud materia plîngînd . . .
 Sînt singur și mă duce-un gînd
 Spre locuințele lacustre.*

*Și parcă dorm pe scînduri ude,
 În spate mă izbește-un val —
 Tresar prin somn și mi se pare
 Că n-am tras podul de la mal.*

*Un gol istoric se întinde,
 Pe-aceleași vremuri mă găsesc . . .
 Și simt cum de atîta ploaie
 Piloții grei se prăbușesc.*

*De atîtea nopți aud plouînd,
 Tot tresărind, tot așteptînd . . .
 Sînt singur și mă duce-un gînd
 Spre locuințele lacustre.*

Ion Barbu, tînărul poet, de o uimitoare originalitate, ne dă ciudatul „Uvedenrode“, de care s-a poticnit în-deosebi neputința criticii românești. Pe Nichifor Crainic, oacheșul fiu al brazdelor, măsurat, limpede, sănătos, îl recunoaștem pe deplin în cîteva imagini cu accente biblice, patriarhale, și mai ales în *Cîntecul de munte* de o factură neoclasică.

*Ferigă ce te zbați făr' de-alinare,
Eu vreau pe stînci cu mușchiul să rămîn,
Dar cu izvoarele m-adun și mîn
Cu ele către mare, către mare.*

Foarte bine sunt alese și versurile din volumașele lui Emil Isac și Aron Cotruș, dar despre aceștia am scris altă dată în revista noastră. Pictorul Marcel Iancu, un talent din cele mai de seamă ale generației de treizeci de ani, a înțeles în felul său să împodobească antologia cu caricaturile expresive schițate ale poezilor adunați în ea.

„BANATUL”,

an. I (1926), nr. 3 (martie)

p. 44—45.

Semnat : L. B.

CUGETĂRI, GÎNDURI, FRÎNTURI

Foarte multe din ipotezele cu care ne mulțumeam, sunt făcute numai ca să răspundă la niște întrebări proaste.

Cercetați Odiseea cugetării omenești și veți vedea că nu totdeauna *căi adevărate* au mîntuit-o din rătăcirile mari ! . . .

Suntem atît de tradiționaliști, încît pretindem ca și adevărul să-și aibă . . . tradiția !

Sunt oameni pe cari nu cutezi să-i ataci, fiindcă se ascund în murdăria lor proprie, ca sepia . . .

Ideile sunt de obicei cumpănite după lumina ce-o aruncă asupra lucrurilor ; prea puțin după puterea cu care înfrîng obiceiurile înrădăcinate ale cugetării . . .

Cu gîndul că natura e indiferentă față de viața noastră, ne împăcăm aproape tot așa de greu ca și cu moartea.

Din punctul de vedere al omului putem rezolva o problemă și prin aceea, că-i dovedim *irezolvabilitatea* . . .

* Reproducem din colecția ziarului „Românul” (1915—1916). Ultimul număr al cotidianului politic arădean apare în 10 martie 1916 ; apoi, începînd cu 8 nov. 1918, reappare ca Organ al Consiliului Național Român ; n. ed.

Se pare că lumea e astfel întocmită, ca să nu poți găsi fericirea în ea, iar natura omului, ca s-o caute veșnic. Acesta-i fondul tragic al existenței.

Cei mai mulți își sunt așa de străini, încît ar trebui să vorbească la persoana a treia despre ei înșiși.

Cînd poți explica din punct de vedere psihologic o teorie, o părere, este foarte mare probabilitatea că acestea sunt greșite.

Omul de geniu trage cu penelul peste o parte a lumii, ca să vadă cu atît mai bine — oarecumva prin contrast de culoare — cealaltă parte.

Omul liber este numai acela care știe cinsti și libertatea altora.

Dintre toate lucrurile, timpul ne dă mai mult de cugetat.

Pentru unii orice lucru neînțeles e un mister, pentru alții dimpotrivă, orice mister nu e decît ceva neînțeles. Îți trebuie fără îndoială mai mult decît numai pătrunderea uitării, ca să presimți unde zace între lucrurile neînțelese — *misterul* !

Conștiința ! — ar trebui să fim mîndri de ea, dacă n-am întrebuița-o ca felinar de luminat gunoi și murdărie . . .

Nu e greu să observi iluzia, că pămîntul ar ajunge cerul la orizont . . .

Începutul psihologiei, al teoretizării științifice, este tendința spre sensibilizarea lucrurilor abstracte sau mai puțin precise. Așa se lămurește greșeala, că adeseori niște simple metafore, comparații, analogii, sunt îmbrăcate în haina serioasă a științei — cu pretenția de a fi niște „ipoteze”, „teorii”.

Necunoscutul devine și mai necunoscut, prin aceea că nu știm unde să-l căutăm.

Iată mult căutata cale de aur a mulțimii : dacă ești prea cinstit, nu te poate suferi ; — dacă ești necinstit te scuipă !

Sunt spirite, cari pot exista numai la adâncimi mari : pentru aceasta — orice lucru devine un simbol, orice întâmplare — o alegorie, orice muncă — o rugăciune.

Cei mai mulți oameni ajunși în pragul morții, numai cu ceva nu se pot împăca : cu viața lor !

