

GÂNDIREA

ANUL XVI. — Nr. 10.

DECEMBRIE 1937.

S U M A R U L :

SĂRĂCIA SPIRITUALĂ A EVREILOR

D. CARACOSTEA : Poesia socială la Eminescu . . .	473
ION PILLAT : Poesii	482
GEORGE GREGORIAN : Amurg de ani	485
GRIGORE POPA : Armand Godoy, poet latin și creștin.	486
RADU GYR : Poesii	496
GHERGHINESCU VANIA : Fata din câmp	498
MATEI ALEXANDRESCU : Poesii	499
ILARIU DOBRIDOR : Sărăcia spirituală a evreilor . .	502
AUREL CHIRESCU : Tărâm	514
OVID CALEDONIU : Cântec pentru noi	515
VIRGIL CARIANOPOL : Poesii	516
AUREL SÂNGER : Monadologie	517

CRONICA LITERARĂ

OVIDIU PAPADIMA : Ion Biberi: Etudes sur la littérature roumaine contemporaine. — Ionel Teodoreanu: Secretul Anei Florentin. — Teofil Lianu: Curcubeu peste țară. — Ion Pillat: Din poezia germană. — Th. Capidan: Hasdeu ca lingvist indoeuropeanist și filolog	518
--	-----

CRONICA PLASTICĂ

OLGA CABA : Carnet parizian	523
---------------------------------------	-----

CRONICA MĂRUNTĂ

NICHIFOR CRAINIC: Victor Papilian și „Gândirea”. — Imprumuturile lui Eminescu. — Metafizica muncii .	526
O. PAPADIMA: D. Bodin	528

E X E M P L A R U L 20 L E I

Omul forte reuşeşte



În lupta pentru viață, sănătatea este primul factor al succesului, lată aci, pentru a păstra nervii liniștiți, creierul limpede, mușchii sprinteni și corpul viu, o rețetă care a făcut toate probele : e:ts de a a turna un flacon de Quintonine într'un litru de vin de masă și de a lua, înaintea fiecărei mese, un pahărel din acest delicios vin fortifiant. Dl. J. Coudurier, 99, boulevard du Temple, din Paris, a făcut experiența și scrie :

„Sunt ani de zile de când întrebuințăm în casă Quintonine; nu ne-am săturat niciodată de acest

produs care constituie pentru noi cel mai bun tonic”.

Nici un fortifiant nu poate fi comparat cu Quintonine pentru că nici unul nu coține atâtea principii regeneratoare. Quintonine este remediu sigur, complet, eficace — și de preț neînsemnat — la care se poate recurge la cel mai mic semn de oboseală.

QUINTONINE

PRODUS FRANCEZ. — LABORATOARELE HELIN
LA FARMACII ȘI DROGUERII

GÂNDIREA

POESIA SOCIALĂ LA EMINESCU

DE

D. CARACOSTEA

Există un paralelism între motive, atunci când ele nu sânt un simplu joc al fantaziei, ci expresia unei adânci necesități lăuntrice. A fost o fază când Eminescu credea în menirea profetică a poeziei, deci în posibilitatea de a se schimba în bine stările sociale. Dar paralel cu conflictul dintre poezia naivă și cea sentimentală, care formează axa *Epigonilor*, el a trăit intens și conflictul dintre elanul sufletesc al răzvrătirii și luciditatea înțelegerii, care-i desvăluea că esența omenească nu poate fi schimbată prin prefacerea formelor sociale.

În anii de formațiune, poezia socială a fost o constantă a preocupărilor lui Eminescu. *Impărat și proletar*, cu care se încheie primele lui afirmări, fiind o sinteză a acestei poezii, nu este de mirare că, potrivit părților alcătuitoare, în ea sânt diferite straturi de experiență. Se cuvine deci să scoatem la iveală acele imagini dominante care au contopit într'un tot elementele diverse.

Dintre experiențele vieții, amintesc aici desamăgirea cu reflexul ei, simțul critic, în urma avântului care a dus la serbarea dela Putna. În scrisul anilor de formațiune, în nebuloasa aceea care este romanul *Geniu pustiu*, motivele de răzvrătire socială se împletesc cu cele de revoltă națională. Toma Nour, de pildă, poartă la sine un jurnal litografiat, organul unei asociații revoluționare internaționale. Exhortațiile lui: *sfărâmați monarhii, nimiciți servii lor cei mai leneși, diplomații*, au ceva din inpetuozitatea proletarului de mai târziu. Coborîrea valorilor morale: *virtutea, dreptatea*, etc., amintește momente din critica proletarului, iar sentințe ca aceasta: *e infam tot ce e om*, sânt anticiparea premisei proletariene: *Nici o scânteie ntrânsul nu-i candidă și plină*. Moartea lui Toma Nour în închisoare, condamnat ca revoluționar, este un aspect absolut al duhului de răzvrătire.

Accente de revoltă sânt și în *Mureșanu*, acest Manfred muncit nu de misterele vieții, ci de destinul neamului. Coborîrea dreptății, a bravurii, a onoarei, a sfințeniei, duce la deslănțuirea forțelor de răzvrătire și la apoteoza lui Satan.

Trecând la complexul de motive lirice în legătură cu poezia socială, relevez mai întâi bucata *Viața*, din anii adolescenței. Ea pare a fi o imitație și aparține tipului de poezii concepute ca o întunecoasă icoană de moravuri sociale. Pe strada care răsună de veselie, într'un mic iatac, o sărmană fată istovită de boală, coase mereu. Din munca ei, negustorul poartă briliante la deget... Motivul este un reflex dintr'o vestită bucată a liricului englez din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Thomas Hood. Poezia acestuia, *Cântecul cămeșii*, înfățișează, ca și *Viața*, o sărmană proletară co-

sând sub acoperișul găurit, istovindu-și viața pentru cei bogați, o adevărată sclavă. Bogații se înveșmântă cu însăși viața ei trudită.

Deosebirea între *Viața și Cântecul cămeșii* este că în aceasta, elementele obiectiv zugrăvite sânt numai un cadru, în care fata își exprimă sentimentele de proletară, cântând cântecul muncii fără răsplătire. Refrenele : *muncesc, muncesc, muncesc... coase, coase, coase...* alcătuiesc fondul de ritm al muncii, pe care se țes sentimentele celei ce-și coase un giulgiu, nu o cămașă.

Dar Eminescu nu s'a oprit la acest aspect de poezie socială, pe care a scos-o din saltar târziu, în anii de decadență. În trei poezii strâns înrudite : *Ta troam asi, Inger și demon* și, în sfârșit, *Impărat și proletar*, s'a înălțat treptat la o concepție de larg orizont, în care mijloacele ieftine ale verismului erau dela sine excluse. În primele două, contrastele chinuitoare dintre bogat și sărac sânt privite nu în întâmplătoarele întrupări care deosebesc, ci de la înălțimea fondului uman care duce, prin milă, la conștiința identității de esență.

Treapta cea mai înaltă fiind *Impărat și proletar*, ne vom opri la ea.

Pentru a lămuri tipul procesului de cristalizare artistică la Eminescu, descifrarea fazelor prin care a ajuns la *Impărat și proletar* este concludentă. La început, un larg elan revoluționar, fără nici un plan de rezonanță, pură exprimare a sentimentului de revoltă, înfrățit cu gândurile care-l susțin. Manuscrisul Nr. 2259 (f. 170—172) stă mărturie despre acest elan. În chiar prima strofă, fără nici o pregătire, proletarul își începe exhortația revoluționară. Pentru simțul constructiv al lui Eminescu, observ că dela început apare sentința: *Nici o scânteie 'ntrânsul nu-i candidă și plină*, necesară pentru ca, treptat, valorile morale pe care se reazimă societatea : dreptatea, virtutea, religia să fie supuse criticii și năruite. Ca mijloace artistice, interogația, contrastul dintre *ei* și *noi*, neconținută apropiere de auditor, prin evocarea păsurilor celor mulți, în sfârșit, puternice exhortații și, în final, curcubeul utopiei. De obicei, poezia proletariană înfățișează un tip stilistic prin care vorbește o colectivitate. Aici însă, spiritul colectiv este agitat de acel care vrea totodată să ridice și un văl de pe ochi. Apare astfel de pe acum neconținută dualitate eminesciană: elan al vieții și sete de luciditate. Dar chiar în această însetare, se cuprinde în germen destinul poeziei sociale eminesciene, care nu se putea opri la naivitatea de concepție a elanului proletarian. Deși aici avem forma cea mai veche și revolta pulsează puternic, observ că nicăieri în lexic, imagini și structura frazelor nu se etalează ororile fizice ale vieții, mijloc ieftin, azi la modă, care poate s'guduie omește, nu însă și artistic.

Această așezare a conflictului pe plan înalt se cere cu atât mai subliniată cu cât, după năruirea valorilor morale, urmează un îndemn la pornirile distructive ale mulțimilor: proletarul răscolește sentimentele de ură, pentru ca să ajungă la îndemnul de răzvrătire: *sdrobiți*.

Până aici, această primă variantă înfățișează o scară a motivului, la fel cu cea din forma definitivă. Singura deosebire notabilă este că, după strofa *Minciuni și forme sânt toate*, urmează două strofe, menite să dea expresia opoziției dintre lumea amăgirilor de *dincolo* și lumea *de aici*, unde trebuie să gustăm fericirea. S'ar zice că în strofa aceasta trăește un reflex din filosoful german Feuerbach, care se mișca pe linia ideologiei sociale.

Dar altele sânt trăsăturile care dau primei variante o fizionomie proprie. Mai întâi, îndemnul la distrugere se mărginește la o singură strofă: *Sdrobiți orânduirea*,

față de cinci strofe de îndemnuri din forma definitivă. Mai relevantă decât orice este însă strofa ultimă cu versurile :

*Intoarceți-vă iarăși de unde voi plecați,
Intoarceți-vă iarăși la al naturii sân.*

Prin crezul întoarcerii la natură, afirmat în final, dominantă concepției lui J. J. Rousseau este evidentă. În concordanță cu aceasta, stă și evocarea vârstei de aur dintr'o strofă anterioară.

Faptul că această formă a rămas multă vreme în cartoane până să-și împlinească destinul, nu poate fi lămurit decât din finalitatea formei definitive. Două instincte se afirmă în *Proletarul*: un elan și nevoia de a-i desvălui un sens. Viața și conștiința mergeau paralel. Dar, deși ambele aveau o pornire puternică, elanul nu se deslănțuia în chip absolut, iar desvăluirea finală: *Cunoașteți dar odată ce lung vă înșelarați*, era departe de a fi un catharsis.

Și în forma ultimă mai rămâne un element eterogen în elanul revoluționar. Potrivit sentinții lui *Karl Marx*, pentru proletarul modern, „vârsta de aur a omenirii stă înaintea, nu în urma noastră“. Este deci o nepotrivire între crezul socialist-revoluționar al proletarului și zugrăvirea fericirii viitoare ca o întoarcere la vârsta de aur. Nepotrivirea vine din caracterul rousseauist al primei forme. Când, mai târziu, stârnit și de răsvrătirea Comunei din Paris, Eminescu a revenit la vechiul motiv, deslănțuind duhul de răzvrătire pe linia absolutului, a reluat prima redactare și contextul l-a silit să păstreze idealul vârstei de aur, care e în contradicție cu idealul revoluționarului modern. Din fericire, aceste elemente contradictorii apar numai la o strictă analiză și nu intră supărător în imaginea totală, pentru că finalul privește conflictele sociale în esența lor, dela o înălțime în care contingențele dispar.

În plasmuirile anterioare, în *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Inger și demon*, am văzut un îndoit plan de rezonanță. De pe acum este clar că aceasta corespundea unei adânci cerințe structurale. Numai când din îndoita experiență a vieții și a conștiinței, elanul revoluționar din *Proletarul* și-a construit un plan opus de rezonanță, s'a născut în Eminescu un nou dinamism creator.

Manuscrisele anilor dela Viena fac dovadă că problemele sociale l-au interesat de aproape. Un orizont de gândire mai largă se așază astfel pe pornirile și ideologia revoluționară din *Proletarul*. La aceasta s'a adăugat ceva mai hotărâtor pentru un poet decât experiența culturii și gândul: actualitatea intens trăită sub forma mișcării revoluționare a vremii, Comuna din Paris. Prăbușirea lui Napoleon al treilea, deslănțuirea revoltei proletare și represiunea ei sângeroasă, toate acestea actualizând viu contrastele problemei sociale, au dat motivului dinamic și planul de rezonanță necesar.

Manuscrisul 2290 stă dovadă de încercarea de a da semnificație figurii lui Napoleon al treilea. Sânt șase strofe care înfățișează pe Cezar trecând în faeton de gală pe malurile Senei, având conștiința că nedreptatea conduce lumea și că puterea lui e rezultanta mizeriei proletariene.

Pe fila următoare, strofa *O, luptă-te învăluită'n pletele bogate* arată imaginea primară și influențe literare (V. Hugo), din care s'a hrănit icoana de mai târziu: lupta răscumpărătoare a femeii căzute. În fragmentele acestea, fără titlu în manuscrise, ceea ce indică o formă incipientă, se găseau deci virtual elemente care, adâncite, aveau să dea planurile de rezonanță ale poeziei de mai târziu, cu motivul mizeriei imperiale opus mizeriei proletare.

Despre această fază de contaminare prin opoziție a celor două motive, ne stă dovadă forma din ms. 2285. De data aceasta, avem un titlu: *Umbre pe pânza vremii*. O imagine care arată distanțare și totodată cadru larg. În forma aceasta însă, este o discordanță între spațiul și timpul estetic cerut de titlu și între variantă. Spațiul este o parte din scena istoriei, în gesturi și figuri care nu sânt încă, dar tind să devie simbolice, iar timpul este limitat la experiența Comunei: *Versallia învinge... iară Comuna cade* este ultimul vers, ceea ce dă întregului un caracter fragmentar de cronică, menită să exprime sentimentul de simpatie pentru revolta înăbușită.

Ca problemă de literatură comparată, n'ar fi greu de cercetat ce fel s'a oglindit Comuna din Paris în literatura lumii. S'ar putea astfel reliefa și pe calea aceasta figura lui Eminescu. Din cât cunosc, în afară de paginile lui V. Hugo, puține au rămas. Adunând tot materialul, s'ar învedera că, din cât s'a scris pe tema aceasta, creațiunea de artă cea mai aleasă este a poetului nostru.

Pentru ca să ajungă aici, mai erau însă greutăți de învins. În *Umbre pe pânza vremii*, încheerea era prea dependentă de moment și departe de a încorona poezia cu orizontul cerut de elementele ei. Pentru un final demn de elementele ei, se cerea o altă perspectivă de timp și spațiu estetic. Aceasta însă nu se putea decât prin imagini care să depășească figurile și să le dea o valoare de simbol. Greutățile artistice au fost numai parțial biruite. Cum să faci din pornirea proletarului, care, cu toată reflexivitatea, era un elan naiv, simbolul mărginirii sforțărilor omenești în fața destinului universal? Să evoci, după căderea Comunei, o icoană simbolică a mizeriei și desnădejzii proletare, oprindu-te bunăoară la figura femeii căzute, cum pare că i-a plutit într'un moment în cuget? Ar fi fost să te întorci la verism sau la un patetic de tipul din *Viața*, de care poetul se izbăvise de mult. Să faci din ea o icoană menită să releveze identitatea de esență, aceeași la ea ca și la împărat, așa cum încercase în *Ta troam asi*? Ar fi fost să lungești prea mult, fără să ai în schimb puțința de a deslega într'o conștiință superioară, sensul elanelor anterioare.

Un astfel de catharsis pe linia absolutului conștiinței era cerut de întreaga structură a lui Eminescu. De aceasta face dovadă Ms. 2262, unde, independent de motivul revoltei, cinci strofe înfățișează aceeași scară de gânduri trăite despre esența lumii, aproape cu aceeași expresie ca în cele cinci strofe finale din *Împărat și proletar*. Libere de orice context, cum sânt în acest manuscris, aceste desvăluiri ale esenței lumii: *spiritul universului*, opintindu-se în van și împietrind *umana spadă*, așa încât *se pietrifică unu în sclav, altu'mpărat*, nu au acel plan de rezonanță în stare să le ridice de la aparenta discursivitate la sensul de destăinuire a esenței lumii. Nefiind încorporate într'un destin uman, ele nu pot da glas viu durerii pentru iraționala *eternă alergare*.

Complexul acesta era atât de adânc împlântat în firea poetului, încât încorporarea lui în destinul frământărilor sociale din *Umbre pe pânza vremii*, care cerea o deslegare a încordărilor, n'are nimic surprinzător. Și cum el înfățișează o conștiință superioară, care cuprinde deopotrivă ambele destine, încorporarea lui nu se putea face decât ca o ridicare de vâl de pe conștiința cea mai cuprinzătoare, aceea a Cezarului. Ca să primești însă artistic aceasta, se cereau imagini și se cerea un spațiu și un timp estetic care să depășească pe cel mărginit din *Umbre pe pânza vremii*.

Abia când s'a creat acest spațiu și acest timp prin viziunea împăratului la malul mării, poezia aceasta și-a găsit axa. Fuziunea elementelor arătate s'a putut

desăvârși într'un tot cu adâncă semnificație, fără ca asperitățile numai relevate să iasă supărător la iveală, turburând impresia totală. Și pentru că numai de aici putea fi cucerită ca valoare durabilă poezia, iar această parte a și fost plăsmuită în urma tuturor celorlalte, se cuvine să ne oprim la ea în deosebi.

Firește, privind forma definitivă în fiecare strofă, fiecare imagine s'ar cere privită de aproape. Cum însă e mai potrivit să facem o întreagă cercetare structurală asupra altor creațiuni mai sus pe ordinea valorilor, aici ne mărginim să amintim, din partea întâia, numai câteva aspecte care, față de formele anterioare, învederează un spor pe linia elanului de răsvrătire.

Am relevat chiar în prima formă construcția atât de strânsă a vorbirii proletarului, cum după sentința: *Nici o scântee n'rânsul nu-i candidă și plină*, urmează critica valorilor morale ale societății, pentru ca apoi, prin apelul la instincte și patimă, să deslănțuie răsvrătirea. Ceea ce caracterizează forma ultimă este amploarea sentimentului de revoltă. De unde, în prima variantă, aveam un singur accent de îndemn la distrugere, și acesta mărginit la generalitatea: *Sdrobiți orându-irea cea crudă și nedreaptă*, — în forma ultimă, această strofă este urmată de cinci strofe în crescendo de îndemn la distrugere efectivă. După *sdrobiți*, trei strofe au în frunte îndemnul *sfărmași*, ultima strofă culminând în *O! aduceți potopul*.

Printre îndemnulurile acestea, este unul care ar putea deștepta o nedumerire: *Sfărmași statuia goală a Venerei antice. Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori*. Această osândire a artei formelor ideale vine nu numai în numele moralei zilnice, primejdia pentru copilele din popor, ci dintr'un imperativ absolut: arta aceasta stârnește în suflete *ideia neferice a perfecției umane*. Exhortația aceasta este urmarea firească a sentinței: *nici o scântee umană nu-i candidă și plină*. Cine admite existența, fie numai și sub aspectul formei, a unei desăvârșiri umane, acela surpă temeliile egalității dintre oameni. Unii fiind mai aproape, alții mai departe de perfecție, se introduce un principiu aristocratic, care trebuie să fie distrus până și în reflexele lui artistice.

Partea aceasta a vorbirii proletarului mânuiește toate resursele meșteșugului de a vorbi, întrucât e necesar într'o creațiune de artă. Într'un punct însă se deosebește de retorică și acesta este esențial. Vorbirea proletarului este expresia unei stări de sentiment care se deslănțuie conform propriei lui vibrații lirice, pe câtă vreme retorica se mlădie cerințelor unui auditor prezent.

* * *

Urechea vorbirii acesteia nu este ceata posomorită, ci acela care veghează pe trunchiul plecat, de fapt o icoană a conștiinței poetului, un rezonator al elanurilor evocate. Aici, cele cinci strofe finale de meditație își găsesc o corespondență simetrică în cele cinci strofe de imagine vizionară. Spațial, se deschide aici un orizont spre nesfârșitul elementelor: apă, cer, pământ — potrivit cu nesfârșitul perspectivei istorice.

Pentru cine mai crede într'un univers static al poeziei lui Eminescu, relevăm că, după cum în restul poeziei, tot astfel și în această imagine centrală, totul e mișcare. Pentru prima oară apar la el marea — simbol al nesfârșitului frământărilor, și ale vieții și ale istoriei. Mișcarea versului e accentuată prin mișcarea în-doitului enjambement din evocarea mării: *plăcile ei sure se mișc una pe alta ca pături de cristal prin lume prăvălite*. Deasupra apelor, luna în mișcare, umplând

câmpiile azure cu ochiul ei mândru, triumfal. Și numai după evocarea acestui îndoit nesfârșit, apare al doilea simbol, și el în mișcare, având ceva fantomal:

Pe undele încete își mișcă legărate
Corăbii învechite scheletele de lemn
Trecând încet ca umbre — țin pânzele umflate
In fața lunii care prin ele-atunci străbate,
Și'n roată de foc galben stă fața-i ca un semn.

Metaforele accentuează semnificația simbolului, aliterațiile îl secondează acustic; umbrele corăbiilor fantomale sânt corespondența umbrelor pe pânza vremii; relief plastic al pânzelor e colorat de situația lor față de lună, iar concentrata comparație finală, fața lunii *ca un semn*, învăluie în întrebare și în taină, acest minunat simbol. Ea ar putea sta cu mândrie alături de cele mai izbutite ale lui E. Verhaeren, crescut la malul mării.

În spațiul acesta, icoana Cezarului meditând la malul mării, devine simbolul central, punctul de convergență. Iar versul :

Pe maluri zdrumicate de auirea mării,

Prin imaginea vizuală și motorie *zdrumicate*, dar mai ales prin acel extraordinar *auirea mării*, care actualizează acustic imensitatea frământărilor, dă un dinamism sporit întregii evocări de forțe iraționale.

Deasupra malului zdrumicat, o nouă viziune ține simetria, în strofa a patra, viziunii *scheletelor de lemn* din strofa a doua, aceea pe apă, aceasta în văzduh. Este viziunea fantomal-halucinatoare a Regelui Lear, simbolul măririi prăbușite. În proporțiile ei mitice, culminează totul. Excepționalul revelator al apariției face una cu excepționalul versului mărginit lapidar la aceste trei cuvinte *Mosneagul Rege Lear*. Dincolo de viziunea aceasta, stelele care *lin tremurând transpar*, sânt parcă un semn al indiferenței țăriilor față de imensitatea sbuciumului omenesc. Și numai după această covârșitoare imagine, deschiderea de orizont spre semnificația totală :

I se deschide'n minte tot sensul de tablouri
A vieții sclipitoare... A popoarelor ecouri
Par glasuri ce îmbracă o lume de amar :

lumea al cărei non-sens se desvăluie în luciditatea celor cinci strofe finale. Fără corespondența de imagini din strofele de simboluri, finalul acesta ar fi fost spumă a gândului, dar după arătatele imagini, strofele finale sânt tot atâtea pipăiri a unui adânc de durere în planul conștiinței.

