

# REVISTA

## FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL IV.

I FEBRUARIE 1937

NR. 2.

ION MINULESCU . . . . .	Retrospectivă sentimentală . . . . .	243
GH. BRĂESCU . . . . .	Amintiri . . . . .	244
CAMIL BALTAZAR . . . . .	Din ciclul « Țărm înalt » . . . . .	259
ION BIBERI . . . . .	Călătorul . . . . .	267
VIRGIL CARIANOPOL . . . . .	Versuri . . . . .	279
TUDOR VIANU . . . . .	Stil și destin . . . . .	281
ION SÂN-GIORGIU . . . . .	Spiritul lui Goethe în literatura universală . . . . .	291
TEODOR RÂȘCANU . . . . .	Zbuciumata viață a Postelnicului Toderiță Râșcanu . . . . .	311
GEORGE STROE . . . . .	Mitsui . . . . .	325
PETRU COMARNESCU . . . . .	Drama vieții și a cunoașterii la Eugene O'Neill . . . . .	345
VLADIMIR STREINU . . . . .	Boileau și timpul nostru . . . . .	371
ȘERBAN CIOCULESCU . . . . .	Critica d-lui Perpessicius . . . . .	383

### C R O N I C I

MOMENT FESTIV de *C. P.* (399); NOTĂ DESPRE ROMANUL FEMININ de *C. P.* (400); NOTĂ LA UN ROMAN FANTASTIC de *Mihail Sebastian* (402); STRUCTURA NOASTRĂ EPICĂ de *Mircea Mateescu* (407); CRONICI ENGLEZE: POETI ENGLEZI DE ULTIMĂ ORĂ de *Dragoș Protopopescu* (412); BIBLIOTECA SATULUI de *N. Georgescu-Tistu* (421); CÂTEVA CĂRȚI DE ISTORIA RELIGIUNILOR de *Mircea Eliade* (422); CEL DIN URMĂ DINTRE CLASICIȘTI: IULIU VALAORI de *Const. Kirițescu* (431); ARS CATOLICA de *Ion Radu Tomoiagă* (435); PICTORUL GRIGORESCU FAȚĂ DE NOUA GENERAȚIE de *K. H. Zambaccian* (445); ACTUALITĂȚI CULTURALE EUROPENE de *D. I. Suchianu* (450); ACTUALITĂȚI ITALIENE de *Alexandru Marcu* (456); ACTUALITĂȚI FRANCEZE de *Ion I. Cantacuzino* (459).

### REVISTA REVISTELOR

NUMĂRUL — 240 PAGINI — 25 LEI

# REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

REVISTĂ LUNARĂ DE LITERATURĂ, ARTĂ  
ȘI CULTURĂ GENERALĂ

COMITETUL DE DIRECȚIE:

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI, O. GOGA, D. GUSTI,  
E. RACoviȚĂ, C. RĂDULESCU-MOTRU, I. SIMIONESCU

*Redactor șef:*

PAUL ZARIFOPOL  
(I. I — I. V. 1934)

*Redactori:*

CAMIL PETRESCU  
RADU CIOCULESCU



R E D A C Ț I A  
B U C U R E Ș T I I I I  
39, BULEVARDUL LASCAR CATARGI, 39  
TELEFON 2 - 40 - 70

A D M I N I S T R A Ț I A  
C E N T R A L A E D I T U R I L O R  
F U N D A Ț I I L O R R E G A L E  
S E R V I C I I U L D E E X P E D I Ț I E  
2, S T R A D A C. A. R O S E T T I, 2  
TELEFON 3 - 35 - 66



ABONAMENTUL ANUAL LEI 300  
PENTRU INSTITUȚII ȘI ÎNTREPRINDERI PARTICULARE LEI 1.000  
EXEMPLARUL 25 LEI

CONT CEC POSTAL Nr. 1210

ABONAMENTELE SE POT FACE ȘI ACHITA PRIN ORICE  
OFICIU POSTAL DIN ȚARĂ  
MANUSCRISELE NEPUBLICATE NU SE ÎNAPOIAZĂ

EDITATĂ DE SECRETARIATUL GENERAL  
AL FUNDAȚIILOR CULTURALE REGALE

# REVISTA FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL IV, No. 2, FEBRUARIE 1937

BUCUREȘTI  
MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI  
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ

## RETROSPECTIVĂ SENTIMENTALĂ

Lui Eugen Herovan

Revăd orașul pribegiei mele —  
Neprețuit motiv de inspirație —  
Cu același Vodă-Cuza, tronând în piața mare  
Indurerat de-atâtea vremuri grele...

\* \* \*

Ștefan cel Sfânt și-arată buzduganul  
Cu care 'nspăimântase întreg aliotmanul...  
Miron Costin letopisețu-și scrie  
Cu sângele Moldovei — izvor de apă vie...  
In jilțul lui, Asachi — poet și fabulist —  
Pledează și-astăzi pentru « curentul latinist »...  
In fața teatrului, Vasile Alecsandri  
Se 'ntreabă ca Hamlet: « A fi, sau... a nu fi?.. »  
Mihai Kogălniceanu, la Copou,  
Repetă un capitol istoric, veșnic nou...  
Sărmanul Eminescu, într'un cearșaf de baie,  
Și-așteaptă epigonii flămânzi ca să-l despoaie,  
Și 'n timp ce turnul Goliei se 'ntreabă ce să facă —  
Să-și plângă gloria defunctă, sau să tacă;  
Biserica — minune unică — Sfântul Sava,  
Ea singură-ți surâde, că-și re 'noiește slava!..

\* \* \*

Măhnit de-atâtea regăsiri în mine  
Imi lăcrimează ochii de ciudă și rușine,  
Și cum n'aud pe nimeni, urându-mi « noapte bună »  
Cobor tăcut spre gară, cu Iașii... mână 'n mână!..

ION MINULESCU

# A M I N T I R I

## CAZARMA. ȘCOALA DE OFIȚERI. ÎN FINE, SUBLOCOTENENT

Pe vremuri, bacalaureații erau rari. Și din câți erau, pe mulți din ei, prefectul, deputatul, vre-o rudă militară îi scuteau de armată.

Pauvre garçon !. . exclamau cucoanele. Cum o să facă el armată, să stea la cot cu toată lumea. . . Ia vezi, Mitică. . . Ori cu el, ori fără el. . .

Nu exagerez. Când se înrola, bacalaureatul era recomandat ca un prinț moștenitor, repartizat în compania unui căpitan înțelegător, bine crescut, adică monden. Iși făcea haine vădit particulare, cisme, pe care le invidiau sublocotenenții și când, prin cine știe ce întâmplare, scăpase ora mesei, prânzea cu ofițerii la popotă. Căpitanul se simțea măgulit ca de o decorație străină. Colonelul îl lua în trăsură, orășenii îl salutau ca pe un cetățean de onoare, iar cucoanele îi pipăiau uniforma, îi admirau curajul de a o purta, înduioșate până la lacrimi. Unde se ducea i se puneau masa. Era îndopat ca un fiu rătăcit.

Pauvre garçon !. .

Eu făcusem școli multe, dar n'aveam nici o diplomă. Eram însă de familie. Cumnatul meu, magistrat. La el în casă am cunoscut elita vasluiană, cei trei *leaderi*: prefectul, primarul și comandantul regimentului. Mai erau un deputat și un senator, dar, pe atunci, lumea nu prea făcea caz de ei.

Am fost încorporat pe trei ani. Cu toate astea, m'am bucurat de favoruri tolerate, inspirate oficios. Mi s'a pus un pat în cancelaria companiei și luam masa la popotă, fără să plătesc, după ce plecau ofițerii.

Cum instrucția recruților începuse de mult, am fost dat în primirea unui fruntaș deștept, care, pătruns de importanța misiunii lui, mă lua în fiecare dimineață și ne duceam răzleți, departe, undeva în dosul cantinei, să mă instruiască, cu lux de explicații și demonstrații practice.

— Ridicarea genunchiului drept... începeți!

Dar profesorul nu era niciodată mulțumit de elevul său.

— Nu așa, măi camarade... Tiii!.. Ce necaz mi-e că nu pricepi... Uite colea, la mine, să-ți mai arăt odată: Hun!.. La comanda hun, adică când am apucat de-am zis hun, repezi genunchiul în sus, ca cum te-ar înțâpa cineva cu acul, până 'n dreptul brâului... nici mai sus, nici mai jos... și-l lași slobod în voia lui, ca cum ar bate vântul o cracă de liliac, ori de salcie, ori de altceva...

Dar după câteva zile, colonelul trecând pe câmpul de instrucție, chemă pe căpitanul meu și-l puse la curent:

— Trece-l la comandă. Dumnealui a făcut armata în Algeria. Unde-i maiorul?.. Vino 'ncoace, domnule... Să-l dai instructor la școala gradaților!..

Am fost așa de fericit! Le-am dat tot ce aveam mai bun în mine, cu sentimentul camaraderiei bărbătești, dezinteresată, dezvoltată la școala încercărilor grele. De o vârstă cu ei, deprins să privesc ierarhia de jos, îi instruiam fără să-i înjosesc cu injurii sau palme, ce curgeau în jurul nostru ca ploaia.

Locotenentul meu, simpatic tuturor, cumula reputația de vânător iscusit, cu aceea de chefliu neîntrecut, acordate de craii târgului.

— Văd că te pricepi. Bravo!.. Dă-i înainte.

Și nu l-am mai văzut.

Ii învățam de toate. Câte grame de pește sărat se cuvine soldatului — odată pe an, la Blagoveștenii — câte biserici a zidit Ștefan cel Mare; punerea baionetei în unsprezece mișcări și salturi mortale la trampolină, adunând în jurul nostru toți ștregarii mahalalei.

Și când la inspecția generală am defilat cu școala gradaților în capul regimentului, cântând « Oștile stau față în față », marș războinic pe trei voci, am fost înaintat caporal, iar peste un ceas purtam pe umeri, galoane de mătase și, plin de bucurie, primeam felicitări din toate părțile.

După șase luni, am fost înaintat sergent și întărit aghiotant al regimentului, cu dreptul de a purta — cum spuneau recruții la teorie — «trei galoane, două late de aur și unul pe jumătate de argint, la mâneca tunicii, asemenea și la manta...».

Timpul a trecut repede. M'am prezentat, după reangajare, la concursul de admitere în școala de ofițeri unde se cereau cunoștințele a șase clase gimnaziale. La examen n'am știut nimic. Dar se creaseră unități noi și trebuiau ofițeri. Cu toate soldele sporite, — un sublocotenent primea, după doi ani de școală, 277 lei — cariera militară nu ispitea tineretul. Se țineau câte două, trei concursuri și abia se completau locurile. Comisiunea era extrem de indulgentă. Am reușit toți câți ne-am prezentat, ba eu am fost chiar felicitat de un căpitan de artilerie, pentru că am citit franțuzește cum nu se așteptau dela un grad inferior.

Am ajuns astfel, din nou, după o rătăcire de câțiva ani, la școala militară, pe care o părăsisem cu amărăciune.

Doi ani au trecut ca un vis. Dădusem de trai. Se treceau examene multe, dar nu se învăța aproape nimic. Cursuri litografiate, pretențios întocmite, pe care le cunoșteam din cazarma dela noi sau din Franța: teoria avantposturilor, fortificațiile lui Vauban, școala soldatului și serviciul interior, al cărui principiu, în toate țările, este disciplina oarbă și fără raționament.

Doamne, ce ne-am mai chinuit cu războaiele lui Napoleon! Apoi cu tragerea indirectă pe care ne-o explica, trudit, profesorul de arme portative, înnămolindu-se în calcule, întrerupând expunerea pentru a se răsti la unul din noi:

— Eu vorbesc și d-ta râzi... Ia poftim la lecție...

Am asistat la ședințe homerice.

Se găseau și printre noi periuțe, elevi care se așezau ostentativ în banca întâi, în ochii profesorilor, gata să le prindă vorba, să noteze cu aceeași atenție orice le ieșea din gură.

— Avem mai multe feluri de scări, — explica căpitanul Ru-jinsky — azi general — un om de treabă, topograf eminent și mucalit fără pereche, care observase acest lucru, continuând din ce în ce mai încruntat: Esta scara palatului, scara dela pod, scara mâții... Da tâmpit mai ești, Popescule, — exclama el, în râsete nesfârșite, arătând caietul unui zaplan care îi stenografiasse vorbele. Școală, să te vadă toată lumea.

Tot el ne-a învățat practic, exasperat că nu pricepem, cum se află linia de cea mai mare pantă.

— Te sui în vârful dealului și dai drumul dovreacului; pe unde trece bostanul, pe acolo e linia de cea mai mare pantă, idiotiilor, — sfârși el necăjit, râzând odată cu noi.

Nu știu pentru ce rozătorii, cei care învățau prea conștiincios, nu inspirau simpatie. Eram, în schimb, o clică de băieți buni, care n'aveam altă grijă, decât să ne ferim de inamic, reprezentat prin ofițerii de Stat-Major, ce purtau, ca dușmanul dela manevră, chipiul pe jumătate alb. În doi ani de școală, din toată geografia militară, care nu-ți ierta nici un piscul, nici un cotișor de apă, și care vedea pretutindeni poziții de luptă inexpugnabile, am învățat, ca de obicei, plin de zel, numai prima lecție: masivul Făgărașului, cu care am făcut față, în toate conflictele mele cu profesorul respectiv. La prima interogație, am fost întrebat despre masivul Făgărașului; ne-a dat la extemporal masivul Făgărașului și plictisit că nu răspund nimic la examenul general, căpitanul m'a invitat să spun ce știu.

Am spus ce știam: masivul Făgărașului.

Numai la tactică învățam, de frica profesorului, cu care nu era de glumit. Incolo, n'aveam nevoie să mă obosesc: luam 20 la franceză — spre deosebire de școlile civile, în cele militare, cotarea mergea până la 20 — căpătam, fără să ies la lecție, 20 la germană, 20 la scrimă, și 20 la gimnastică. . .

— Unu bun!.. striga bietul Moceanu, vestit profesor de gimnastică, după ce făceam flotarea de douăzeci de ori la paralele.

La celelalte cursuri flotam; cu puțină osteneală, mă mențineam la limita permisă.

În meditații ne țineam de drăcii. Povesteam anecdote, dar mai ales făceam negustorii. Luam dela precupețul Constantin, îngăduit să vândă în recreații bunătăți de tot felul, cutia cu rahat, pe care o desfăceam în clasă, contra provizion în natură.

Era bătaie.

Ne jucam ca în clasele primare. Oamenii cei mai serioși, aduși prin cine știe ce întâmplare, din nou, pe băncile școlii, devin copii. Constrângerea nu poate înfrâna firea, care sfârșește prin a țâșni, ca un izvor stăvilat care a găsit spărtură.



Viața fără grijă a copilăriei, amintirile din școală sunt satisfacția bătrâneții: Crăciunul bogat în daruri, Paștele cucernic, toamna cu smeele, ștregăriile liceului din școli de specializare...

Copilăria începe cu prima jucărie de care-ți amintești, cu primul rând de haine noi, cu primul gologan ce-l dai pe turtă dulce și sfârșește... Dar cine ar putea spune unde sfârșește copilăria?