Sunt unele cunoștințe eronate cari, distruse într-o formă, apar din nou alte și alte forme. Noi suntem atât de naivi, să credem că este o greșeală trecătoare acolo unde avem de-a face c-o metamorfoză variabilă la infinit a aceleiași greșeli. Aceste iluzii sunt niște adevărați strigoi ai cunoștinței omenești.

Iar faptul că toate imperativele morale se schimbă după vremuri, găsesc unii un motiv să nu asculte niciunul.

Știința are darul să opereze exact și cu folos cu niște idei, despre care nu-și poate da bine seama. Sunt îndoiele culminate. În fața acestei chestiuni nu poți decât să te miri. În orice caz, prin lămurirea ei, se lămurește cea mai mare parte din problema științei.

Sunt probleme, care deși nu se rezolvă ci numai se deplasează, totuși dispar din zona interesului nostru intelectual. Ai crede că problemele câștigă în adâncime și prin *locul* unde se pun.

Metafizică compunem și prin aceea că o idee o prefacem în Moloch-ul, căruia îi jertfim pe toate celelalte.

Despre lucrurile pe cari nu le avem, știm povești mai multe ; bolnavul despre sănătate, savantul despre necunoscut, proprietarul despre țara în care oamenii buni sunt mai deși ca cei răi . . .

Cea mai mare fericire a vieții se naște cu germenul tragediei în ea.

Unele teorii seamănă cu acele invenții tehnice, de cari ne folosim foarte bine, dar pe cari nu le putem înțelege deplin.

De obicei lucrul cel dintîi, ce-l face un curent nou, ce luptă împotriva tradiției . . . este . . . să-și creeze o . . . tradiție !

Orice știință capătă un colorit filosofic prin aceea că *strică prietenia* cu celelalte.

Dacă vrei să fii „științific“, trebuie să închizi ochii în fața multor lucruri — și să spui apoi ca copiii, că nu există. Oare cînd va fi știința atît de cuminte și de dreaptă, să mărturisească — de ce închide ochii ?

Unii își analizează cu atîta stăruință slăbiciunile, încît ajung, să le dea alt . . . nume !

Sunt păreri, credințe, pe care le cinstim în felul cum cinstim niște bătrîni vițioși !

Nu poți lua un pumn de materie dintr-un loc fără de a o așeza în altul . . . Ceva analog se petrece în fondul, în partea cea mai intimă a conștiinței noastre.

Sunt probleme a căror natură este să se retragă veșnic din fața altora. Ceea ce s-a observat prea puțin este că cu toate că bate încontinuu în retragere — totuși trebuie să se pună . . .

Cînd cumpănim munca prestată de științe, uităm ce e mai însemnat ; a trebuit să facă „tabula rasa” din acel creier omenesc, în care prejudițiile și-au săpat influența timp de mij de ani.

Cu toate că religia e viață și nu teorie, doctrină, totuși putem vorbi despre adevăr religios. Paradoxul, care-i zăpăcește pe cei mai mulți.

Arhiva din care istoricul scoate mai mult pentru trecut — este prezentul.

Cred că roadem cu atîta răbdare la problemele învechite, fiindcă ne lipsesc altele. Puneți problema, vom vedea care are norocul să rămîină între ele. „Lupta pentru existență” va distruge poate pe cele demodate, care ne neliniștesc așa de mult.

Unul din marii cugetători ai lumii a descoperit niște contradicții mari, în care se încurcă mintea omenească. Existența lor o putem lămuri sau pe tencuieli logice, și atunci arătăm că ele sunt aparente, sau arătînd că conștiința conține un factor irațional — și atunci avem de-a face cu adevărate contradicții . . .

Poți iubi așa de mult viața, încît să-ți devină . . . insuportabilă.

„Adevărul este, ca să zicem așa, o „taină familiară” pe care natura o păstrează pentru sine și pe care noi o ghicim — sau vag, sau exagerat — din cîteva șoapte, gesturi, zîmbete.”

Se pare că toate gîndurile, cîte le avem, ating interesele individului, afară de gîndul morții . . .

Cînd apare acesta — se cutremură viața însăși, fondul metafizic al nostru — specia ar zice naturalistii.

În epocile de decadență, spiritele, pierzîndu-și orice razim sigur, îl caută în toate părțile, cu toate că știu prea bine că tot ce are timpul lor, e dat pieirii, așa cum cineva răpit de-o vîltoare se-agață de-o birnă, știind totuși că după cîteva momente vor fi aruncați împreună în prăpastie . . .

Greutățile, în cari se încurcă problemele spiritului social „obiectiv” — cum îi zic germanii, sunt provocate de faptul că, considerînd dimensiunile sale uriașe, nu-i găsim totuși altă origine decît : individul singuratic.

Totul e curgător — de aceea inteligența și-a creat *ideile fixe*, cu ajutorul cărora să cunoască realitatea. Dacă totul ar fi *neschimbăcios*, inteligența desigur ar opera c-o schimbare continuă, creatoare de puncte de vedere — prin mijlocirea cărora să cunoască soliditatea presupusă.

Chiar și gîndul morții ne părăsește cîteodată ; — dar cerul pe care l-am pierdut pentru totdeauna, nu-l putem uita. Oare neliniștitul nostru avînt spre mai bine — nu este o chinuitoare și tragică nostalgie după împărăția pierdută ?

Dacă te trezești la apusul soarelui, ușor ajungi să crezi, că — răsare . . .