Polaritatea de absolut al vieții și de absolut al conștiinței, desfășurată în opozițiile dintre prima și a doua parte, stă în inima nevoii de exprimare a lui Eminescu, desvăluind semnificația lui în ce are mai adânc.

Când poetul își publică *Impărat și proletar la 1874*, anii lui de formațiune erau încheiați, iar cutele sufletești vădite în formele de sentiment, în arhitectonică, în imagini, se desenau clar. Privind cele mai semnificative creațiuni ale lui până la această dată, constatăm că, afară de idile, unde absolutul vieții se afirmă nestânjenit de convenții, celelalte poezii: *Venere și Madona*, *Epigonii*, *Mortua est*, *Inger și demon*, *Impărat și proletar*, izvorăsc toate dintr'o îndoită nevoie: un elan fie al vieții, fie al conștiinței, afirmat în tot absolutul lui și, izvorînd din el, dar în conflict cu el, o nevoie tot atât de absolută, nevoia conștiinței spirituale de a pătrunde acea taină care împiedecă și desminte valorile afirmate. Redusă la formula cea mai simplă, poezia lui Eminescu este o luptă între absolutul vieții și ab-

solutul conștiinței. De aceea, la articulațiile hotărîtoare, pipăiești totdeauna expresii care, sub forme felurite, au sensul unei desvăluiri: *Dar azi valul cade; De e sens într'asta, e întors și ateu; negurile se descopăr; I se deschide 'n minte tot sensul de tablouri, etc.* Dar desvăluirile acestea, cu acel absolut, fie al forțelor vieții biruitoare, ca în *Inger și demon*, fie al esenței raționale a lumii, sînt numai o față a expresiei eminesciene.

Rezultă că cine vrea să individualizeze pe Eminescu în el și în cadrul literaturii universale, trebuie să adâncească prin expresie polaritatea îndoitului elan spre absolut. Pentru aceasta însă, considerarea axei și deci a semnificației imaginilor de înălțare sau de coborîre, pusă într'un capitol anterior, este o contribuție concludentă. Oare, artistic vorbind, luciditatea eminesciană echivalează cu o îndreptare a privirilor în jos, sau toată amarăciunea, durerea, revolta și negațiunea sînt un fond pe care valorile vieții și ale gândului ies totuși în relief?

Este de mare însemnătate să vezi dacă el se împacă sau nu cu imaginile de coborîre, sau, în fond, privirile lui rămân așintite tot în sus, chiar când desvăluirile sînt covârșitor de negative, cum este cazul în deosebi în *Impărat și proletar*. Când, de pildă, în *Epigonii*, citești în final: *Noi reducem tot la praful azi în noi, mâini în ruină*, în contextul *Alt sens n'are lumea asta*, este oare poetul alături sufletește de aceste afirmări sau ele sînt ca un catharsis al conflictului dureros, iar valorile iubite rămân pe pedestalul înalt?

Dintre toate poeziile de pînă acum ale lui Eminescu, *Impărat și proletar* este aceea care pare o mai dezolantă icoană pesimistă a lumii. Impresia aceasta poate fi întărită prin faptul că strofele finale apar ca o îndurerată încercare a spiritului să străbată cu luciditate însuși destinul istoriei umane. De altă parte, strofele finale au un răspicat caracter ideologic, fiindcă, la data aceasta, trăia Eminescu momentul culminant al influenței schopenhaueriene, care ușor poate fi descifrată chiar și din imagini.

Dintre acestea, cea mai cuprinzătoare este aceea a pomului, care *In orice floare încearcă întreaga sa fire*. Ceva din imaginea goetheiană a tiparului primitiv supraindividual i-a plutit desigur aici poetului în cuget. Dar, pe când la Goethe, în *Metamorfoza plantelor*, imaginea este privită ca un prototip al organicului care se desvolta viu, la Eminescu, imaginea este străbătută de viziunea schopenhaueriană a plantei în care se afirmă tendințele voinței de a fi. De aici metafora *floarea dorințelor obscure sădite în noian*. Nemulțumit numai cu metafora, Eminescu o desvoltă, reluând-o pe linia talmăcitoare a comparației care se întinde insistent în două strofe. Se subliniază astfel mai insistent decât ar fi fost nevoie, hazardul care face ca o floare să ajungă la plinătatea roadei, alta să se scuture.

Așezarea pe același plan a omului și a plantei, ambele zvârliri hazardate și dorințe plantate într'un atom, este chemată să dea un sens metafizic imaginii de largă viziune a Cezarului la malul mării. Insistențele imaginilor finale sînt o față, nu dintre cele mai fericite, ale nevoii de luciditate. Artistic, aceste imagini nu sînt la înălțimea celor din contextul Cezarului. Ele au un caracter divizat și marginal, iar sentimentul de care sînt străbătute este durerea izvorîta din conștiința că totul se desfășoară fără sens.

Cu strofa penultimă, Eminescu a stors din imaginea plantei tot ceea ce putea să dea. Dacă poezia s'ar fi încheiat cu accentele acestei strofe: *a vieții crudă tină la nimeni se destaină* și cu versul totalizant: *dorinți nemărginite plantând*

într'un atom, cu diminuarea cuprinsă în substantivul ultim, ar fi lipsit, în final, un acord esențial: ciocnirea celor două absoluturi, cel al elanului și cel al setei de desvăluire.

Strofa ultimă are tocmai menirea aceasta, de a face încă odată să răsune în planul total zbuциumările anterioare, așa încât din întregul conflict să izvo-rască deslegarea. Dovadă că ea a purces din arătata necesitate, este că, sintactic și acustic, nu face un tot cu cele anterioare, ci tinde către un vers final mai cu-prinzător:

*Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește
Că'n urmă-ți rămân toate astfel cum sunt, de dregi
Oricât ai dreg'e'n lume-atunci te obosește
Eterna alergare.. ș'un gând te-ademeneste:
Că vis a morți' eterne e viața lumii 'ntregi.*

Tocmai strofa aceasta este dintre acele care ,prin conținut, par a îndreptăți o impresie dezolantă, netulburată de nici o îndreptare a privirilor spre axa înăl-țării. Venind după tălmăcirea schopenhaueriană anterioară, ea pare un zăbranic aruncat asupra întregii istorii umane.

Expresiv, pe latura cunoașterii, a ridicării de vâl, către care tind strofele anterioare ,te izbește opoziția dintre *a vieții crudă taină*, care însă *la nimeni să destaină* și categoricul *știi*, care deschide strofa finală. Cu atât mai mult se cere să reliefăm în ce anume se încleștează certitudinea și ce urmează din această încleștare.

Metafora *vis* în expresia *visu-acesta* se referă la arătata esență haotică a vieții. Toată viziunea anterioară este totalizată aici devalorizant. Acustic, *visu-acesta* se cere rostit cu un gest nu de explozie, ci de descărcare a vocii, ca pentru o înlăturare.

Am mai întâlnit până acum metafora visului în finalurile eminesciene, în *Mortua est*. Și ceea ce este mai remarcabil, acolo apărea în finalul alcătuit încă din 1866: *văd vise 'ntrupate gonind după vise*. Și tot acolo, în formă definitivă, E-minescu a apăsas asupra metaforei, subliniind și grafic versul *Decât un vis sear-băd, mai bine nimic*. Ceva mai mult, l-a așezat imediat înaintea strofei: *văd vise 'ntrupate*, vrând să-i dea prin repetare o deosebită amploare. Comparând finalul din *Mortua est* cu izvorul dela care a purces, s'a putut vedea cum toate imaginile corespund cu ale preromanticului englez Young, afară de metafora *văd vise*, care se dovedește că face parte din cele mai caracteristice complexe eminesciene. Cu această dispoziție, era firesc ca poetul să soarbă din experiențele și lecturile lui, tot ceea ce era în consonanță cu această imagine primordială. Și cum sântem în anii de completă asimilare a substanței schopenhaueriene, nu puțin i-a vorbit poetului frecvența revenire a vizionarului filozof tocmai asupra apropiierilor dintre vis și viață. Tocmai pentru că Schopenhauer revine atât de des asupra visului, el este privit ca deschizător de căi în cercetările recente.

Dintre numeroasele apropiieri schopenhaueriene pe tema visului, între care stă și motivul de bază „*Viața un vis*” din Calderon, înrudit cu Sărmanul Dionis, unul i-a vorbit lui Eminescu, de bună seamă și pentru că dedea un răspuns setei lui de a pătrunde esența tragicului. În *Die Welt als Wille und Vorstellung vol. II*, este un capitol, *Zur Aesthetik der Diechtkunst*, în care metafora *Viața este un vis* servește pentru a caracteriza acel efect de înălțare pe care îl lasă tragi-cul. „In momentul catastrofei tragice, ni se desvăluie mai mult ca oricând, con-

vingerea că viața este un vis greu din care se cuvine să ne trezim“. Este aici interpretarea acelei stări de catharsis, proprie conflictului tragic.

În *Impărat și proletar, visu-acesta* are o valoare totalizantă, sporită și prin repetarea metaforei în fruntea ultimului vers subliniat în întregime. Apariția primară și sublinierea făcând dovada că poetul pune pe această metaforă o deosebită valoare, se naște întrebarea dacă ea cuprinde numai o nouă tălmăcire sau, după încordările imploziunilor anterioare, nu stă în ea ceva din caracterul de deslegare al unui catharsis care totdeauna are ceva înalt.

Desigur, în imaginea artistică dominantă, aceea a Cezarului la malul mării, cu viziunea imensităților și a Regelui Lear, vibrează ceva tragic ca în orice prăbușire nemeritată a măririlor omenești. Față de această imagine, acele din ultimele cinci strofe sânt ca un echivalent de destăinuire.

Pe lângă luciditatea eminesciană proprie strofelor de tălmăcire, în ultima strofă stă o vibrațiune deosebită, care încordează și alte resorturi sufletești decât cele din strofele imediat anterioare.

Acustic, strofa ultimă se deosebește de cele patru strofe anterioare printr'un ton mai bărbătesc, imprimat dela început prin categoricul *știi*. Pe când cele patru strofe precedente au un ton minor în opoziție cu cel major din complexul Cezarului, ultima strofă revine la tonul major. Metafora inițială *visu-acesta* cerându-se rostită cu un gest de înlăturare, tot pe aceeași linie expresivă, însă cu o creștere de accent, ca pentru un superlativ, stă cuvântul *moarte*.

Cu tot tonul schimbat dela începutul strofei, versul întâi nu arată nimic din valoarea în care se încheștează inițialul *știi*. În schimb, versul al doilea și primul emistih din versul al treilea, odată cu un sporit ton major, introduc un accent de valoare reliefant și prin cesura prelungită care taie acustic, sintactic și grafic, strofa exact la mijloc. În tot cuprinsul acestei unități ritmice, tonul este neîntrerupt crescendo. Sintactic, acel *de dregi oricât ai dregi 'n lume*, prin repetarea verbului și prin caracterul de formulă al expresiei, înfățișează un puternic ecou al tuturor elanurilor anterioare. Aceasta însă nu pe linia tăgăduirii, ci pe aceea a unei dureroase încheștări în valoarea scumpă nerealizată pe lume. Numai după această subliniere și afirmare de valori care stau pe axa de înălțare, urmează simetric exprimată, discordarea.

După cum sintactic, ca imagini și acustic, prima jumătate a strofei înfățișează un tot, tot astfel și cea de a doua. Încheștarea ultimă în valorile amintite era prea vie, pentru ca finalul să marcheze o tăgăduire a lor. Ritmic, urmează două ondulări bine marcate prin pauză: *atunci te obosește eterna alergare... ș'un gând te-ademeneste*. Verbele nu mai au dinamismul categoric al celor anterioare. Voința obosită nu este o voință care se tăgăduiește și în gândul care te ademeneste nu stă imperativul unei sentințe neștrămutate ca o concluzie de teoremă. În aceste planuri de rezonanță, versul final nu mai este o categorică osândă, ci ecoul firesc al tragicului desfășurat, dar nu îmbrățișat.

Acolo unde s'a văzut o confuzie, sta de fapt un catharsis al conflictului eminescian.



P O E S I I

DE

ION PILLAT

FRAȚII

De frații mei creștini m'am săturat,
De răutatea lor cea bună,
De târg, de casă și de sat,
De adevărul lor minciună.

De sora mea păgână m'am scârbit.
De sărutarea ei ce mușcă,
De patul ca mormântul adâncit,
De dragostea-i, îngustă cușcă.

Vreau să mă duc spre frați adevărați,
M'așteaptă 'n munți părinți de totdeauna.
Din leagăn de copil îmi stau visați
Ca soarele de dragi, frumoși ca luna.

În funduri de păduri și de codlauri
Și peste vremi, ca om să nu străbată,
Păzită de poveste și balauri,
Stă seminția lor curată.

ROZĂ TÂRZIE

Cu drag am deslușit-o, cea din urmă
În parcul plin de frunze seci,
Mai mândră de-a fi singură, nu turmă —
O roză cu petale reci.

Ascunsă în deplina-i frumusețe
Sub învelișuri purpurii,
Parc'ar fi vrut în toamnă să mă 'nvețe
Că'n moarte chiar poți înflori.

I N S E R A R E

În vârful carului cu snopi
Amurgul cum se 'ntoarce,
Iși vâra cerul noru'n plop
Și fir de stele toarce

Văzduhul se-adâncește clar
De parcă-i lună plină;
Privești sburând spre porumbar
Hulubii de lumină.

Și'n tine, suflet, schit de-argint,
Pe aripi de tăcere
Se'ntorc arhangheli prelungind
Un ceas de vis și miere.

Și cum ușoare umbre 'n dungi
De sunet surd le măsură,
Lin evantaiul aripi lungi
Și-l strâng foșnind mătasuri.

C Â N T E C

Timpu care piere n'o să-l pierd.
Dragostea ta mare cum s'o țiu?
Vremea ce ne poartă n'are grind,
Drumul ce ne duce nu-l mai știu.

Mâna ta întinsă ca un dar,
Glasul tău în seară ca un cânt...
Fața ta întoarsă e de var
Ochii tăi închișii nu mai sânt.

Raza se întunecă în crâng
Viața-și lasă umbrele în noi.
Dragostea ta mare cum s'o frâng?
Moartea ne pândește pe-amândoi.

IN TOAMNĂ

Lumina caldă de pe frunze
De aur și de purpură,
Lumina vie de pe miriști,
E amăgire — soarele
Nu se întoarce de pe drumul
Pe care pier cucoarele.

De treci prin porumbiști la iazul
Din care sboară lișița,
Un plop mai tremură o frunză
Drumeață ca și dragostea.
Oprește-te să te mângâie
Cu razele amurgului.

Zâmbirea caldă de pe buze
Și brațul gol și degetul
Ce-ți netezea pe vremuri fruntea
Sânt nălucire... Zilele
Nu se întorc din drum, nici fumul
Ce lasă 'n zare toamnele.

Z O R I

Cine-mi lovește 'n inimă mereu ?
La poarta ei închisă cine bate
Atât de surd, atât de greu —
Când noaptea s'a oprit la jumătate,
Cine-mi lovește 'n inimă mereu ?

O, Doamne, porțile sânt ferecate
Cu lanț și lacăt de păcatul meu.
Zadarnic bați în noapte, nu mai bate
Atât de surd, atât de greu
La porțile din suflet ferecate.

*

Pe umbra toamnei zorile-s aproape;
Lumini de-argint se joacă 'n heleșteu.
Bătaia Ta tot sufletul să-mi sape
Atât de surd, atât de greu
Prin nopți de toamnă zorile-s aproape.

O, Doamne, Dumnezeuul meu !
Se-aprind în aur tânăr cer și ape,
Atât de clar sporesc mereu,
Lumina lor în suflet îmi încape
Cu Tine, Dumnezeuul meu !



AMURG DE ANI

DE

GEORGE GREGORIAN

După închise porți de tăceri
Uite și-amurgul de azi, iar cenușe !
Luna ce-a fost în beteala de eri
Sue ca o încovoiată mătușe.

Somnul se'ntoarce din drumuri ce duc.
Casc a 'nserare de țărmi necuprinși...
Și, mai adineaori eram un năsuc
Turtit în felia de pepeni aprinși.

Anii din urmă vin haită de lupi
Din toată zăpada ce-o fi să rămână;
Scapeți în crivăț, în pâclă te rupi,
Timpul dă bice de aur și mână !

Mână și joacă pe val și pe ram
Chemări lucitoare de frunză și plută...

...Unde să-mi duc, să pitesc ce mai am,
Să nu mă găsească dihania slută !



ARMAND GODOY: POET LATIN ȘI CREȘTIN

DE
GRIGORE POPA

Dimensiunile majore ale acestui poet ancorează în limpezimea panlatină și'n eternitatea pururi fragedă a creștinismului. În cele ce urmează vom încerca să-i adunăm cerul lui de frumuseți poetice pe portativele acestor două curcubee simbolice. Nu e vorba însă de două drumuri paralele, ci de prelungirea unuia prin celalt. Pornind din nadirul latinității, neliniștea demiurgică a lui Armand Godoy se împlinește pe creasta de lumină a cerului. Acesta e itinerarul ascensiunii sale și mijlocul prin care ni-l putem apropia.

* * *

Apariția lui Armand Godoy în câmpul poeziei franceze actuale este un fenomen, și la propriu și la figurat. Născut în 1880 la Havana, sub cerul luminos al Antillelor, din părinți spanioli, Armand Godoy a sărutat întâia oară obrazul lumii prin peisajele de unică splendoare ale pământului de naștere, în acel ospăț vegetal de lumină, plante și păsări, ce nu-l pot oferi decât insulele calde ale oceanului. Rămâne cu familia la Havana dela 1880—1890, când tatăl poetului, după un popas de doi ani în Spania, se așează la Lima, capitala Peru-lui. Aici își începe studiile. Tot aici, la vârsta de zece ani, Armand Godoy scrie și publică primele sale versuri în *El Colegial* (revista liceului spaniol). Primul său cântec este închinat *Cubei*, pământului său natal. Scrie în același timp poeme și imnuri consacrate Sf. Fecioare și Domnului Iisus, toate în spaniolă, limba lui maternă. Cu un an în urmă, scoate o a doua gazetă: *El Aspirante*, pe care o scria aproape singur. Cum vedem, vocația lui poetică a izbucnit de foarte timpuriu. La această dată însă, viața poetului ia o întorsătură neașteptată. În inima lui încolțește o aspirație formulată în sentința robustă a cuvintelor lui Robert Burns, poetul-plugar: „artistul trebuie înainte de toate să-și asigure independența“. Era dorința, cum remarcă admiratorul său, André Devaux, care-l mâna pe Arthur Rimbaud, în preajma lui 1885, pe drumurile de miraj ale A-bysiniei. Vechiul sânge spaniol, care gâlgâie fierbinte în tâmpla copilului, îl făcea să presimțea că suprema cucerire este libertatea. Și atunci Armand Godoy întrerupe studiile, își părăsește prietenii și coboară printre oameni de toate zilele. Devine funcționar de bancă la Piura, un orașel așezat în partea de nord a Perului, aproape de frontiera equatoriană, unde rămâne până la vârsta de optsprezece ani. Revine la Lima, unde lucrează până la douăzeci și patru de ani, când pleacă la Havana în calitate de secretar al bancherului cuban José Payan. Voind să facă o mare întreprin-

dere în care să intereseze și capitaluri europene, acest financiar vine la Paris în 1904, și cu el odată Godoy, în care se aprind din nou flăcările poeziei, acoperite până acum de cenușa afacerilor. Intre două afaceri, ne spune André Devaux, după care dăm aceste note biografice, poetul latent cercetează mediile literare, consumă la Vachette în tovărășia simboțiștilor și neoromanticilor, pe atunci în floarea gloriei, reluând în curând drumul Antillelor, încărcat de amintiri ce nu se uită.

Întreprinderea proiectată neizbutind, Armand Godoy trebuia să aleagă între două posibilități: menținerea secretariatului sau asocierea la afacerile tatălui său. Renunțând la amândouă, intră în industria tutunului, în plină dezvoltare la acel moment, stabilindu-se într-o fabrică de țigări la Havana. Experiența, calitățile și spiritul lui de inițiativă, ajutându-l să treacă repede prin toate rangurile ierarhice, îl saltă în curând în scaunul directorial. Eforturile prea mari și continue îl îmbolnăvesc și Armand Godoy a fost silit să-și îngrijească sănătatea în Statele-Unite. Restabilit, se căsătorește și continuă cu aceeași îndârjire munca de business-man până în ziua când norocul îi surâde. De atunci, din acea zi de îmbelșugată binecuvântare, Armand Godoy nu mai trăește decât pentru cei trei copii ai săi, pentru poezie și pentru Dumnezeu.

La patruzeci de ani, Armand Godoy părăsește Americile și subjugat de farmecul greu de definit al Franței se oprește la Paris, unde l-a dus vraja neuitată a călătoriilor anterioare. Această dată coincide cu întoarcerea lui definitivă la poezie, pe care o salută cu următoarele versuri de preamărire, de astă dată în limba spaniolă:

*Vuelvo a ti çome entonces, divina Poesia.
Vuelvo a ti palpitando de passion y de ensuenos.
Con su dulce perfume me embriaga todavia
El oleroso vino de mis pasados sueños.*

*En vano han sido et odio, la envidia, la falsia
I la lucha terrible de prosaicos empenos:
Vuelvo a ser niño y bueno y a gozar la alegria
Infantil e inocente de mis días risuenos.*

*Vengo a lavar mi alma en tuasaguas piadosas;
Sanarás mis heridas, limpiaras la impureza
Que adquiri en las contiendas con la loca Fortuna...*

*Vengo a aspirar el suave perfume de tuas rosas,
A hundirme en el misterio de la immortal Belléza
I a decirle mis versos a la pálida Luna.*

Odată cu revenirea la poezie, și aici intervine ceea ce noi numim fenomenul Godoy, poetul își dă seama că limba sa maternă nu-i poate da toate nuanțele necesare exprimării elanurilor sale poetice. Engleza, pe care o posedă, nu-i era de mai mare folos. Și atunci, la vârsta de patruzeci de ani, Godoy s'a hotărât să cucerească geniul limbii franceze, geniu țesut din claritate, precizie, supleță și muzicalitate. Incepe această cucerire cetind și recitind „*Les Fleurs du Mal*”, cartea lui de căpătâiu, iar Charles Baudelaire devine zeul său tutelar:

*Depuis que je t'ai découvert
Ton livre jamais ne me quitte:
Il vit en moi, toujours ouvert
Comme un missel de cénobite.*

În scurt timp se familiarizează perfect cu limba lui de adopțiune, punându-și în deplin acord sufletul său încărcat de armonii poetice cu muzicalitatea și nuan-

tele limbii lui Racine. Iar astăzi printre poeții străini de limbă franceză : José Maria de Heredia, Moréas, Stuart Merrill, R. Canudo, Cantacuzino, Milosz, Viele-Griffin, Armand Godoy ține locul de frunte. La această întorsătură crucială a destinului său, Godoy a cunoscut pe Jean Royère, cu care a legat una din cele mai frumoase prietenii spirituale ce au fost vreodată. Prietenia ține și astăzi și din trăinicia ei crește *mesajul panlatin* al revistei „*La Phalange*“, pentru care, cei doi directori ai ei, cei doi mari prieteni ai poeziei și cruciați ai latinității, Jean Royère și Armand Godoy, nu cruță nici suflet, nici materie. La această a doua naștere poetică, ajutorul lui Jean Royère, cufundat pe atunci în cercetări estetice din care s’au născut „*Clartés sur la Poésie*“ și „*Muzicismul*“, i-a fost de mare folos. La Paris rămâne până în 1930, dată când se mută cu întreaga familie la Lepsin în Elveția, unde trăește și astăzi.