Sunt copii mici îmbătrâniți înainte de vreme, de mizeria în care au deschis ochii, dezvirginați de viciile părinților, pervertiți de promiscuitatea în care au trăit, și sunt oameni mari, rămași copii, din cauză că zânele ursitoare i-au răsfățat prea mult la nașterea lor. Dorm și se trezesc în brațele mamei, sunt hrăniți ca puii de rândunică, conservați ca niște odoare sfinte. Ei nu sufăr niciodată pentrucă n'au ocazie să se lovească: li se ridică totdeauna piatra din drum.

Mai târziu sunt duși de mână din școala primară în licee, de aici în facultăți și pe urmă la o sinecură oarecare, dacă nu rămân dezorientați pentru toată viața.

Să nu vă prindă deci mirarea că, povestind amintiri din « Școala de Infanterie », le asociez imaginilor primei copilării. Am rămas și eu copil, multă vreme. De altfel am fost influențat de prietenul meu Butugan, care era și el un răsfățat și jumătate. N'am văzut om pe lume mai fără habar ca dânsul, de realitatea vieții. El nu știa ce e osteneala, pentrucă nu se ostenise cu nimic, nu-și bătea capul deloc. Toate i-au venit mură 'n gură și continua să treacă prin viață cum a zis un vagmistru al Parnasului cazon:

Fericit prin viață trece  
Cavaler cu sânge rece.

Butugan era un moldovean mălăieț, cu nasul mare, cu inimă de aur, tovarășul meu de bancă. Pe el, abia intrat în școală, l-au trimes băieții să ceară dela farmacie « *contumace* cu stafide », ceea ce l-a făcut să exclame mai târziu: « Mai las'o, Popescule, prea mă crezi prost... » când, pregătindu-ne pentru examen, i-am anunțat, citind din legislație, cu glas tare:

Lecția a 7-a. Judecata în *contumace*.

El, în fine, mi-a lăsat în minte cea mai plăcută ștregărie.

Venisem abia din vacanța de Crăciun. Era într'o sâmbătă. În meditația de după amiază, Butugan veni să mai tănuiască cu mine, ca de obicei.

— Cunosoc un băiat, care va face în curând pe craiul. Bibică are mâine ieșire în oraș... — se lăuda el cu gesturi teatrale, cu aer de infinită sfidare, adresată probabil soartei peste care se simțea stăpân.

— Cum?... Dar n'ai fost ascultat la topografie? Nu ți-a pus căpitanul un doi cât capul tău de maré?... Ai uitat?..

— Să fii sănătos, băiete! M'am dus după el și mi-a șters nota. I-am spus că n'au ieșit foile dela litograf, pe ce era să învăț?..

— Ho, stai mai încet, nu te bucura așa, că tot n'ai scăpat. Știi la administrație?... Dacă te ascultă, ce te faci?... La patru avem interogație.

— Așa-i, uitasem de administrație. Ce lecție avem? — mă întrebă el necăjit.

— Avem despre registrul de detaliu.

— Ascultă, bre, te rog spune-mi și mie lecția în două cuvinte. Tu știi că mie nu-mi trebuie polologhie multă. Nu vreau să fiu șef de clasă; să-mi iasă nota de trecere. Dacă scap de lecție, îți plătesc un dejun la Iordache cu șampanie, pe cinstea mè... Tu ai ieșire în oraș?

— Am, dar te ții de vorbă?

— Bine, bre, doar nu mă cunoști de ieri.

— Bun!.. Uite mă: registrul de detaliu se împarte în: controlul efectivului, capitolul micului echipament al îmbrăcăminței, al armăturii și al diverselor...

Butugan le-a însemnat pe o foaie de hârtie, le-a repetat de vreo sută de ori închizând din ochi, cu aerul de a căuta prin zare și se declară satisfăcut. Lui doar nu-i trebuia polologhie multă...

Intrând șovăitor în clasă, căpitanul « Stul » — prescurtare din cuvântul *destul* cu care ne trecea la loc — galben, serios, chel, se așează pe scaun, puse ceasul pe catedră, dezdoi tacticos catalogul și, într'o liniște în care nu se auzea decât bătăile de inimă ale celor cu lecțiile neînvățate, zise cu un glas de muribund:

— Domnu Butugan!

Alecu îmi făcu cu ochiul, sări peste bancă și înaintă triumfător ca cel care a prevăzut perfidia și e gata la ripostă. Și nici laie, nici bălaie, prinse a spune:

— Astăzi avem despre registrul de detaliu. Registrul de detaliu este un registru de administrație și control. El se împarte în cinci capitole și anume: întâi, controlul efectivului... și urmă lungind cuvintele, înghițând în sec, îngrijat la ultimul cuvânt că a isprăvit ce știa, gata, gata s'o ia dela început.

Ca niciodată, căpitanul era în toane bune.

— Bravo, domnule Butugan! Se cunoaște că ai citit... Vezi, că cine vrea, poate... 'stul!.. nota 15.

În recreație se plângea amar că n'are noroc, că i-a pus nota fără să-l lase să spună toată lecția, pe care o știa ca pe apă.

D'apoi în meditația de seară! Ce planuri, ce pregătiri pentru a doua zi!.. Cu câtă îngrijire își punea în toc egreta particulară! Ce de « escadron la traap!.. » căci, ca orice băiat de familie, Butugan se credea sortit să fie ofițer de cavalerie și-și potolea entuziasmul, cum cerea tradiția, prin comenzi răsunătoare, trăgănite, de călăreț.

— Cine ia mâine masa în oraș întrebă, intrând pe ușă, sergentul de serviciu.

— Anch' io sono Italiano!.. Inseamnă pe băiatul!.. strigă Alecu în culmea fericirii.

— Și dejun și masă?

— Idem.

A doua zi de dimineață, după convenita inspecție, obișnuitul ordin: « Cine mănâncă în oraș, să iasă înainte »...

Alecu fredonând, plin de o bucurie lăuntrică, mă căuta cu privirea pe deasupra celor din jurul său și dând cu ochii de mine, se apropie și-mi dete un ghiont, care făgăduia de toate.

Ne întocmirăm în front și înainte de a ni se da drumul, se citi următorul ordin:

« Astăzi având loc o mare întrunire, cu manifestații de stradă, se interzice cu desăvârșire circularea elevilor, pe calea Victoriei, până la ora 6 p. meridian ».

La poartă ne aștepta un muscal cu brâu roșu și cai negri, comandat la telefon, în care se sui Alecu cu un aer măreț, cu nasu 'n vânt, superb, lăsându-mi mie dreapta.

— La șosea, Vasca!.. Și dă drumul.

Pornirăm glonț. N'am schimbat trei vorbe în tot parcursul. Butugan sucind capul în toate părțile, salutând camarazii cu

compătimire, fredonând mereu, iar eu degerat și chinuit de o foame îndrăcită.

— La Iordache, Vasca! La trrrap!.. La galop!..

Mâncarăm tot ce era anunțat pe listă, apoi veni chelnerul cu o sticlă cu gâtul aurit, îmbrobodită în șervet, ca o turcoaică în iașmac. În fine, ni se aduse marghilomane, țigări și benedictine.

Acum, cu coatele pe masă, cu țigările aprinse, vorbeam de toate: de profesori, de camarazi, de mizeriile școlii, de care ne credeam scăpați pentru totdeauna, apoi de haine și în fine de femei. Ne povestirăm aventurile. Lui Butugan îi plăceau brunetele. Avusese, afirma el, o țigancă, astă vară la treierat...

Dar ce-i o clipă în veșnicia lumii?.. Ce înseamnă o duminică liberă în eternitatea unui an școlar, când ai, cum aveam noi, atâta poezie în suflet, atâta proză în intențiuni!..

Se făcea noapte văzând cu ochii. În restaurant nu mai era nimeni. Trebuia să ridicăm ședința. Chelnerii stimulați de dărnicia lui Alecu, se grăbiră, ploconindu-se, să-l îmbrace, să-l strângă cu centironul peste măsură. Eu m'am îmbrăcat, m'am încins singur, așa cum se cuvine aceluia care contribue doar cu verificarea socotelii.

Era trecut de ceasul trei, când ne pomenirăm în calea Victoriei, veseli, cu egretele strămbe, săgetând cu priviri provocatoare orice matroană întâlneam în drum. Ajunși în dreptul teatrului, am găsit strada închisă de o companie de jandarmi pedestri.

— Inapoi... nu e voie!.. ne spuse cu toată asprimea un pui de sublocotenent fără mustăți.

Ne dezmeticirăm, amintindu-ne ordinul dela școală, simțind primejdia. O luarăm repede înapoi, răsând prăvăliile, cu intenția să ieșim în bulevardul Elisabeta. Se găsea și aici o companie de vânători, al cărei comandant, spilcuit ca la Zece Mai, nici nu ne băgă în seamă.

— Nu e voie, ne spuse cu regret, un sergent major, arătând cu ochiul spre căpitan.

— Măi, să fie al dracului!.. Hai s'o luăm pe calea Victoriei în jos, spre palatul poștei, zic eu fără speranță. În adevăr, de astă dată, ne pomenim în fața unei companii de gardiști, în haine noi. Inaintarăm totuși, crezând că cu ei ne vom înțelege mai repede, când ne opri deodată, ieșit nu știu de unde, un căpitan

în tunică, cu mustățile văcsuite, cu eghileți dubli, dela comenduirea pieții.

— Ce căutați pe aici? Nu vi s'a spus dela școală, că nu aveți voie pe calea Victoriei?..

— Am fost într'o familie, încercai eu...

— Las' că vă dau eu familie!.. Cum te cheamă pe d-ta?.. se adresă el lui Butugan.

Alecu, cu o ștregărie isteată, pe care n'o citisem niciodată în ochii lui, aruncându-mi o privire de om încercat, răspunse scurt, fără ezitare:

— Popescu.

— Popescu și mai cum?

— Popescu Ioan.

— Și pe d-ta?.. zise el, întorcându-se către mine.

— Butugan, răspunsei eu sfios, salutând cu stângăcie, delectându-mă ca un mizerabil de nutra indignată a lui Alecu.

— Duceți-vă imediat la școală!.. Am să vă fac raport...

— Descălecarea!.. încercai eu să glumesc.

— Hai s..! izbuti el să zică. Asta-i camaraderie?.. după ce ți-am dat să mănânci și să bei ca un porc... striga Alecu după mine, cu chipiul pe ceafă, minunându-se fluierând, de așa neagră ingraturitudine.

M'am încercat zadarnic să-l împac, ținându-mă după el, când pe un trotuar, când pe celălalt, dar nu puteam să-mi stăpânesc râsul, iar Butugan părea de piatră.

Există însă, fără îndoială, o dreptate immanentă. Râsul nu mi-a fost a bine. Chemați a doua zi, în cancelaria colonelului, după o anchetă sumară, eu am luat patru zile de carceră, pentru că am încercat să induc în eroare autoritățile militare, căci eu rămăsesem acum Popescu, dovedind astfel, îmi spunea colonelul, teama de răspundere.

Alecu nu numai că n'a fost pedepsit, dar purtarea lui a fost socotită chiar cavalerescă.

— Ia șeaua la spinare, băiete!.. îmi zise el, plătindu-mi polița, răsucind o mustață închipuită, pe când eu mă îndreptam spre mansardele unde erau sălășluite carcerile.

După terminarea școalei nu l-am mai întâlnit. Știam că s'a făcut locotenent « la alegere », iar mai târziu, spun băieții, și-a dat

demisia din armată, fiindcă n'a fost menținut pe tabloul de « excepționali », la gradul de căpitan.

.....

Curând apoi, m'am găsit din nou în fața comisiunii de examen, care avea să decidă hotărâtor de soarta mea. Dar nu duceam grijă. Școala de ofițeri nu lăsa repetenți. În armată ca și la biserică — cel puțin așa era pe atunci — trec toți: cei din urmă, ca și cei dintâi.

Am încurcat-o puțin la topografie. Ne prezentam în serii de câte trei: unul, care răspundea « de plano » întrebărilor, pe când ceilalți doi meditau chestiunile. Pentru mine, căpitanul Rujinsky aruncase pe tablă niște curbe de nivel, încâlcite ca un smoc de păr și tăindu-le cu o linie repezită, mă invită să fac profilul secțiunii.

Figura o cunoșteam din carte. Am scoborît orbește, câteva verticale punctate și le-am unit printr'o linie ondulată fantezist.

— Ia vezi, ce a făcut elevul la tablă... întrebă președintele comisiunii, ocupat cu cel de dinaintea mea.

Căpitanul se urcă lângă mine, pe catedră, deasupra căreia se găsea tabla.

— Da... bine... cam așa... aici trebuia mai adus nițel... Idiotule... îmi șopti el înfundat, confidențial la ureche.

Am ieșit pe ușă nebun de bucurie. Era ultimul examen. Isprăvisem calvarul. Eram ofițer.

\* \* \*

Păstrăm în noi personaje diferite. Arborăm, dacă pot spune, după împrejurări, un exemplar nou. Unul, naționalist, pe care-l păstrăm pentru Zece Mai; altul, grav, solemn, pentru deschiderea camerelor, împăunat, spiritual, irezistibil, pentru serate dansante și cel temerar, spilcuit, numai cisme, mănuși glacé și pudră, al sublocotenentului sosit la regiment după înaintare.

Astfel îmbrăcat așteptam la ușa *Cabinetul Comandantului* să fiu introdus pentru prezentare.

Am intrat grămadă, cu ofițerii regimentului, ce se înapoiau dela instrucție, nădușiți, plini de praf, convocați de colonel, trecând grăbiți, răspunzând neglijent la salutul meu protocolar.

— Ședeți... șezi, d-le sublocotenent... Cum te chiamă?

— Am onoare a mă prezenta, sublocotenentul...

— Mersi... ia loc.

— Nu mai sunt scaune, strigă cineva.

— Lăsați că stăm și în picioare...

— Nu se poate... Băiete!.. Mai adă scaune, că te dau cu capul de pereți... răcni colonelul indignat, descoperind parcă ceva nou, enorm: ofițerii în picioare dinaintea lui.

— Trăiți, don colonel, nu mai sunt scaune.

— Păi spune așa! Ce taci ca un prost?... Ieși!.. Pofțim, domnule sublocotenent, că ești musafir, șezi colea la biroul meu.

— Domnule colonel...

— Te rog fă-mi plăcerea... să vezi și d-ta cum e... sfârși el familiar, în râsul comunicativ ce descreți frunțile tuturilor.

Când râde cel mare râde toată lumea.

— Domnilor, începu primul meu comandant, introducându-mă de-a-dreptul în bucătăria regimentului, v'am notat pe toți bine, cât se poate de bine, mult mai bine decât se așteptau unii dintre d-voastră. Sper că n'aveți să-mi dați prilejul să regret că am trecut cu buretele chiar peste păcate mari. Nu spun nimic mai mult. Cred că m'a înțeles fiecare.

După cum v'am anunțat încă acum trei zile, mâine avem inspecția inopinată a domnului comandant al corpului de armată. Prin ce mijloace am aflat, nu importă; destul e că ați fost înștiințați la timp. Inșă, domnilor, pentru mine, pentru d-voastră, pentru d. general, pentru toată lumea, oficial rămâne bine stabilit, că inspecția este inopinată. Ne-am înțeles și asupra punctului acesta, nu este așa?... Nimeni nu trebuie să bănuiască, să nu vă scape vre-o vorbă prin familiile pe unde vă duceți, ori pe la cafenea cumva...

— Cu ce tren vine?

— Ei, asta-i acum! O să vă spun și trenul... E indiferent. Odată ce e inspecție inopinată, poate să vină cu orice tren. D-voastră trebuie să fiți gata în tot momentul.