Lumina de lună e misterioasă numai fiindcă se amestecă cu întunericul. Nu este oare întreg misterul lumii — un adînc și tainic amestec de înțeles și neînțeles, de bine și de rău, de dreptate și păcat ? !

Specialismul științific este, între multe altele, și un . . . refugiu al celor mici, care cu orice preț vreau să fie și ei . . . autoritate.

Omul astăzi își arde idolii, — pentru ca mîine să se închine cenușei lor, dacă nu va găsi alții, cu care să înlocuiască pe cei vechi . . .

Cînd cercetăm izvorul lucrurilor, pățim de multe ori ca acel călător care căutînd izvorul unui rîu se oprește acolo, unde-l vede izbucnind dintre stîncile unui munte. Uităm, că rîul vine cu mult mai de departe și că și-a săpat numai alvia prin sînul munților . . .

Mîncarea pregătită de știință trebuie sărată cu — antropomorfisme : altfel n-o putem gusta.

Și adevărul poate fi o mască : o mască, ce-o îmbracă o iluzie cînd vrea să învingă o minciună . . .

Sunt fenomene, pentru a căror înțelegere trebuie să recurgem nu la *ipoteze*, ci la *metode* nouă.

Nici cel mai mic părăiaș nu are numai un singur izvor . . .

Nu stă în puterea noastră să negăm *nemurirea* ; nu ideea ei este ipotetică, ci conținutul, înțelesul mai concret, ce i-l dăm, interpretarea, ce i-o facem. Vremuri, curente, neamuri, personalități — nu pot exista un singur moment pe lîngă negarea, în orice sens, a nemuririi !

Nu logica și nici folosul — ci o convingere morală — ne îndeamnă să căutăm cu neliniște adevărul. Nemulțumirea noastră cu gîndul că trăim într-o mare de iluzii, că plutim pe-o uriașă „apă a morților“ — se nutrește din același tainic fond moral al nostru.

Acele vederi despre lume și viață, care n-au avut tăria să lupte cel puțin cîtva timp împotriva tendințelor de-a fi trecute la istorie, la rolul secundar al trecutului, nici nu merită să figureze la istorie . . .

Este natura inteligentă, fiindcă e comodă, sau e comodă, fiindcă este inteligentă ? Întreaga filosofie naturalistă o rezumez în întrebarea aceasta.

Dăm un colorit de obiectivitate satirei, ce-o facem altora cînd ne degradăm și pe noi . . .

Vederile despre viață încearcă să se întemeieze mai mult pe logică, se zidesc îndeobște pe sentiment și ar trebui să se înalțe pe fondul și conștiința noastră morală !

Unii cred că admirația lor pentru religie — este totodată religie.

Marii metafizicieni ai vremurilor sunt un fel de presbiți : ei văd cerul, dar neagă existența pămîntului . . .

O schimbare în punctul de vedere, din care privim întîmplările, deschide o perspectivă cu mult mai largă în știință decît cea mai genială idee.

Însemnătatea unor lucruri constă numai în aceea, că li se dă însemnătate . . .

Iubiților, oare și vremea are darul să sfințească lucrurile ? . . .

Minune ! Închideți o plantă în întuneric și veți vedea ce monstru diform se va produce în urma setei sale de lumină. Oare viața omenească nu produce astfel de monstruoziități în tendința ei după lumina spirituală ?

Lupta dintre intelectualism și voluntarism, între mecanicism și viață, civilizație și natură — nu e caracteristică numai pentru epoca noastră. Ea va dura totdeauna, căci nu e un product istoric, ci zace adînc în firea omenească.

În teoriile despre originea vieții trebuie să ținem minte că nici materia nu e așa de moartă cum ne închipuim — și nici viața așa de vie cum credem.

„Multe entități metafizice“, pe cari le știm alungate din știință, s-au păstrat c-o deosebită obrăznicie — îmbrăcate într-un simbol mai apropiat de noi, sau învăluite în niște zdrențe găsite în experiență . . . Le-am uitat originea — dar este același înțeles — altă haină.

Se alungă cu tot mai multă stăruință genialitatea creatoare din ogorul muncii pentru adevăr. Știința în loc de a deveni un factor cultural, o forță a vieții noastre interne, cade tot mai mult în slujba — să cred oare că-i cinstită ? — a civilizației !

În ultima analiză am alungat puterile oculte din natură, dintr-un motiv subiectiv : nu le putem angaja în slujba noastră . . .

Cugetarea omenească n-a putut trece „punctul mort” al experienței, fiindcă a fost avizat pentru aceasta la un singur mijloc adevărat : tot experiența.

Multe medicini le putem înghiți numai învăluite în ostii ; — cu unele adevăruri pățim același lucru !

Dintre toate metafizicile — metafizica inimii are mai multă statornicie . . . Oricâte speculații am face, inima își cere drepturile și viața răsare dintre ruinele cugetării.

Viața nu se satură niciodată să pună iarăși și iarăși aceleași probleme arzătoare, așa cum nu se satură să învie din nou în fiecare primăvară — printre crengile și frunzele uscate . . .

Personalitatea este o comoară a noastră, pentru care ne pot invidia și Zeii !

Bătrîni savanți își fac o *mîndrie* din modesta mărturisire : nu știu nimic ! . . .

Acela, pentru care supranaturalul e mai natural decît natura, nu s-a ridicat peste natură . . .