* * *

Esențialitatea latină a poeziei godoyene se poate urmări pe două căi : prin valoarea ei intrinsecă și răsunetul ce l-a avut în țările de sânge romanic. In ceea ce privește ecoul trezit în țările de limbi neolatine, poezia lui Armand Godoy este un *miracol luminos*. În timp de mai puțin de zece ani numele lui a străbătut Franța, Italia, Spania, Portugalia, Statele Sud-americe și România noastră, față de care Armand Godoy are o nobilă afecțiune. Că în toate țările poetul a fost sărbătorit, o dovedesc volumele omagiale pe care reviste ca „*Mediterranea*“, „*Rivista italiana di Letteratura dialettale*“ sau banchete ca cel oferit de „*Manuscrit Autographe*“ la 15 Noembrie 1932 cu ocazia numirii poetului în ordinul „Legiunii de Onoare“ le-au publicat. Dacă mai ținem seama de traduceri numeroase făcute în aceste limbi și de buchetele de admiratori pe care-i are în fiecare țară, putem măsura *mărimea latină* a lui Armand Godoy.

Desigur, acest suflu care umple toate încăperile sufletești ale latinității nu este decât reverberația unei mari lumini interioare, care este *crența poetului în misiunea panlatinității*. Această credință, pe lângă aspectul de cântec și contemplație, are și o latură militantă, care se articulează de câțiva ani în coloanele fremătătoare de latinitate ale revistei „*La Phalange*“. Numerele consacrate Italiei și Spaniei spun totul în această privință. Scrisul imnic și sacru al lui Armand Godoy înflorește în ele alături de cel al lui Jean Royère și al tuturor celor îndrăgostiți de soarele latinității. Armand Godoy nu este *poet latin* pentru că vrea să fie sau pentru că i-ar renta, ci este din porunca de foc a sângelui său. El iubește *lumina, forma, limpezimea, arhitectura simfonică a poemului*, pentru că iubește Roma, pe Dante, pe Mistral, și de ce n’am spune-o, pe Benito Mussolini. Dealtminteri, poetul își exprimă singur, și cu ce ton de binecuvântare, în versuri și proză, dragostea lui arzătoare pentru leagănul de lumină și eroism al latinității. Să-l ascultăm: „Je savais, avant de visiter l’Italie pour la première fois, que j’allais être ébloui par cette nature paradisaïque — fontaine d’amour, patrie de l’Art plastique, de la Musique, de la Poésie. La réalité a dépassé mes prévisions.

„La ferveur poétique du peuple italien est aussi profonde et aussi puissante que sa ferveur religieuse. En vérité, toutes deux se fondent dans une seule adoration, l’amour de Dieu étant à la fois l’aboutissement et l’origine du culte de la Beauté. On peut dire que cela est commun à tous les peuples et incontestable en France. Certes, oui — heureusement. Mais cette union, qui chez nous doit souvent lutter contre les obstacles créés par notre fameuse *mesure* réussissant parfois à séparer l’élite du peuple de l’élite professionnelle, est en Italie un mariage si spon-

tané, joyeux et confiant, qu'on dirait des Noces de Cana où la transmutation de l'eau en vin ne constitue plus un miracle.

„La *mesure* a du bon à condition d'être assouplie par les coups périodiques que lui assène la hardiesse des grands. La *mesure* est un noeud gordien qui rebute seulement les médiocres. Tous les grands Français, les Pascal et les Baudelaire, comme les Clémenceau et les Foch, l'ont tranché sans hésitation. Ils étaient, tous, des poètes. Les Italiens le sont aussi, tous, à un degré insoupçonné. Le langage d'Apollon fait vibrer unanimement ce peuple dont l'enthousiasme natif part de la Musique pour arriver à Dieu. Le vers est en Italie, plus qu'ailleurs je crois, l'archétype de l'expression — le verbe divin. Ainsi le folklore italien est l'un des plus riches du monde. Je connais un *Convivio letterario* où se sont groupés plusieurs milliers de poètes dialectali, émouvant essaim de cigales qui rappelle le célèbre cantique de notre Signoret. Or, comme le dit quelque part Jean Royère, *les dialectes sont des Elfes qui attendent seulement le moment de prendre un corps, feux follets prompts à devenir des astres pour embraser l'horizon*. Oui, ce sont les cigales en marche vers le Soleil unique.

„Un autre poète, Benito Mussolini, grand poète de l'action et poète tout court, voit juste quand il affirme, en exaltant la gloire du plus Saint des Saints, du plus pur des troubadours, Saint François, que la grandeur italienne est faite de cet amalgame miraculeux : *la simplicité d'esprit, la fièvre des conquêtes idéales et les vertus du renoncement et du sacrifice*. Il a, par là, défini la Poésie.

„Italie, terre sainte, Mère, Lyre, Muse, en vain les forces du mal veulent te traquer de leurs féroces tentacules. La flamme de ton idéal habite tes propres ennemis. Elle convertira en cendres ou en encens le cauchemar parricide“.

Dar *entuziasmul latin și pasiunea romanică* a lui Armand Godoy se conturează mai ales în cupele de lumină ale mănunchiului de sonete ce poartă numele solar de „Rome“. Tâmpla fierbinte a poetului nu se răcorește decât în umbra Cătății Eterne, al cărei nume inversat se cetește Amor. Sub cerul Romei, în mormintele și pe colinele romanice, în fața fântânilor săritoare și a moaștelor sfinte, în catedralele Italie, plângând pe urmele de mărire ale trecutului și salutând cu încredere viitorul, în umbra crucilor ei, Armand Godoy a băut *vinul eternității panlatine*. Pentru acest mare inspirat, Roma este un cuib de vecinicie și de poezie. Să-i ascultăm o clipă cântecul :

*Ville unique où fleurit la douce Poésie
Comme ce rosier pur béni par saint François,
Où la terre se courbe et le ciel, s'extasie
Face aux dômes sacrés que surmonte ta Croix,*

*Pour embaumer d'azur l'humaine frénésie,
Pour verser l'infini dans nos jours trop étroits,
Pour frapper nos coeurs sourds, le Seigneur t'a choisie
Et t'a donné Son miel, Sa splendeur et Sa voix.*

*Ainsi les nonchalants soupirs de tes fontaines
Semblent venir à nous de grèves très lointaines,
D'un océan d'amour sans fiel et sans remords;*

*Le soleil éperdu s'accroche à tes collines,
Et les tièdes baisers de tes brises câlines
Font frissonner d'espoir tes vivants et tes morts.*

Și cântecul se lărgește, sanctificând cosmosul Italiei, evocând Roma lui Virgil, Roma imperială, Roma papalității, Roma regală și Roma ducească de azi. Și a-

cest crescendo transparent al versului godoyan ne revelă secretul Romei: *culoarea eternității*, pe ale cărei trepte de lumină vom intra în raiul creștin al poetului.

* * *

Pentru a putea intra pe gura de raiu a poeziei lui Armand Godoy, vom urmări treptat ascensiunea acestui suflet mistic. Lăsăm pe alții să stabilească influențe, afinități sau corespondențe, îi lăsăm pe ei să vorbească despre Baudelaire, John-Antoine Nau, Leconte de Lisle, José Maria de Heredia, Th. Gautier, poeți, Schumann, Chopin, Beethoven, Mendelssohn, Bach Deboussy, muzicieni, cu cari Armand Godoy ar avea un destin geamăn. Noi vom privi *fenomenul godoyan* în dimensiunile lui originale, în *verticalismul său religios*. Vom trece peste analizele metrice și ritmice asupra cărora, sub înrâurirea lui Jean Royère, insistă prea mult unii din comentatorii poetului. Unitățile metrice și polimetrice, ritmice și peliritmice sunt interesante, dar nu sunt decât armura exterioară a unui *mare foc interior*, ce bântue ființa poetului. *Sensul religios, apetitul divin* al acestui foc, iată ce ne interesează pe noi în primul rând. Să fim bine înțeleși: nu vrem prin aceasta să sărăcim corola de frumuseți poetice a lui Armand Godoy. El este și rămâne pentru noi un *poet religios al creștinismului*. Umilința și pietatea lui sunt tot așa de solemne și luminoase ca frumusețea apostolică a Evangheliei. Am putea cita drept pildă ultima carte a poetului: „*Trois Poèmes de Saint Jean de la Croix*” — o adaptare în limba franceză. Să ne oprim, pentru edificare, la „*Chant de l'âme qui se réjouit de connaître Dieu par la foi*”:

*Je sais où court et chante la fontaine,
Malgré la nuit.*

*La fontaine d'amour coule secrète,
Mais je sais où se trouve sa retraite,
Malgré la nuit.*

*Si je ne connais point son origine
Je sais que tout contient sa voix divine,
Malgré la nuit;*

*Qu'il ne peut exister chose aussi belle;
Que la terre et l'azur boivent en elle,
Malgré la nuit;*

*Qu'elle n'a pas de bords et que ses ondes
Sont vastes, indomptables et fécondes,
Malgré la nuit.*

*Je sais que sa clarté brûle les pierres,
Que c'est d'elle que vient toute lumière,
Malgré la nuit.*

*Je sais que pitié lustrale arrose
L'enfer, les cieux, les hommes et les roses,
Malgré la nuit.*

*Je connais son courant qui recommence
Toujours, et sa souplesse et sa puissance,
Malgré la nuit.*

*Dans ce pain de pardon et d'espérance
Vibre son éternelle transparence,
Malgré la nuit.*

*Elle appelle les pauvres créatures,
Prête à désaltérer leurs soifs obscures,
Malgré la nuit.*

*O fontaine vivante que j'aspire
Dans ce pain de la Vie où je me mire
Malgré la nuit!*

Dar înainte de a ajunge la această liniște într-o *pretutindințată divină*, Armand Godoy a căutat, în „frică și cutremur“, printre bucatele pământului apa vie a cerului. Iar opera lui poetică, ce atinge zeci de volume până acum, nu este decât curcubeul simfonic al acestei căutări. Vom încerca să-i numărăm culorile și să-i ascultăm melodiile.

Trăsătura dominantă a poeziei godoyene este un sentiment profund de *neliniște*, pe care o numim provizoriu, *religioasă*. Credința noastră este că acestei *neliniști* se datorește a doua naștere poetică a lui Armand Godoy. Destinul său poetic este destinul pelerinului care nu se împacă până nu sărută crucea aspirațiilor sale. Chiar în prima culegere de poeme, „*Triste et Tendre*“, unde *poetul cântecelor creole* pare a fi încântat de bucuriile și zăbava printre bucatele carnoase ale pământului, simțim *melancolia, spaima și neliniștea*, cum spre sfârșitul cărții, își face tot mai mult loc în sufletul poetului. Să cetim acest catren:

*...Il contient, ce regard qui monte de la plaine
Timide et suppliant, vers l'implacable azur,
Les regrets du passé, la crainte du futur,
Toute l'angoisse dont mon âme, hélas! est pleine...*

Această inchietație se accentuează și mai mult în volumul „*Hosanna sur le Sistre*“ (1928), unde ia o coloratură romantică, prin exaltarea naturii sale pe jumătate păgână, pe jumătate religioasă, demonică și divină în același timp, cum ne spune André Devaux. Frenesia romantică, cu lacoma ei pasiune de infinit, face și mai străvezie *neliniștea și desnădejdea poetului* :

*Chantons avec la terre, avec le vent, avec les étoiles;
Chantons, le sistre au poing et le cœur débordant d'harmonie;
Chantons les cièrges et les larmes, et les funèbres voiles*

*Au lieu de gémir lâchement les répons de l'agonie,
Criions le cri de joie aux échos du Golgotha sinistre.
Hosanna, hosanna, hosanna, hosanna sur le sistre!*

De acum, ne gândim la evoluția ulterioară a poetului, *neliniștea religioasă*, care la lumina geniului se transfigurează în *neliniștea demiurgică*, inspică: în fața *imaneței umane*, incapabilă să se salveze prin propriile ei puteri, ni se îmbie *drumul mântuirii prin harul transcendenței divine*. Această răscruce cardinală în *devenirea religioasă* a poetului o marchează volumul „*Monologue de la Tristesse et Colloque de la Joie*“. Prima parte, „*Monologul Tristeții*“, tremură de vanitatea sentimentelor, aspirațiilor și idealurilor omenești, stăpânite de coasa necruțătoare a morții. El este uvertura la marile simfonii de *neliniște cosmică*, care vor fi: „*Marcel*“ și mai ales „*Le Brasier Mystique*“, sublim omagiu pe care poetul îl aduce materiei în care a luat trup Fiul lui Dumnezeu. Partea doua, „*Colocviul Bucuriei*“ este o uvertură luminoasă la *simfoniile mântuirii și ale vecinicii*, divin orchestrate, în „*Le Drame de la Passion*“, „*Les Litanies de la Vierge*“, „*Ite, Missa Est*“ și în acel superb „*Du Cantique des Cantiques au chemin de la Croix*“, suprema eflorescență a poeziei godoyene, sinteza ei, dacă vreți, în care incertitudinile omenești ale *neli-*

niștii cosmice și incertitudinile transfiguratoare ale neliniștii religioase se înfrățesc în lumina lină și eternă a lui Iisus Christos.

Vom urmări, pe rând, tristețile pierderilor și bucuriile regăsirilor poetului pe cele două drumuri.

„*Marcel*“ este o dramă lirică și în același timp tragedia omului. Viața lui *Marcel* nu e mai lungă decât durata unei zile. Nașterea lui corespunde *Zorilor*, trezirea lui la viață *Dimineții*, maturitatea *Amiezei*, înțelepciunea *Serii* și moartea *Noptii*. Nimeni nu poate nega o tendință romantică în această asimilare. *Existența aurorală* a lui *Marcel* este anunțată de corul tumultuos al puterilor oarbe, a căror furtună urlă în jurul leagănelui:

*Il est à nous! Il est à nous! Démon, archange ou victime,
Il est à nous! Il est à nous! Il est tombé dans le Crime
Et dans la Peur et dans l'Amour. Il appartient à l'Abîme.*

Soarele dimineții gonește puterile întunericului și fața copilului se înseni-nează și ochii lui se miră și gândul lui visează :

*...Rêve, rêve, rêve, rêve
Entouré de tes joujoux...*

Copilul crește între prietenia tutelară a Ingerului și râvna amenințătoare a Demonului. La sfârșitul dimineții apare Durerea, vestitoare de suspine și suferință:

*...Je suis la Douleur, j'ai tordu les entrailles de ta mère,
Je t'ai fait sangloter au premier contact de la lumière.
Caillou de ton premier pas, épine de ta fleur première.*

Amiaza aduce desamăgirea dragostei, a cărei amărăciune se conturează în întrebarea :

...Où donc es-tu, mon beau, mon doux, mon pauvre amour?..

De acum, destinul lui *Marcel* coboară în lumina de amurg a *Serii*. Și vocile anunță :

*Demain tu partiras. Demain? Aujourd'hui même?
Prépare un grand flambeau pour le voyage obscur.
Le seul front qui convient à ton baiser suprême,
C'est le front lumineux du Remords froid et dur.*

La căderea *Noptii*, cu făclia mântuitoare în mâini, *Marcel* moare, ascultând, fără spaimă, *chemarea cerului*:

Marcel! Marcel! Marcel! Marcel!

Continuând, în proporții cosmice, drama lui *Marcel*, „*Le Brasier Mystique*“ sanctifică cele patru elemente ale naturii: apa, focul, aerul și pământul, în ale căror fețe multiple *Armand Godoy* mai vede încă privirile dumnezeiești ale lui *Iisus*. Ele constituie pentru tonul gloriator al poetului, *vasul cosmic* în care a coborât grația *cerului*, prin întruparea Fiului lui Dumnezeu în ființă omenească. *Neliniștea cosmică* a poetului se transformă în *dragoste pentru lume*, în care, investindu-l cu virtuți demiurgice, așează rostul pământean al omului. *Chemarea celuilalt tărâm*, pe care am auzit-o la sfârșitul lui *Marcel*, devine acum certitudine și sub porunca ei *dragostea de lume* devine *credință*, iar *credința*, *cântec de slavă și preamărire*. Pe ușa împărătească a acestui *jărăgaiu mistic* intrăm în a doua împărăție a poetului.

Aici calcăm pe pământ sfânt. Poetul este solemn și liturgic. Carnea cuvântului se îndumnezește, iar cadența versului răsună, pios și liturgic, asemeni clopoțelului prin care preotul anunță reculegerea pentru taina cuminecăturii. Privită din această perspectivă, opera lui Armand Godoy este o *simfonică liturgică poetică*.

Incepem urcușul de lumină al poetului prin „*Le Drame de la Passion*“, anunțată, cum anticipam mai sus, prin „*Le Colloque de la Joie*“. Orizonturile se largesc, odată cu ele ritmurile poemului, devenind glorioase ca cele pindarice și vestitoare ca cele hōlderliniene. Demiurgul, Creația și Creatura devin problemele poetului și odată cu ele crește din rodurile pământului spre gurile raiului *verticalismul lui religios*.

În prezența unei astfel de opere, scrie André Devaux, nu știm dacă se cuvine să laudăm îndrăzneala poetului sau geniul său. Povestirea Evangheliștilor părea să fi epuizat, în simplitatea sa tragică, intensitatea dramatică a supliciului lui Iisus. Era temerar să fi voit a adăuga cel mai mic cuvânt. Textul sacru interzicea de altă parte lui Armand Godoy orice adaus heterodox.

Iată obstacole care puteau descuraja imaginația cea mai bine înzestrată. Totuși, poetul a biruit aceste dificultăți, respectând textele Evangheliilor, accentuând latura umană a lui Iisus, reliefând mișcările mulțimii, însuflețind natura, desprinzând din această complexitate tumultuoasă și tulburată de cea mai mare dintre drame, ritmul, emoția și suferințele colective, cum le-ar fi făcut, cu ajutorul notelor, un compozitor bine dotat.

Și totuși durerea acestei drame, divină și omenească în același timp, sfârșește în floarea de crin a unei speranțe. Ascultați copilul care întreabă și pe Fiul Omului. care-i răspunde :

*...Jésus, petit Jésus, je tombe de sommeil.
Puis-je dormir sûr de Te voir à mon réveil ?
Vas - tu ressusciter demain ? Est - ce bien vrai ?*
Jésus :
Qui, oui, tu peux dormir, je ressusciterai.

Cu transparența din „*Les Litanies de la Vierge*“, urcăm o nouă treaptă pe drumul credinței. Tema, ca și cea precedentă, sublimă, iar execuția măiestră. Poetul s'apropie cu inocența și cu frăgezimea copilului de icoana Sfintei Fecioare. Ea este Mama lui Dumnezeu, Fecioara Neprihănită, poarta cerului, steaua dimineții, regina fecioarelor și alinătoarea durerilor celor mulți și năpăstuiți.

În prezența Mariei, neliniștile poetului poposesc și dorurile lui iau astâmpăr :

*Je retrouve enfin, Sainte Vierge Marie,
Comme autrefois au seuil de l'enfance fleurie ;
Mais mon corps est si las, mon âme est si meurtrie,
J'ai cherché si longtemps, Sainte Vierge Marie !*

*Je te retrouve enfin, Sainte Vierge Marie.
Tu viens me rappeler ma céleste patrie ;
Mais la source d'amour est à peu près tarie.
J'ai rêvé si longtemps, Sainte Vierge Marie !*

*Je retrouve enfin, Sainte Vierge Marie.
Je sens ton bon regard, je sens ta main chérie ;
Mais le vieux cauchemar hante ma rêverie :
J'ai rêvé si longtemps, Sainte Vierge Marie !*

*Je retrouve enfin, Sainte Vierge Marie.
Voici mon triste corps et mon âme meurtrie,
Voici le doute vil, l'humaine idolâtrie :
Je suis tien désormais, Sainte Vierge Marie.*

*Je suis tien désormais, Sainte Vierge Marie,
Comme l'agneau qui dort loin de sa bergerie
Protégé par l'amour, — source jamais tarie, —
Qui poignarda ton cœur, Sainte Vierge Marie.*

*Je me retrouve enfin, Sainte Vierge Marie,
Dans ta clarté. Le deuil de mon âme meurtrie
Est nacré par ton front, Sainte Vierge Marie,
Etoilé par tes mains, Sainte Vierge Marie,
Foulé par tes pieds blancs, Sainte Vierge Marie.*

Adorația, rugăciunea și cântecul de preamărire al poetului continuă până la sfârșit pe același ton liturgic de bunăvestire :

*O Reine de la Paix, fais cesser les combats,
Les combats de là-haut, les combats d'ici-bas,
Et sur l'azur clément et la terre fleurie.
Etends ton arc-en-ciel, Sainte Vierge Marie.*

Cu „*Ite, Missa est*“, cântecul liturgic al lui Armand Godoy ia o expansiune cosmică. Natura se preschimbă într'o atotcuprinzătoare biserică în care poetul oficiază *Ceremonialul liturgic*, la auzul chiar și al pietrelor, dar și al cosmosului stelar. Verbul străbate și sfințește totul. Cartea întreagă este o *inspirație divină a Creației*, după spusa lui Jean Royère. Să ascultăm, cu capetele descoperite, această cosmică îngenunchiere:

*La douleur de la terre
Que nous portons en nous,
La flamme solitaire
Aussi tombe à genoux.*

*La crainte du Mystère
Qui nous guette partout,
La frayeur solitaire
Aussi tombe à genoux.*

*Les ronces et les pierres
Où tu saignas pour nous,
La lance et les vipères
Aussi sont à genoux.*

*La bouche mensongère
Qui s'acharna sur nous,
La fatale chimère
Aussi tombe à genoux.*

*La caresse première,
Le dernier rendez-vous,
La jalouse colère
Aussi sont à genoux.*

*Les lys et les bruyères
Les jasmins et les houx,
Les ifs des cimetières
Aussi sont à genoux.*

*Les nids et les suaires,
Les agneaux et les loups,
L'étoile et la poussière
Aussi sont à genoux.*

Dincolo de acest act sacral al îngenunchierii, precum deasupra întregii liturghii din „*Ite, Missa est*“, simțim fâlfâirile *neliniștii religioase* a poetului.