— Domnule colonel, putem îmbrăca oamenii în garnitura de război?

— Puteți, de sigur... chiar vă atrag atenția, ca oamenii să fie li-te-ral-men-te scoși ca din cutie.

— Nu se poate, domnule colonel, ne oprește regulamentul să întrebuițăm garnitura de război.

— Ia lasă, domnule, da cine o să te controleze?..

— Despre partea mea... dar dacă vine însoțit de vre-un intendant și ne ia la verificare, parcă ăla e chior?..

— Lăsați domnilor, s'a hotărât... Eu nu vă spun nici să le îmbrăcați, nici să nu le îmbrăcați. Asta vă privește pe d-voastră, este gospodăria companiei... Tocmai aici vreau să vă văd, să constat *flerul* fiecăruia... — pretindea colonelul, prelungindu-și nasul cu degetele întrunite, ca și cum ar fi voit să distribue ofițerilor, tot disponibilul său de *fler*.

— Asta o aranșăm noi... facem cum e bine... Dar voi am să vă raportez despre cazane; sunt nespoite de astă-vară, de când au plecat oamenii în concediu.

— Asta e adevărat... Sunt roșii, se pot îmbolnăvi oamenii.

— Din cauză că s'a luat cositorul de pe ele.

— Trimete, domnule, cazanele acum, imediat. D-ta înțelege ce va să zică imediat?... Până diseară să fie gata, d-ta răspunzi.

— Ne cere patruzeci de lei de cazan.

— O mie șă ceară, o mie șă dai...

— Foarte bine, dacă dați d-voastră ordin.

— Eu nu dau ordin, domnule ofițer, nu dau nici un ordin. Sunteți tineri, mișcați-vă, aveți un dram de inițiativă, pentru Dumnezeu, n'așteptați mereu ordine.

— Dar dacă d. general ne cere să ieșim călări, eu n'am cal...

— Nici eu...

— Nici noi...

— Imposibil, domnilor! Când s'a mai pomenit una ca asta?... Ar fi un dezastru.

— Mie mi-a scris un văr al meu dela Caracal, că d. general ține foarte mult ca soldații să cunoască crezul.

— Ți-a scris dumitale?... Auziți, domnilor?... Învățați-i crezul.

— Apoi, acum când să-i mai învățăm?..

— Puneți degrabă pe cineva care-l știe, să-l tragă la șapirograf și să-l împartă la companii...

— La mine îl au toți în cartușieră... Cum mi-a scris vărul meu...

— Da, e bine, nu strică... Să-l aveți toți, nu neglijați nimic... Apropo!.. Alegeți chiar de acum, toți oamenii slabi, meseriașii, furierii și băgați-i în gârzi.



— La poartă trebuie lăsat unul mai deștept.

— Da, da, da, la poartă puneți un fruntaș, nu uitați... Va să zică ne-am înțeles, domnilor... Regulați oamenii să facă baie, să se premenească...

— Dar cu idioții ce facem?

— Aveți mulți?

— Eu am doi.

— Și eu am.

— Așa, am și eu...

— Să nu se vadă, să nu-i văd deloc... Faceți ce știți cu ei... treaba d-voastră.

— Să-i trimetem la furaje.

— Așa... trimeteți-i la paie, să stea acolo până trece inspecția... Ofițerul cu aprovizionarea!.. Ești aici, domnule?... Ia-i pe seama d-tale, să nu cumva să dea generalul cu ochii de ei... Fă o echipă, mai curăță pe acolo, mai așează paiele, mai regulatează lemnele alea...

A doua zi am venit la cazarmă cu noaptea 'n cap. Totul era la locul lui. Soldații picurau din picioare, în haine noi, sculați în puterea nopții să curețe localurile, ținuți în front cu un picior în repaos, ca să nu se murdărească, să nu strice alinierea. Ofițerii, cu mănuși noi, cu chipiuri reglementare, cu aer de ofițeri străini, se plimbau înfrigurați de colo până colo, îndreptând o raniță, punând oamenii să mai recite crezul, pe care ei îl spuneau ca pe o poveste.

Sub arcul de triumf înălțat în poartă, din crengi ce se ofiliseră, colonelul, înnoit și el din cap până în picioare, fumând nervos, se uita țintă în spre oraș, căutând să prindă o clipă mai de vreme apariția din vale a d-lui general.

— Sună, mă!.. strigă ars comandantul rectificându-și ținuta.

Trei semnale jalnice, îndelung prelungite se fărâmițară în ecouri depărtate, împărțite cu trâmbița de Sfârlează, caporalul de gorniști, voinic, uscat, cu buze tivite ca de femeie rea.

De trei ori colonelul porni întru întâmpinarea generalului și se trase de trei ori înapoi, de teamă să nu fi plecat prea de vreme. Când însă reuși la al patrulea avânt, să prindă momentul, era de prisos. Trăsura regimentului, cu huruit de tun ce pune în baterie, trecu vijelios în galopul a doi cai orbi, primiți de curând

dela artilerie și luând-o peste câmp, se îndreptară din instinct, spre furaje, unde era grajdul lor de vară. Pe urma trăsurii, scăpat teafăr ca prin minune, se silea s'alerge colonelul, înspăimântat de catastrofă, pe care și-o închipuia grozavă, plângând deja pe ruinele brigadei sale. La locul sinistrului, în urma colonelului alergau respectos, îngrijindu-se să nu-l depășească, aghiotantul, ofițerul de serviciu, medicul regimentului însoțit de un sanitar purtător de ajutoare: un ștergar nou și o sticlă de *ațifelnic*, pe care o scăpă, cum ajunse la fața locului.

Din fericire nu se întâmplase nici un accident. Caii se opriseră sprijiniți cu botul într'o căpiță de mei pășăresc. Generalul, parcă schimbat o idee la față, coborî tacticos din trăsură, certă conducătorul părintește, îi făcu puțină teorie și se îndreptă după o inspecție circulară, către un grupușor de oameni întocmiți pe un rând.

— Ce sunt oamenii ăștia, întrebă el surprins pe ofițerul cu aprovizionarea, care făcea fețe, fețe, încremenit cu mâna la chipiu.

— Domnule general... ăștia... su-sunt... oameni cu judecata întunecată... explică, trăgându-și sufletul, colonelul, care reușise în fine s'ajungă trăsura... Intrebuițăm cu ei o metodă deosebită, domnule general... Am făcut o echipă specială... Câte nițel, câte nițel, sper să trezesc în ei, domnule general, o scânteie de judecată, măcar cât de cât... Dacă voiți, să vedeți și d-voastră, deși sunt la început...

— Nu, nu, îți mulțumesc. În orice caz, gestul d-tale este uman. Sunt frați nenorociți, vezi d-ta?... Menirea ofițerului, ca și a grădinarului, este de a îndrepta mlădițele strâmbe, vezi d-ta?..

— Tocmai pentru asta, domnule general, m'am gândit și eu...

— Faceți foarte bine, că vă ocupați de ei. Se vede deja o poziție mai degajată, o licărire de viață, vezi d-ta?... Dar de ce nu-i îmbrăcați mai bine?... Prea sunt ruși. Dacă i-ați îmbrăca mai bine, ați da naștere în mintea lor, la un mic proces de judecată... Vezi d-ta?..

— Domnule general, chiar aveam de gând... puțin mai târziu... Știți, îi iau treptat...

— Da, dar asta nu cred să împiedece... dimpotrivă, vezi d-ta?..

— Înțeleg, domnule general... Chiar mâine... și întorcându-se către ofițerul cu aprovizionarea, porunci scurt: Notează domnule: haine noi pentru echipa specială.

.....  
Am continuat cu nevinovăție, fără zguduiri prea mari să mă pregătesc de război.

În manevre, după o serie de cadriluri între armele surori, ne despărțeam liniștiți de cunoscuta încheiere:

*Victoria se pregătește la școala greșelilor din manevre.*

Vorbesc de acum cincizeci de ani. N'am putut rezista ispitei de a răscoli aceste amintiri.

Atunci, mult regretatul și în veci neuitatul Rege Carol I a dat faimosul ordin, repetat în esență, cu orice ocazie, de Majestatea Sa Regele Carol al II-lea, cerând insistent:

*Cultură solidă și caractere.*

Azi, mă gândesc nu fără melancolie la hotărârile nesocotite, care întocmai ca un acar chefliu îndreaptă caracterele șovăitoare pe linii moarte.

Câți tineri, care vegetează la vitrina cafenelelor, ar fi devenit valori, dacă la răspântii hotărâtoare, ar fi știut să zică: *Vreau!*

GH. BRĂESCU

# POEME DIN CICLUL «TĂRĂM ÎNALT»

## TRANSCENDENȚĂ

Când voi fi departe de tine, în alt emisfer  
prezența mea când nu va mai fi concretă,  
ci aur palid de crai nou pe cer,  
voi coborî în juru-ți, florală siluetă.

Vorbele care cotidian, ca bănuții au sunat  
pe talgerul existenței noastre umile,  
vor reveni ca dintr'o carte cu viers minunat  
și-și vor tâlcui înțelesul: edelweiss între file.

Orice gest mărunț, atingere, salut trimis din lucarne,  
amarul miez în cuvinte ca o mireasmă conținut,  
le vei simți sângerate cu fierul în carne  
ca un rai trăit dar pentru totdeauna pierdut.

Și 'n vorbele care au vuit ca un solar stup  
în jurul tău, urcând treptele nemuririi,  
vei simți mierea de sânge a iubirii  
dăruiță ție fagure pentru inimă și trup.

Slujba și jertfa ce-ți aduceam în vreme,  
când mâinile și fiițele ni-erăm una,  
când veghiam pe viața ta ca pe oceane luna,  
amintirea și lacrimile tale au s'o cheme.

Atunci va urca grădina din alge, vedenie,  
tezaur de semnificații, 'ntrețeseri, atingeri,  
giuvaere, arhangheli și îngeri  
vor povesti cereasca mea denie

în jurul frunții tale, mai presus de neantul  
acestor versuri: palid minereu  
din care izvodit-ai totuși diamantul  
și pentru-o clipă m'am simțit zeu.

## VERS PUR

Orice simțire ce spre tine 'ndrept,  
aș vrea să fie cu sfială  
un dar înalt și luminos și drept  
urzit în juru-ți cu migală

în care să adun și să 'ntregesc  
cu hărnicii umile de albină,  
un univers minuscul și regesc  
în care să te regăsești deplină.

În fiecare gest ce urc spre limpedea  
ta ființă unde din adânc transpari,  
lucește, pură 'n ascuțișuri, spada  
unor abia iviți pe ape nenufari.

Atât îi de curată tandra dajdie  
a versului ce 'n jurul tău urzesc  
că 'n luminoasa lui odajdie  
mânile spre tine cer își împlinesc.

Aș vrea în vegetala lui gingie  
s'aduc, ca într'un fagur de porumb,  
cu aspra, salutara-i curăție,  
pietrele știuletelui de aur scump.

Să fie versul meu ca neclintita  
boare de sineală ce se pune  
'naintea zorilor, pe unda neștirbită  
ce-așteaptă gura ciutei ca o rugăciune.

Așa să fie darul meu și mâna  
care ți-l va aduce în genunchi  
să cadă pulbere din pământescul trunchi,  
să-și irosească 'n vânt cereasca ei țărână.

## CÂNTEC DE DRAGOSTE

Mă gândesc la tine, potir ridicat  
asupra mea însumi din carnea mea,  
iubită care te-am purtat  
șapte ani pe inimă, fierbinte za.

Din alăturarea și dăruirea în care suiam  
ființa noastră într'o pământească Dumnezeire,  
de atâtea ori mâna-ți fu pe umăru-mi ram,  
proaspăt într'o abia perceptibilă adiire.

Trupurile și mânilor și gura,  
în nevoia castă de a se atinge,  
izvodeau curăția apei de meninge  
care ne spăla în lacrimi făptura.

Și totuși în îmbrățișarea obscură,  
când în transfuzia de taină  
sângele nostru s'a întovărășit pe gură,  
lăsase oare iubirea pe noi alba haină?

Și dacă în brațele mele ai legănat  
trunchi svelt de fraged copac pe aurit șes,  
și dacă m'ai iubit, m'ai și înțeles,  
față care șapte ani pe inimă te-am purtat?

Și'n străvezia pecetluire amară  
când ne alăturam; pure diademe,  
simțeau că, peste mine și vreme,  
stărui ca zăpada stelei polare?



9 FEBRUARIE 1936

E aici biroul cu lumina atenuată  
de mobila din vechi stejar  
care-a simțit suavul har  
de-a ocroti făptura ta curată.

Și masa cu hârtii o mie  
în care chipul tău multiplicat  
de tocul meu în sânge înmuiat  
și-a pus pecetea lui de vioșie.

Lumina zilei cade 'n fiecare oră alta,  
în aur obrintit, în miere, în mahon  
și dă, prietenește și înaltă,  
odăii binecuvântatul orgei svon.

Lucrai ceva de mână sau băteai dactile,  
mașina ticăia cu viers de ferestrău  
dar peste murmurul de litere și file,  
în abur albăstrui suia obrazul tău.

Mă 'ntreb de-a fost într'adevăr aeve,  
sub harul ființei tale de-am trăit  
ca sub reconfortante seve  
ale-unui rai în suflet împlinit.

Da, visul fu spumoasă realitate  
și tu în fața mea, pe clape des bătând  
neștiutoare nemurirea îți creșteai cu fiecare rând  
în versurile aici filigranate.

## F R A G M E N T

Trăind prin fluidul ființei tale continuu,  
sufletul tău ca 'ntr'o transfuzie de sânge,  
își varsă în fibrele mele senin  
prisos care ne-apropie și trainic ne strânge.

Știu, între oameni, gânduri și treburi,  
când sunt nevoit să te uit pentru o clipă,  
imaginea ta vremelnic fărâmițată în cioburi  
în clipa următoare iar se 'nfiripă.

Harul ființei tale îmi strecoară până la rărunchi  
farmec amar de miez de fruct,  
și totuși trupul meu îl înjunghi  
cu ape înalte și limpezi de apeduct.

Gura ne-apropie în umana  
atingere a două calicii fecunde,  
dar sufletul își urcă atunci mai limpede geana  
care, albastră, taina noastră ascunde.

Și tremur deasupra ta ca peste o genună  
prea adâncă, să poată împieta  
asupra ființei tale: iris de prună,  
pământeană, mâna mea.

## P O E S I E I

(Ciornă)

Tristețea mea prea mare să încapă  
în strofa asta cu gust de țărână,  
sfâșie hârtia și-o rupe  
și, ca o apă tare, îmi arde mâna.

Când vieții îi îndur sudalma,  
sau draga îmi refuză gura,  
jarul tău, vers, îmi arde palma  
și buza mea îți simte zgura.

Tainica joacă de destine în sloată  
care e între mine și tine  
pe terezii de lacrimi suind,  
cine s'o 'nțeleagă în gloată?