Este un soi de filosofie foarte lătită, pe care mulți o mărturisesc în termeni clari, de care însă cei mai mulți, care o au, nu-și dau seama ; — o filosofie care dă însemnătate aceluia, care nu o merită, care îndeamnă la muncă și în același timp înalță altare trîndăviei, care se luptă pentru bine, dar vrea să existe și răul, o filosofie care, în sfîrșit, zice celui dintîi ca și celui din urmă dintre mun-

citori : „Prietene, rămîi așa cum ești, căci prin înțelepciunea sau răutatea ta — deopotrivă — pui și tu umărul la realizarea unui *program divin*, pentru care sunt și eu și tu cutezanța și lașitatea, avîntul și căderea, existența întregă !” — Multe din ideile noastre duc în cele din urmă la o astfel de înțelepciune dezastruoasă.

Un secret al științei : *părticica*, ce-o înțelege, din realitate, o preface într-un simbol al realității *întregi*.

Inspirația este o femeie capricioasă ; îți zîmbește numai atunci, cînd nu-i dai atenție . . .

Și ceva fix produce iluzia progresului. Priviți o spirală, ce se învîrte pe loc ; — face impresia că înaintază : un caz pentru multe altele.

Oare la teatru — ridicîndu-se cortina — vă încredeți în cele ce se întîmplă pe scenă ?

— Așa-i și cu *natura* : după ce îi ridicăm vălul, trebuie să-i delăturăm și masca.

Numai după ce ne ajungem ținta, descoperim și celelalte căi, pe unde am fi putut-o ajunge mai ușor : așa ni se otrăvesc și cele mai mari mulțumiri.

Găsim, inconștienți, care își închipuiesc că trebuie să *lumineze* întunericul, pentru ca să-l vadă . . .

Nu știu unde vom găsi mai curînd cripta strămoșilor noștri — în țintirime sau în piepturile noastre ?

Răului îi căutăm originea în regiunea metafizică a lumii, fiindcă-i prea *des*, iar binelui, fiindcă-i prea *rar* . . .

În mintea noastră se întîmplă ceva analog cu „fuziunea elementelor chimice” : o fuziune între idei. Așa se întîmplă că un prejudiciu odată delăturat, îl regăsim totuși infiltrat în altele din părerile sau convingerile noastre. Prejudiciile ca atare nu sunt așa de primejdioase ca fuzionarea lor cu alte elemente intelectuale.

Să nu crezi că ești lipsit de entuziasm și nu muncești fiindcă ai descoperit că viața n-are nici un înțeles ; — mai curînd întors ai ajuns la convingerea că viața-i fără rost, fiindcă ești slab și fără avînt.

Nu-i așa de ușor, cum se crede, să te scapi de filosofia materialistă a simțului comun. Simple dovezi teoretice nu ajung sugrumarea convingerilor ce ți se infiltrează în sînge prin viața practică. Materialismul stăruie în ființa noastră ca un fel de metafizică subconștientă, și tocmai de aceea așa de tare. Lupta împotriva ei ne este paralizată neconținut de logica simțurilor, de viața socială, de nenumărate considerații pe cari le avem și trebuie să le avem în alergările noastre zilnice.

Că adevărul poate avea influențe dezastruoase asupra noastră, nu dovedește împotriva valorii sale ideale, ci mărturisește împotriva tăriei *noastre*. Suntem ca bolnavii, cari nu pot suporta aerul aspru și curat al munților.

Există mișcări *instinctive* prin cari ne cîștigăm echilibrul sufletesc : gesturi tot așa de reflexe ca cele ce le facem cînd alunecăm de pe o punte . . .

Știința chiar în temelia sa face astfel de presupuneri, din cari nu ne dă voie să scoatem ultimele consecvențe. Neajunsul este acela că filosofia nu-i permite această . . . licență științifică ! Și-apoi cîte alte neajunsuri din unul singur !

* Adunate din revista lunară „Pagini literare”, care apare la Arad în 15 martie 1916. Odată cu numărul dublu din 28 iulie 1916, revista își încetează apariția ; — n. ed.

Asistăm la o degradare continuă a spiritualității (religie, filosofie, metafizică) la simple valori artistice. Procesul seamănă cu al entropiei universale. Proces ireversibil. Spiritualitatea își pierde încetul cu încetul puterea de acțiune primară — păstrându-și doar eficacitatea estetică.

S-ar părea că în iubire fiecare se caută pe sine însuși cu un sex contrar : de aceea în iubire vei căuta în veci fără să găsești.

Totul se-ntîmplă în neștire. Șerpii își pun puii verzi între frunze și nici nu privesc înapoi. Pomii scapă fapte de aur pe pământ, dar nici unul nu se apleacă să le ridice, dacă au căzut în noroi. Fără să-și dea seama, fără iubire, fără cuvînt, fără durere, D-zeu face îngerii cum ochiul face lacrimi.

Nietzsche, cu marea cunoaștere de sine ce-l caracterizează, se socotea un muzician rătăcit în filosofie. A făcut și muzică ? Da, dar de-o calitate îndoielnică ; o muzică ce nu trăda destinul de muzician, pe care totuși el l-a avut într-un fel. În adevăr Nietzsche își scria gândurile pe portative imaginare de pe care, cu oarecare îndemnare lirică, ai putea să cînti. Gîndurile lui au clopote și ceva din adîncul zvon păduratic al muzicii germane.