Cum aminteam mai sus „*Du Cantique des Cantiques au Chemin de la Croix*“ este expresia sintetică a poeziei godoyene. Cele două drumuri, despre care vorbeam la începutul acestor sumare considerații, se împlinesc aci unul în prelungirea celui-

lalt. Căci, această „cântare a cântărilor“ ce sfârșește în „drumul crucii“, nu este de cât drumul dela *dragostea omenească la dragostea divină*, în lumina căreia se contopesc cele două *aspirații cardinale* ale poetului nostru, pe care le-am numit mai sus. Pentru Armand Godoy, *dragostea omenească*, ca și cea *divină*, nu se poate de săvârși fără sacrificiu. Căci fără sacrificiu, nu este mântuire. Pe drumul de foc al sacrificiului, dragostea omenească se transsubstanțializează în dragostea divină. Prin jertfă numai, poetul duce omul la poalele crucii îndurărilor. Ne invită poetul să-i dăm ascultare:

*...Que le froufrou de la charnelle robe,
Où l'amour cherche en vain l'Amour qui se dérobe,
Contient le souffle ardent et fort de l'Infini
Et que cet Infini marche à genoux sur l'herbe
De la Vie indolente et de la Mort superbe
Vers le céleste Eli, lamma sabacthani...*

Pe acest drum al omului spre Creator, durerile inimii devin semne înainte-mergătoare. Femeea, care la acest punct nu e decât un reflex al Sfintei Fecioare, devine mijlocitoare între om și Dumnezeu, învățând fiii pământului să asculte chemările Crucificatului. Ascensiunea e grea, dar biruința întru mântuire va fi mare. Astfel Femeea, ne spune André Devaux, după ce a născut pe om din carne, îl renaște în inimă și-l pregătește, fără știrea lui, pentru bucuriile Supremului Amor. Ascensiunea țâșnește din uniune. Ce minunat sfârșit și cum înțelegem acum că „*Drumul Crucii*“ este termenul sublim al „*Cântării Cântărilor*“ și explicația transcendentă a destinului nostru.

Nu mai insistăm asupra chinurilor de pe drumul crucii, temă reluată de Armand Godoy. Ceeace este important e că de acum omul știe că *mântuirea* nu se obține decât prin *sacrificiu*, iar *fericirea eternă* prin *suferință*.

Paznicul pământean din *cântarea cântărilor*, deopotrivă cu durerea de pe *drumul crucii*, sunt însoțite de convoiul întregii naturi, care, după împrejurare, râde sau lăcrimează. Cum bântue vijelia de durere a următoarelor versuri:

*...Toute la forêt, jusqu'à sa plus petite branche,
Gémit sous les clous qui font saigner la chair divine.
Le marteau fatal creuse un cercueil à chaque branche
Pour remplir de honte et de remords chaque racine...*

Intunecimii de pe Golgotha însă, îi răspunde seninătatea cerului prin *zâmbetul mântuirii*, cântec pe buzele sufletești ale omului, sigur de harul prezenței divine :

*...Adieu, trompeur soupîr
Des terrestres délices!
Ma crainte de mourir
Se meurt dans ces calices...*

*Adieu, cruel espoir
De plaisir et de gloire!
Mon ténébreux vouloir
Se blanchit dans l'ivoire*

*De ces nappes d'autel
Dont luit la transparence
Sous le pain et le sel
De notre délivrance...*

Dacă la acest sfârșit provizoriu de drum ne întoarcem privirile înapoi, vedem o *catedrală de lumină*, în care arde focul *eternității noastre*. Nu vă mirați: a crescut, în chipul Mănăstirii de la Argeș, din *neliniștea demiurgică* a lui Armand Godoy.

Paris, 18 Septembrie 1937.



P O E S I I

DE

RADU GYR

A N I

Copilărești, serafici, ani limpezi de patină.

Soldați de plumb albaștri dormind în vatelină,
îngeri veniți sub geamuri cu sbor de chilimbar,
dar despărțirea tristă de Zăpezica ? Dar
menajeria veche cu tigri din Bengal,
și praștia întinsă în carnea de cristal ?

Și clasa 'ntâi, cu poze pe ziduri : o — i — oi,
și cinematograful cu filme cu cowboy,
cu orgă-automată și valțuri la intrare.
Și Pearl White, iubirea din clasele primare.

O, verzile dumineci la șaisprezece ani...
Adolescență, carne de piersici și castani.
Mânz tânăr de centaur cu ramuri de Florii,
nopti palide sub lampă cu Doamna Bovary.
Ascensiuni în zodii și viața un foot-bal
și inima o minge de tenis. Trupul gol
o rană caldă, pură și dulce de beteală,
în trântele cu luna și primăvara goală.

În ore de algebră, pe negrele pupitre
se furișă 'n caete azurul cu elitre
și coapse — lungi opale — creșteau lângă ecuații...
Femei, zăpezi albastre visate 'n recreații,
și 'ntâia 'ngenunchere de tristă căprioară

„Știi ? ți-am trimes o floare,suavă Domnișoară...”

Și mâine de atuncea, de iederă și fum...
Și peste toate, viermii și fierea de acum.

C A R A I M A N

Aurora verde
— ciută de safir — ne
scrie drum sub cer de
rodie și smirne.

Brazii : cneji albaștri,
merg la vânătoare.
Zodiile, aștrii :
pajuri rotitoare.

Peste conifere
și zăpezi cărunte,
cremenea : o frunte,
evul : o tăcere.

Jepii 'nalță cornul,
praștii, ferăstrae.
Vinete burhae
tae capricornul.

În prăpăstii arde
cerul mai fierbinte...
Rănila : cocarde,
viață, înainte,

când pe sub cascadă
cu lumină rece,
tinerețea trece
caldă, ca o spadă.

Râpa dacă fierbe,
sângele desghiocă
înapoi, pe rocă,
harfe lungi și jerbe.

Sus, pe vârful estic,
soarele ne 'ntinde
botu-i de oglindă
și de cerb domestic.

Zimbri de granituri
ne cad la picioare.
Lângă noi, zenituri
gudură isvoare.

Viezurii ferigii
vin să ne sărute
glesnele durute :
medalii, efigii.

Doar inima, — încă
floare a reginii —
a rămas pe stâncă,

Și-o culeg străinii.



FATA DIN CÂMP

DE

GHERGHINESCU-VANIA

A răsărit dintre holde coapte,
Cu ochi de soare și cosițe de noapte...

Pe brațele goale, arămii,
Strânge buchete de maci sângerii;

Glasu-i frământă o melodie —
Ritmic sânul saltă sub iie.

Plămădită din humă și stele,
Mirosind a fân și a viorele,

Crește printre ierburi și flori —
Toate prietene, toate surori.

Fața ei, voioasă și arsă
Potop de viață revarsă ;

Râsul cu deschideri de zare,
Risipește mărgăritare ;

Trupul, aromat și mlădiu,
Face universul mai viu.



P O E S I I

DE

MATEI ALEXANDRESCU

JOCUL CUVINTELOR

Jocul cuvintelor, jocul apelor, jocul focului ;
Lespedea morții flămânde o saltă.
Scara cerului cât de înaltă
O rod cum e roasă mintea omului în ceasul norocului.

Jocul cuvintelor sparge ghețarii necunoscutului
Și duce soarele cald depărtărilor umile,
Vrajă scutului
Și apă convoiului trist de cămile.

Jocul cuvintelor, joc de viețuitoare,
Cuibul lor peste tot : în suflet, în sânge.
Sunt ca și noi muritoare
Și înțeleptul le adună și plânge.

Jocul lor, joc de chivere și hlamidă,
Când veacul se'nchide omidă
Peste muntele cuvintelor nemăsurat
Se ridică un alt împărat.

CÂNTEC PENTRU STRĂMBĂTATE

Mă ridic în bătă ca ursul flămând,
Buciumul meu învie focuri pe crestele sure
Cu faguri de miere și poteci de pădure.
Și munții coboară 'ntr'un pas și într'un gând

Din podul caselor dintre snopii de papură
Stau adiba ochi de voinici
Și'n colțul gurii Sfânta Anafură
Se va 'nroși ca firul de arnici.

Câte fumuri tot atâtea flinte.
Cu pumnul zobesc botul de cremene
Cum fărâma ceapa moșul meu Axinte
Pentru nepoatele lui îndesate și gemene.

Cu dinții nodurile mâinilor descui
N'o să fie roată pe măsură,
Când oi smulge ghioaga mea din cui.
Cum rupi coaja rea după arsură,

Și-oi trimite'n zid ca un berbece
Cântecul meu pentru strâmbătate.
N'o să fie groapă să mă'nece
Și nici roată pe măsură, frate...

POPA ILIE

Cârja nu-l mai cumpănea ca'nainte,
Vântul copilăriei începuse a-i bate prin minte ,
S'a oprit la poalele muntelui, în urcuș
Și se'ntoarse'n țărână Popa Ilie
Cum se'ntoarce cântecul de ciocârlie
In revărsatul de zori pe arcuș.

Toate sunt trecătoare și de la Domnul...
Pe Popa Ilie îl biruie somnul ;
Mișună îngerii dreți cum sunt crinii
Și revarsă'năuntru-i pacea luminii.

Peste satul lăsat, noul de tămâie
Arsă de el sub tălpile lui Iisus
Multă vreme va să rămâie
Urcătoare veșnic spre apus.
Domnul să-l ierte de noaptea vieții,
Crească-i deasupra urzica și bureții
Moartea nu este nici pe departe
Deslușită în slova de carte.

Au poate vrednic n'a fost nici suflet, nici gură
Să'nțeleagă Sfânta Scriptură .

Aici, la olaltă mări și înălțimi,
Cântec de păstori și heruvimi.
Viața nu mai arde jar în cădelniță,
Nici urmă de prigoană și temniță.

Aici este loc din destul
Și pentru calic și pentru fudul.

Floarea veșnică rotește răcoare,
La doi pași Sfântul Soare....
Sfinții părinți macină vreme
Și scriu pe suluri de nori anateme.

Peste șapte ani, vor veni să-l dèsgroape
Cei ce-au rămas pe aproape
Și'n mormântul topit ca o vatră
Ve: afla o mână de piatră.

Dreapta cu care Popa Ilie
Ridică în slavă semnul crucii
Și potrivea musteața-i colilie,
Când glăsuiău de 'ntăiaș dată cucii.

P I R A T U L

Câinele mărilor, cucuvea,
Pe la o mie două sute și ceva ...
Pirat adevărat dijmău și pe'mpărat
Impilase pe dracu la cârmă
Și sufletele-i treceau printre degete fără urmă.

Impăratul Negru i-a dat zălog steaua polară.
Impăratul Galben și seminția lui de ceară
L-a 'nvățat să cate șarpelui în cerul gurii
Veninul — lespede răsbunării și urii.

De pe corabie a prins să dibuiască
El piratul cu boiul de iască
In vârful cuțitului, sub coaste,
Inimi calde și proaste.

Pirat adevărat !
Ultimul drum l-a făcut spânzurat
Și corabia lui sătulă de aur, bătrână
S'a oprit la ieslea valurilor pe-o rână
Și fără 'mpotrivire, fără chin
S'a dus în veacul vecilor, amin .
.

Pe urmele lui oameni cu cisme de plumb
Calcă apa mărilor lui Christofor Columb . . .



◦ SĂRĂCIA SPIRITUALĂ A EVREILOR

DE

ILARIU DOBRIDOR

Vast cimitir mai este și veacul 19!

Valorile umane, doborâte din sferele reci ale spiritului, secătuite și desăgreate, abia se mai zăresc la fulgurația fugitivă a ieftinei reclame, provocată de comentatori ambițioși. Nici o auroră vie nu se ivește din nebuloasa fondului productiv. Hotărât, este epoca tristă a culturii europene; este epoca în care fața culturii apare mutilată, siluită, anulată de chiar elementele computoare, destinate mai mult să se desmintă reciproc decât să se solicite laolaltă.

Artificiul devine normă și ia avânt triumfător exterioritatea: e vârsta de aur a matematicii și vârsta de fier a mașinei și tehnicei. În locul misterioasei gestații tăcute a spiritualității de odinioară, se aude peste tot huruitul ingineresc și masiv al rotativelor. Industrialismul degenerază până la formele lui îndesulătoare. Capitalizările uriașe, îngrămădind plus-valorile materiale, sporesc distanța între oameni, și — ironie! — democratismul politic, cu idolatra aberație a acelor principii fals egalitare, începe să domine, pustiind, forțele substanțiale cari trebuie să compue cuprinsul dintr'o formă socială.

Astupată este sorginta spirituală. Peste tot, sumbră isbire de coji uscate.

Reînvie strigoi: vine neo-kantianismul cu perimatele lui simetrii, — oarbe ochiane prin care e privită fabricația fenomenelor lumii; vine obositoarea croitorie logică a hegelianismului, desbinat în fioroase coterii protivnice; vine matematismul creator de fantome, înveșmântate în superbă hlamidă algebrică. Minte omului aleargă în goluri, populându-se de ceiace e în stare să producă forța fabulatoare, îndrăgită numai de corelativul insuficient al unei realități încă nesesizată. Până și fluidul cugetării nu se poate sustrage mecanizării, introdusă prin logică.

Literatura se anarhizează, de la poezia stăpânită de svonurile simbolismului sau de încâlcitele enigme expresioniste până la romanul abundent în pervertiri și sodomii, entusiastă apologie a viciului, adulmecat în formele exagerate ale pornografiei acaparatoare.

Sculptura încetează a mai fi expresie fidelă a efortului de a surprinde carac-

teristica definitorie a unui tip uman, reducându-se la așchiile asvârlite de vanitoșii cari au utilizat dalta pentru făurirea unor pseudo-teorii estetice; „esențialismul” care, fără cultul proporției și armoniei, tiranizează și desgustă, înseamnă o perfectă mutilare; ornamentația dispăre pentru a nu da loc cumva ivirii frumuseții.

Din măestriile trecute cari au înălțat în văzduh fala catedralelor, — nereținut elan al moleculelor de piatră betonate de drugul strașnic al credinței, — arhitectura renunță la franjurile seducătoare prin cari se strecoară tânjindă speranța, pentru a fi simplă și schematică muchie, — oricât de trufașă în încifrarea pe etaje, — a blockhausurilor, faraonice sgârie nori, cari întunecă nordul american.

Curba elegantă a melodiilor legănătoare sau voluta lentă și majestoaasă se stinge, ca să se poată auzi asurzitorul clinchet de alămuri și monotone tobe întreprupte iregular.

Pictura preferă peisagiul brumos sau figura inexpressivă, pânza nemaifiind reverie incoruptibilă a frumuseții, ci loc de aglomerări de culori fără ton sau scălcieri de portrete fără reliefuri.

Dansul uită obârșia plutitoare a liniilor, trecând, dela lunecările de ciută prin luminișuri, la saltul chinuit și disarmonic.

Haina chiar este efectul lipsei de gust și de fantezie, imitând trăsăturile sumare ale îmbrăcăminteii lucrătorului care supraveghează unsoarea mașinei; iar când se întâmplă să intervină moda, s’ajunge la caraghioslâcul acelor costume: împerechere de șalvari turcești și jiletei tiroleze.

Crește pustiul peste veacul 19. Sufletul, inalterabil abur al Dumnezeirii, e înlocuit de mașina cu aburi. Dintre emisferele alcătuitoare în globul uman, predomină acela în care s’agită țărna, în țărna vegetația instinctelor, iar în instincte patima necurmată. Ființa se scaldă în materialitate ca în mediul ei natural. Omul nu mai e aerian cristal de puteri înbitoare ale spiritului, ci brutală încorporare a energiei producției economice; nu mai este senină insulă de însoriri ale conștiinței, ci violentă explozie a voluptăților inferioare; nu mai este frenezie a rațiunii, ci primejdioasă revărsare a instinctelor.

E atâta deficiență spirituală în acest întunecat veac, încât cercetătorii sunt îndemnați s’anunțe declinul iremediabil. Spengler analizează, prin perspectiva crepusculară, ciclul care se încheie, stors fiind de măduva nervoasă ce pulsează o cultură. Un Julien Benda găsește că abandonăm zonele eternului pentru a ne fixa centrul de existență în terenul nestatornic al temporalului. Iar Henri Massis atribue frângerea de axe acelei sgomotoase năvale a misticismului acoperitor care, prin conductele germane, s’ar comunica din necunoscut fund de continent asiatic, prin rotațiile căruia s’au mai revărsat odinioară negurile atâtor nomade poporații întunecând splendoarea romanității.

Filosofii culturii observă tristețea, disperarea, neliniștea și sterilitatea. Omul veacului 19 cultivă exteriorul și uită lăuntricul; militarismul pompos și industria materiei, îngrămădită prin tehnicități complicate, devin langajul sec, cotidian.

Deloc curios: secolul 19 este tocmai intervalul în care se petrece procesul discontinuității; înlăuntru sistemului de valori eleno-romane se infiltrează morbul iudaic; este epoca plină de vâlva sonoră a lui Karl Marx, de anti-intelectualismul lui Bergson, sexologia lui Freud, relativitatea lui Einstein, patologia lui Lombroso, sociologia lui Durkheim, Lévy-Bruhl, Lassalle, e epoca lui Weininger și Nordau; acum ia avânt francmasoneria, cristalizare de bizar și ocult, și se întinde esoterismul acelei pseudoreligii: teosofia.

Vine nivelarea. Vicierea e săvârșită prin infiltrarea aceluiași microb care trebuie numit *moisismul* spiritualității iudaice.

Esența valorilor greco-romane este viciată.

Moisismul consistă în *perspectiva crepusculară* sub care privesc evreii lumea și viața. Nu s'a suit Moise în vârf de munte ca să privească în zări, în depărtări, mirajul „pământului făgăduinții?” Și n'a făurit „tablele legii” menite să conducă mulțimile, prin întuneric, până la punctul de începere al aurorii boreale? Acolo sunt câmpii mănoase, bogății și resurse; acolo nu mai e trudă ostentivă și nici zumzet uscat de instrumente care ajută și prefac.

La toți gânditorii evrei se remarcă dominantă moisidică a spiritualității lor: se agață de piscul unei noțiuni generale, exagerat de încăpătoare, și de aci anunță normele ce vor conduce către nebănuite regiuni neexplorate. Nu scrutează Freud amurgul vieții psihice pentru a descoperi, în depărtări întunecoase, puterile elementare dela rădăcina sexualității? Nu caută Bergson, dincolo de limitele rațiunii, orizontul auroral al intuiției, vaporos sâmbur sub anvelopa forțelor vegetative? Nu vestește Marx, dincolo de decrepitudinea burghez-capitalistă, ora sonoră a triumfurilor colective, — mesianice armii care adastă paradisuri terestre? Nu întrevede Einstein, dincolo de înțepenirile cosmosului galileian, mulțimea de câmpuri de gravitație mobile și eterogene? Nu aleargă Spinoza după substanța unică și generatoare? Nu denunță Weininger secretul prin care bipolaritățile sexuale se însușează, în ființa umană, într'o disarmonie fertilă? Nu descopere Philon sorgintea misterioasă a emanațiilor, creind stihiiile lumii și esențele? Nu sunt francmasoneria și teosofia oculte rosturi de dincolo de rânduețile fixate?

Pretutindeni dominantă moisidică: *viziunea unor regiuni fertile dincolo de imobilitate și statornicie.*

Introducând perspectiva crepusculară în ansamblul valorilor greco-romane, iudeii aduc seceta culturii europene. În afară de această perspectivă crepusculară nimic nu produc. Gânditori originali n'au, literați autentici n'au, muzicanți n'au, sculptori n'au, pictori n'au. În filosofie sunt comentatori, culeg erudiție din silințele altora; într'o limbă, iau partea uscată a cuvintelor iar nu părâul viu al înțelesurilor, — sunt filologi; în societate, nu adună sucii materiilor prime, preferând să manipuleze derivatele, — sunt intermediari; și vor trage la bani, adică nu la ceea ce reprezintă o *realitate*, ci la ceea ce reprezintă un *raport*. Evreii combină raporturi, între oameni și între valori. Imprumută de la alții și elementelor dispartate le dau coesiune nouă prin perspectiva crepusculară. Astfel ajung la acele uriașe sinteze de distrugere care se cheamă sistemele lor. Peste tot, în toate, sunt factori de negație. Când s'a știut de efortul masiv al unui Bismarck, a intervenit inteligența suctivă a lui Lassalle, tactica spirală a lui Karl Liebknecht sau învățaturile ideologice ale lui Walter Rathenau; când s'a știut de speranțele consolidatoare ale lui Gladstone, s'au ivit întortocherile pedante ale lui Disraeli; când s'a știut de incoruptibila gravitate temerară și rece a lui Robespierre, a venit epileptica agresivitate a lui Marat; când s'a știut de uriașa încrâncenare a lui Clémenceau, a sosit Mandel; când s'a știut de cutezanțele lui Cavour, s'au ivit Artom; în fața înțelepciunii prudente a lui Maurras, stă instigarea lui Leon Blum; iar Stalin, în oboseala de a preciza contur mișcătorului ocean de populații din imperiul roșu, s'a isbit de vicleniile lui Radek, Zinoviev și Trotsky.

În afară de acest furibund antagonism, evreii nu aduc, pe nici un plan al vieții, originalitate.

Cugetătorii lor ?

Ceiace se cuprinde fundamental în sistemul lui Bergson: *intuiția*, nu este altceva decât „le sens intime“ al lui Maine de Biran, „revelația interioară“ a lui Jean Jacques Rousseau, „l'ésprit de finesse“ al lui Pascal, „intuiri“ al lui Descartes, „introspecția“ lui Schopenhauer; iar J. J. Gourd, Schelling și Ravaisson au folosit-o și ei. Ceiace se cuprinde iarăși fundamental: *evoluționismul*, îl întâlnim la Herbert Spencer și Heraclit, străvechi apologet al devenirii universale. Ceiace iarăși se cuprinde fundamental: *contingența*, Emile Boutroux este un premergător și un maestru. Vitalismul îl ia de la Nietzsche și Guyau, iar teoria estetică de la Conrad Fiedler.

Bergson, însă, combină, din nou *raporturile* și, sintetizând prin perspectiva crepusculară ajunge la dominantă moisidică: *intuiția, instabil echilibru de instincte, este substanță plutitoare în jurul nucleului luminos al inteligenței*.