CAMIL BALTAZAR

## CĂLĂTORUL

Cu o mișcare molatecă și cu un zâmbet liniștit, pentru a îndulci neplăcerea refuzului, Cristobald renunță la serviciile hamalului și sări sprinten pe peron. Respiră adânc aerul proaspăt și sărat anunțând apropierea mării și aruncă o ultimă privire către vagonul de clasa a III-a, care, după o călătorie îndelungată, îl adusese în orașul nordic la care visase de atâta vreme. Tânărul își reaminti cu o amănunțime ce-l surprinse, tovarășii de călătorie, le revăzu ticurile și gesturile, iar gândul îi aduse ecoul cuvintelor schimbate cu ei în timpul călătoriei. În vreme ce se îndrepta către ieșire, străbătând mulțimea îngrămădită, tânărul se anina în ciudat de detalii vestimentare neînsemnate ale foștilor tovarăși de drum și descoperea retrospectiv amănunte pe care, pentru un moment, le trecuse cu vederea. Limpezimea gândului și cuprinderea până la secătuire a faptelor celor mai neînsemnate pe care le trăia îi erau cu desăvârșire necunoscute. Viețuia, într'adevăr, de obicei, pe un plan abstract și depărtat de amănuntele concrete și imediate ale vieții. Nu cuprindea din lucruri decât aspectele mari și tâlcurile generale, pe care le prelucra apoi în valori de gând și le înălța pe trepte de simbol. În acele momente însă, faptele fără însemnătate și amintirile risipite în timp i se impuneau spiritului invadator, tiranic.

Și totuși se simțea liniștit și ușor. Foșnetul nedeslușit al amintirilor și ascuțimea gândului încordat îl animau de-o expansiune robustă, de-o dorință de îmbrățișare largă a vieții și a lumii. Era împăcat cu sine și dornic de a cunoaște lucrurile din afara lui. Se simțea îmboldit de un elan generos și nou, de o curiozitate scormonitoare și, în același timp, era cufundat în liniștea unui

calm nemaîntâlnit. Din murmurul amintirilor se desprinsese o stare de suflet primitivă și pură, o expansiune, o curăție pe care o crezuse de multă vreme aburită.

Cu pași mici și încetiniți, Cristobald ajunsese la ieșirea din gară. Cumpăni într-o privire întinderea pieții ce se afla în fața gării, cuprinse lucirea luminilor risipite și clipirea intermitentă a firmelor colorate, întrevăzu mișcarea tramvaielor și a vehiculelor, se lăsă copleșit de zgomotul multiplu al străzii și fu invadat de atmosfera turburătoare a unui oraș necunoscut.

Contactul cu strada fu direct și revelator. Era introdus nemijlocit într-o fantasmagorie ciudată și surprinzătoare, cu licări vii și cu mișcări arbitrare, urmând tractorii nebănuite, ce contrastau cu cernerea confuză și vătuită a propriului gând, dirigit pe căi cunoscute. Era smuls dintr-o dată din calmul liniștit al comodităților și libertății, pentru a fi constrâns să urmărească mersul zigzagat al unei lumi exterioare și mecanizate. Dansul mișcării și constelațiile luminilor, împânzirea nopții de licăriri și a spațiului de forme rezistente, descumpăniră o clipă spiritul obișnuit cu întrepătrunderile neîncetate ale formelor fluide și cu perindarea lor cenușie în lunecări tăcute.

Cristobald rămase îndelung în fața pieții vibrând de virajele zgomotoase ale tramvaielor. Descoperea o lume nouă, care avea în sine ceva nemilos, apăsător și aspru. Dar deodată perindările dinlăuntru se risipiră. Spiritul fu cucerit de vârtejul din afară. Omul se apropie dintr-o dată de toată mișunarea din jur.

Gândul că se afla acolo, la capătul călătoriei, îl învioră cu o bucurie sinceră și pură. Orașul i se oferea cu făgădueli neștiute, cu taine abia bănuite, cu voluptăți tari, pe care le depănase confuz în lungi reverii treze.

Cunoștea planul orașului și știa că la dreapta, pe o stradă lăaturalnică, se găsea un hotel confortabil, dar ieftin. Strângând mânerul valizei și încheindu-și pardesiul, tânărul se îndreptă către hotelul a cărui firmă luminoasă o și zărise. A fost o surprindere vie, o întâlnire neașteptată cu ceva familiar și apropiat, în care abia îndrăzne să creadă. Numele hotelului se oferea atunci când se aștepta mai puțin. Cristobald resimți bucuria tinerească ce i-o pricinuia mărturia unui gând prietenesc, a unei adieri apropiate și calde. El merse automat cu ochii ațintiți pe firma

luminoasă, care îl atrăgea magnetic. De câte ori în timpul călătoriei sale, nu șoptise numele acestei firme. Era un fel de a se izola de ceilalți călători, în evocarea unui loc care îl îndepărta de realitatea în care trăia pentru un moment. Curând însă, repetarea acestui nume sfârși prin a se impune spiritului cu o virtute nouă, de sugestie prin el însuși. Aderența la locul și la faptul de care era legat numele firmei, se destrămă și nu rămase în urmă decât vraja, deposedată de sens, a unei formule șoptite, îmbinare de sonorități și fluiditate.

(Și ciudat, cum simțea în același timp rezistența asfaltului pe care mergea elastic, greutatea valizei, plinătatea corpului, zgomotul orașului, fulgerile luminilor pestrițe ce se încrucișau în aer. Tocmai în urmă avea să înțeleagă ascuțimea acestor ecouri. Dar atunci era prea târziu...)

Hotelul era în întregime ocupat. Cristobald rămase în fața contoarului, negăsind nici un răspuns portarului care îi dăduse informația. Vru să deschidă indicatorul hotelurilor, dar portarul îl preveni că orice căutare era zadarnică. Serbările ce aveau să înceapă a doua zi aduseseră nenumărați vizitatori din toate țările Europei. Ar putea încerca totuși la un bar apropiat, care avea de obicei la etaj câteva camere disponibile. Tânărul se resemnă și părăsi hotelul.

În hotelul barului, Cristobald găsi o cameră la ultimul etaj. Încăperea era mică. O mansardă, având o fereastră deasupra, ce se ridica cu ajutorul unei pârghii de fier. Tânărul se urcă pe un scaun și petrecându-și capul prin deschizătura ferestrei, privi întinderea acoperișurilor și scânteierea luminilor în noapte.

Erau suprafețe nesfârșite de acoperișuri, contururi de edificii și de turnuri, de formele cele mai diferite, apărând sub unghiurile de perspectivă cele mai variate. Erau cupole rotunde, arcuindu-se regulat, reflectând în noapte un luciul domolit, erau vârfuri de biserici ridicându-se drept ca niște suliți și profilându-se pe cerul mat, erau terase largi și luminate, și zone întinse, întunecate. Dar în depărtare, dominând întinderea accidentată, se înălța pur și magnific, de o albeață strălucitoare în lumina crudă a reflectoarelor, un edificiu echilibrat de simetria pilonilor laterali, care îi susțineau cupola. El se înălța în depărtare,

dominând crestele neregulate și scânteierile nesigure ale orașului, ca o coloană de lumină.

Cristobald îl privi intens și deodată trepidanța multiplă a orașului și zgomotul strident al mișcării dispărură. Din mijlocul formelor și al agitării sterile, se desprindea un miracol, care pentru el lua semnificația unui simbol de suavități și de frumuseți ireale. Gândul absorbit în miraj se depărtă de contingente și spiritul cucerit de licărul unei imagini rămase pierdut în extaz.

Intr'un târziu, Cristobald își desprinsese privirea de pe vibrația de lumină a domului și ochii îi lunecară avizi în jur, pe deasupra străzilor forfotinde. Orașul îi lansa un apel de neîmpotrivit, o vrajă de viață revărsându-se în furnicar, Cristobald nu putea rezista acestei chemări. Simțea în sine clocotind violența de a se cheltui fizic, de a se împărtăși din alți oameni, de a se cufunda în curgerea imensă a fluviului omenesc ce se desfășura acolo, pe străzile luminate. După o ultimă privire aruncată în jur, el scoborî în singurătatea mansardei, dar în acest moment o senzație de prăbușire îl copleși. Camera era așa de banală, de cenușie și de *urîtă*, încât tânărul încercă un sentiment de spaimă gândindu-se că va trebui să petreacă noaptea în mijlocul acelei dezolări. Se privi apoi pe sine și se rușină de urîtenia lui fizică, de imperfecțiunile lui corporale, de lipsa lui de grație. Cristobald trăi pentru prima dată povara materiei care îl învăluia și pe care era destinat să o poarte mereu. O revoltă ascuțită împotriva destinului care îl sortise acestor forme și a acestei plămădiri trecătoare, îl stăpâni un moment. Dar revenindu-și, zâmbi resemnat și obosit. O liniște calmă îl cuprinsese. Invins, se întinse pe pat. Simți cum moleșala îl cuprinde în moliciunea ei învăluitoare, dar încercă să reziste. Deodată își reaminti de feeria cupolelor scânteind în noapte și de clocotul vieții ce se scurgea în apropiere.

Orașul îl chema cu farmecul și cu ineditul aventurii. Tânărul își simți sufletul cuprins de o dilatare imensă. Înțelese atunci că într'unul din momentele următoare avea să i se întâmple ceva horăritor și esențial, de care avea să depindă întregul său destin.

Cristobald scoborî scările grăbit. Fu o îndelungă scandare de trepte căreia îi urmau nenumărate cotituri, pricinuind o învârtire spirală, ce se risipea într'un vârtej bolnav. I se părea ciudat

că pentru a ajunge la luminile licărind în noapte, trebuia să coboare mereu către afunduri, în loc să urce către limpezimi.

În fața ușii dela intrare, Cristobald ezită. În sala tăcută și slab luminată, Cristobald își imaginează localul barului, inundat de lumini crude și populat de o mulțime ostilă oricărui nou venit. Între oamenii ce se aflau dincolo de ușă se formase un fel de solidaritate morală, întărită printr'o comunitate de simțire și prin oficierea aceleiași rit, încât orice întrerupere a acestei comuniuni nu putea fi privită decât cu înciudare. Tânărul trăi atmosfera de răceală și de nemulțumire care se răspândește într'o societate la apariția vre-unui intrus. Dar, învingându-și scrupulele, intră în sală.

În această încăpere am mai fost înainte de a mă urca în cameră, gândi el. Cum de am uitat.

Privi în jur nedumerit. Se găsea într'o încăpere care îi da impresia de ceva cunoscut, dar totuși destul de diferit de ceea ce îi oferea amintirea. O stare vagă, de nesiguranță și de efort zadarnic, îl pironi locului. Vru să înțeleagă în ce consta schimbarea pe care o deslușea și, în același timp, nu se putea hotărî asupra asemănarilor dintre cele două încăperi. Era o primenire care lăsa totuși în urmă vibrarea aceleiași alcătuirii, o deformare a înfățișării și o risipire a formelor într'o atmosferă nouă. Schimbarea amintea comparația dintre prima imagine a unui loc, devenit apoi familiar, printr'o îndelungă obișnuință.

Cristobald vru să depună cheia camerei. Îl întâmpină proprietarul, care îi adresă câteva vorbe. Tânărul îl privi cu luare aminte. Era corect îmbrăcat, dar avea un aer neliniștitor și ciudat. Chipul de o paloare accentuată, cu buzele livide și cu ochii afundați în orbitele încercuite, vădea un om chinuit de insomnii. Figura îi păstra urma unei tristeți grave, a unei oboseli imense și a unei incuriozități desăvârșite. Privirea țintea oamenii și lucrurile în lucriri repezi, cu o ascuțime rece și nemiloasă. Privind în jur, omul trăda fără vrere cunoaștere adâncită a lumii, căreia îl lipsea numai o ultimă verificare. Ochii se fixau pe lucruri în opriri fugitive, scrutând adâncimile. Din toată făptura, se degaja o tensiune bolnavă și neliniștită. Dar concentrarea lăuntrică nu împiedica cutrerarea necurmată prin accidente lumii de dincolo de sine. Mișcărilor îi erau calme și precise, dar Cristobald presimțea în



fiecare gest încordarea exasperată a nervilor biciuiți și tumultul expansiunii dezordonate ce era dominată de o voință de fier. Vorbindu-i, Cristobald îi cumpănea trăsăturile, căutând să ghi-cească viciile ce-l minau.

Apoi privirile îi fură atrase către consumatorii răspândiți prin sală și cufundați în convorbiri șoptite. Intre acești oameni se putea repede statornici o legătură intimă ce-i unea pe toți într'o comuniune secretă. Toți acești oameni păreau concentrați într'un vis lăuntric comun. Felul lor de a fi, tainic și retras, dădea întregii săli un aer de conspirație. Dar comunitatea lor era așa de adâncă și preocupările lor atât de absorbante, încât intrarea unui nou client nu-i putea smulge din delirul lor tăcut. Infățîșarea lor somnambulică amintea absența prodigioasă a fumătorilor de opium, pierderea lor în pribegiri.

Tânărul se simți invadat de o împresurare obosită. Elanul său viguros și forța lui plebee fură înlocuite cu o dorință de cumplită destrămare. Vânjoșia lui fu deodată roasă de un morb necruțător, de o înclinare către neființă și cădere. Nu mai vroia să reziste și nici să lupte. Simțea în sine nevoia de a primi fără răzvrătire, cu o bucurie împăcată, otrava înceată care avea să-i consume limpezimile. Atunci Cristobald dori din tot sufletul să intre în cercul oamenilor care se ucideau lent, sorbind o băutură necunoscută, să participe la comunitatea lor, care-i îndepărta de chiotul vieții și-i diriguia către susurul posac al amurgirii de gând. Ar fi vrut să se așeze la o masă și să soarbă la rându-i licoarea grea care avea să-i răspândească prin membrele tinere moliciunea lenei și să-i înlocuiască lucirea ochilor cu adumbrirea visului.

Dar licărul ironic și lucid al privirii proprietarului îl redădu sie-și. Tânărul înțelese. Era un nechemat. Poate că era încă un nechemat. Nu avea ce căuta acolo, în jurul meselor populate cu fantome halucinate. Vru să se depărteze, când, întorcându-se pentru a privi și restul sălii, zării la o masă o femeie singură, îmbrăcată simplu. În privirea ce-l scruta insistent, tânărul citi aceeași tristețe dureroasă și aceeași disperare tăcută, care se desprindea de pe fețele celorlalți consumatori.

Cristobald și-a cunoscut din totdeauna o înclinare pentru femeile originale, chiar când bănuia că infățîșarea lor nu e decât

un mijloc pentru a atrage luarea aminte. Continuă deci să vorbească cu proprietarul și fixă la rândul-i insistent femeia enigmatică, ce rămânea nemișcată în fața lui. Dar în acel moment își dădu seama, rușinat și umilit, că femeia nici nu-l văzuse măcar. Privirea îl străpungea și trecea dincolo, departe. Ochii ei priveau fără să vadă.

Trebue să recunoaștem lui Cristobald o calitate: era un temperament arzător, puțin cam naiv, ca toți pasionații, dar nu era un infatuat. Nu încercă dar să atragă prin nimic atenția femeii și luându-și rămas bun dela proprietar se îndreptă către ușă.

Ajuns afară, se găsi în mijlocul unei străzi necunoscute. Liniile suitoare ale perspectivelor îi prelungeau privirile într'o depărtare stingheră, iar știrbirea lucrurilor, deformarea și rarefierea lor îl înstrăinau într'o lume caricaturală, incompletă și grotescă. Era în această schimbare ceva neașteptat răsturnător de cadre și înțeleniri. Rezistența lucrurilor avea în sine ceva fragil și provizoriu, care le convertea stabilitatea într'un echilibru nestatornic, amenințător în orice moment cu surparea.