* Din volumul de însemnări și fragmente *Ferestre colorate* (Arad, ed. diecezană, 1926). Apărute cu modificări în *Zări și etape* (1968) ; — n. ed.

Ar fi ajuns el vreodată să se încinte de beția orfică a lui Dionysos, dacă n-ar fi fost sufletește înrudit cu ea, dacă n-ar fi fost un muzician? Pentru ca să prindă în mii de răsfrîngeri substanța lui Zarathustra, a fost nevoit să se retragă atâtea mii de urme deasupra tuturor lucrurilor omenești și s-o cînte. Originalitatea lui Nietzsche se lămurește printr-o rătăcire. Schelling a fost un poet deviat în filosofie. A scris și poezie? Evident, dar de-o calitate destul de mediocră. Și totuși El a fost poet. Un poet al viziunilor metafizice. Originalitatea gândirii sale e rodul unei rătăciri. La fel Leibnitz fusese un diplomat rătăcit în filosofie. El voia să împace cele mai disparate sisteme și, desigur, pentru timpul său a izbutit mai bine ca oricare altul. Cu monumentale ficțiuni teoretice, cu îndrăzneli pînă la absurd, prin fine concesii diplomatice — el se străduia să salveze și determinismul și liberul arbitru, și ocazionalismul și atomismul și finalismul. Nu și-a dat el chiar și o întâlnire cu cel mai mare catolic al timpului ca să împace unele puncte dificile ale monadologiei cu anume dogme bisericești? Leibnitz a fost atît de diplomat, că isprăvile sale în diplomație cad pe al doilea plan față de diplomația sa în filosofie. — Și oare Platon n-a fost un sculptor rătăcit în filosofie? El și-a cioplit „ideile” cu aceeași pasiune vizuală cu care Praxitel închea în modelul etern al Venerei frumusețile de amforă ale femeilor din Atena.

E poate o mare greșeală să crezi că poezii trădează în operele lor ceva din ultima lor ființă. Din primăvară pînă acum, pomii pe dealuri au făcut rod. Prin ceea ce taina lor nu a devenit mai înțeleasă.

Satan nu e ateist. El e antiteist. El crede în existența lui Dumnezeu, dar luptă împotriva lui. Tragedia oricărui satanism.

Trupul meu nu e mai aproape de mine decît sunt stelele. Și zodiile, care învîrtindu-se cad în apus, nu sunt mai departe de mine decît propriul meu sînge.

Religia e mai mult anticipație ipotetică asupra morții decît asupra dumnezeirii.

Într-un anume înțeles — un sculptor bun își *ucide* modelul. Căci sufletul modelului nu se mai simte bine în vechiul trup, el se dorește în corpul cel nou făcut de sculptor. Noul corp i se pare mai potrivit.

Spaima metafizică te reduce la anonim, arătându-ți micimea și neputința. Rostul metafizicii e poate tocmai acesta : să te facă să-ți uiți numele.

- Reflexii asupra intuiției lui Bergson*, de HR. Traducere de Ion Albu, în „Românul”, anul 4 (1914), nr. 57 (12/25 mart). pp. 1—2.
- Cugetări*, în „Gazeta Transilvaniei”, anul 78 (1915) nr. 62 (19 mar./1 apr.), p. 1.
- Din carnetul meu*, Idem, nr. 87 (22 apr./5 mai), p. 1.
- Cugetări*, Idem, nr. 107 (20 mai/2 iun.), p. 1.
- Ceva despre filosofia lui H. Bergson*, în „Gazeta Transilvaniei”, anul 78 (1915), nr. 124 (10/23 iun.), p. 2 ; nr. 125 (11/24 iun.), p. 3 ; nr. 126 (12/25 iun.), p. 2 ; nr. 127 (13/26 iun.), p. 2 ; nr. 128 (14/27 iun.), p. 2 ; nr. 129 (16/29 iun.), p. 2.
- Din carnetul meu*, în „Gazeta Transilvaniei”, anul 78 (1915), nr. 138 (27 iun./10 iul.), p. 1.
- Reflexii*, Idem, nr. 155 (18/31 iul.), p. 2.
- Vorbe despre artă*, Idem, nr. 158 (23 iul./5 aug.), p. 1.
- Cugetări*, în „Românul”, anul 5 (1915), nr. 220 (9/22 oct.), pp. 1—2
- Gânduri*, Idem, nr. 226 (30 oct.) p. 2.

* Bibliografia de față cuprinde articolele (numite de autor foiletoane) și aforismele lui Lucian Blaga, publicate în periodicele arădene. Debutînd cu un eseu filosofic în „Românul” (1914), cotidian politic care, începînd cu anul 1911, apărea la Arad, timp de trei ani a publicat aici o serie de articole, gânduri, cugetări, frînturi ; în această perioadă a avut doar două colaborări la publicațiile din alte localități („Convorbiri literare” și „Gazeta Transilvaniei”). În martie 1916 „Românul” e suspendat de autoritățile maghiare ; la Arad lupta pentru afirmarea culturii românești este continuată prin revista literară „Pagini literare” (martie—iulie 1916). Lui Lucian Blaga i se rezervă rubrica *Filosofie*.