Ceiace se cuprinde fundamental în doctrina lui Freud: *inconștientul*, este cunoscut încă din vremea romantismului exuberanțelor interioare; Goethe, Schelling și toți filozofii naturii îl știau; iar Hartmann e neostenit scormonitor în tainițele lui. Ceiace iarăși se cuprinde fundamental: *transferul energiei*, protopărintele Platon așa explica inspirația. Ceiace iarăși se cuprinde fundamental: *factorii inhibitori*, sunt foarte cunoscuți lui Herzberg, iar de fixațiile sexuale și complexe e plină mitologia greacă. Și ceiace se cuprinde și mai fundamental: *terapeutica*, Brucke, Meynert, Bernheim sau vestitul Charcot de la Salpêtrière practicau metoda, deținând și ei secretul din „laboratorul magnetic“ al lui Mesmer.

Freud, însă, combină din nou *raporturile* și, sintetizând prin perspectiva crepusculară, ajunge la dominantă moisidică: *inconștientul instabil câmp de apetențe sexuale, este zonă plutitoare sub cerul luminos al conștiinței*.

Ceiace se cuprinde fundamental în teoria lui Marx: *dialectica*, împrumută din metafizica lui Hegel, iar răsturnarea idealismului o face cu ajutorul filozofiei franceze. Ideia că *faptul economic* determină faptul social, iar, înlăuntrul faptului economic, *utilajul producției* e preponderent, o împrumută de la enciclopediști și fiziocrați, nefiind străini de ea nici Smith, Malthus, Ower, Morelly, Mably, Godwin. Ceiace iarăși se cuprinde fundamental: *lupta de clasă*, o ia de la Mercier, Turgot și Mirabeau. Ceiace iarăși găsim fundamental: *plus-valuta*, e un aliaj de teorie a muncii colective a lui Proudhon combinat cu teoria rentei a lui Ricardo, — evreu și el, — dar împrumutând, la rândul-i, din teoria salariului formulată de Adam Smith; *legea de aramă* o ia din Lassalle, — evreu și el, — dar imitator, teoria nefiind decât altă formulare a salariului minim al lui Ricardo, imitator și acesta al lui Adam Smith. Ceiace iarăși găsim fundamental: *proletarizarea crescândă și concentrarea capitalurilor*, le ia din felurii scriitori specialiști. Ceiace iarăși e fundamental: *tehnica producție formă primordială*, o ia de la englezul Jones, care exprimă dubla dependență dintre infra și supra structură: transformarea producției materiale antrenând transformarea raporturilor economice, iar acestea antrenând transformarea componentelor juridice și morale; concepția ciclurilor istorice organice și critice, pozitive și negative o ia de la A. Comte, Saint-Simon și Spencer.

Marx, însă, combină din nou *raporturile* și, sintetizând prin perspectiva crepusculară, ajunge la dominantă moisidică: *economicul, instabil câmp al forțelor producției, este o sferă plutitoare lângă lumea valorilor spirituale ale societății*.

Ceiace se cuprinde fundamental în Einstein: *relativitatea limitată*, o ia din Lorentz care și acesta împrumută *coeficientul de reducere* din Fitz Gerald; *finitismul vitezei* se găsește în Clémence Royer, iar *echivalența masei și inerției* la Gus-

tave Le Bon. Ceiace iarăși se cuprinde fundamental: *relativitatea generalizată*, o întâlnim la H. Poincaré; *calculul diferențial absolut*, sau „tensor calculus“ îl împrumută dela Christoffel, Ricci și Cività; *cronogeometria*, dela Minkowski; *legea isotropiei luminii*, dela Fizeau, Fresnel, Michelson și Morley; *mișcarea intraatomică* dela Le Bon și Maxwell; *mobilitatea seculară a periheliului planetar*, dela Leverrier, Fizeu și Thollon; teoriile non-euclidiene, le împrumută dela Bolyai, Lobatschevski, Riemann și Cayley, iar spațiul metageometric dela Elie Cartan.

Einstein, însă combină din nou *raporturile* și, sintetizând prin perspectiva crepusculară, ajunge la dominantă moisidică: *relativismul, instabil ansamblu de câmpuri de gravitație, mobile, eterogene și anisotropice, înseamnă regiunea plutitoare de deasupra fixelor spații newtoniene*.

Ceiace se cuprinde fundamental în Spinoza, găsim la Descartes; Montagne trebuie căutat în Pyrrhon; Philon alexandrinul, în Platon și Zenon, iar Weininger, compilând din Moebius, postulează filosofi și n'are originalitate, descrie savanți și nu pricepe nimic.

Combină, însă, din nou *raporturile* și, sintetizând prin perspectiva crepusculară, ajung la dominantă moisidică: *lângă ordinea prestabilită a Dumnezeirii, se află amurgurile plutitoare în care explorează mintea omenească*.

Dominantă moisidică pricinuește perspectiva crepusculară, iar de amândouă se leagă caracterul *monoteic* al mentalității iudaice. Fără de conceptul unic explicator, evreii nu pot crea un corp organizat de afirmații. Ei acordă acestui concept generalitatea cea mai mare, pentru ca toate să derive cauzal din posibilitățile aci închise. Spinoza lămurește panorama spectacolelor naturii, prin virtutea de desfășurare conținută într'o realitate unică: substanța; Freud lămurește panorama aspectelor conștiinței, prin virtutea evolutivă conținută într'o realitate unică: sexualitatea; Bergson lămurește panorama aspectelor existenței, prin virtutea conținută într'o realitate unică: elanul vital; Marx lămurește panorama reliefurilor societății, prin virtutea conținută într'o realitate unică: economicul. Prin principiul identității, Meyerson restaurează monismul epistemologic; deșirând haina minciunii convenționale. Max Nordau concludă la monismul zoologic; precizând condițiile de individuare a spațiului, Einstein ajunge la monismul fizic.

Felul monoteic de a explica toate echivalează cu o postulare. Sunt fabricatori de ipoteze dubioase. Și, pe aceste puncte ipotetice, montează uriașa mașinărie apriorică. Se ridică la ipoteza generală pe baza faptului particular, și coboară la particular, prin riguroase deducții din ipoteza generală. Mașinăria apriorică mișcă cercuri vișioase: pe temeiul faptului particular se urcă Marx la ipoteza materialismului istoric; pe experiența particulară a lui Michelson și Fizeau, urcă Einstein la ipoteza relativității; pe exemple probabile, urcă Bergson la ipoteza intuiției; pe criteriul patologicului formulează Freud psihanalitica.

Așa dar: dela particular la postulatul general; iar din generalitate, derivația tuturor faptelor particulare. Și această trecere se face prin rețeaua măeastră a unor concatenații logice necesare, acoperind golul cercului vișios. De aceia conceptul de bază închide contradicții interne insurmontabile.

Astfel:

Bergson, situând în centrul filosofiei sale intuiția, dezice înseși condițiile valabilității ei. Două condiții trebuie să îndeplinească intuiția ca facultate de cunoaștere: a) să fie diferită, ca natură, de intelect; b) să aibă puterea de a seziza absolutul. Și Bergson atribue patru înțelesuri intuiției: intuiția *simpatie*, intuiția *ex-*

taz, intuiția *divinație* și intuiția *viziune*. Și orice înțeles am accepta, doborâm chiar condițiile valorii epistemologice. Astfel cele dintâi feluri de intuiție (simpatia și extazul) contrazic cea de a doua premiză (sesizarea absolutului) de oarece o astfel de intuiție înseamnă trăirea coincidenței cu lucrul sensibil și real, care este divers, particular și fluent; iar cele din urmă feluri de intuiție (viziunea și divinația) contrazic întâia premiză (disanalogia cu intelectul) de oarece o astfel de intuiție nu înseamnă decât a vedea într'o totalitate de concepte.

Einstein, situând în centrul filosofiei sale relativitatea, dezice înseși punctele de plecare ale valabilității ei. La originea relativității generalizate este teoria relativității restrânse. Postulatul relativității restrânse este: *constantă absolută a vitezei luminii*, în direcție și mărime, pentru toate sistemele de referență și pentru toți observatorii. Teoria relativității generalizate nu e decât o dezvoltare a relativității restrânse; or, relativitatea generalizată concludă: în vecinătatea masselor importante, ca soarele, razele luminoase deviază. Așa dar, viteza luminii nu mai are o constanță absolută. Postulatul isotropiei luminii, temelul valorii relativității, este doborât.

Marx, situând în centrul filosofiei sale economicul, dezice înseși premisele fundamentale. Într'adevăr, ni se lămurește cum formele materiale transformă structurile spirituale, juridice și morale. Dar formele materiale au un conținut: forța de producție, iar forța de producție are un miez solid: utilajul, tehnica. Or, tehnica, rezultat al spiritului, — ni se spune — este întâiul modificator al raporturilor economice cari, ele, modifică în suprastructura socială. Marx pornește dela ipoteza că economicul, prin tehnică, produce spiritul, pentru ca să ajungă la concluzia că spiritul, prin tehnică, modifică economicul. Așa dar, teza materialismului economic este doborâtă.

Freud, situând în centrul filosofiei sale transferul energiei, dezice înseși fundamentul. Transferul energiei psihice este sublimarea; sublimarea integrează *calitativ* inconștientul care e *cantitativ*. Așa dar, înlăuntrul vieții sufletești există salturi; fiindcă în inconștient nu e decât energie cantitativă: instinct sexual. În conștiință e altceva decât instinct sexual: calități ale lui; or, conștiința, — ni se afirmă, — este creație a inconștientului. Deci, în efect se găsește mai mult decât în cauză. Astfel, condițiile logice ale demonstrației sunt înlăturate.

Iar teoria lui Weininger rezidă în confuzia dintre două concepte: „neutral” și „bisexual”.

Dar din monoideismul iudaic mai decurge un viciu. Detașând elemente din unitatea de gândire a altora, ei le mutilează și le diformează, silindu-le să încapă în ipoteza generală postulată. Dacă pălăria este strâmtă, ei preferă să cioplească țeasta, iar nu să lărgască pălăria; iar când ipoteza e destul de încăpătoare, elementele fără afinitate, elementele dispartate, rupte din gândirea altora, le împerechează nu cauzal, ci *condițional*. Bergson mutilează rațiunea și diformează știința pentru a le sili să încapă în postulatul: singura facultate de cunoaștere e intuiția; despațializează timpul pentru a-l face să încapă în postulatul devenirii universale; și temporalizează conceptul pentru a-l face să încapă în postulatul: intuiția trebuie evocată. Einstein, punând la originea teoriei relativității restrânse teoria relativității simultaneității, mutilează noțiunile; spațiul nu mai este cel matematic, ci percepția senzibilă, care e schimbătoare și relativă; realul nu mai are valoare ontologică nu mai este ceiace există în lucruri, ci aparență pasibilă de înregistrare și măsurare a unui observator; simultaneitatea, ca să fie relativă, trebuie să însemne

o coincidență spațio-temporală, iar coincidența trebuie să fie măsurată după noțiunea simultaneității absolute, valabilă pentru toți observatorii din toate sistemele de referență.

Atâtea elemente care se resping și se contrazic, nu ascultă, în sistemele lor, de categoria cauzalității, ci de condiționalitate. Probă: aceeași cauză produce mai multe efecte. De o pildă, la Freud, transferul energiei nu este numai sublimarea; mai poate fi — cum zice d-l Blaga — și personanță; ca să asculte de conceptul cauzalității, fenomenul psihic al sublimării ar trebui să fie unicul, dacă inconștientul ar fi de structura care spune Freud că este, de conținutul care spune el că este și de influența care asigură că este. Dacă Einstein s'ar rezema pe conceptul cauzalității, fenomenele fizice ar avea caracter de unicitate; dar Ehrenhart și Epstein au explicat emisiunea și ondulația periheliului planetar și prin teoriile quanta, iar deviația razelor luminate de soare o atribuie Hopmann efectului refracției cosmice a lui Courvoisier.

Așa dar: monoideiști, pornind dela o ipoteză care închide un cerc vicios; fixând un concept de bază care închide o contradicție internă; montând pe el disparate piese probante luate dela alții — cari închid raporturi de respingere și de anulare, — evreii ajung la concluzii cari desmint însăși principiile puse, și, din începuturi, acceptate.

Și între cercul vicios inițial și concluziile care dăruimă, se desfășură o adevărată dramaturgie, fie *infraeconomică* (Marx), *epistemologică* (Bergson), *metapsihologică* (Freud), sau *macrocosmică* (Einstein). Dramaturgia e rezultatul acelor dinamice raporturi de condiționalitate, stabilite între termeni fără afinități cari să-i uniască. De aci mobilismul doctrinei lor. După cum pentru a obține forțele hidraulice trebuie să împiedicăm apa să descindă de-alungul vadurilor unde curgea de secole, tot așa evreii, prin perspectiva crepusculară, introduc conștiința embrionară și instinctivă, confuză și instantanee, răsturnând întreaga experiență umană.

Dar fireasca înclinare rămâne tot exterioritatea. Iubesc ritualul și ceremonia; se încurcă în scheme și categorii seci. Dintr'o cultură, ei alege totdeauna crusta, adică civilizația; dintr'un eveniment, alege totdeauna calculul; dintr'o stare de suflet, alege totdeauna profitul. Religia lor e codificarea posibilităților de comportare în afară. Thora, — cum afirmă însuși rabinul Sim. Mandl, — e un ansamblu de canoane de practică; talmudul e un manual al cămătăriei; niciun fluid viu dincolo de decorativ și ritual.

Și fiindcă sunt tiranizați de scheme, de simbolică, ei proiectează în planuri ideale. Dorința din lăuntru caută corespondențe în afară. Dacă substanța etnică e îmbătrânită și uscată, dacă niciun afluent de proaspătă sevă rasială n'o mai primenește fiindcă preferă izolarea în celula epuizată, dacă osteneala milenară a plasmei germinative refuză roada tinereții, — ei doresc robusta vitalitate. E *tendința bovarică* sau fuga de real, manifestată în setea de a căuta, în afară, corelativul suficient. Fiindcă sunt lipsiți de energie, fiindcă temperamentul nu-i activ, vor deveni apologetii vitalismului, ai acțiunii, ai energiei. Lenevia este esența evreului: leneș în meserii, caută să producă prost și să câștige mult; leneș în industrie caută să nu frământa materiile prime, ci să exploateze raporturile dintre oameni; leneș în comerț, caută să folosească formele oficiale pe cari le întoarce în folosul lui. Alții fabrică și evreii sunt intermediari; alții se luptă și evreii pândesc; alții muncesc și evreii fac bani. Dar câștigurile nu se datoresc priceperii lor, ci schimbului

și circulației bunurilor, adevărată generație spontană a capitalurilor. Lacomii ceretători ai plusvalutelor, ei acaparează cu ajutorul statului oficial pe care-l corup și-l fac să abdice în favoarea lor. Incolo, sunt lenevia întrupată; mitul „pământului făgăduinței”, unde curge lapte și miere, este optima lor năzuință. Tenacitatea însăși, nu e o probă a energiei, ci o înțepenire, un efort încrămențit. Dovadă: nu sparg obstacolele, ci caută porți de intrare; se strecoară, nu luptă; lingusec, nu triumfă. Iar când n'au găsit porul penetrațiunii ușoare, renunță — fugind, mai departe, pe firul călăuzitor al interesului. Evreii sunt pelerinii norocului. Ei nu posedă virilitatea necesară, nici emoția necesară nici vibrația lăuntrică necesară, — deaceia vor prefera muzicalul și fluidicul, activismul și robustețea. E proecția bovarică prin care încearcă omul a se îndestula cu ceiace-i lipsește.

Prin tendința lor bovarică, evreii reprezintă rasa feminină a istoriei. Ușcați, adoră podoaba; inerti, adoră fastul; sterpi, desvoltă ce însemăntează alții. Ei sunt nomazii deliciilor. Tot de feminitatea lor se leagă pornirile către senzualism și către disperările erotice; iar dintre senzații, rețin în special pe cele directe, gustative, și tot ceiace înregistrează zona epidermică brutal, mai înainte de a filtra și rafina. Nu sunt cărțile lor sfinte, pline de exhibiții sexuale, adultere și sodomie, iar Magnus Hirschfeld nu este sexologul adulat?

Evreul reprezintă principiul feminin: vagabond al fericirii, parazit și leneș. Și după cum femeile iubesc muzica dar n'au produs nici un mare muzicant, iubesc decorul și ornamentul dar n'au produs nici un mare sculptor, iubesc nuanța și profilul dar n'au produs nici un mare pictor, au plăcută voce dar n'au produs nici un mare orator, au înclinări artistice dar n'au produs nici un mare poet, — tot așa evreii n'au creat în nici un domeniu. Cel mult, au luat idei dela alții, noțiuni banale și perimate, vestind, cu violență, desordinea lor patetică. Chiar teosofia, încâlcită aritmetică a misterului, e propovăduită de femei; în frunte stă „marea preoteasă”, — sora lui H. Bergson, — D-na Mac-Gregor.

Literatura iarăși înfățișează caractere de feminitate și tendințe bovarice, Heine, cel mai reprezentativ al lor poet, e posedat de bucuria înfloririi instinctelor și nu visează decât antichitatea panteică, păgână și senzualistă. Combate romanticismul german, tocmai pentru că spiritul creștin l-a dus la un maladiu ascetism și la atitudine extatică. Heine pledează pentru revenirile la vatra dintâi, unde au fecundat substanțial aurorile patimilor inferioare.

Iar Otokar Fischer, poet și el, iudeu și el, întreține sentimentele obscure, implacabil venite din adâncuri; și se arată de o nostalgie agresivă și amară când încă nu sunt destupate resursele sau de un copleșitor orgoliu când ele au triumfat.

Marcel Proust, reprezentativ prozator al lor, nu face decât să transpună bergsonismul și freudismul în literatură. E sedus de vraja inițiativelor inconștientului, străbătătoare până în adâncurile virgine din compoziția eului; și aci, în demi-somnolență, în legănări excitatoare și în reverie, să surprindă analogii și coincidențe. Din trecut, urcă întunecate reminiscențe cari, după secrete înrudiri, se grupează; un gest, un gust, repetat la intervale de ani, trag din uitare franjul suvenirilor, un „halo” de impresii, epitafe murmurate ale trecutului mort; bizare coincidențe amestecă planurile amintirii. Acestea trebuiesc descrise pentru ca fraza să se umple de senzații printre cari trece firul misterios care complică, dar care nu e logica. Proust aduce, în proza lui, rumoarea confuză a elementarului; are predilecția bolnavă pentru contradictoriu, incomprehensibil și inefabil, pentru tot ce cloco-

tește la rădăcina existenței și se acumulează la antipodul dintre rațiune și voință. E literatura divagațiilor și a seducției somnambulice.

Și, prin bergsonism, Proust trece la investigația freudiană, explorând terenurile scabroase și viciul. Urzeala cărților lui se împlinește pe tema amorului dintre bărbați și dintre femei: baronul de Charlus este invertit, Saint-Loup este invertit, Albertine la fel. Proust notează minuțios manifestările impulsiei erotice. Nervos și bolnav, sclav egotismului juisor, e un neostenit căutător de delicii fugare. Când proclamă în artă primatul senzibilității, înțelege, prin aceasta, placa senzibilă pe care se înregistrează alfabetul primar al instinotelor. Un astfel de suflet depravat și voluptos amoral, înecă toate romanele sale într'o atmosferă de trivialitate. La fel, procedează în teatru Max Reinhard și Piscator.

Evreii merg către concret și către temporal. Un A. Spaier teoretizează „gândirea concretă“, iar un Weininger e apologetul corelativelor erotice. Și fiindcă se trudesă să extragă din clipă și din imediat bucurii de calitate veșniciei, literatura lor se va mișca pe linia care duce, dela parodie și feerie, la râsul farsseur și ironie. Ca Heine ironic și sceptic va fi Montagne; broderie de fantastic și iluzie va fi proza lui Armand Lunel; în tranziția dela realul iluzoriu la fantezie va căuta resortul teatrului său Gabriel Marcel; ironie afectuoasă și humor vom găsi la Henri Franck; parodie ușoară vom întâlni la Zangwill și Walter Merling; un Hasenclever, un Ferdinand Bruckner sau, în critică, un Benjamin Cremieux sau Leon Pierre Quint, vor aduce stilul alert, ironic și orizonturile crepusculare.

În activă solidaritate cu filosofi fără chemare sau literați fără vocație, isbucind să redea sau să teoretizeze numai patologicul și incidentalul fără forța de a comprima într'un tip etern omenesc substanțe sufletești, evreii introduc, în blestematul veac 19, — răsunător de atâta pustiu și atâta foșnet de epitafe, — cutremurătoare debandadă pe care a înregistrat-o cultura. „Vers-liberismul“ lui Harold Ferdinand, „dadaismul“ lui Tristan Tzara, — și dela năsdărăniile suprarealiste până la impresionism, alternând curente după cum norma estetică era extract din optica fiziologică a lui Helmholtz sau din vitalismul lui Bergson, — literatura e devastată de toate aberațiile: *sintetism* (cu Jean de la Hire), *subiectivism* (cu Han Ryner), *druidism* (cu Max Jacob), *simultaneism* (cu Barzun), *floralism* (cu Lucien Rolmer), *plurialism* (cu Arthur Cravan), *integralism* (cu Adolphe Lacuzon); *impulsionism* (cu Florian Parmentier), *sincerism* (cu Louis Nazzi), *intenseism* (cu Ch. de Saint Cyr), *aristocratism* și *imperialism* (cu Lacaze Duthiers și Louis Estève), *bonism* și *vivantism* (cu Ed. Thiaudière și Gustave Fivé) și, însfârșit *filopresentaneism* (cu Lenzi).

Și într'o egală mizerie e muzica, — dincolo de ușoara fantezie a evreilor Offenbach și Halevy, — astmatic geamăt abrupt, lăsând să se audă înfuriate explozii de instrumente și ciocniri de alămuri care la intervale iregulare, emit tumult de clinchet de sticle sparte.

Pictura nu mai are nimic din serafismul rafaelit sau din naturaleța renașterii; o imperceptibilă finalitate duce la eliminările tonului culorii sau înlăturarea luminii pentru a rămâne umbra și obscurul și acele nuduri lăfăite în deplina sălbătecie a simțurilor degradate.

Sculptura, cu linia fumegândă sau ornamentația obositoare și sumară; dansul sacadat, sărit, chinuit, nevroasă încordare de coapse și pocnite deplasări de fibre, — sunt consecințele asiaticismului semitic în decrepita civilizație europeană.

Gânditorii evrei luând drept punct de plecare ipoteza generală dubioasă —

dubioasă fiindcă e fundamentată totdeauna pe un fapt particular —, iar din ipoteza dubioasă deducând întreg particularul, amestec lectorii cu acea eşarfă a triumphiulațiilor logice. Caracter dominant la evrei: refugiarea în temporal și în divers; și iarăși caracter dominant: acoperirea temporalului și a diversului cu coaja tare a noțiunilor sterile. Intuiția bergsoniană — fruct al particularului fluid și trecător, — se ascunde sub rețeaua solidă de sofisme, echivocuri și confuzii; relativitatea einsteiniană, — fruct al spațiului individualizat, — se ascunde sub convenanțele deductive ale formulărilor algebrice; economicul marxist, — fruct al câtorva fapte istorice — se ascunde sub banderola unei severe scolastice; panteismul spinozist, — fruct al adorării substanței, — se ascunde sub înțepenitul geometrism cartezian. Dar sub aparențele unui logicism construit din echivocuri și sofisme, sub aparențele unui geometrism rezemat pe eristică și lunecări de planuri, sub aparențele unui algebrism urzit din absolute calcule diferențiale, zace nucleul contradicțiilor, fiindcă aci stă închis totdeauna miezul plastic și viu al particularului.