Cristobald își aminti orașul zgomotos și străzile cioplite în contururi tari pe care le cunoscuse la sosire și avu impresia că amintirea lui era proiectată într'un trecut fabulos, cu neputință de statornicit. El privea în jur și nu putea înțelege magia transformărilor năpraznice, operată printr'o neștiută transmutare de vis. Dar un moment mai apoi, totul i se păru firesc, cotidian de firesc, liniștit și banal. Renunță să mai privească înapoi la ușa pe care ieșise: nu din frica de a nu zări în urma lui aceeași schimbare desăvârșită a lucrurilor, ci dintr'o oboseală neașteptată.

În acel moment, Cristobald se oglindi în sine însuși. Se o oglindi pe sine în lucruri și, printr'un efort găfâit, reuși să răsfângă lucrurile din afară de sine.

Și se descoperi dintr'odată la o intersecție de lumi, la o răspântie de vremi; se încrucișau în sine sensurile lumilor din trecut și divergeau apoi în neștire liniile brumoase ale vremilor de după sine; se concentrau într'un sămbure de lume, neînsemnat și întâmplător, spațiile depărtate. Cristobald recunoscă că se găsea la o răscruce de vieți. Înțelese în același timp că pierduse stăpânirea ce o avea asupra lui însuși și asupra propriei existențe și-și dete seama că este călăuzit de puterea unui destin ce-l depășea.

Nu i se putea împotrivi, dar îl putea simți și înțelege. În acest moment încrederea în propriile-i forțe și în frăgezimea lui de simțire se prăbuși. Cristobald înțelese că începea să îmbătrânească.

Obosit privi din nou în jur. El observă că de partea dreaptă luminile străzii deveneau din ce în ce mai dese și că de partea opusă ele se răreau până la dispariție. Înțelese că partea dreaptă conducea către centrul orașului și se îndreptă în această direcție. Mergând, Cristobald simți cum pasul îi era de păsă și cum înaintarea pe strada necunoscută era aidoma unei lunecări tăcute de umbră. Se simți fluid și imaterial, purtat de puterea neștiută a unui îndemn nedeslușit. Pașii îi alunecau fantomatic de-a-lungul străzilor nesfârșite, străjuite de lumini din ce în ce mai rare. La început nu observă faptul. Dar când văzu că nici un trecător nu-l încrucișează și că întunericul devine tot mai adânc, se întrebă dacă nu cumva a apucat calea greșită și dacă nu a fost victima vre-unei oglindiri a luminilor în geamul vre-unei vitrine. Dar faptul că luase drumul bulevardelor exterioare și întunecate nu-l impresionă. Simți, dimpotrivă, o voluptate nesfârșită, învăluitoare și adâncă de a fi singur, necunoscut și de a rătăci așa, fără țintă, pe străzile pustii ale unui oraș depărtat. Și Cristobald continuă lunecarea imaterială de-a-lungul bulevardului fără capăt, luminat arare de conuri galbene de lumini.

În sfârșit, ajunsese în dreptul ultimului reverber, care lumina în jur palid și sfios. Înaintea lui se întindea întunericul. Cristobald păși în noapte cu același pas alunecat, cu aceeași liniște de gând, înainta pe strada cufundată în beznă, călăuzindu-se de direcția zidului și se simțea din ce în ce mai imaterial și mai absent. Minte risipită nu mai cernea nici o amintire și simțurile oboșite nu mai conduceau gândului amuțit nici un ecou al beznelor prin care rătăcea stingher.

Cristobald înainta de multă vreme în neguri, când fu cuprins de o opresiune. Nu mai putea continua la nesfârșit depănarea nopții în suflet și destrămarea corpului în neant. Dar în acel moment, o pâlpare timidă de lumină se desluși, undeva departe. Fu presimțirea unui răsărit de lună, îndepărtat și nesigur, pe care omul îl trăi cu tremurul nedeslușit al unei temeri copilărești. Cristobald începu să băjbăie nesigur, căutând să desprindă în

jur crâmpete de lucruri. Dar nu mai era el de acum, care înainta. Era copilul care fusese cu ani nenumărați în urmă, când se deștepta noaptea din somn, cuprins de frică și când, privind în jur, descoperea pâlpâirile slabe ale candelii deasupra patului. Cristobald retrăi spaima copilăriei și amestecă în același vârtej umbrele informe pe care candela le arunca pe pereți, cu pânzele de neguri pe care aburirea lunii le împrăștia anevoe. Și nu mai știi bine: era în pat, privind înfricat jocul candelii, sau pe stradă, înaintând cu pas alunecat?

Intr'un târziu, luna răsări de după acoperișul crenelat al unei clădiri înalte. O lumină albastră și fluidă scălda noaptea cufundată în liniști. Surprins, omul privi în jur. Se afla într'o piață mare, străjuită de clădiri cu acoperișuri țuguiate și cu turnuri multiplicat la nesfârșit. Lumină lunii răspândea în jur o atmosferă de trecut și de basm și Cristobald simți în suflet părerea de rău copleșitoare și nostalgică a unei muzici uitate și a unui parfum de femeie. Omul respiră adânc aerul albastru și privi cerul îndepărtat, cu stelele aburite de lucirea lunii. Se îndreptă către mijlocul pieței tăcute. Nu zărea pe nimeni în jur. Liniștea din suflet se răspândea în lucruri. Dar deodată se întoarse. Presimțirea unei prezențe îi flutură în suflet o adiere omenească. Intr'adevăr, la câțiva pași depărtare, așezat pe o piatră, o strajă veghia. Cum de nu o văzuse mai înainte? Cristobald se apropie. Straja avea pe cap o glugă, era îmbrăcată cu o mantie lungă și ținea în mână, rezemată de umăr, o lance, a cărei extremitate, sus, avea pe lături o lamă de secure. Straja privea în jur și părea a nu-l fi văzut. Atunci Cristobald se hotărî să-i vorbească. Dar cuvântul răsună în piața pustie așa de gol, cu o rezonanță așa de îndepărtată, încât părea a fi rostit în amintire. Straja părea a nu fi auzit nimic. Înainte de a tălmăci această tăcere, Cristobald observă că piața începu să se populeze. În jur se încrucișau un mare număr de trecători, care, asemenea strajei, erau îmbrăcați în costume vechi. Erau femei în rochii lungi și oameni îmbrăcați în haine de catifea, cu pălării largi, cu ciorapi albi și pantofi cu cataramă de argint. Erau apariții somptuoase de legendă și vis, cărora învăluirea de lumină lunară le dădea o poezie suavă și o transparență aeriană. Linișțiți și gravi, toți acești oameni lunecau cu pași măsurați, se înclinau cu reverențe discrete și se îmlădiau cu mișcări grațioase.

Era o vedenie de bal, naivă și mișcătoare, convențională poate, dar de un farmec direct și simplu.

Cristobald fu cucerit de armonia formelor și de ritmul mișcării din jur. Incet, încet, formele de vis se desprindeau din cadrul depărtat al pieței și se impuneau spiritului atât de clar, încât omul nu știa dacă erau evocări ale minții lui înfierbântate, sau cu adevărat realități mișcătoare. Dar formele se apropiau și mai mult, îl prindeau în jocul lor aerian și-i împlântau în gând siguranța că trăiau aieva.

O tresărire de vânjoșie și de încredere în sine animă deodată pe Cristobald. Se simțea din nou tânăr și puternic. Atunci, într'un elan, vru să cuprindă din nou perindarea formelor. Dar acestea dispărură. Erau prea molatece. Grația lor nu se potrivea decât unei oboseli de gând, dar nu mai putea fi cuprinsă de exaltarea spiritului triumfător. Licărul nerăbdător al ochiului schimbându-și optica, cuprinse mișcarea învălmășită a unei nestăpâniri tinerești.

Piața se populă din nou. Oameni nenumărați cărau în coșuri pești imenși, raci de mare, animale vâdate și vase cu vin. Era o mișcare violentă, plebee, dar fără zgomot, fără chiote. Cristobald se simți deodată singur, de o singurătate apăsătoare și dure-roasă. Vru să intre în învălmășeală, să se piardă în mijlocul acelei mulțimi. Incepu să strige, să-i cheme. Dar vocea lui nu ajungea până la ei. Atunci vru să-i oprească și să-și impună prezența. Oamenii lunecau însă în lumina lunară, descărnați și aerieni, iar gestul lui Cristobald străpungea fantome.

Abătut, tânărul se îndreptă către o stradă îngustă care îl depărta de piața publică. În mijlocul străzii lumina scăzu. Luna strălucea deasupra, peste acoperișurile caselor înalte, nimbându-le.

Și Cristobald rătăci printre casele tăcute și întunecate. La o fereastră deschisă, o față tânără visa în noapte. Ochii îi erau pierduți în neguri și umerii erau înfiorați de răcoarea nopții. Era în această imagine tristețea visului, nelămuritul dorințelor și aspirația turbure a tuturor sufletelor care în decursul vremurilor au depănat în tăcere, susurul gândurilor absurde. Fata din fereastră amintea dorul molcom de ieșire din sine însuși, perindarea grațuită a gândului și renunțarea calmă a tuturor visătorilor.

— Cum rătăcesc cu toții în delirul visului, în loc să trăiască din plin poezia vieții lor umile! — își zise Cristobald. De ce nu se

pătrund aceste suflete de poezia vieții lor proprii, de farmecul străzilor tăcute și urite pe care se plimbă, de vraja mansardelor sărace, de umiliința vieții lor cenușii? De ce cutreeră nemulțumiți, spațiile și vremile, depărtându-se de farmecul imediat al vieții din jur?

Dar fata din fereastră cucerită de farmecul visului era de parte, depănând reverii nedesluite.

Și Cristobald continuă drumul. Intr'o altă casă, la o fereastră luminată, tânărul zări un meșteșugar aplecat asupra unui lucru de migală. Pentru el lumea dispăruse. Totul se concentra în perfecția formelor la care lucra. Cristobald trecu mai departe și ajunse la cârciuma lui Auerbach.

Scoborî treptele, se piti spre a nu se izbi de bolta pietruită și deschizând o ușă grea intră în sala luminată.

La mese se găseau numeroși cheflii: Cavaleri în armură sau nobili îmbrăcați în catifea, cu barba tăiată îngrijit și mâneci bufante, hamali desculți și cerșetori tremurânzi. Intr'un colț, răzemat de un butoi imens, un călugăr îmbrăcat într'o rasă cenușie, încins la mijloc cu un cordon, având în picioare sandale și pe cap o calotă pusă pe o parte, privea în zarea luminilor, culoarea vinului din cupă. Cristobald luă loc la o masă și privi lung în sală. Întâi nu descoperi decât o mișcare neîncetată, o frenezic de petrecere, de abrutizare, de uitare. Oamenii beau cu gesturi largi în mijlocul unei veselii factive, silite. Aceeași surdină a nopții le amuțea vocile și cântecele. Curând însă, Cristobald observă că între acești oameni nu exista nici o legătură. Ei intrau singuri în sală, se așezau la mese, petreceau fiecare în felul lor, neținând seamă de ceea ce făceau ceilalți. Oamenii adunați în sală rămăneau singuri, *nu comunicau unii cu alții*. Mai mult. Nici nu se vedeau. Fiecare trăia o viață proprie, exclusivă, fără punți de legătură cu lumea din afară.

Cristobald mai observă că după o ședere îndelungă în sală, oamenii părăseau mesele și se îndreptau ca mânați de o putere nevăzută, cărora nu li se puteau împotrivi, către o ușă din fundul sălii, pe unde dispăreau.

Cristobald fu cuprins de un sentiment de uzură a vieții, de oboseală și de renunțare. Incetă să mai privească spectacolul petrecerii și să mai desprindă tâlcurile faptelor pe care le vedea.

Iși dete în sfârșit seamă că trebuie să devină aidoma celorlalți. Totul era banal, predestinat, inutil. Și omul se simți și mai obosit, și mai învins, și mai bătrân. Incercă să bea, dar nu reuși. Atunci se resemnă și așteptă în liniște marele îndemn care îl va împinge către ușa prin care trebuia să treacă.

Cristobald rămase îndelung pironit la masă. Și deodată, când uitase de ușa către care se îndreptau toți ceilalți, se simți purtat de un îndemn străin. Se ridică fără voie. Ar fi vrut să se oprească, dar știa că lucrul îi era cu neputință. Se încunună deci procesiunii celor ce se îndreptau spre ușă, cu același pas lin, cu aceeași lunecare nesimțită.

În prag, vru să se oprească un moment și să privească în urmă. Dar îndemnul mai puternic decât voința lui îl împinse afară.

Cristobald trecu pragul și se află într'o noapte și mai grea și mai cumplită, decât aceea în care rătăcise până acum. Era Noaptea, noaptea care apasă, care absoarbe, care chiamă. Simți cum corpul i se destramă cu fiecare pas ce-l făcea în mijlocul negurilor. Corpul îi deveni și mai imaterial, și mai fluid; împotrivirile căzură, dorințele palpitară un moment apoi se stinseră, și în pierdere lină, Cristobald se înfrăți cu noaptea.

ION BIBERI

## PLÂNS DE SERVITOR

M'au îndoit amintirile și m'au bătut ploile,  
Mi-au crescut în spate, ca iarba, nevoile,  
M'am uscat, boierule, de când de sus  
Ți-a trimis Dumnezeu aripi și te-ai dus.  
Nu mă mai adună nimeni de pe drumuri  
Când își umple toamna părul cu fumuri.  
Nu mă mai cunoaște nici pădurea, nici munții,  
Nu mai îmi sărută nimeni apele frunții,  
Cocoana s'a îndrăgit de alt boier,  
A dat toate vitele și oile altui oier  
Și mie îmi umple sângele gura...  
De dimineață până și-arată luna custura.

Ia-mă, boierule, și pe mine în cer  
Să mă dai slugă acolo altui boier...  
Să mătur prin lună, să șterg de praf soarele,  
Și să vă spăl rufele și picioarele.  
Ia-mă și pe mine, să am grijă de duduca Irina,  
Cu ochii și cu mâinile ca lumina...  
Să-i aduc stele, să-i fac păpuși,  
Să mă ascund, ca altădată, după uși,  
Să-i povestesc de Chira-Chiralina și cei patruzeci de hoți  
Că de-aici, prea mă gonesc și mă huiduesc toți.



## ÎNGENUNCHERE

Iți mai amintești, domniță, flăcăul  
Care frământa în inimă hăul,  
Care se culca cu noaptea în brațe  
Și își lega opincile cu ațe?  
Ți l-ai mai aminti să-l mai vezi  
După atâția ani și zăpezi?

Este tot așa cum îl știi...  
I-au căzut din piept multe bucurii.  
Inima îi este ca și altădată  
Tot așa cinstită și curată.  
Poartă și acum tristețile în spate  
Și adună în fluier basme uitate.  
Sufletul lui rătăcește și azi  
Pe unde străjuesc domni de brazi.  
Bătăile de-atunci, de copil,  
L-au lăsat tot așa bun și umil...  
Iși amintește de tine, ca de-o minune  
Pe care basmul n'ar putea-o spune  
Și pentru ziua când s'o duce dincolo de zare,  
Iți sărută mâna, domniță, și-ți cere iertare...