Volumul de față publică și articolele lui Blaga apărute în revista „Banatul”. Le înregistrăm și pe acestea la bibliografie, ca cititorul să aibă o oglindă bibliografică a perioadei bănățene a scriitorului. Toate articolele sînt iscălite, nefiînd nevoie de identificări. Bibliografia în sensul acestei explicații este exhaustivă.

- Gînduri*, Idem, nr. 231 (5 nov.) p. 2.
- Mister*, în „Românul”, anul 5 (1915), nr. 238 (1/14 nov.) p. 7.
- Criticism istoric*, în „Românul” anul 5 (1915), nr. 250 (15/28 nov.) pp. 8—9.
- Eroism în gîndire*, în „Românul”, anul 5 (1915), nr. 261 (29 nov./12 dec.), p. 8.
- Gînduri*, în „Românul”, nr. 266 (2/16 dec.), p. 3.
- Gînduri*, Idem, nr. 271 (10/24 dec.), p. 2.
- Gînduri*, Idem, nr. 272 (11/25 dec.), p. 2.
- Gînduri*, Idem, nr. 282 (24 dec. /6 ian.), p. 2.
- Frînturi*, în „Românul”, nr. 283 (25 dec. /7 ian.), p. 29.
- Gînduri*, în „Românul”, anul 6 (1916), nr. 6 (10/23 ian.), p. 3.
- Gînduri*, Idem, nr. 11 (16/29 ian.), p. 2.
- Concepția despre lume și știința*, în „Românul”, anul 6 (1916), nr. 12 (17/30 ian.), p. 7.
- Gînduri*, în „Românul”, anul 6 (1916), nr. 15 (3 febr.), p. 4.
- Intellectualismul în filosofie*, în „Convorbiri literare”, anul 50 (1916), nr. 2 (febr.), pp. 197—206.
- Gînduri*, în „Românul”, anul 6 (1916), nr. 18 (6 febr.), p. 4.
- Gînduri*, Idem, nr. 23 (12 febr.), p. 2.
- Gînduri*, Idem, nr. 35 (16 febr.), p. 2.
- Gînduri*, Idem, nr. 37 (18 febr.), p. 3.
- Gînduri*, Idem, nr. 39 (20 febr./4 mart.), p. 2.
- Mit și cunoștință*, în „Pagini literare” (Arad), anul 1 (1916), nr. 2 (15 mart.) pp. 40—41.
- Gînduri*, în „Românul”, anul 6 (1916), nr. 42 (24 febr./8 mart.), p. 3.
- Două tendinți în teoria cunoștinței*, în „Pagini literare”, anul 1 (1916), nr. 3 (1 apr.), pp. 38—39.
- Frînturi*, Idem, nr. 3 (1 apr.), p. 59.
- Ipoteze indiferente*, în „Pagini literare” anul 1 (1916), nr. 6 (15/28 mai), p. 119.
- Probleme fantome*, în „Pagini literare”, anul 1 (1916), nr. 9—10 (15/28 iul.), pp. 185—186.
- Cugetări*, în „Pagini literare”, anul 1 (1916), nr. 9—10 (15/28 iul.), p. 183.
- Lucian Blaga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii și Gorunul* în „Glasul Bucovinei”, anul 2 (1919), nr. 50 (4/17 ian.), p. 1.
- Poemele luminii*, Ed. Cosînzeana, Sibiu, 1919; ed. II, Cartea românească, București, 1919.
- Pietre pentru templul meu*, Ed. Cosînzeana, Sibiu, 1919, ed. II, Cartea românească, București, 1919.
- Pașii profetului*, Ed. Ardealul, Cluj, 1921.

- Zamolxe, mister păgîn*, Ed. Ardealul, Cluj, 1921.
- Cultură și cunoștință*, Ed. Ardealul, Cluj, 1922.
- Tulburarea apelor*, dramă, Ed. Ardealul, Cluj, 1922.
- Fapta, joc dramatic; Învierea*, pantomimă, Ed. Cartea vremii, nr. 7, București, 1923.
- În marea trecere*, poezii, Radio Reclame România, Cluj, 1924.
- Filozofia stilului*, Cultura națională, București, 1924.
- Fenomenul original*, Ed. Cartea vremii, nr. 4, București, 1925.
- Fețele unui veac*, Libr. diecezană, Arad, 1925.
- Daria, dramă în 4 acte*, Ed. Ardealul, Cluj, 1925.
- Fapta*, Ed. Cartea vremii, București, 1925.
- Ferestre colorate, însemnări și fragmente*, Libr. diecezană, Arad, 1926.
- Barocul etnografiei românești*, în „Banatul” anul I (1926), nr. 2 (febr.), pp. 5—7.
- Aurel C. Popovici*, în „Banatul”, anul I (1926), nr. 2 (febr.), pp. 5—7.
- Legătura roșie* de Emanoil Bucuța, Idem, nr. 2 (febr.), p. 55.
- Teatrul de vest*, Idem, nr. 3 (mart.), pp. 16—17.
- O antologie a poeziilor de azi*, Idem, nr. 3 (mart.), pp. 44—45.
- Studiul proverbului*, în „Banatul”, anul I (1926), nr. 8—9 (aug.—sept.), pp. 5—7.