Iată unde trebuie fixată obârșia misticismului iudaic.

Sub mașinăria apriorică se găsește contradicția, care e dinamică și propulsatoare. Diada contradicțiilor are o finalitate la capătul căreia stăruie imaginea de vis a unei realități proiectate.

De aceia privirile injectate scrutează distanțele istorice și viitorul; de aceia evreii sunt fanatici, obsedați de un tulburător mesianism.

Mistica iudaică, — adânc diferențiată de mistica teologală și creștină, e de natură manicheică; e jocul dual dintre besnă și lumină, dintre bine și rău, dintre destrucție și armonie. Sunt îndepărtate vestigiile asiatic transpuse în forme apusene. Bergson absoarbe, în intuiție, antinomia instinct - inteligență, cantitate - calitate, spațiu - durată, intensiv - estensiv, forme vide și elanuri vii; Marx absoarbe, în economic, antinomia infra - suprastructură, salariu - plusvalută, muncă - exploatare, burghezie - proletariat; Freud absoarbe, în sexualitate, antinomia inconștient - conștient, refulare - sublimare; Meyerson rezolvă antinomia știință - metafizică, identitate - legalitate; iar Weininger construiește pe îndoita ramificație a principiului erotic.

Rezolvând într'un concept monoteic o dualitate manicheică, presupusă ca esență a realității, evreii manifestă precise tendințe anticreștine. Creștinismul rezidă în trinitate, în triadă: Mesia e mediator între creatural și creator, conceptul e mediator între real și intelect, societatea e mediator între individual și general. Termenii mediatori refac unitatea primordială a Dumnezeuirii. Iudaismul, dimpotrivă, rezidă în dualitate, în diadă, rezolvată însă monoteic: Mesia încă e așteptat, intuiția coincide cu realul, societatea epuizează în sine individul (de o pildă în doctrina lui Durkheim și Lévy Bruhl).

Și aci trebuie să precizăm și diferența dintre misticismul creștin și misticismul iudaic: unul e *teologal*, celălalt e *magic*.

De obicei, misticul, e un om activ prin temperament, constrâns însă la inactivitate; vitalistul e un om inert prin temperament, admirând, însă, romantic acțiunea. Bergson creiază misticism pentru aceia cari cred în acțiune. Marx creiază misticism pentru aceia cari cred în progres. E misticismul fanaticului, încrezător încă în Mesia care trebuie să vină. În creștinism, preludiul psihologic al iluminăției mistice e „noaptea neagră a sufletului“ — cum ar zice Bertrand Russell; e noaptea ivită când omul, contrariat în acțiunile sale fără speranțe, adoptă credința menită să-i salveze respectul față de el însuși. În iudaism, preludiul psihologic al misticis-

mului e „iluminăția minții“, ivită când omul, contrariat în leneviile sale, adoptă speranța menită să-i salveze dorința de mai bine. Leneși, uscați și sterpi, evreii cari închid în baza temperamentului lor plictiseala, iubesc excitația explozivă și credința irațională. Mistica teologală (sfinții părinți, Saint Jean de la Croix sau Augustin și Sf. Thomas), discriminează în valorile spirituale, pentru a recunoaște drumul care duce înspre Dumnezeu; mistica iudaică populează sufletul cu vane imagini cari nu seamănă cu nicio figură, fiindcă e neîmplinită, este a viitorului, a speranței, a depărtării. Mistica teologală populează spiritul cu o singură imagine care seamănă cu fața împlinită a lui Dumnezeu; mistica iudaică făurește o imagine din disparate elemente adunate într'o confuzie. Mistica teologală construiește o imagine care e unitatea nepieritoare a divinității; mistica iudaică este orientală, păgână și prelogică. Intre legea participației din mentalitatea primitivă enunțată de Lévy Bruhl și între condițiile intuiției precizate de Bergson nu e nici o deosebire; mistica bergsoniană va fi la fel de primitivă ca în depărtatul păgânism când omul credea în entitatea de dincolo de ordinea comună a fenomenelor.

Mistica iudaică este de esență magică, mistica noastră este de esență teologală. Structura uneia derivă din unitatea Dumnezeirii, ordinea alteia derivă din *harmologia magică*; într'o parte e finalitatea cosmică, în cealaltă parte e finalitatea individuală. Talmudul e un breviar al canoanelor practice, un ansamblu de îndemnuri și sfaturi. Iudaismul este o magie, creștinismul este o religie; iar religia și magia sunt polii opuși ai gândirii umane, deși amândoi sunt întorși către transcendent. Eficiența magică rezidă în condiționalitate, — concept în care se cuprinde o mare doză de iluzie; iluzia că un anume ritual, considerat în virtualitatea lui fizică, conduce la un rezultat care convine scopului subiectiv. Aceasta se cheamă *harmologia magică*. Aci, o gândire asociaționistă trece, pe deasupra limitelor cauzalității pozitive, pentru a crea o condiționalitate între sensul ordinei fenomenelor și direcția scopurile individuale; e tendința de a întoarce virtuțile fenomenelor în direcția dorințelor proprii; e tendința de a subjuga ordinea cosmică unei finalități subiective; e credința că desfășurările universului merg după acordul cu dorințele personale. Nu spune Marx că istoria alunecă fatal înspre societatea comunistă? — e *harmologia magică* conform căreia condițiunile prezentului trebuie să creeze în mod necesar paradisul visat.

Teosofia, produs specific iudaic, este iarăși o expresie a *harmologiei magice*. Amestec confuz de teorie alexandrină a „logosului“, de doctrină a lui Eliphas Lévi, de „cabala denudată“ a lui Knorr de Rosenroth și de reziduri din manuale de simbolică și ermetism, teosofia, în fruntea căreia oficiază, cultul lui Isis, D-na Mac Gregor, ascultă din umbră de enigmaticul mahâtmă Koot Hoomi Lal Singh. Și cu toată blânda figură naivă dela suprafață a D-nei Blavatski, catechismul ideologic e furnizat de gândirea iudaică: evoluționism în formele lui brutale, complicat cu teoria indică a ciclurilor cosmice, cu secțiunea esoterică în care predomină germenul celui de al „seaselea simț“, cu pluralismul dimensiunilor spațiului, cu materialismul transcendent conform căruia mișcarea, durata, totul, e aceeași eternă substanță a universului, cu acel vag nume indic „karma“, misterioasă putere și autentică entitate care încorporează după iota severă a „cauzalității etice“. Așa dar, prezente sunt în decalogul ideologic al teosofiei: intuiția lui Bergson, substanța lui Spinoza, materialismul lui Marx, non-euclidismul lui Einstein, plus *harmologia magică* și esoterismul oriental.

Și rudă bună cu teosofia, — prin structură, prin *harmologie*, prin personalul

care o populează, prin țelurile urmărite, — este francmasoneria; reprezintă tentativa de desagregare a cosmosului social și moral exact în felul în care teosofia reprezintă tentativa de subminare a religiei creștine; după cum „karma“ prezidează încarnările, aici „ierarhia“ este entitatea care încorporează. În francmasonerie, ierarhia însemnează ocultă esență care descinde pe grade de existență, în felul în care entitatea teosofică, enigmaticul „karma“, coboară în formele organizate, Teosofia alterează în substanța protestantismului, francmasoneria alterează în substanța naționalismului. Ele sunt instrumente prin care evreii urmăresc realizarea viziunii mitice a „pământului făgăduinții“, după care tot aleargă legendarul personaj care se văicărește lângă Râul Vavilonului.

După cum smirna — frumoasa aromă, — este aberațiunea secrețiunii bolnave a copacului din codrii Libanului, tot așa aroma gândirii iudaice este alterarea măduvei spirituale a culturii europene.

Săraci spiritual, fără fonduri creatoare, evreii au isbutit totuși să lase impresia că au făurit sisteme și au întemeiat școli. Freudismul este o școală; bergsonismul este o școală; prin Langevin, Painlevé, Hadamard și Becquerel, relativismul tinde și el a deveni un curent; iar marxismul s'a preschimbat aproape într'o religie. Altădată Platon avea elevi de însușirile lui Aristot; astăzi Jung are un maestru de calitățile lui Freud. O destrăbălată reclamă, printr'o presă exclusiv în stăpânirea lor, — acea presă care sare cu chiotele când un dentist creștin scoate măseaua vreunui biet evreu, — a lătit numele și vâlva, peste continente, cu un delir aproape năvălitor. Presa cu reclamele, francmasoneria cu secretele, sinagoga cu poruncile, au făurit gloria unor curente de gândire iudaică fără de maestri, fiindcă maestrul sunt fără doctrină, fiindcă doctrina e fără originalitate. Simpli vânturători de idei și misiți de principii, acești lacomi comentatori ai enigmei, sug din substanța spirituală a altora. Pe unde ajung, usucă și sporesc pustiul. Nu gândesc, dar popularizează.

Imitatori în cugetare și mediocri în literatură, evreii care, din pornire bovarică merg către concret, — concretul din care iau nu mai exterioritatea, concretul pe care-l comunică prin procedeele unui abstractism exagerat, — merg, totdeauna, lucizi, în direcția țelului care subminează și distruge.

Și sărăcia aduce sărăcie.

Ei sunt floarea pustiului: cresc pe unde a trecut lava.





T Ă R Ă M
DE
AUREL CHIRESCU

*Somnul, ca vameșul,
Viața pe jumătate
Mi-o dă laoparte*

(Zicală populară)

Alături cu visul, tresar și pândesc :
Doar inima stelei de-aseară e trează
Și numai cuvântu-ar mai fi pământesc
Sub ochiul nestinsei lumini ce veghează.

Și cosmica noapte-a rămas undeva
Ascunsă 'n pierdute unghere de lună.
Mai cad, poate, încă și-acum peste ea
Profetice frunze din fosta-mi cunună.

C'un deget s'ating împietrita tăcere
Aș face din vrajă o biată poveste
Și visul de-alături v'aș spune că este
O simplă legendă pe margini de ere.

Dar țărnuțul acesta abia presimțit
Nu poartă nici urmă de cer sau de lut ;
Deasupra doar somnul, imens satelit,
Domină întinsul eteric și mut.



CÂNTEC PENTRU NOI

DE

OVID CALEDONIŪ

Ne-am mai purtat pașii, pe-aici, prin ogoare,
Certați cu vânturile, cu apele, cu câte-o floare,
Plângând amândoi, ca pomii să nu se usuce,
Pentru omul ce vine, pentru omul ce se duce.

De-atâta lumină și pleoapele sunt grele,
Cresc mușchii mai umezi, cu fața la stele,
Prin aerul verde al livezii, Doamne,
Trecem cu gândul, hoinari prin alte toamne.

Cu zorile în spate, purtăm fără să știm,
O dragoste, poate, ce în zadar o oprim,
Se scutură frunze, peste iubiri și vremi,
În rugina cărării, în cântec, mă chemi.





P O E S I I

DE
VIRGIL CARIANOPOL

NECREȚDINȚĂ

Cât e de tare Doamne, omul pentru viață
Și cât îi e destinul de nedrept
N'aș fi crezut să plec cu munți în spate
Și să adun atâtea zări în piept.

Din piatra vieții tot cioplind mereu
Durând castele pentru închinări
N'aș fi crezut c'asa plecat spre groapă
Tot pot să țin în umeri depărtări.

Ingenunchiat, cum urc pe creste sure,
Și cum mă bat cu ani ce nu mai număr,
N'aș fi crezut că 'n loc să cad pe 'nalturi
Să-mi înflorească zilele pe umăr.

Cât e de tare Doamne, omul pentru viață
Cât e de tare, cât de nefiresc...
Și cât aș vrea tot terminând atâtea
Măcar pe mine să mă isprăvesc...

RECUNOȘTINȚA ARBORELUI

Tot mă rupseși, tot mă frânseși de mijloc
Un mic stejar, pe-o margine de-abis
Tot mă smulseși din mica-mi rădăcină
Să mă desgropi și să mă 'ngropi în vis.

Imi fuse dat să nu duc pân la capăt
Plăpânda-mi frunză gălbenită 'n vânt
Mi-a fost ursit să mă întorn la tine
Să nu mă salt nici pas de la pământ.

Ei bine, fie, și-așa tot spre 'nalturi
Suiam un vârful de aur să te cheme...
Fii binecuvântată și mărită moarte
Că m'ai făcut să sufăr mai devreme.



MONADOLOGIE

DE

AUREL SÂNGER

I

Potirul Tău să mi-l întinzi,
Ca să-Ți răstorn în el monada,
Cum își adună soarele cascada
In strălucirea de oglinzi.

Tot ce împrăștii, iar aduni :
Hambarele-Ți sunt veșnic pline,
Roesc în preajmă harnice albine,
Sosind din funduri de genuni.

II

Fluturi albi, — roiu de monade, —
Au pornit de pe pământ,
Pe sub vastele arcade,
In spre Lotusul cel sfânt.

Stă izvorul de viață
Neclintit în nesfârșit;
Picăturile de rouă, picăturile de ceață
Se topesc în larg zenit.

Sub corola ca agata
Cu sclipire de cristal,
Boaba de polen e gata
Să pornească pe alt mal.

C R O N I C I



C R O N I C A L I T E R A R A

ION BIBERI: ETUDES SUR LA LITTÉRA-
TURE ROUMAINE CONTEMPORAINE. — In-
tâia întrebare pe care ți-o pui după lectura vo-
luminosului cărți a d-lui Biberi este: cui se a-
dresează și „mai ales „cui îi folosește?

Cartea se intitulează *studii* dar aduce *portre-*
te literare. Apare într'o editură pariziană dar
adună în cea mai mare parte a paginilor sale
aproape toată seria de foiletoane din ziarul bu-
cureștean „Le Moment“, unde d-l Biberi și-a
definitivat fizionomia de critic fin și maleabil.
Ziarul acesta e, sau mai bine zis a fost, căci
acum apare foarte discret, un ziar soris în fran-
țuzește fără ca nimic să dovedească în el pre-
tenția de a fi citit de franțuji și fără ca în ade-
văr să fi ajuns cum se cade până la ei. Dacă
ne aducem aminte că acest ziar, editat nu de
un om de idei ci de afaceri, are o bogată crou-
nică mondenă și multe fotografii de aceeași ac-
tualitate, — ne lămurim întrucâtva strania dar
elementara lui originalitate. Trăește din ifosele
franțuzomane ale așa zisei noastre aristocrații
și din nostalgiile ușor satisfăcute prin prețull
lui de trei bieți lei, ale multora dintre noi,
cu psihologii de frizeri și de midinete, cari
capătă cetindu-l neglijent în tramvai iluzii de
subțire cultură și noblețe.

Nu-i facem d-lui Biberi injuria de a-l con-
sidera în acest spațiu meschin. Ar fi o răutate
care ne-ar desonora în primul rând pe noi. Dar
ceva din ambiguitatea poziției ziarului unde
au apărut întâi se strămută și în rostul acestor
șiruri de portrete literare.

Se organizează ele pentru luciditățile unui aș-
teptat cetitor străin de departe?

Să admitem că există undeva pe pământ a-
cest cetitor. Că, neinformați cum e el, asupra li-
teraturii românești, — căci informați n'are cum
să fie, chiar dacă ar vrea, afară de cazul când
nu e unul din prea puținii străini prieteni, cari
ne-au cercetat cu atenție, — el vrea să se o-
rienteze prin această binevenită carte. Cu ce
se va alege? Va afla că d. Goga e un „re-

voluționar“, că d. Sadoveanu e moldovean adică
„visător“, că d. Brătescu-Voinești e „poetul lu-
crurilor cotidiene“, că părintele Galaction a
avut o criză de conștiință, că d. Petrovici e
„un estete“, că d. Voiculescu e foarte complex,
la fel cu d. Philippide... apoi că d. Dragomi-
rescu e înrudit cu Taine, d. Minulescu e sim-
bolist, d. Arghezi are un verbiage Rabelaisian,
d. Ralea e „un mare european“, d. Sașa Pană
un suprarealist, Urmuz seamă cu cehoslovacul
Kafka, — și așa mai departe.

Nu voiu iarăși să-i fac d-lui Biberi nedrep-
tatea de a insinua că e în critică un liturgisi-
tor al locurilor comune. D-sa le depășește și le
innobilează cu mult, prin extrema sa finețe cri-
tică, prin densul substrat de subtile și multiple
lecturi străine cari îl ajută ca experiență, prin
inteligenta d-sale în sfârșit. Vreau să spun însă
că un străin privind literatura românească prin
această carte, nu se alege cu nimic *semnifica-*
tiv privitor la scrisul românesc. El se trezește
bietul deodată într'o lume întreagă de uriași, —
căci pentru d. Biberi toți cei prezentați sânt vâ-
zuți aproape egal, toți sânt mari și aproape
fără cusururi, — și asta nu din orgoliu româ-
nesc, din spirit îngust de ideolog politic... e o
greșală ce nu și-ar ierta-o niciodată, ci dim-
potrivă o reproșează cu multă noblețe subsem-
natului. Destul e că acest străin se trezește în
mijlocul unei mulțimi de giganți, dintre cari
unul e complex, altul subtil, altul torturat, al-
tul profetic, — însă fără să-și poată da seama
ce *materiale specifice* frământă aceste comple-
xități, subtilități, melancolii, profetisme, etc.
El care știe din îndelungi cetiri câtă viață ca-
tolică și franceză închid ardențele unui Fran-
çois Mauriac, câtă veche rațiune iarăși france-
ză cristalizează un Paul Valery, sau cât medie-
valism german respiră în Rilke, sau cât bob
mărunt de viață britanică adună un Thomas
Hardy, — riscă să rămână din cartea d-lui Bi-
beru cu imagina falsă a unei literaturi foarte
subtile, dar fără conținuturi specifice, cum are
cea engleză, rusă, germană etc. De ce? Fiind-

că d. Biberi vorbește ca român, de realități literare românești presupuse dela sine cumoscute.

Conform concepției sale critice, d-sa reliefează în orice scriitor ceea ce aduce el *specific și nou* (p. 5), în ceea ce el se întâlnește cu umanitatea întreagă (p. 171), prin urmare îl izolează voit de *fondul etnic comun*. Toate analizele d-sale aduc însușiri, trăsături, — nu substanțe. E ceea ce ne interesează pe noi, — cari ne presupunem, deși nu prea este așa, înțelegi asupra substratului etnic ce îi hrănește pe toți, — dar e tocmai ceea ce nu interesează pe un străin, care n'o să-l uite pe Proust de drag cum îi calcă pe urme d-na Papadat Bengescu.

De această eventualitate nu ne temem numai noi, cei acuzați de incomprehenșiune față de Camil Baltazar, ci însuși d. Biberi care, după ce a scris cartea întreagă, după ce și-a rezumat-o într-o pagină (p. 194), se simte dator să își lămurească presupusul cetitor străin: „Il ne faut pas en conclure que ces différents manifestations ne sont que des transplantations des courants de sensibilité qui se sont fait jour à l'étranger. L'influence de Mallarmé, d'Esénin, des expressionistes allemands, des surréalistes ou des adaïstes est indéniable dans notre poésie de l'après-guerre, mais cela n'annule pas l'originalité des écrivains roumains“.

Ei bine, tocmai această originalitate a scriitorilor *români* nu reiese din cartea d-lui Biberi pentru un cetitor neinițiat. Fiindcă tocmai de acest lucru se ferește d-sa, sfătuindu-ne în acelaș timp paternal și pe noi să ne apropiem de opera de artă „avec amour et oubli de soi-même“. Decât pentru noi acestea există dar înseamnă efortul de a ne depăși omenește ca să înțelegem și să răsfrângem tot ce a produs mai înalt și mai autentic neamul acesta ca să-și justifice existența în universalitate — pe când pentru d. Biberi „amour et oubli de soi-même“ înseamnă: maltratarea lui Cezar Petrescu, neîncredincierea cu niciun cuvânt a unui Victor Ion Popa, Ionel Teodoreanu, Aron Cotruș, Victor Papiillian, Radu Gyr, N. Crevedia, etc. și înfățișarea literaturii românești străinilor prin Camil Baltazar, Ilarie Voronca, M. Blecher, B. Fundoianu, Lucian Boz, M. Sebastian, etc. Cu „intoleranța“ noastră, literatura noastră ar fi apărut cum-necum dar *existând* românește. Cu acest „amour“ al d-sale pentru Lucian Boz, — care încapă în cartea d-lui Biberi în matematic tot atâtea rânduri în câte încapă întreaga ideologie și activitate a „Gândirii“, — literatura noastră apare ca un haotic strănut al străinătății, ca ceva foarte încurcat, foarte complex și foarte nedefinit.

Acesta e prezentul; iar dacă străinul va voi

să-i cunoască viitorul, d. Biberi e gata să-i a-rate pe cei cari, „forgent l'art de demain et en établissent les lois“ în persoana d-lor: I. Vinea, B. Fundoianu și Ilarie Voronca (p. 142 urm).

Nu! Străinătății, — dacă vrem să o informăm, — îi trebuesc întâi de toate traduceri cinstite, în edituri serioase de acolo. Apoi panorame sintetice, fără cine știe ce pretenții critice dar cu înfățișări oneste de *substanțe*. Cu rezumate de opere, pur și simplu, chiar....

Dar poate că intențiile d-lui Biberi nu se adresează străinătății. Sau mai bine zis, poate că folosim noi mai mult decât franțuzii din cartea d-sale.... Pentru a ne lămuri în această problemă, propun cititorilor o mică ghicitoare. Voi da un citat entuziast din d. Biberi și îi voi ruga să ghicească despre ce mare scriitor e vorba: „Cette poésie respire l'air des champs, l'élan irrésistible de la vie, l'abondance des récoltes, la senteur des herbes, la plénitude d'une existence drue et élémentaire. Une étroite adhésion aux formes plastiques, au concret et aux existences animales ou végétales, efface pour le poète la séparation entre les objets. Une participation des choses les unes aux autres, sans que leur contour perde de leur réalité, donne à cette poésie une sorte de joie silencieuse, fruit de la communion du poète avec la vie universelle“ Domnilor, e vorba de: B. Fundoianu.

Rog cetitorii să nu se înșele, — nu e fillo-sematism. E doar universală delicatetea a d-lui Biberi, de care beneficiază fără alegere toți cei circa 70 de portretizați, afară de Cezar Petrescu și Petru Manoliu. Apreciem bunele intenții și cinstea sufletească îndiscutabilă a d-lui Biberi. D-sa însă confundă obiectivitatea cu *bunăvoința*.