VIRGIL CARIANOPOL

## STIL ȘI DESTIN

Încercările de a explica evenimentele politice și produsele spirituale în viața popoarelor s'au menținut multă vreme pe două căi divergente, între care nu se vedea posibilitatea vre-unei treceri și legături. Între idealismul și materialismul istoric, opinia generală a veacului trecut săpase o prăpastie, peste care nimeni nu s'ar fi încumetat să azvârle vre-o punte. Cantonați în poziții ireductibile și privind cu vrăjmășie unii către alții, în timp ce idealistii nu vedeau în istoria popoarelor decât dezvoltarea treptată a unui factor intern, de natură spirituală, materialistii se complăceau să recunoască în aceleași aspecte, efectele unor condiții exterioare, de caracter economic. Deși, din punctul de vedere al evoluției ideilor, între idealismul și materialismul istoric al veacului al XIX-lea, există o filiație, pe care o explică ucenicia lui Marx la școala lui Hegel, divergența și chiar adversitatea dintre cele două poziții teoretice era un fapt împotriva căruia, multă vreme, nimeni n'a încercat să reacționeze. Împrejurarea este cu atât mai ciudată, cu cât deprinderea de a gândi dialectic, foarte răspândită în lunga și puternica tradiție hegeliană, ar fi trebuit să conducă în chip firesc la constatarea că idealismul și materialismul istoric nu pot fi decât momentele antitetice ale unui proces unitar, care își așteaptă etapa lui sintetică. Este, fără îndoială, un argument în favoarea tezei dialectice, faptul că acest moment a apărut în cele din urmă. Marea operă a lui Spengler, creația cea mai de seamă în filosofia contemporană a istoriei, refuză de a mai porni dela factorul intern sau extern, pentru a vedea într'unul din aceștia cauza celuilalt. Originalitatea poziției lui Spengler stă într'aceea că, pentru el, nici spiritul nici materia nu mai joacă rolul de substructură și condiție

genetică, ci atât unul cât și celălalt sunt coordonate în același plan și considerate deopotrivă ca expresiile simbolice ale unui *destin*, adică ale unei totalități care se realizează pe sine în toate planurile realității istorice. Spengler a fost un maestru incomparabil în arta de a surprinde afinitățile, solidaritatea adâncă, incontestabilul aer de rudenie care există între toate formele de viață ale unei culturi, începând cu modul producției economice și sfârșind cu cele mai înalte expresii ale științei, filosofiei și artei. Astfel, pe câtă vreme pentru Marx industrialismul modern nu este decât o substructură economică din care se degajează treptat valori sociale și morale noi, pentru Spengler el nu este decât una din formele *faustismului*, adică ale acelei tendințe operând cu puterea unui destin în cultura noastră și printre ale cărei trăsături mai speciale trebuie trecută și năzuința creaturii de a se substitui creatorului. Nimeni n'a înfățișat cu mai multă dibăcie decât Spengler, chipul în care, în cuprinsul aceleiași culturi, interiorul și exteriorul se întâmpină și corespund, indicând prin coincidența lor, prezența unei puteri mai profunde, lucrând după un plan de ansamblu. Meșter neîntrecut în această ramură a simbolice universale, se poate spune că Spengler este unul din cei mai geniali *fisionomiști* ai culturilor.

Pentru a prețui cu justețe originalitatea contribuției lui Spengler, se cuvine a spune că ideea unității dintre felurile manifestări ale unei culturi, ideea *stilului* cultural, i se datorește lui Nietzsche, care i-a dat o aplicare de mare răsunet în renumitele sale « Considerații inactuale ». Ceea ce socotea Nietzsche că poate imputa culturii timpului său era lipsa de unitate stilistică, amestecul haotic de gusturi și influențe, introdus pe calea unei dezvoltări excesive a studiilor istorice. Remediul acestui neajuns credea a-l găsi filosoful german în întoarcerea popoarelor către ele însele, către acele expresii metafizice fundamentale care fixează chipul lor original de a răsfrânge lumea și care sunt zestrea lor de mituri populare. Implântându-și din nou rădăcina în acest teren fecund, cultura timpului putea să aspire la acea unitate stilistică de manifestări, pe care istorismul și intelectualismul contemporan o făcuse imposibilă. Se poate spune că este meritul lui Nietzsche de a fi considerat cel dintâi culturile din punctul de vedere artistic și de a fi găsit în aceasta criterii noi pentru

înțelegerea și aprecierea lor. Culturile cu unități stilistice alcătuiesc una din reprezentările fundamentale ale acelei interpretări estetice a lumii și vieții, pe care Nietzsche a moștenit-o dela romanticii germani, dezvoltând-o în felul său propriu. Ideea nietzscheană a unității de stil a culturilor a avut un succes atât de mare, încât o regăsim nu numai în aplicațiile geniale ale lui Spengler, dar aproape în toată literatura estetică și istorică a Germaniei mai noi. O folosință atât de largă s'a întovărășit și cu unele excese. Unitatea stilistică a fost căutată uneori între aspecte atât de îndepărtate și de o valoare atât de inegală, încât cititorul chemat să aprecieze nu-și poate uneori ascunde uimirea. Mi-amintesc de pildă a fi întâlnit într'un eseu asupra Parisului, datorit cunoscutului critic de artă Wilhelm Hausenstein, — o lucrare plină de altfel de vederi ingenioase și subtile, — observația că există un fel de asemănare, o afinitate care se destăinuște intuiției, între măreția plină de măsură a bisericii Notre-Dame și excelentele cornuri care se servesc dimineața în bunele hoteluri ale Parisului. Astfel de exagerări ale demonului analogiei, n'am aflat însă niciodată în Spengler. Apropierea sale sunt plausibile, chiar când sunt îndrăznețe. Să adăugăm, în fine, că dacă ideea unității de stil a culturilor a primit-o dela Nietzsche, Spengler a făcut-o să evolueze către aceea de destin, de dezvoltare ineluctabilă a unei puteri totalitare. Unele insuficiențe ale viziunii lui Nietzsche se găseau astfel completate, fără ca terenul adecuat să fie părăsit. Căci Nietzsche, vorbind despre unitatea stilistică a culturilor, le considera în sinteza lor statică, așa cum o poate construi teoreticianul, și nu în devenirea lor efectivă, cu care are de-a face istoricul. Spengler cugetă deci ideea unității de stil în mișcare; el o transpune în regimul devenirii și obține ideea de destin. Morfologia istoriei, noua problemă pe care Spengler declară a o fi introdus în domeniul cercetărilor de filosofia istoriei, se întemeiază pe ideea destinului ca stil, adică a unei totalități care se formează treptat și irezistibil, din momentul în care cultura apare și până în acela în care se usucă și moare. Prin Spengler, dar numai după ce între timp apăruse contribuția lui Nietzsche, vechea reprezentare mitică a destinului intră în filosofie, de data aceasta ca produsul unei interpretări estetice a lumii și vieții.

Este, de sigur, un semn al timpului faptul că nu numai cercetările noi de filosofia istoriei, dar și unele studii recente de psihologie individuală apelează la ideea de destin. Astfel, o cercetătoare ca d-na Charlotte Bühler, cunoscută profesoară a Universității din Viena, studiind într'o lucrare consacrată « Vieții omenești ca problemă psihologică » (Der menschliche Lebenslauf als psychologisches Problem, 1933), chipul în care se constituie o existență, ajunge la un moment dat să folosească și noțiunea destinului. Analiza recunoaște, firește, că o existență omenească este produsul conlucrării dintre unele date exterioare și altele lăuntrice. Caracterul insului, structura lui morală și fizică dezvoltându-se în mijlocul unor împrejurări externe independente sunt cei doi factori, din a căror conjugare se constituiesc viețile omenești. Printre acestea sunt unele în care factorul intern are preponderența în îndrumarea chipului general în care viața decurge și altele în care această preponderență revine împrejurărilor externe: vieții endogene și exogene. Sunt însă și vieți în care trebuie să observăm o anumită coincidență între intern și extern, care nu se poate ascunde și tocmai astfel de existențe sunt acelea în legătură cu care d-na Charlotte Bühler întrebuințează o dată cuvântul de destin. « O anumită coordonare între dezvoltarea internă și destinul exterior » i se pare d-nei Bühler că poate observa în cazul înneului lui Shelley într'un moment în care oboseala sa de viață era completă, sau în împrejurări ca aceea a lui Napoleon sau a renumitului actor Iosef Kainz care se îmbolnăvesc de cancer, într'o fază a vieții pe care o puteau socoti finală, deși numărul lor de ani nu era încă prea mare.

Este foarte prețioasă recunoașterea acestei coordonări între intern și extern, venită din partea unei savante care nu practică decât metodele exacte ale științelor experimentale și se ferește de a depăși vreodată domeniul fenomenelor observabile. Rămâne însă o întrebare care mai poate fi pusă, dacă o astfel de coincidență între predispoziții și întâmplări caracterizează numai anumite cazuri și dacă, nu cumva, ea alcătuește o trăsătură comună tuturor vieților omenești? Rezervându-ne deocamdată impresiunea și sentimentul, căci într'o astfel de problemă nu poate fi vorba de mai mult, ne vom mulțumi să atragem atenția asupra instruc-

tivului paralelism care există între acest mod de a pune problema în psihologie și acela care a fost cucerit de Spengler pentru filosofia istoriei. Nu este deci exclusă prevederea că psihologia viitoare va ajunge să vorbească de o anumită unitate stilistică a unei existențe omenești, ca manifestare a unui destin care ar lucra în adâncime, făcând solidare și învelind în aceeași atmosferă toate evenimentele interne și externe. Un astfel de mod de a înțelege lucrurile ar reactualiza vechi doctrine, pe care deocamdată s'au gândit să le reia unele ramuri ale misticei, dar nu și disciplinele științifice. Astfel, Rudolf Steiner, în «Teosofia» sa, a afirmat odată că există o anumită afinitate între caracterul unui om și întâmplările vieții sale. Convingerea întemeietorului antroposofiei este că nu i se poate întâmpla orice unui om și că o legătură nevăzută unește materia de fapte care compun soarta sa externă. Pentru a explica această situație, care lui Rudolf Steiner i se pare incontestabilă, se recurge la vechea doctrină indiană a *karmeii*, potrivit căreia felul vieții anterioare, faptele bune sau rele pe care le-a făcut altădată, explică destinul oricărui om în întruparea lui actuală. Unitatea stilistică a vieții devine astfel un argument în favoarea transmigrării sufletelor și a ordinii morale a vieții.

Dar chiar gânditori care stau departe de orice misticism, cel puțin în formele lui transcendente, au recunoscut uneori faptul unității stilistice a vieții. Este celebră, în această privință, observația lui Nietzsche: «Orice om de caracter are un anumit eveniment tipic care se repetă neconținut în timpul vieții sale» (*Jenseits von Gut und Böse*, af. 70). Pentru că ceea ce recunoaștem drept caracter nu este altceva decât statornicia felului de a fi, principiul unității de stil a predispozițiilor cu evenimentele impune ideea că în viața insului de caracter trebuie să revină neconținut același eveniment. Nietzsche credea că poate verifica această situație în realitatea faptelor. Interesant este că o astfel de constatare apare nu numai la Nietzsche, dar și la unii scriitori foarte experți în arta biografiilor, cum este André Maurois, care într-o cercetare consacrată acestui obiect, a avut ocazia să observe: «O viață omenească este totdeauna făcută dintr'un anumit număr de teme, care ți se impun cu o putere unică, atunci când le studiezi. În viața lui Shelley, tema apei domină întreaga simfonie. În tinerețea sa, la Eton, îl găsim visând la marginea unei

ape. Mai târziu ia deprinderea să arunce într'un râu mici vapoare fragile și simbolice de hârtie. Viața lui se petrece în bărci. Prima lui soție, Harriet, moare înecatată și imaginea morții în valuri obsedează pe cititor cu mult înaintea evenimentului real, ca și cum Destinul l-ar fi condus pe Shelley încă din copilărie către golful din Spezzia », unde și-a găsit sfârșitul. (Aspects de la Biographie, 1928, pag. 70). Tot astfel în viața lui Disraeli se pare că se poate urmări o temă a florilor, pe care de altfel biograful lui a știut s'o urmărească și s'o dezvolte cu multă măiestrie.

Revenind la Nietzsche, trebuie să adăogăm că ideea unității dintre evenimentele interne și cele externe l-a urmărit stăruitor. Simbolismul vieții este una din convingerile lui cele mai înrădăcinate și una din acelea a căror mărturie revine mai des sub pana sa. E. Bertram, care i-a consacrat lui Nietzsche una din monografiile cele mai adânci pe care le numără îmbelșugata bibliografie nietzscheeană, a adunat în această privință un material sugestiv (Nietzsche, Versuch einer Mythologie, 1922, p. 31 și urm.). Desprindem din acest inventar, amintirea momentului în care Nietzsche ducându-se pentru întâia oară la Triebschen, pentru a-l vizita pe Wagner, aude cum cineva care cânta la piano repeta neconținut un acord dureros, recunoscut a fi mai târziu pasajul din actul II al lui Siegfried, care începea cu vorbele: « *Verwundet hat mich, der mich erweckt* »: exclamație simbolică pentru întregul fel în care s'a dezvoltat mai târziu legătura celor doi prieteni. Tot astfel povestește Nietzsche, cum trimițând lui Wagner scrierea voltairiană, « *Menschliches Allzumenschliches* », acesta îi expedia în același timp textul lui « *Parsifal* », pe care îl întovărășea cu o dedicație iscălită « *Richard Wagner, consilier ecleslastic* »: această coincidență, observă Nietzsche, a sunat ca o încrușișare de spade. Ultima parte a lui Zarathustra este terminată în ziua în care Wagner moare la Veneția. Pornirea de a surprinde simbolismul evenimentelor, ciudata îmbinare dintre interior și exterior este activă lui Nietzsche tot timpul, ba chiar se transformă într'un fel de obsesie, notată cu oarecare grije: « Nu mai există evenimente întâmplătoare: este cu neputință să mă gândesc la cineva, fără ca o scrisoare de-a lui să nu-mi intre politicos pe ușe ». Aceeași idee a unității stilistice este urmărită, așa dar, de Nietzsche și în viața largă a culturilor și în aceea mai mărginită

a indivizilor. Și pentru sentimentul atâtor gânditori care i-au urmat destinul pare a lucra ca un artist și în viața oamenilor și în aceea a operelor lor.

\* \* \*

Se cuvine să ne întrebăm căror împrejurări se datorește acest apel la ideea de destin care, începând cu Nietzsche, a devenit din ce în ce mai frecventă în epoca noastră. Cred a nu mă înșela afirmând că noua trecere de care se bucură ideea de destin corespunde reacțiunii generale împotriva tuturor formelor atomismului și mecanicismului și în favoarea viziunii structurale și finaliste a lumii. Improspătarea noțiunii de destin este un fenomen paralel cu apariția unei psihologii a structurii, cu cercetarea « tipurilor » în toate științele morale, cu reluarea în biologie a vechii noțiuni aristotelice a entelechiei și, în genere, cu încrederea sporită în valoarea cauzelor finale.

Un bun sociolog al științei, unul dintre creatorii acestei discipline noi, fostul profesor al Universității din Frankfurt Karl Mannheim a arătat odată că toate concepțiile atomiste sunt legate cu tendințe sociale reformiste sau chiar revoluționare, în timp ce concepțiile structurale și totalitare se găsesc în relație cu tendințe conservatoare. Căci cine dorește transformarea își reprezintă o lume constituită din elemente simple, izolate și capabile de a intra în noi alcătuirii; pe când cine dorește conservarea adoptă reprezentarea unei realități compuse din totalități indestructibile, garantate de cauzele finale care le conduc. Destinul înfățișează o astfel de structură; el nu este altceva decât existența insului sau a popoarelor în totalitatea lor, lucrând cu o putere imanentă și finală. Poate că încrederea care se acordă din nou ideii de destin este în legătură cu unele tendințe sociale ale timpului și anume cu acelea care, nedorind transformarea stărilor, ci conservarea lor, este firesc să invoace un rost al lucrurilor împotriva căruia este inutil să lupți, de vreme ce alcătuiește un complex cu neputință de dislocat.