- Brătescu-Voinesti, I. A., „Poemele luminii” și „Pietre pentru templul meu” în „Analele Academiei române”, seria 2, tomul 41, 1920—1921, Partea administrativă și dezbaterile, Buc., 1921, p. 163.
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane. I. Evoluția ideologiei literare*, București, ed. Ancora, 1926, p. 150.
- Idem, *Istoria literaturii române contemporane. II. Evoluția criticii literare*. București, ed. Ancora, 1927, p. 374.
- Idem, *Istoria literaturii române contemporane. VI. Mutația valorilor estetice. Concluzii*. București, ed. Ancora, 1929, pp. 35, 60.
- Ștefănescu, Marin. *Filosofia românească*, București, Inst. gr. „Răsăritul”, 1922, p. 326.
- Bogdan, Al., *Gîndirea lui Lucian Blaga : „Cultură și cunoștință”*, în „Lupta”, an 2 (1922), nr. 101 (20 apr.), p. 1.
- Struțeanu, Scarlat, „Cultură și cunoștință” de Lucian Blaga, în „Vii-torul”, an 14 (1922), nr. 4232 (21 apr.), p. 1.
- E. Sp. [Eugeniu Speranția], „Cultură și cunoștință” de Lucian Blaga, în „Cele trei Crișuri”, an 3 (1922), nr. 10—11 (iun.), p. 170.
- Ghibu, Onisifor, *Nu rezistă celula ? — Cu prilejul apariției cărții lui Lucian Blaga : „Cultură și cunoștință”*, în „Adevărul li-terar și artistic”, an 3 (1922), nr. 101 (29 oct.), p. 1.
- • • *Lucian Blaga : „Filosofia stilului”*, în „Ideea europeană”, an 6 (1924), nr. 157 (2—9 nov.), p. 4.
- Vianu, Tudor, „Filosofia stilului” de Lucian Blaga, în „Gîndirea”, an 4 (1924), nr. 3 (15 nov.), p. 92.
- Struțeanu, Scarlat, *Lucian Blaga : „Filosofia stilului”*, în „Mișcarea literară”, an 1 (1924), nr. 2 (22 nov.), p. 3.
- Săineanu, Const., „Filosofia stilului” de Lucian Blaga, în „Adevărul”, an 37 (1924), nr. 12559 (10 dec.), p. 1.
- Ulm, T., *Lucian Blaga : „Filosofia stilului”*, în „Flamura”, an 2 (1924), nr. 10 (dec.), p. 27.
- M. R. [Mihail Ralea], *Lucian Blaga : „Filosofia stilului”*, în „Viața ro-mânească”, an 16 (1924), nr. 12 (dec.), p. 481.
- Mărgineanu, Nic., *L. Blaga : „Filosofia stilului”*. Considerații critice, în „Națiunea”, an 1 (1927), nr. 229 (26 oct.), p. 2.

- Vianu Tudor, *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Gîndirea”, an 6 (1926) nr. 2 (mar.), p. 84.
- Boitoș, Olimpiu, *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Societatea de mîine” an 3 (1926), nr. 14—15 (4—11 apr.), p. 280.
- Peretz, Eques, *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Foaia tinerimii”, an 10 (1926), nr. 9 (1 mai), p. 127.
- Constantinescu, Pompiliu, *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Viața literară”, an 1 (1926), nr. 16 (15 iun.), p. 3.
- P. B. [Petru Bănescu], *Lucian Blaga* : Fețele unui veac”, în „Țara Voevozilor”, an 2 (1926), nr. 3 (20 iun.), p. 12.
- Aderca, F., *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Sburătorul”, an 4 (1926), nr. 4 (iun.), p. 53.
- Mărgineanu, N., *L. Blaga* : „Fețele unui veac”, în „Națiunea”, an 1 (1927), nr. 237 (5 nov.), p. 2.
- D. R. [Radu Dragnea], *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac” și „Ferestre colorate”, în „Ramuri”, an 22 (1928), nr. 3 (mart.), p. 140.
- Stoica, Sever, „Ferestre colorate” de *Lucian Blaga*, în „Chemarea tinerimii române”, an 1 (1926), nr. 17 (22 aug.), p. 2.
- Constantinescu, Pompiliu, *Doi esești : Lucian Blaga* : „Ferestre colorate” ; Tudor Vianu : „Masca timpului”, în „Viața literară”, an 1 (1926), nr. 22 (3 oct.), p. 33.
- George Ștefan, *Lucian Blaga* : „Ferestre colorate”, în „Gîndul nostru”, an 5 (1926), nr. 10—11 (oct.—nov.), p. 148.
- Lovinescu, E., *Critica ideologică. Lucian Blaga și Tudor Vianu*, în „Viața literară”, an 1 (1926), nr. 30 (3 dec.), p. 1.
- Dima, Al., „Ferestre colorate” de *Lucian Blaga*, în „Datina”, an 5 (1927), nr. 1—2 (ian.—febr.), p. 27.
- D. R. [Radu Dragnea], *Lucian Blaga* : „Fețele unui veac” și „Ferestre colorate”, în „Ramuri”, an 22 (1928), nr. 3 (mart.), p. 140.

Lucian Blaga

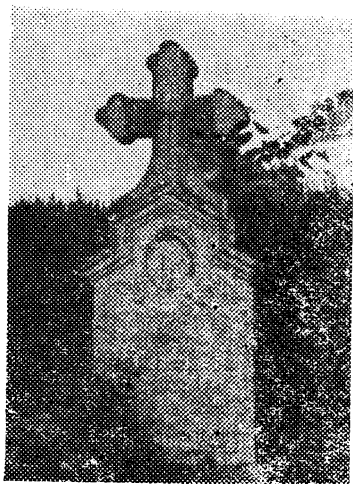


Lucian Blaga (colecția A. Ilica).