E apoi, anihilator, — un revers al situației în care s'a așezat d. Biberi scriind în limba franceză. În această carte se spun, pentru străini, probabil, multe lucruri pe cari noi le știm cu toții despre scriitorii noștri. Și se tac probabil foarte multe pe cari le știe numai d. Biberi, — și tocmai acelea ne-ar interesa pe noi. Putem să ne dăm seama, din multe observații originale, noi, pe care le aduce totuși d. Biberi în multe portrete, cum e de pildă acel al d-nei Elena Farago sau cum e admirabila și inedita reliefare a „Elegiilor“ d-lui Ion Pillat.

De aceea pe d. Biberi îl așteptăm cu toată frăția și încrederea într'o critică cu oricât „amour et oubli de soi-même“, dar pe românește.

* * *

IONEL TEODOREANU: SECRETUL ANEI FLORENTIN. — După experiența străină, încercată în „Arca lui Noe“, d. Ionel Teodoreanu

revine la lumea d-sale specifică. În „Arcă” d-sa încercase un simplu dar bogat dosar de existențe, renunțând astfel aproape la orice organizare epică vizibilă, fie în ficțiune fie în mulaj după realitate. Era o tentativă mărturisită categoric de a evada din lumea d-sale, — deși se pare că nici d. I. T. nu-și dă seama ce e ea în realitate, crezând că doar talentul său îi dă înfățișările pe care le are. E banalul accident care i se întâmplă oricărui scriitor autentic, însă la d-sa capătă accente atât de vii fiindcă lumea sa e mult mai puțin receptivă decât a celor mai mulți scriitori ai noștri. Cosmosul pe care-l aduc cu sine și în sine creatorii poate fi mai mult sau mai puțin impenetrabil; poate timde să crească în afară: receptiv, — sau să se adune înăuntru: inhibitiv. Lumea interioară a d-lui Teodoreanu nu e în nici un caz o arcă a lui Noe. Fiindcă ea nu crește ci se stinge. E un paradis în destrămare, ce nu are însă nimic din mit decât nostalgiile unei lumini albe de fericire pe care a ucis-o viața de azi. De aceea, ea nu are decât două feluri de oameni: *puri* și *josnici*. Cei dintâi apar într-o risipă de imagini ca într'un halo orbitor, ca într'un fast de poveste; ceilalți se târâsc copleșiți de ponoase, ca monștrii hidoși din basm. Excesivul metaforism astfel nu e nici artificiu, nici țâșnitură înundătoare dintr'un șipot căruia nu i se poate supraveghea debitul, ci o necesitate: e o poartă prin care ești prevenit că treci pe alt tărâm. Are menirea să te izoleze de realitatea obicinuită. Accepti izolarea, totul devine firesc, — și asta explică de ce același Ionel Teodoreanu găsește mereu cititori mulți și fanatici. Nu o accepti, aproape totul te usbește, îți sgârle luciditatea: jerbele de scântei cu pocnitori ale stilului, perfecția absolută a unor personaje, înțetinea cu care nu fac aproape nimic efectiv, tot ritualul lor de atitudini sufletești, — îngenunchieri în durere, mătăni în bucurie, primăveri cu zarzări izbucnind în gând și ploii de toamne inundându-l, — sau meschinăria absolută a celorlalți, atât de strâmt priviți încât au aproape o singură dimensiune..

Nu e însă poveste: acolo binele învinge invariabil, aici tot ce e mai pur cade îngenunchiat de monștri în chip mai mult sau mai puțin tragic.

Dacă ar fi să-i găsim o similitudine, — e în lumea d-lui I. Al. Brătescu-Voinești.

Să nu fiu însă înțeles greșit. S'a vorbit despre d. Brătescu-Voinești ca despre rapsodul elegiac al prăbușirii unor anumite clase sociale. S'ar putea vorbi și aici de așa ceva. În amândoi însă e ceva mult mai întreg și mai de departe: *agonia unor lumi sufletești*. Cu eroii lui Brătescu-Voinești pierrea lumea care iubea

versul liniștit, închinat „amorului” și „onorului” de Vasile Alecsandri; cu ai lui Teodoreanu, cea care a avut vreme să guste reveriile mai subtile ale unui Ștefan Petică, ale unui Verlainne. Lumea celui dintâi și-a încheiat socotelile cu eternitatea, — de aceea și firul creației s'a curmat de mult.

Lumea sufletească a d-lui Teodoreanu e încă în alăturare târzie cu cea de azi. De aceea, sânt în atmosfera de poveste a cărților d-sale infiltrații din actualitatea acută, la zi, — cari iarăși surprind pe cetitorul neprevestit.

În aceste cărți trăește în adevăr mult din viața de azi: cinema, sport, flirt, mașini, chiar politică, — însă în alt ritm, un ritm straniu, rezultat din anihilarea cadențelor lui de celălalte realități, de altă dată, din sufletul scriitorului...

E ceea ce se întâmplă și în „Secretul Anei Florentin”.

E pe deoparte un simplu și dureros poem al purității visului îngenunchiată de trivialitatea cotidianului: iubirea Anei, — care își dă seama după 17 ani că iubise o nostalgie a ei proec-tată într'un om de rând, Horia Orghidan. Clipa asta de luciditate la care ajunge, o dă-rămă; fiindcă „celălalt”, care până atunci fă-cuse, vrăjit de tensiunea ei interioară fără să o știe, toate eforturile ca să corespundă nu falsei sale imagini ci superiorității ei vizibile, — acum se simte eliberat.

Pe aceste dimensiuni simple, d. Teodoreanu ar fi putut scrie un dureros, etern și univ-ersal poem de iubire. Cu prospețimi noi de în-tuiție și expresie, cu neschimbate substanțe.

Nu a vrut însă. Ci dramei acesteia de tot-deauna, i-a suprapus una de acută actualita-te: a lentului asasinat al poeziei, al iubirei, pe care îl provoacă înfiorătoarea hipertrofie modernă a muncii: Horia Orghidan devenind un robot, își uită soția.

Am zis: autorul a suprapus. Dar în realitate cele două fire nu se suprapun, ci se încurcă, se amputează reciproc.

Să le examinăm pe rând. Drama modernă din roman, aceasta este: doi tineri săraci se iu-besc. Se înalță prin muncă alături. Dar odată ajunși, ei se despart: ea nu mai e partașă la luptă, în care rămâne doar soțul, prizonier pentru totdeauna nu din imperative de viață ci prin mecanizare, și fiziologică, și sufletească. Ea nu găsește altă soluție, — devenind o pre-zență doar decorativă, — decât să dispară: în-tâi din sufletul lui, apoi din viață. Drama însă nu aduce fiorul care-l caută: fiindcă Horia e un tip odios, uscat sufletește, așa cum nu tre-buia să fie. Blestemul muncii moderne, în el nu înfioară, fiindcă n'a avut ce ucide în el.

Autorul l-a văzut cu îndârjire meschin și odios, fiindcă în același timp urmărea latent cealaltă pistă de dramă: cea dintâi, a iubirii vestejită prin secarea poeziei în sufletul celei ce transfigurase doar ea o realitate mizeră. Dar pentru ca aceasta să fie poveste acceptabilă, trebuiau două lucruri: ca Ana să nu fi fost cu totul dependentă materialicește în căsătorie, — o orfană ce nu avusese nimic, — iar degradarea mitului lui Horia în realitatea odioasă să fi fost atent urmărită și reliefată. Ceea ce nu s'a făcut. Un jurnal la masă, o scobitoare între dinți după, — nu sânt determinante suficiente ale unui astfel de proces sufletesc.

El e produs de înstrăinarea lui Horia prin muncă, și atunci iar revenim prin cerc vicios la aspectul modern al dramei..

De aceea, personajul care dătină întreg romanul prin inconsistența lui este tocmai Horia Orghidan. Privit unidimensional la exces, și totuși din două perspective — el nu se explică și nu explică.

Din potrivă, Ana — pentru care tot aceeași realitate dureroasă rămâne, fie că iubirea ei a murit prin înstrăinarea soțului fie prin reducerea lui la dimensiuni reale, — e o existență vie și complexă. D. Ionel Teodoreanu adaugă prin ea încă un admirabil personaj la galeria d-sale de portrete feminine, care fără doar și poate că e cea mai bogată și mai vie din întreaga noastră proză. E într'adevăr atâta stinsă lumină, atâta ireală puritate, atâta liniștită noblețe în ea, reprezintă atât de discret și atât de patetic totuși acea lume sufletească ce pierde din noi toți și care și-a găsit în d. Ionel Teodoreanu meșteșugarul de colori vii și todată fragile, umbrite, — încât cartea binemerită doar prin faptul de a-i fi dat acestei Ane Florentin puțința să trăiască în ea.

Cât despre despicările noastre de fir în patru, viitorul va alege: le va mări până neacceptare sau le va atenua până la invizibilitate.

* * *

TEOFIL LIANU: CURCUBEU PESTE ȚARA.—Întâlnirea cu versul de acum al d-lui Lianu îți dă ceva din bucuria rară a căutătorilor de aur. Izbucnește în el pretutindeni harul de lumină al poeziei, — nesilit, neprefăcut. Cântărești în palme bobii grei și puțin de soare și te bucuri de belșugul ce va să vie. Poezia d-lui Lianu e încă tot o anticipare, — dar o mare anticipare. Impresia mai puțin certă pe care ți-o lăsa *Cer valah*, întâiul mănunchi de versuri pe care i-l cunosc. — acum se întărește: D. Lianu e, hotărît, un mare talent, care încă își încearcă mărunț gamele și nuanțele.

Te bucură vestirea lui, fiindcă pogoară pe drumul împărătesc, de lumină calmă și plină, — al poeziei celei mai aproape de sufletul românesc. O cale ce pornește dela Sburătorul lui Heliade prin Doinele lui Alecsandri și Călin al lui Eminescu, prin Darurile pământului ale lui Nichifor Crainic și Povestea Maicii Domnului de Ion Pillat, până la poezia lui Radu Gyr și N. Crevedia.

Versul d-lui Lianu de acum desvoltă filonul „Colindei“ din *Cer Valah*, în tonalități de luminată rugăciune:

*Bucură-Te Maică Bună
Maică în pridvor de lună...*

Întâlnești și alunecarea de șarpe a descântecului :

*Cruce'n cer, cruce'n pământ,
Soarele și Domnul sfânt...*

Dar specificul, personalitatea puternică a acestei poezii nu o aduce de astă dată vraja lor selenară cât zumzetul de stup în soare, de belșug robust, voios — al *plugușorului*. D. Lianu, cu o fericită intuiție, a exploatat cel dintâi la noi temeinic extraordinara pulsație de viață care ritmează poezia *plugușorului*. Toată senzația de sevă tare, de rod greu, de lumină plină de vară, — de aici crește.

Tot volumul e aproape un șir de metamorfoze ale *plugușorului*. Iată bunăoară, cum apare un peisaj de iarnă chiar:

*Iarnă, creangă de omăt.
Drumuri albe până hăt...
Sub pădure: mărgărint
și ștergare de argint.
Din hotar până'n hotar,
Jaf de fulgi cât fluturi: dar;
Pas de îngeri și troian
Pân'la brâu din lan în lan*

Până și imagina pură și sănătoasă a dragostei, așa cum o aduce poetul, crește tot din această bucurie de răsfăț a belșugului pământului :

*Sara asta în talangă,
Busuioc și calapăr
Rupe aș din lună creangă
Să ți-o scutur toată'n păr...*

Totuși întreaga poezie a cărții rămâne la tonalități minore, — cu toate orizonturile ei vaste plugărești.

Întâi din pricină că d. Lianu exagerează în eliminarea *verbului* din poezie

È un procedeu din care d. Radu Gyr a scos efecte admirabile. Și se pot scoate. Dar cu condiția să nu se abuzeze. D. Lianu apasă prea des această claviatură. Sună frumos, dar poezia rămâne doar găngurit:

*Romaniță, romaniță,
Fagure - aromat de lună;
Pasăre cu pana brună,
Ochi înrouați, Domniță.*

Alte ori capătă chiar o structură pur enumerativă, un fals aer naiv didactic, cum e în poemul XV: mânăstirea.

Însă ceea ce îi dă cu deosebire caracterul minor, este aspectul ei pur nativ, de materiale nu atât neprelucrate cât neîmbinate. Nu aduce viziuni de viață și din cosmos, nici măcar cristalizări de sentimente, ci mai mult stări apropiate de organic, de euforie. De aci, caracterul ei fragmentar. Poemele nu au nici unul titlu, — fiindcă nu au ceea ce s'ar numi cu un termen destul de impropriu pentru poezie o temă precizată. Iar jumătate sânt splendide jocuri lirice, — dar numai jocuri, — pe linia metaforică a ghicitorilor populare:

Ploaia

*Peste satul tău și-al meu
Lăcrămează Dumnezeu.*

D. Teofil Lianu și-a pus acum la punct prin toate acestea un admirabil naiv poetic. Rămâne să aibă curajul și stăruința să cânte în tonalități majore. Însemnăm până atunci, ca o mică arvună, minunatul poem întâiu (pag. 7), ai semănatului.

* * *

ION PILLAT: DIN POEZIA GERMANĂ. — Am cercetat în aceste cronici cu atenție, și cu admirație aș putea să zic, până și cele mai mici împliniri ale fecunde cariere literare a d-lui Pillat. Fiindcă, pe lângă desăvârșitele cristalizări estetice la cari a ajuns de multe ori, — ceea ce m'a îndemnat la sublinieri, a fost rara atitudine de respect a poetului acesta față de vocația lui însăși.

În acest respect mi se pare că stă secretul și al fecundității și al longevității, ca să zic așa, prospețimii poetice a d-lui Pillat. De obicei în literatura modernă un poet e o izbucnire, — foarte rar, o desăvârșire.

Între poezie și adolescență s'au stabilit relațiuni de la efect la cauză; și între opera de tinerețe care impune, și cele de maturitate cari vin ca niște datorii plătite din ce în ce mai rar, — un raport ca dela prototip la copii.

Poezii moderni tac prematur sau se autopastilează la infinit. Mai ales pe meleagurile noastre dunărene.

D. Pillat n'a fost o izbucnire tumultoasă de forțe lirice cari să uluiască. Dar a fost și mai ales a rămas un rob lucid al liniștitei sale vocații de contemplator liric. Nu l-au apăsât greutățile debutului lent; nu l-au zăpăcit mai ales tămâile succesului de mai târziu. Orice poet român care „a ajuns”, nu se mai citește decât pe sine însuși. În concepția sa de învidiat, talentul trebuie să crească dela sine, ca și gușa, din șvarțurile băute pe datorie la cafenea sau din șnițelul ciupit la ocazie la birt.

D. Pillat e la noi un rar cunoscător de poezie. Nu însă un erudit al ei ci un prieten, animat de acea căldură pe care nu și-o poate lăsa în suflet decât cenușa unei dragosti timpurii. S'a obicinuit să-și verifice sunetul adânc al strunelor interioare, ascultându-l în ghiocuri aduse de cineștie unde. A încercat aici, ceea ce au încercat alții departe, ori a căutat să le dăruie lor din ceea ce a găsit el aici.

De aceea biblioteca sa de poezie universală e atât de bogată; de aceea activitatea sa de traduceri din poezii străine e atât de fecundă. Traducerile d-sale sânt lucide exerciții de supleță poetică și mai mult decât atât: confruntări, — cu idealurile sale, cu nostalgiile sale, cu asemănările sale de departe.

Acum ne dăruie două secole de poezie germană într'un mănunchiu antologic de traduceri. Alături de un Klopstock, un Goethe, un Hölderlin, un Rilke, — glasuri minore ale unui Claudius, Platen. Pentru Platen mai ales, o dragoste ciudată dar nu inexplicabilă: pentru setea de acum de măsuri și simetrii clasice a d-lui Pillat, — Graf von Platen e un fericit care le-a găsit, le-a practicat fără să știe, ca monsieur Jourdain proza...

Volumul acesta e mai ales pentru tineret o prețioasă călăuză către valorile eterne ale artei germane. D. Pillat a pornit cu intenția de a talmăci ceea ce încă nu s'a transpus în românește. Dar cum aceasta a fost prea puțin, — cartea d-sale închide destule din boabele cele mai de preț. A pornit și cu voința de a nu silui nimic din textul original. Versul român ajunge astfel să dea identități uimitoare de expresie, vorbă cu vorbă.

Pentru a se vedea ceea ce, atât de mult, a ambiționat, ce greutăți a avut de întâlnit, dau talmăcirea celebrei „Ueber allen Gipfeln” a lui Goethe:

*Deasupra culmilor toate
Pace stătu,
Din vârful cutremurate*

Abia simți tu
O adiere;
Paseri tăcură 'n pădure,
Stai, peste-o clipă
Adormi și tu.

* * *

TH. CAPIDAN: BOGDAN PETRICEICU HASDEU CA LINGVIST, INDOEUROPENIST ȘI FILOLOG.— Centenarul lui Hasdeu, cu evocările pe cari le-a adus, a fost în măsură să precizeze, pe lângă grandiozitatea staturii sale spirituale, ceva mult mai neașteptat: *actualitatea* lui. Două contribuții decisive au fost aduse în acest sens: Studiul d-lui profesor universitar Th. Capidan și ediția d-lui Mircea Eliade. D-l Th. Capidan relevază cu măsurile omului de știință actualitatea științifică a lui Hasdeu. D-l M. Eliade apologizează cu entuziasmul său caracteristic actualitatea scriitorului. De contribuția d-lui Eliade ne-am ocupat la timp; rămâne acum să înfățișăm în spațiul restrâns cât ne e la îndemână contribuția eruditului lingvist care e d-l Th. Capidan.

D-sa caută să releveze actualitatea concepțiilor ca și a metodelor lui Hasdeu în lingvistică, în indoeuropeanistică și în filologie. Nu o face pentru ca să-i ascundă erorile. Fiindcă, după cum arată tot d-sa, și astăzi chiar, eroarea e un risc pe care omul de știință trebuie să-l accepte de bunăvoie. Dar chiar erorile lui Hasdeu au fost multe fecunde, — fiindcă au fost ale lui proprii.

Însă pe lângă aceste erori, activitatea lui Hasdeu a adus intuiții surprinzătoare cari se verifică multe abia azi, sau a pus pur și simplu probleme cari nici acum nu și-au găsit o soluție mai mulțumitoare. Le-a adus, nu numai fiindcă îi ducea la ele geniul său, ci și fiindcă era unul din cei mai informați și mai metodici oameni ai vremii sale. Chipul unui Hasdeu ghiuș și fantezist pe care a căutat „Adevărul literar“ să-l popularizeze la noi timp de un sfert de veac, — trebuie să dispară.

D-l Th. Capidan procedează metodic. Să-l urmărim, învățând. În lingvistică, în primul rând Hasdeu e unul din cei dintâi partizani hotărâți ai însuși numelui disciplinei, care pe timpul său nu era întrebuintat. Se ridică just și cunoscător împotriva excesului de respect pe care-l aveau gramaticii față de limbile antice. Așa precum au făcut neogramaticii și cum gândim noi astăzi. Intuește genial natura dialectelor, așa cum le arată abia azi atlasele lingvistice: ca iradiațiuni fără limite categorice în jurul unor centre precise. Anticipă uimitor importanța perspectivei sociale în limbă și e cel dintâi care privește problema amestecului limbilor prin unghiul viu al graiului popular, trăgând încheieri cari, iarăși, sânt confirmate abia azi de Atlasul nostru lingvistic.

În indoeuropeană e cel care luminează mai întâi științific *autohtonismul*, pre-latinismul nostru. O viziune care, în materie de limbă, abia după războiul cel mare va fi reluată, și numai la Universitatea din Cluj. Așează apoi problema legăturilor noastre de limbă cu Albanezii pe singura temelie justă: substratul traco-iliric comun, balcanic. Deschide probleme cari nici azi n'au căpătat o deslegare mai efectivă: etimologia doinei, rădăcinile traco-ilire ca *ghiuș*, elementele străvechi germane. Toate aceste largi sinteze indoeuropene atunci, la începuturile filologiei noastre, — când noi încă azi n'avem specialist!

În filologie, trece hotărât studiul limbii noastre vechi de pe terenul inert, mecanizat, al traducerilor din slavonă date de Cipariu, pe tărâmul viu al vechilor texte de graiu popular date în „Cuvente“.

Hasdeu acesta, pe care-l înfățișează atât de sobru dar atât de temeinic profesorul Capidan, își apleacă astfel umbra paternelă peste știința noastră de limbă până și astăzi.

OVIDIU PAPADIMA

C R O N I C A P L A S T I C Ă

CARNET PARISIEN :

EXPOZIȚIA PICTORILOR INDEPENDENȚI.
— Cu ocazia expoziției mari, sunt deschise în permanență o mulțime de expoziții de plastică în oraș, dintre cari, fără îndoială, cel mai mare interes îl prezintă cea a artiștilor independenți.

În vreo cincizeci de săli ale lui Petit Palais, este expus tot ce s'a creat mai de seamă în plastică la Paris de douăzeci de ani încoace. Cu un

cuvânt tot ce s'a creat mai de seamă în lumea întreagă, căci școala Parisiană continuă să conducă în plastică de mai bine de o sută de ani.

Ceeace frapează la prima vedere, este incapacitatea cubismului de a rezista vremii. Îmi aduc aminte de o maximă de a lui Gide: „Cu cât o operă de artă este mai la modă, cu atât îmbătrânește mai repede“. De fapt pictura cubistă te îndeamnă azi la zâmbet, alăturată u-

nor tablouri cu tendințe mai moderate. Cel mai caracteristic exemplu este o pânză a lui Delaunay, mare cât o poartă, în mijloc cu un cerc cât o piatră de moară. În acest cerc uriaș sunt altele concentrice, fiecare de altă culoare tipătoare. Ar fi trist, dacă plastica noastră ar fi simbolizată în fața generațiilor viitoare sub emblema acestui specimen. Un alt celebru cubist, Fernand Léger, are numai tablouri desenate cu linie și compas, exclusiv în negru, alb, galben și roșu, numai culori crude „fără nuanțe. Figuri fără expresie, gesturi fără semnificație, oamenii lui par mașini cu șuruburi în locul inimii. Era tristă această atitudine a cubiștilor de a se lăuda că ignorează tot ce ar putea fi expresiv și vital în plastică. Ceva mai lirici sunt Juan Gris și mai ales Braque, care e mai uman în culori cel puțin. Are un verde stins și un gris cald, care sugerează natura vegetală în decadență și predispun la melancolie. Picasso e prezentat sub cele două fețe ale personalității sale: Picasso cubist și Picasso clasic. E o enormă diferență între aceste două atitudini. Sunt prea contrastante, pentru ca să poată fi amândouă sincere și e ușor de ghicit care este fața lui adevărată. Dintre operele sale cubiste, erau expuse celebrele „Femea cu vioară“ „Femea cu chitară“ și „Orchestra de Jazz“. Aceste picturi pot fi privite din două puncte de vedere: ca obiecte decorative, cu odihnitoarea funcțiune a covoarelor, sau pur și simplu ca amuzamente. Ca tablouri, mai greu. Picasso clasic este însă dintre cei mai mari. În nudurile și capetele lui se dovedește a fi cel mai pur înțelegător al volumului, al atitudinii împlinite, al celui calm și acelei plenitudini plastice, care sunt cea mai înaltă expresie a statuarului. Acestea sunt desene și nu picturi și au meritul de a fi adus mai aproape desenul de sculptură.