Dar în afară de această condiționare socială a credinței în destin, există și una morală. Este o observație curentă faptul că cine a suferit din pricina unei întâmplări cu urmări dureroase și importante pentru toată așezarea vieții lui, apelează la ideea



destinului ca la un remediu împotriva desnădejdiei. Credința într'o structură a vieții, din care nici un element nu poate fi clintit, aduce sufletului, dacă nu totdeauna mângâiere, în tot cazul o anumită liniște, acel balsam al apatiei pe care îl recomandau stoicii, unii dintre filosofi care au cultivat mai intens credința în structura nezdruincată a lumii. Cine a făcut însă întreaga experiență a durerii știe că resemnarea stoică nu este un sentiment care se cucerește cu ușurință și că n'are o valoare decât în cazul când cucerirea lui n'a fost ușoară. Sunt momente în cuprinsul dialecticei durerii, când sufletul nostru are nevoie tocmai de ideea de absurd, de eveniment absolut întâmplător și neîncadrat în nici un fel de rânduală morală a lucrurilor. Mai întâi, atâta vreme cât lupta chiar în tensiunile ei supraumane mai este posibilă, ideea absurdului în stare completă și pură este menită să aprindă și să susțină energia faptei. Cine ar mișca un singur deget, dacă acceptarea destinului s'ar impune în chip spontan și cu cea mai mare ușurință? Dar, mai ales, cine ar consimți la luptele mai grele, dacă în sufletul nostru nu s'ar ivi mai întâi ideea absurdității realului și consecința necesară că logica lucrurilor, ca și valoarea lor morală, este produsul contribuției noastre umane? Voința noastră se găsește totdeauna în corelație cu ideea mobilității și absurdității morale a realului. Într'un univers a cărui structură n'ar permite nici o abatere dela finalitățile lui, fapta ar fi inutilă. Acționăm deci pentru că avem conștiința de a întâmpina în lume un material plastic și nedesăvârșit. Se prea poate ca astfel de reprezentări să pălească până la urmă în cuprinsul dialecticei durerii și a luptelor ei, dar ele precedă totdeauna acceptarea ideii de destin, dacă resemnarea în fața acestuia nu este altceva decât simplă lașitate și bicusnicie. În fine, chiar când lupta este pierdută, dar mai înainte ca destinul să fie primit, există un alt moment în care sufletul stăruie în reprezentarea absurdității lucrurilor, pentru motivul că dacă ne-au fost vrăjmașe, ne mai rămâne cel puțin posibilitatea de a nu le recunoaște vre-o îndreptățire și de a le disprețui. Cine a pierdut, de pildă, o ființă de care îl lega o mare iubire nu poate ajunge ușor la ideea că faptul aparține structurii totalitare a lumii, unității ei de stil. Căci această din urmă recunoaștere presupune pietate față de așezarea lucrurilor, pe când deocamdată și chiar dacă lupta este pierdută, în

sufletul nostru stăruie revolta. Nu consimțim să cedăm ordinii universale ființa pe care am iubit-o din tot sufletul și pe care continuăm s'o socotim răpită cu injustiție și brutalitate. Căci dacă am recunoaște în acest fapt un aspect al ordinii nezdruncinate a lucrurilor, ar trebui să tăiem și ultimul fir care ne mai ține de ființa iubită și anume acela al dragostei noastre în revoltă! Și multă vreme sufletul nostru nu consimte să reteze acest fir prețios. Abia după revoltă și luptă și după revoltă fără luptă, după dispreț și desnădejde, intervine ideea destinului care trebuie acceptat, ca singura soluție într'o luptă în care puterile noastre amenință să se zdrobească.

Acceptarea destinului înseamnă în primul rând o criză de demoralizare, mărturisirea unei înfrângerii. Abia mai târziu poate să intervie adevărata mângâere și anume în momentul în care din amărăciunea experiențelor fatale se distilează suc cu puteri întăritoare al adorației și când recunoașterea destinului se înalță și se sublimează în închinare. Nietzsche credea că iubirea soartei, acel *amor fati* despre care vorbește în atâtea rânduri, este dovada unei mari vitalități, a celui fel de a te situa în fața lumii care o afirmă și o îndrăgește, nu pentru ceea ce poate ea deveni, ci pentru ceea ce este în fapt, chiar în aspectele ei dureroase pentru sensibilitatea omenească. Noi socotim însă mai de grabă că *amor fati* este atitudinea sufletului contemplator și religios, nu al omului ca expresie vitală, căci acesta orientându-se în chip firesc către faptă, întrevede în lume mai mult absurdul care trebuie înlăturat, decât figura venerabilă a destinului pe care urmează să-l primim și să-l adorăm.

Mai există de altfel și o altă antinomie între destin și voință și poate că ea este răspunzătoare de tragicul vieții omenești. Căci voința omenească reacționează totdeauna la împrejurări particulare și este mediativă, adică se călăuzește de motive, în timp ce destinul lucrează spontan și ca totalitate. Este foarte turburător gândul că viața noastră ca întreg se constituie din materia faptelor particulare, din puzderia reacțiilor cu care răspundem la împrejurări izolate. Nu rezultă de aci că pentru a se realiza, destinul fiecăruia din noi lucrează împotriva voinței noastre, înfrângând-o și zdrobind-o. Destinul, s'a spus, lucrează ca un artist, cu preocupare de unitate stilistică; pe când voința omenească încearcă

să se sustragă unității destinului, pentru a-i substitui pe aceea a ordinii umane. Din acest punct de vedere, orice faptă omească este o faptă împotriva destinului, o luptă din care poate nimeni nu iese învingător. Oricine a simțit vreodată tragicul vieții omenesti este îndreptățit să-l atribue eternului și neîmpăcatului conflict dintre voință și destin, dintre mărginita noastră chibzuință și arta marelui Faur care azvârle pe nicovala lui materia sângerândă a durerii umane.

TUDOR VIANU

# SPIRITUL LUI GOETHE ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

## II

Goethe a avut în Italia o intrare mai puțin senzațională decât în Franța și Anglia. Cu toate că poetul și-a desăvârșit educația spirituală în Italia, unde a căpătat viziunea integrală a lumii antice, Italianii nu au avut curiozitatea să traducă în limba lor *Călătoria în Italia* decât în 1875<sup>1)</sup>. De altfel, afară de *Werther*, care e tradus în 1781 și care a stârnit oarecare interes, deși nu atât de puternic ca aiurea, celelalte opere ale lui Goethe se traduc destul de încet. Unele din lucrările sale de tinerețe sunt tălmăcite cu o neglijență care dovedește indiferență. Astfel *Götz*, care a înregistrat mai multe tălmăciri, a fost tradus abia în 1857 de Fr. Vergani. *Hermann și Dorothea* e tradusă în 1804, *Torquato Tasso* în 1820, *Dichtung und Wahrheit* în 1825—26, *Iphigenie* în 1832, *Faust* în 1835, *Die Wahlverwandschaften* în 1835, iar *Faust II* în 1835. Pe la mijlocul veacului trecut, Goethe fu înfățișat publicului italian printr'un număr mare de tălmăciri. Acestea n'au rămas singurele. Operele sale capitale au fost firește traduse de mai multe ori. Fiecare generație a căutat să și-l însușească. Procesul acesta al întineririi lui Goethe se observă de altfel pretutindeni în literaturile străine. Traducerea lui *Werther* care are astăzi putere de circulație în Italia e a lui G. A. Borgese. *Wilhelm Meister* e înfățișat în tălmăcirea lui Silvio Bianco, iar lirica lui Goethe poate fi citită în antologia atât de variată a lui Tomaso Gnoli și Amalia

---

<sup>1)</sup> Au apărut fragmente traduse în 1832.

Vago, antologie în care se întâlnesc printre altele numele lui Borgeese, Carducci, Croce, d'Annunzio, Andrea Maffei și Luigi Pirandello. *Faust* a trecut și el din generație în generație. După ce apare în 1857 la Florenza *Faust I* de Slavini împreună cu *Faust II* de P. Gazzino, trei ani mai târziu tipărește Pietro Rotta o traducere completă a poemei lui Gœthe, care e urmată de o alta a lui Maffei, spre a se încheia seria cu traducerea completă în proză a lui Guido Manaccorda, însoțită de o introducere, de un comentariu bine informat și de bogate note explicative<sup>1)</sup>. Foarte puține dintre operele lui Gœthe devin în Italia populare, iar influența lor asupra literaturii italiene este redusă. *Werther* provoacă desigur anumite wertheriade și multe transpuneri pentru scenă. De altfel în Italia muzicală, în care opera are rolul dominant, nu trebuie să se uite că Donizetti, îndemnat de textul lui Tasso, a scris o operă. Chiar și *Faust*, când e reprezentat târziu de tot, în 1860 la Neapole, este întovărășit de muzică și balet și își datorește succesul mai mult spectacolului, decât adâncimii de cugetare și frumuseții textului<sup>2)</sup>. *Werther* a făcut desigur zgomot în Italia, nu însă atât ca în alte țări<sup>3)</sup>. Iar influența lui nu este chiar categorică. Doar la Foscolo ea este mai pronunțată, căci romanul acestuia, *Jacopo Ortis*, apărut în 1799, are vădite afinități cu *Werther*. Neoclasicismul italian opunea romantismului german o rezistență destul de dură și de aceea nu e nici o mirare că istorici literari ca De Sanctis remarcă întârzierea cu care romantismul și influența germană și-au făcut drum în Italia<sup>4)</sup>. Foscolo, cu lamentațiile desnădăjduite ale lui Jacopo Ortis, atât de înrudite cu suspinele wertheriene, poate fi socotit unul dintre cei dintâi romantici italieni. De altfel Gœthe n'a avut în Italia plenipotențieri ca Emerson și Carlyle. Giuseppe Manzoni poate fi socotit ca un admirator al lui Gœthe, fără a fi însă și un popularizator

<sup>1)</sup> *Il Faust*, versione integra dell'edizione critica di Weimar, con introduzione e commento a cura di Guido Manaccorda. 2 Vol. Milano, 1932.

<sup>2)</sup> Carlo Fasola: *Gœthe und sein italienisches Publikum*. G. Jb. XXX 1909 pl. 59.

<sup>3)</sup> E. Benvenuti: *Il Werther, la lirica e la drammatica del Gœthe e la letteratura italiana*. Nuova Rassegna di Letteratura. Firenze.

<sup>4)</sup> F. De Sanctis: *Storia della Letteratura Italiana* ed. a cura di Paolo Arcari, vol. II, p. 351.

al său. Legătura lui Manzoni cu Gøthe a fost la un moment dat foarte strånså, iar pontiful literar din Weimar, care l-a citit cu foarte multå plåcere, a avut numai cuvinte bune despre talentul autentic al acestuia în convorbirile sale cu Eckermann. Articolul admirativ al lui Manzoni despre *Faust*, publicat în 1826, alterneazå oarecum cu recenziile laudative ale lui Gøthe din *Kunst und Altertum* și dau astfel acestei prietenii un vådít caracter de admirație reciprocå. De altfel, unii critici italieni ca Bonavenuto Zumbini våd în *Il conte di Carmagnola* influența lui *Egmont*. Desigur, dacå Gøthe a fost la sfårșitul veacului al optsprezecelea în Italia numai o apariție literarå trecåtoare, aceasta se datorește faptului cå în Italia se știa prea puțin limba germanå și cå a trebuit så treacå timp pånå ce el så poatå pårunde chiar în cercurile intelectuale. Cartea d-nei de Stael despre Germania a contribuit și ea la cunoașterea lui Gøthe și a fost timp de aproape o jumåtate de veac un Baedeker german hotåritor. Prin ea îl cunosc pe Gøthe atåt Manzoni cât și Carducci. Acesta din urmå e unul dintre pușinii poeți italieni care s'au înflåcårat pentru Gøthe, traducånd balada *Der Kønig in Thule*, citindu-i întrega operå, dar pårtråndu-și o oarecare libertate în judecarea lui. O problemå Gøthe n'a existat în Italia. Un punct de vedere moralist ca în Anglia n'a turburat pe critici. Dar începånd cu Emilio Teza și încheind cu Farinelli și Benedetto Croce, critica italianå a însoțit de aproape numårul mare de traduceri care au apårut spre sfårșitul veacului trecut și în primele decenii ale veacului nostru. La început, critica și comentariile sunt stångace și influențate de izvoare franceze, germane și engleze. Unele atacuri sunt izolate și nu merg în adånc. Necesitatea de a-l cunoaște pe Gøthe ca om și ca personalitate crește. Lucrul acesta se vede din traducerea fåcutå de G. V. Giusti în 1880 a schiței biografice a lui Michael Bernay din *Allgemeine Deutsche Bibliothek*, din traducerea biografiei lui Lewes de cåtre Pisa în 1889 și, în sfårșit, din biografia lui Guido Menasci din 1899, lucrare care a obținut oarecare succes în Italia, dar superficialå și fårå rezistențå. Abia Benedetto Croce, în al sår *Gøthe*, reușește så releve și så prețuiascå pe poet ca meșteșugar literar. Nu e o biografie. Nici pånå azi nu s'a scris încå una serioaså în italienește și italienii se mulțumesc cu traducerea cårții lui Emil Ludwig, apårutå în 1932. Dar esul

lui Croce aduce interesante caracterizări și puncte de vedere personale privitoare la opera lui Gœthe care trece astfel pe planul întâi. De altfel, atât Arturo Farinelli în prefața la operele alese ale poetului, cât și Guido Manaccorda în comentariile la *Faust* se opresc exclusiv asupra poetului și artistului, precum alți cercetători au închinat pagini înțelegătoare scrierilor sale naturaliste <sup>1)</sup>. În Italia, Gœthe ca om și ca personalitate creatoare n'a stăpânit spiritele. Nici în lumea scriitorilor problema Gœthe n'a trezit prea mult interes. Poetul se menține obsedant și pururi tânăr în lumea germaniștilor, a căror școală nouă a închinat și închină mereu cercetări de detaliu sau de proporții generale operei și influenței lui Gœthe în Italia.

Cu cât ne depărtăm mai mult de cele trei mari literaturi europene, cu atât pătrunderea lui Gœthe se face mai încet și cu atât înrăurirea lui este mai redusă. Gœthe joacă astfel numai rareori un rol hotărîtor, ci se mulțumește doar cu unul episodic. În Spania de pildă, el pătrunde destul de târziu. *Werther* este tradus în 1803 și abia în a doua jumătate a veacului al XIX-lea sunt tălmăciți *Hermann și Dorothea*, *Gœtz*, *Clavigo*, *Egmont*, *Torquato Tasso*, *Die Wahlverwandschaften* și *Dichtung und Wahrheit* <sup>2)</sup>. O mai puternică impresie face asupra fantaziei fierbinți a spaniolilor *Faust*, care înregistrează mai multe traduceri, dintre care aceea a lui Llorente din 1882 și aceea a lui I. Maragal, mai recentă, sunt cele mai izbutite. Gœthe nu și-a făcut însă drum în marele public spaniol. El a rămas un subiect de preocupare și de interes literar pentru poeți și critici literari, ca de altfel aproape în toată Europa. Astfel s'au oprit cu deosebire asupra lui Gœthe, Juan Valera și Marcelino Menendez Balayo, care au avut o atitudine destul de independentă față de poetul german, aducându-i anumite critici; iar profesorul de filozofie Urbano Gonzales Serrano scrie o

<sup>1)</sup> Fasola: *Op. cit.*, p. 157.