Cornelia Blaga (colecția A. Ilica)

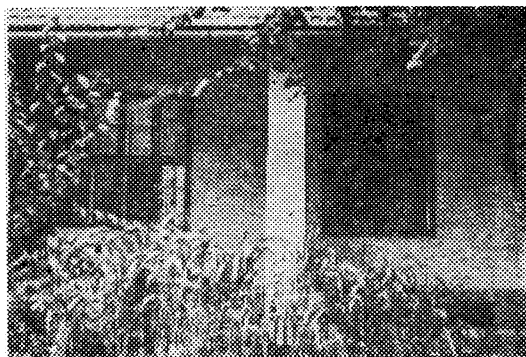
*Mormîntul tatălui în curtea
bisericii din Lančrăm.*



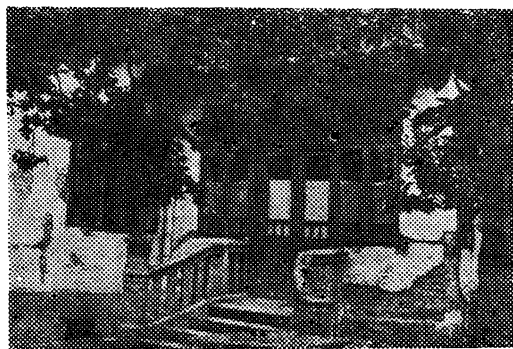
Mormîntul lui Blaga — Lančrăm și Basorelief funerar de R. Ladea



Casa Bredicenilor din Lugoj



*Apartamentul în care a locuit Blaga
în anii 1922—1926.*



Intrare interioară în casă.





La o recepție diplomatică împreună cu Cornelia Blaga.

Pe țarm...

Vă pierdeți voi unde pribege...
 Și jalnica voastră. doamnă
 Se stinge ca 'n suflet de față
 Iată ascunsă iubire.

Se zburcămă codrul supt vântul
 De toamnă și basmul și-l curmă;
 Iar freacățul frunzelor moarte
 Vă cântă cântarea din urmă.

Cu mormurul vostru de odată
 Se pierde speranța strigării
 Gemută de plepturi zărobite
 Departe... în marea uitării...

Brașov.

L. B.

Poezia de debut, apărută în ziarul „Tribuna”
 (Arad) — 1910.

Noapte.

...Și îndesert se luptă ochii
 În lacrimi să cuprindă zarea,
 Căci întunerec mi l'ineacă
 Și mi se tulbură cărarea.
 Mi ești drag'acum, tu noapte sfântă
 Cu plânsul tău domol de stele,
 Căci porți în firea ta curată
 Comoara visurilor mele.

Din înălțimile albastre
 Încet o rază se desprinde,
 Prin negură tăind și cale.
 Și-o jală adâncă mă cuprinde,
 Că-l văd trudită zbuciumare,
 Să afle rostul meu pe lume,
 Și lupta ei necontenită
 În calea mea să mă îndrume!

Știam odată graiul razii...
 El deslușeam din plâns de stele,
 Dar mor acum în adâncuri,
 Și graiul razii duc cu ele...
 Eu te privesc cu 'ndulțoare,
 Cum licriind se sting făcute
 Și ascult cum picură din slavă
 Povestea dragostii trecute...

Lucian Blaga.

A doua poezie din „Tribuna” — 1910.



Fetele unui veac, Editura
Librăriei diecezane, Arad,
1925.



Ferestre colorate,
Editura Librăriei diecezane,
Arad, 1926.


1 Martie 1916 No. 1.

PAGINI LITERARE

APARE SUB ÎNCRĂCIREA UNUI COMITET DE DOAMĂ ORI PE LUNĂ ÎN ARAD.

<p>ABONAMENTUL: PE UN AN 20 CILIC PE UN SEMESTRU 10 CILIC PE UN TRIMESTRU 5 CILIC</p>	<p>REDACTOR: VICTOR STANCIU</p>	<p>REDACȚIA: ARAD, STRADA TELEUKY NUMĂRUL 27-28. ADMINISTRAȚIA: PAGINI LITERARE ARAD, STRADA CRISTENIȘTEI 14.</p>
---	--	---

CHEMARE.



...moral, din zările ne-
...pe, un cântec nădăru-
...si, și nu a răspit
pe lăți, la cele patru
cunuri.

...Dacă ai o călătorie, o
...pană, crederetăoasă
...în apărarea dreptă-
...lății, care, de
...cândă, și
...cândă, și

...și amuți cu tărie, când seful primăriei și a
...porău? Credeți că slovaul trebuie să fie
...mai în zilele noastre? Noi stăm în fața
...odrei de nașteră — căci bruma să nu
...mas — îndepărtați de noi, și să nu
...stăruie.

...Rădăcile stăruie din secol, și rămân
...într-un cântec de apă și din patru
...sărce.

...Rădăcile stăruie, cu cea din urmă
...și să aștepte până să se
...și să aștepte până să se

...Prințului, și în vremea
...și să aștepte până să se

Revistă care a apărut la Arad (1916) și la care a colaborat Blaga.