Matisse, care a știut să-și păstreze întotdeauna personalitatea în mijlocul atâtor curente opuse, rămâne integru și incontinuu actual. E ceva supraomenesc în acea prea simplă și singura justă rezolvare a tuturor problemelor plastice, pe care o cuprinde până și schița cea mai mică. Nici o urmă vizibilă de vreo ponderare sau ezitare, de vreun cât de mic efort sau dezechilibru. Arabescul său e totdeauna clar și just, fără să facă o dogmă exterioară din precizie, cum au făcut-o cubiștii. Hotărît, această suveranitate plastică s'ar cere mai umană. Acest deficit al umanului nu este însă falimentul personal al lui Matisse. El se imprimă ca o pecetă asupra întregii picturi moderne.

Surrealiștii au un miraj oarecare; e adevărat, că acest miraj nu este de ordin plastic. Rezultă dintr'o ciudată împerechere de modele, ca și de stări de suflet, însă ca tehnică nu aduce nimic

nou. Din contra, unii dintre ei sunt trivial de realiști câteodată. Paul Klee este cel mai fluid și cel mai original dintre ei. Alții, ca și Ernst, uzează de contrastarea unei viziuni prea obiective cu introducerea „deus ex machina“ a unui element absurd. De exemplu, Ernst are un tablou, cu o femeie desenată clasic, din stomacul căreia iese o pasăre albă. Lirismul lor este acela al absurdului, al delirului, al visului vegetal. Tot așa de puțin rezistenți timpului, ca și cubiștii, ei nu mai prezintă azi niciun interes din punct de vedere plastic. Mai puțin chiar, decât cei dintâi, cari au avut totuși, în parte, o viziune plastică.

Una din figurile cu cea mai curioasă evoluție, este Derain. La început, prezintă o atitudine ermetică, vizualizând abstractul și decorativul din natură ca și Cezanne. Uneori, părea influențat, nu de spiritul, ci de exteriorul artelor primitive și gotice. După război însă, devine mai fidel naturii, aproape clasic, și realizează o intimitate cu mult mai mare între model și tablou. Pânzele sale din expoziția prezentă ilustrează mai mult această epocă din urmă. O caldă sensibilitate coloristică, utilizarea luminei nuanțate, prospețimea peisajului și preciziunea nervoasă a desenului în portrete, fac din el una dintre cele mai vii figuri ale expoziției. În pictura lui Dufresne, pasta trăește o viață independentă. Un formidabil vârtej orice trăsătură de penel e o pecetă de culoare diferită. Pasta groasă, foarte frumos aplicată, haotică însă în efecte și turmentată. Frumoase sunt peisajele lui Maurice de Vlaminck, care pare a se fi definit din punct de vedere coloristic. Mauve furtunos, gris sumbru, verde și roșu. Nu mai are probleme coloristice. Ceeace face, e plăcut, dar nu mai este nou.

Marie Laurencin e foarte sumar reprezentată, și nu prin ce are mai bun. Intre altele, cu un foarte grațios portret de femeie în albastru, gris și roz (ca de obicei) cu acei ochi suavi de o vegetală spiritualitate, pe care îi cunoaștem deja prea bine. La celebrul decorator, Raoul Dufy admirăm mai ales puritatea arabescului și promptitudinea toucheului. Și-a făcut însă o manieră dintr'un fatal divorț al desenului de culoare. Culoarea la dânsul e totdeauna un fond, nu o proprietate a formei, cum ar trebui să fie. Prin aceasta tablourile lui fac impresia de vitraluri. Ca culoare, e mereu același: roșu crud, verde crud, albastru crud și negru. E un ingenios plănuit și schițator mai mult decât un artist al paletii.

Mare desiluzie au fost Roussel și Maurice Denys. Amândoi cu teme mari și realizate foarte simplist. Singurii dintre artiștii moderni, care nu ascund un suflet poetic și îndrăgesc sub-

ecte mari, bucolice și religioase; în culori însă sunt aproape vulgari, mai ales Roussel. Problemele coloristice ale lui Van Dongen sunt acele ale unei femei rafinate, care își combină o toaletă. De aceea e atât de lansat, ca portretist de lumea mare.

Rousseau e reprezentat printr'o singură pictură de o divină naivitate. Niciodată n'a existat un pictor, care să fi fost atât de naiv, și ca artist, și ca om, ca dânsul. În mijlocul atâtor opere savante și rafinate, rămân admirabile această prosepțime și forța primitivă cu care ni se prezintă.

Opera lui Rouault este eminentamente temperamentală. Psiholog și mistic, el are o viziune aproape demonică a lumii. Toucheul lui este brutal, violent chiar. Portretele turmentate, tragice, profund retrăite. Foarte direct în realizări, cu un limbaj fără intermediu, fără complezanțe sau ornament, el se găsește atât de departe de artificial, încât a vorbi despre culorile lui Rouault, ar denota lipsă de pudoare.

De La Fresnaye, care e numit Ariel al cubismului din cauza ușurinței de magician cu care pune în mișcare spațiile mari, are în fond o legătură de ordin foarte epidermic cu cubismul. Preocupările sale nu sunt numai formale, și nu sunt mai ales de ordin static. Opera sa de mare elan e capabilă de a evoca un suflu eroic, într'o atmosferă de înaltă tensiune. „Arcașii” lui trăesc o viață sumbră și gigantică.

Modigliani, pe cât e de liric și de pur în linii, pe atât e de greoi în culori. Nudurile sale, desenate cu atâta fluiditate și dragoste a formei, sunt colorate terracot, fără nicio nuanță, din cap până în picioare. Tot așa în portrete, culoarea feței e un singur terracot unit, fondul e brun.

Chagall, acest evreu absurd, seduce mai mult prin imposibilitatea subiectului: oameni care zboară prin mitice cetăți, cocoșul oracol, cocoșul gigantic cu un om pitic la picioare, acestea sunt principalele atracții ale lui Chagall. Ca tehnică, nu prezintă nici o inovație.

Dintre toți peisagiștii Marquet este acela care realizează cea mai mare intimitate cu temele sale. Poate, nu e abil, ca Matisse, dar în schimb, e mai puțin superficial, dacă indiferența față de subiect, ca *entitate*, poate fi numită superficialitate în pictură. Are și picturi în culori mai vii, însă pânzele în gris și albastru fumuriu îl definesc cel mai bine. Sena în ceață, Sena în amurg, cheiul Senei, sunt temele la care se întoarce mereu. Gris-urile lui, nici reci, nici aspre, metalice, ci calde ca lacrima, albastrurile subtile ca fumul și ușoare ca fumul, îl fac cel mai genial interpretator al acestor două culori dintre toți modernii. Numai Turner ni se

dădea atât de diafan și ușor într'o aquarelă despre Veneția în amurg. Deși îl preocupă mult efectele de lumină, și mai ales de lumină stinsă, nu se pierde în nuanțe și detalii, cum o făceau impresionistii câte odată, ci găsește cu precizie spiritul orei și este foarte sobru. Păcat însă că nu pricepe și alte culori tot așa de bine. Prin această lipsă, se definește minor, deși precizia perspectivei de mare întindere, sobrietatea arabescului, și mai ales dragostea pentru natură, l-ar predestina să ocupe un loc de frunte printre pictorii Franței contemporane.

Singura concluzie generală asupra unei expoziții prin care ni se prezintă individualități atât de diferite, este că s'a pierdut, s'a dus definitiv simțul monumentalului în pictură. Peisajul, ca și portretul, nu mai caută să interpreteze, decât aspectul vizual, nu și acea esență spirituală a lucrurilor, prin care Mona Lisa sau portretul Jeannei de Aragonia de Raffael au reușit să trăească în noi ca ființe vii. Modelul, ori care ar fi el, nu mai este altceva decât un pretext pentru arabesc, sau pentru un joc de culori. Lipsese dragostea în artă, acea virtute, prin care pictura ar deveni mai mult decât un obiect plăcut, încântător sau genial, dar — obiect. O viziune decorativă a lumii, pur sensuală, face din pictura de chevalet o artă ornamentală, mai rafinată și mai abilă ca oricând înainte, însă totuși o artă minoră, care și-a pierdut legătura cu esența spirituală a lucrurilor.

* * *

O INTALNIRE ROMANTICA: HENRI BOUVET.— Într'o zi am vizitat Panthéonul și mă găseam în predispoziții foarte lirice în fața frescorilor lui Puvis de Chavannes. Auzind că cineva suspină la spate, m'am întors, și am văzut pe un domn, care se găsea în aceeași stare de suflet. Sunt momente, când regăsirile sunt foarte la îndemână, astfel ne-am cunoscut pe loc, în mod foarte spontan. Era un domn foarte distins, cam de vreo șaptezeci de ani, îmbrăcat cu eleganță îngrijită. A fost foarte încântat, că a găsit o româncă atât de amatoare a artelor franceze, și mi-a spus, că e pictor, lyonez de origine ca și Puvis de Chavannes, care i-a fost prieten, și că a fost elevul lui Eugène Carrierre. M'a invitat să-i vizitez atelierul. Eu nici nu m'am mirat. Totdeauna, în orice oraș strein sunt dela început mosafirul atelierelor și mi se părea foarte normal să mi se întâmple la fel și la Paris. Era un atelier foarte elegant, într'un cartier foarte aristocratic (Avenue de Villiers), cu multe pânze de o mărime neobișnuită. Și totuși, ultima viziune a artistului era cea mai frumoasă. Tabloul nu era încă terminat. Era o pânză e-

normă cam de 1½ pe 2 în ulei, cu culori vii: opt fecioare svelte, în alb, duceau vase și fructe pe urcușul Acropolelor în sus, sub cerul de un albastru profund al unei dimineți de vară. Ritmul pașilor lor, pur ca ritmul coloanelor, era adevăratul subiect al tabloului. În ochii lor limpezi se ghicea depărtarea.

Voind să mă facă să pricep mai bine momentul inspirației, mi-a recitat un vers, nu mai știu de cine, nici de cuvinte nu-mi mai aduc aminte, doar atât știu că era un sonet

parnassian, foarte ritmat, care preaslăvea pe sveltele purtătoare de ofrande. În momentul acela, am înțeles Parisul clasic, Parisul parnassian mai bine ca oriunde înainte.

Vroiam să știu, cine este acest pictor și i-am cerut o carte de vizită. Mergând jos pe trepte, am citit cartea de vizită și mi-am dat seama, că era Henry Bouvet, unul dintre cei mai cunoscuți pictori tradiționaliști ai Parisului.

OLGA CABA

C R O N I C A M Ă R U N T Ă

VICTOR PAPILIAN ȘI GÂNDIREA.—Prozatorul de larg orizont spiritual și de viziune psihologică ascuțită și adâncă, d. Victor Papilian, face următoarea mărturisire într'un interview publicat de revista *Ideea Liberă*.

— „Mă consider *gândirist* și sunt fericit și mândru de a face parte din cea mai splendidă mișcare dela războiul încoace. Cine cunoaște nuvelele mele ardelenesti și în special romanul „*In credința celor șapte sfeșnice*“ poate să-și dea seama de această afinitate spirituală. Imi permit a exemplifica. Venind în Ardeal cu mentalitatea oarecum pregătită de „Ion“, al d-lui Rebreanu, am crezut că găsesc niște țărani robiți instincțelor primare de foame și sexualitate. Surprinderea mea a fost foarte mare. În Ardeal, țăranul are o componență spirituală foarte puternică, manifestată în special în preocupările sale religioase. Doi țărani, unul greco-catolic și altul ortodox, ar putea discuta zile întregi asupra unei chestiuni de ordin spiritual, cum ar fi, de pildă, existența purgatorului. Această preocupare spirituală m'a făcut să scriu nuvelele: *Vecinul*, *Copii fără Dumnezeu* și în special romanul „*In credința celor șapte sfeșnice*“. În acest roman am introdus, sub forma luptei confessionale și sectante, nota caracteristică a Ardealului, și anume preocupările spirituale. De aceea spun că romanul meu „*In credința celor șapte sfeșnice*“ e un roman ardelenesc mai complet, față de „Ion“. Prin urmare prin experiență proprie am constatat existența mișcării gândiriste, spiritualitatea creștină“.

Cititorii romanelor d-lui Victor Papilian și ai nuvelor sale tipărite în *Gândirea* pot constata ușor afinitatea spirituală pe care o mărturisește domnia sa. Ea e cu atât mai reală cu cât o experiență proprie în raport cu viața românească autentică l-a dus pe scriitor la concluzia adevărului afirmat de noi. Opera sa întregă, plăcută și de sbucium creștin, e o confirma-

re. Ea a fost până acum recensată, dar n'a fost încă studiată în aderențele și în semnificația ei profundă. Arta d-lui Victor Papilian se revelează mai ales în acele mici capod'opere, care sunt nuvelele sale, în care, dincolo de fenomenul epic foarte condensat, autorul atinge înseși resursele și semnificația lui spirituală. E ceea ce aduce specific și personal în literatura de azi, scriitorul acesta cu o uimitoare varietate de teme susținute de un egal interes artistic.

D. Victor Papilian nu e teolog, ci un om de știință medicală, ajuns la convingerile religioase ce-i străbat scrisul printr'un proces lăuntric, verificat apoi în realitatea obiectivă a vieții românești. Dânsul a realizat în mod independent acel tip de intelectual în concordanță cu fondul permanent al sufletului național, tip preconizat cu ani în urmă de această revistă și din ce în ce mai numeros în cultura noastră.

Curentul gândirist, cum i se spune astăzi, e un fapt, ce se poate constata în feluritele ramuri ale creației culturale. Acum câțiva ani, puternicul compozitor muzical, d. Sabin V. Drăgoi, care s'a slujit chiar de un text publicat în această revistă pentru panegiricul melodic al lui Constantin Brâncoveanu, făcea într'un ziar aceeași mărturisire de aderență la crezul gândirist. Pe lângă literatură, avem azi o filosofie magnifică, cum e a lui Lucian Blaga, o plastică și o muzică, o ideologie cu vaste răsfrângeri politice, toate convergente în acelaș focar spiritual. Inventariul critic al acestor realizări nu s'a făcut încă. Și tocmai aceasta dă loc la unele tentative ridicule de desorientare a publicului tânăr și neinformant.

Am citit de pildă într'o recentă prezentare franceză a literaturii noastre contemporane recunoașterea că revista *Gândirea* joacă după războiul rolul central în mișcarea culturală a țării; dar tot acolo și afirmația că d. Nae Io-

nescu, deși n'a scris nimic, ar fi format o pleiadă de tineri scriitori ortodocși. Cari vor fi acești scriitori nu ni se spune firește, fiindcă nu există. Iar față de spiritualitatea afirmată de noi, d. Nae Ionescu nu face altă figură decât aceea a muștei la arat. Intre afirmația întâia și cea de a doua a criticului de limbă franceză e o diferență ca de la original la simulacru. Repercușiunea gândirismului asupra creației culturale contemporane e un fenomen de istorie, ce nu se poate șterge prin simple manevre abile de substituție.



IMPRUMUTURILE LUI EMINESCU.— Chestiunea lor o reia d. St. Bezdechi într'un articol din *Gând românesc*. Autorul, un învățat e-lenist căruia îi datorăm frumoase traduceri, în special din sfântul Atanasie cel Mare, iar acum în urmă din Chrisostom — „Predicile despre statui” — surprinde pe Eminescu influențat de un poet grec, Nonnos din Panopolis. Ar fi vorba de versul:

*Focul meu nu pot să-l stingă toate
Apele mării*

pus în paralelă cu versul acestui Nonnos dintr'o poemă foarte lungă și tot așa de necunoscută ca și el:

*Căci setea dragostei nu o pot stinge
toate apele Oceanului.*

D. St. Bezdechi găsește că aceste versuri sânt identice, că aceasta presupune neapărat un împrumut și face variate ipoteze asupra posibilității lui. Nicio dovadă nu există că Eminescu ar fi cunoscut direct sau indirect pe Nonnos. Și atunci toate aceste ipoteze n'au nici un temei. Iar versurile nu sânt identice.

Altceva este a stinge setea cu apele Oceanului și altceva a stinge focul cu aceleași ape. Dar presupunând identitatea lor, aceasta nu duce neapărat la un împrumut, și încă scotocit prin opera uitată a unui antic atât de puțin cunoscut. Versul lui Eminescu e alcătuit prin cel mai firesc proces. Ideea de foc cheamă apa, iar necesitatea poetică a hiperbolei cheamă oceanul sau marea. În poezia lui Eminescu, marea e o prezență permanentă și obsedantă, ce nu vine în nici un caz dela Nonnos. Ea e o imagine a setei de vastitate, specifică geniului eminescian.

Afară de acestea, legătura dintre foc și apă nu e proprie limbajului poetic. Ea aparține vorbirii comune. Dacă, de pildă, d. St. Bezdechi spune: *Soarele a răsărit*, nu e nevoie să căutăm în vedele indiene originalul după care dânsul ar fi plagiat această propozițiune. Acelaș lucru e, în ordinea poetică, cu versul lui Eminescu raportat la versul lui Nonnos, pe care, dacă l-a descoperit întâmplător d. St. Bezdechi, nu însemnează că l-a plagiat cu necesitate Eminescu.

În genere, când e vorba de împrumuturi, trebuie să ai mai întâi dovada istorică sigură că scriitorul acuzat a cunoscut izvorul original. Aci nu e cazul. Și nu e cazul, în foarte multe presupuse împrumuturi ale lui Eminescu. Prea s'apuz la contribuție toată literatura universală spre a-i distruge puterea de invenție. Dacă s'ar aduna la un loc toate așa zisele izvoare de inspirație ale marelui poet s'ar vedea clar monstruoșitatea la care duce excesul acestui procedeu de erudiție critică. Nimic n'ar mai rămâne din zeul poeziei noastre decât un meticolos colecționar de imagini și de idei, adică așa ceva ca un filatelist oarecare. Cu asemenea procedee putem distruge toate geniile și n'ar rămâne în picioare decât alde Nonnos din Panopolis.



METAFIZICA MUNCII. — În acelaș număr al revistei *Gând românesc* d. Ovidiu Papadima publică un interesant eseu despre ideea de muncă a poporului nostru, așa cum se desfațe din folklor. În patriarhalismul acestei idei nu intră nici *pedeapsa iudaică*, dar nici considerentul *economic*. Munca românească e o lege a firii, ca parte întregitoare în armonia Universului.

„Condiția creșterii și a desăvârșirii lucrului muncit — observă d. Papadima — e în toate legendele binecuvântarea cu semnul crucii. Nu e o formulă stereotipă de poveste, ci expresia unei adânci convingeri: aceea că munca nu e legitimată decât prin sfințenia ei, *prin puritatea ei și a scopurilor ei*. Prin semnul crucii, munca se integrează în armonia creștină a lumii. Ea nu tinde deci să schimbe fața lumii, ca munca modernă, ci doar s'o împlinească firesc. Ea nu dărâmă munții și nu abate apele. Numai diavolului i-a trecut aceasta prin gând, în poveste, și firește praf s'a ales de toată truda lui, fiind-

că nu era binecuvântată, adică nu-și găsea locul în armoniile Universului“.

Etică, această idee a muncii, e totdeodată și estetică. Truda omului adaugă la frumusețea firii și folosește tuturor viețuitoarelor. Iadul folkloric e un loc urât, fiindcă e necultivat. Raiul e frumos, fiindcă e situat în câmpuri semănate cu flori.

Concepția economică a muncii, adică a câștigului material peste ceea ce e necesar unei existențe foarte modeste, e străină de sufletul acestui popor. Un semn de noblete creștină, firește, dar care, cum observă d. Ovidiu Papadima, ne pune azi într'o stare de inferioritate față de străini, cari nu văd în muncă decât randamentul economic.

Tocmai de aceea sânt utile asemenea studii, ce definesc o mentalitate a rasei. O reformă a vieții românești care a devenit preocupare generală azi, trebuie să pornească dela datele sigure ale unor astfel de studii.

D. Ovidiu Papadima a publicat o serie, în care sânt definite pe rând ideile mari ale sufletului românesc, așa cum ies din documentele folklorului. Autorul, care s'a relevat în cronicile literare ale acestei reviste ca un critic de puternică judecată și de o cinste profesională exemplară, cu totul neobișnuită în critica de azi, dovedește în aceste studii, publicate paralel, o cunoaștere profundă a folklorului și, pe deasupra, un punct de vedere superior, care îi îngăduie libertatea interpretării și a sintezelor.

Imprăștiate azi prin diferite reviste, când vor fi adunate în volum studiile sale vor deschide

perspectiva justă spre lămurirea specificului nostru etnic.

NICHIFOR CRAINIC



D. BODIN. — Tânărul cercetător care a adus până acum contribuții prețioase de muncă și documentare în domeniul istoriei noastre politice și literare, — dă la lumină două mici studii, în același spirit de exactitate și pătrundere.

Intâiul e despre *Tudor Vladimirescu*. După contribuțiile atât de bine venite pentru iluminarea revoluționarului dela 1821, aduse nu de mult de d-l Emil Vărtosu, — d-l Bodin prezintă un portret de frumos relief sintetic al celui ce a îmbrăcat acum un veac „cămașa morții. Credincios metodei adoptate de a folosi ca izvoare principale numai scrisorile lui Tudor Vladimirescu, d-l Bodin îi însemnează ereditatea cărturărească, neam de boeri scoborîți în mazilie, neam de preoți și călugări. De aici vine respectul său de cărturarie; de aci pornește viața sa bogată în experiențe. E reliefat apoi la el simțul onoarei, sangvinitatea, acoperită totuși de simț practic și prudență, cari l-au dus la negustorie și avere. Apoi religiozitatea profundă și setea de dreptate. Astfel înfățișat, Tudor apare ca un exemplar românesc de elită, care și-a meritat rolul istoric.

Al doilea studiu, *A. D. Xenopol și Junimea*, aduce câteva rectificări și precizări, de amănunte foarte utile. Se stabilește astfel că activitatea lui Xenopol la „Convorbiri“ durează până la 1892, nu 1901, cum se credea. Se identifică în „Convorbiri“ contribuții neîscălită ale lui Xenopol, precum și mai multe pseudonime.

În general, o foarte precisă inventariere a legăturilor lui Xenopol cu „Junimea“.