<sup>2)</sup> Fasola: *Op. cit.*, p. 170 și urm. Fasola publică o bibliografie completă a legăturilor literare italiene cu Gœthe până la 1909. În ce privește pe A. Farinelli, merită relevat mai ales studiul *Dante e Gœthe*, Firenze, 1900, conferințele asupra lui Faust și altele.

<sup>3)</sup> Garcia Morente: *Gœthe und die Hispanische Welt*, Jb. G. Ges. Vol. 18, 1932, p. 80 și urm.

lucrare mai vastă asupra lui Goethe, cu interpretări personale îndrăznețe. Dar influența lui Goethe își va face drum și în opera unor scriitori de seamă, ca poetul Espronceda și romancierul Valera, unde se pot întâlni urme vădite din *Faust*<sup>1)</sup>. Adevăratul ambasador al lui Goethe în Spania a fost însă marele poet catalan I. Maragal. Entuziasmul acestuia pentru Goethe se aseamănă cu al lui Carlyle. Și el a învățat limba germană citindu-l pe Goethe și el l-a tradus, l-a comentat și a pledat pentru cauza goetheeană. Nimeni în Spania nu și-a închinat mai mult inima și mintea lui Goethe ca Maragal. El a scris un foarte semnificativ eseu: *Discurs despre Goethe*, a tradus lieduri, elegii romane, opere de tinerețe, ca *Die Laune des Verliebten* și opere cu caracter universal ca *Iphigenia* și *Faust*<sup>2)</sup>. Dacă de pildă *Iphigenia* a fost tradusă într'un chip foarte credincios și, în forma aceasta, s'a prezentat în anul 1898 pe scena Teatrului Intim, din *Faust*, Maragal n'a tălmăcit decât cu o foarte mare libertate episodul Margaretei și alte câteva fragmente independente. Toată gândirea lui Maragal este pătrunsă de cugetarea lui Goethe și el poate fi socotit ca un adevărat crainic al poetului în Spania<sup>3)</sup>. Fără entuziasmul și perseverența lui credincioasă, Goethe ar fi trecut episodic ca atâția alți mari poeți străini prin literatura spaniolă.

Rolul pe care Goethe l-a jucat în țările nordice n'a fost lipsit de însemnătate. Poate fiindcă vecinătatea și rudenia i-au deschis un drum lesne de străbătut, sau poate fiindcă, limba germană fiind o limbă curentă în acele țări, Goethe a putut fi cunoscut înainte de a fi fost tălmăcit. În această privință, Goethe pătrunde curând în Danemarca, chiar dacă de pildă *Werther* e tradus abia în 1832<sup>4)</sup>. Pe la 1770, « frigurile wertheriene » începuseră să facă victime în Danemarca și Norvegia, iar în Suedia « werthermania » luase proporțiile unei adevărate epidemii psihice<sup>5)</sup>. Cu toate ace-

<sup>1)</sup> *Ibidem*, p. 84 și urm.

<sup>2)</sup> J. J. A. Bertrand: *Goethe en Catalogne*, în *Revue de littérature comparée*. Ianuarie—Martie 1932, p. 176 și urm.

<sup>3)</sup> J. J. A. Bertrand: *Goethe en Catalogne loc. cit.* p. 182.

<sup>4)</sup> Georg Brandes: *Goethe und Dänemark*, G. Jb. II, 1881.

<sup>5)</sup> Ewert Wrangel: *Werther und das Wertherfieber in Schweden*, G. Jb. XXIX, 1908, p. 139.



stea, nu se poate spune că străbaterea lui Gøethe printre scandinavii a fost fără accidente. Unii din ei, ca norvegianul Johan Herman Wessel sau suedezul M. Goldschmist, au avut atitudini ostile poetului, iar în Suedia, pe cât de puternic a fost curentul în favoarea lui *Werther*, pe atât a fost de acută și reacțiunea care s'a accentuat prin traducerea în limba suedeză a pamfletelor și broșurilor germane și printr'o serie de lucrări originale asemănătoare. În Danemarca, Gøethe a avut câțiva plenipotențieri de talent și de mare autoritate. Dacă poetul Jen Baggesen, de pildă, care fusese în 1790 la Weimar, s'a convertit târziu la gøetheism, sub înrâurirea unei iubite exaltate de farmecul operei poetului german, pentru a reveni apoi la aceeași atitudine ostilă din tinerețe, publicând în 1836 o satiră împotriva lui *Faust*, rolul lui Adam Gottlob Oehlenschläger pentru încetățenirea lui Gøethe în Danemarca a fost netăgăduit. La începutul veacului al XIX-lea, Oehlenschläger deschidea drumul lui Gøethe în țara sa, urmat de aproape de scriitori ca N. F. S. Grundwig, Schack von Stafeed și de câțiva esteticieni ca Cristian Oerstaedt, Franz Christ. Sibber și Carten Hauch, care au creat, prin scris și prin vorbă, atmosfera necesară unei mai adâncite înțelegeri a poetului. Dar abia generațiile mai noi de scriitori danezi au pătruns în intimitatea spiritului lui Gøethe. Un poet ca Johann Ludwig Heiberg, care a tradus corespondența lui Gøethe cu Schiller, se apropie de Gøethe olimpicul și naturalistul, îl prețuește mai mult decât pe Shakespeare și pătrunde în miezul problematicei goetheene<sup>1)</sup>, pe când Sören Kirkegaard, spirit religios, platonice și pur, s'a simțit departe de estetismul și bunul plac sentimental al lui Gøethe. Poate că drumul lui Gøethe în Danemarca ar fi fost mai adânc și mai continuu, dacă întâmplările politice din ultimile decenii n'ar fi izolat sufletește poporul danez de cel german.

În Suedia, Gøethe face o carieră mult mai strălucită decât în Danemarca și Norvegia. Influența lui Gøethe e acolo din capul locului hotărâtoare. La sfârșitul veacului al XVIII-lea există o întregă pleiadă de scriitori suedezi înrâuriți de *Werther*. Romanul acesta are la 1783 în Suedia o intrare triumfală și e multă

---

<sup>1)</sup> Georg Brandes: *Op. cit.*, p. 36 și urm.

vreme singura operă a lui Gøethe populară, nu atât prin traducerea retipărită și revăzută mai târziu, cât prin înrăurirea pe care o are asupra mai multor scriitori. Cât de mare a fost capacitatea de fermecare și de cucerire a acestei cărți o arată reacțiunea unei bune părți din scriitorimea suedeză, care, prin pana criticului Kellgren, atacă « convulsiile lui Gøethe »<sup>1)</sup>. Cu toate acestea, *Werther* și-a pus pecetea și pe scrisul unor scriitori romantici ca Claes Liviju și Lorenzo Hammarsköld și a lăsat urme la cel mai goethean dintre poeții suedezi, P. D. A. Atterbom. Curând însă imaginea wertheriană a lui Gøethe este înlocuită în Suedia cu alta mai pură<sup>2)</sup>. Scriitori ca Atterbom, care a dat la iveală și o broșură apologetică privitoare la poetul german, Tegnier și Geiger au văzut în Gøethe o figură ideală a culturii, o expresie a vieții trăită estetic prin stăpânirea însăși a forțelor vitale. Și în Suedia Gøethe și-a câștigat astfel treptat aceeași cetățenie artistică și culturală ca în marile țări ale occidentului. Numai că aci imaginea lui Gøethe nu a căpătat acel contur definitiv ca aiurea și nici o lumină proprie ca aceea pe care francezii, englezii și americanii au știut să i-o dea. Din toată frământarea critică scandinavă, se desprinde doar monografia lui Georg Brandes, care însă depășește cu mult hotarele țării sale, devenind o faptă spirituală europeană și o reușită realizare de fixare definitivă a unei mai autentice imagini goetheene. Cu cât opera lui Gøethe străbate mai târziu într'o literatură, cu atât ea participă mai puțin la viața activă a acelei literaturi. Wertheromania își pierde astfel puterea îndată ce *Werther* pătrunde mai târziu și într'o fază înaintată a poeziei poporului respectiv.

În țările slave și balcanice, ultimele în care Gøethe își întipărește farmecul și autoritatea sa spirituală, el se impune prin ceea ce aiurea a fost descoperit și gustat mai târziu, prin lirică. Și lucrul acesta e firesc. Marile literaturi occidentale l-au primit pe Gøethe treptat, o dată cu diferitele etape ale evoluției lor poetice. Pentru francezi, englezi și italieni, *Werther* a fost o carte contemporană și de aceea ea a fost atât de vie și influența ei atât

---

<sup>1)</sup> Ewert Wrangel: *Op. cit.*, p. 135 și urm.

<sup>2)</sup> Frederick Böök: *Goethe und die skandinavische Welt*, Jb. G. Ges. 18, 19.

de pătrunzătoare. Pe când în literaturile în care Gœthe se încetățenește la jumătatea veacului nostru, el se înfățișează ca o imagine integrală și definitivă.

Cele din urmă țări în care *Werther* a mai devenit o problemă revoluționară literară a fost Rusia și Polonia. Rusia era o țară în care cultura nu pătrunsese în veacul al XVIII-lea decât în aristocrație și într'o parte din clasa conducătoare. Sub Caterina a II-a, care nu trebuie uitat că a fost la origine princesă germană, cultura germană a putut străbate treptat în rândurile societății rusești. Și dacă țarina a socotit pe *Werther* o carte primejdioasă, asta nu înseamnă că o bună parte din scriitorii care l-au popularizat pe Gœthe în Germania n'au fost la început chiar intelectuali de sânge german <sup>1)</sup>. Și în Rusia, Gœthe cel din epoca Sturm und Drang își face întâi apariția. Printre primele plăsmuiri goetheene e tradus *Clavigo* (1780), urmat de *Werther* (1787), care provoacă și acolo o adevărată wertheromanie. Apar imitații, se întâmplă sinucideri provocate de citirea romanului și se creează o turbure atmosferă wertheriană <sup>2)</sup>. Scriitorii ruși l-au vizitat mai târziu pe poet la Weimar. Gœthe nu găsește însă în Rusia un plenipotențiar de calitatea lui Carlyle sau a lui Emerson. Sergei Semenovici Uvarow, care a reușit să pătrundă în intimitatea lui Gœthe și să întreție cu el o bogată corespondență, nu era personalitatea chemată să dea un impuls puternic cunoașterii și înțelegerii lui Gœthe în Rusia <sup>3)</sup>. Mai degrabă înrudirea casei domnitoare de Saxa-Weimar cu casa imperială rusească și legăturile câștigate astfel de ministrul Gœthe cu personalitățile rusești care veneau la Weimar au contribuit toate laolaltă la crearea unei atmosfere goetheene în cercurile conducătoare rusești, și deci și în lumea intelectualilor. Vizitele poetului Wassiliy Shukowsky, întemeietorul școlii romantice rusești, la Gœthe, încheiate atât de poetic cu un rămas bun în versuri trimis de admiratorul rus poetului, au contribuit firește mult la cunoașterea lui Gœthe în Rusia. Poate că nu e o simplă

<sup>1)</sup> Spiridon Wukadinovicz: *Gœthe und die slavische Welt*, Jb. G. Ges. vol. 18, 1932, p. 58.

<sup>2)</sup> Eugen Zabel: *Gœthe und Russland*, Jb. G. Ges. vol. 8. 1921.

<sup>3)</sup> *Gœthe, Uvarow und ihr Briefwechsel*, mit Erläuterungen von Dr. G. Schmidt, Petersburg 1888.

anecdotă povestită de d-na Szymanovska într'o scrisoare din 1828 către cancelarul Müller, întâmplarea cu pana de care se folosisse Gœthe și pe care Shukovsky i-o dăruise la întoarcerea sa în Rusia lui Pușkin <sup>1)</sup>). Că Gœthe s'a impus în Rusia și în alte domenii decît cel literar, o arată și faptul că fusese ales în 1818 membru al Societății de Mineralogie din Petersburg, iar în 1827 membru de onoare al Societății de științe din Charkow, pentru ca, în 1833, Uvanow să facă o comunicare la Academia Imperială de Științe din Petersburg. Cât de largă a fost pătrunderea lui Gœthe în Rusia, se vede și din numărul neașteptat de mare al traducerilor din *Faust*. Este deajuns dacă pomenesc aci tălmăcirea lui N. Cholodkowsky și W. Briussov, aceea de mai târziu a lui Worontschenko, pe care o recenzează Ivan Turgheniev și cea a lui A. F. Mark, tipărită într'o ediție de lux. Mai mult încă decît *Werther*, *Faust* a jucat un rol hotărîtor la încetățenirea lui Gœthe în Rusia. Se poate spune că *Faust* a însoțit de aproape evoluția literaturii contemporane rusești de la Pușkin, Turgheniev și până la Tolstoi. Pușkin a prețuit în deosebi pe *Faust*, socotindu-l de o valoare egală cu Iliada, iar scrisul său este în întregime pătruns de această înrăurire care se simte pretutindeni binefăcătoare. Iar în viața spirituală și în opera lui Turgheniev, poema lui Gœthe lasă urme și mai impresionante. Încă din vremea când petrecea ca student la Berlin, *Faust* este una din cărțile favorite ale sale. Dar când în 1844 apare traducerea lui Worontschenko, în recenzia pe care i-o închină Turgheniev, nu mai întâlnim simplul comentariu admirativ al diletantului, ci judecata unui om care străbătuse până la limitele depărtate ale operei lui Gœthe <sup>2)</sup>). Turgheniev e printre cei dintâi ruși care recunosc și înțeleg personalitatea integrală a poetului german și legătura organică ce există între opera și viața acestuia. El creionează pentru întâia oară la ruși acea imagine care va rămănea și care se va completa cu trăsăturile noi pe care le va adăoga fiecare

---

<sup>1)</sup> Hugo Landgraf: *Gœthe und seine ausländischen Besucher*, in den «Freunden Goethes im Auslande». Deutsche Akademie, München 1932, p. 83.

<sup>2)</sup> Eugen Zabel: *Op. cit.*, p. 43.

<sup>3)</sup> Richard Gebhard: *Ivan Turgenjev über Gœthes Faust*, G. Jb. vol. XXXI, p. 157.

nouă generație. Cât de obsedantă a fost pentru Turgheniev problema faustiană și poema lui Gøthe, o arată nuvela sa *Faust*, a cărei eroină Vera moare sub imperiul unei pasiuni provocate de lectura acestei cărți. De altfel *Faust* a rămas pentru Turgheniev o adevărată biblie, în care va citi până la sfârșitul vieții. Cunoașterea lui Gøthe în Rusia, după o atât de isbânditoare prezentare, nu a fost după aceea de loc superficială, deși ea n'a luat proporțiile unui adevărat cult ca aiurea. În Rusia traducerile nu mai sunt la sfârșitul veacului trecut întâmplătoare, ci constituie realizări compacte, începând cu prima ediție a operelor din 1878—80. Printre traducători nu trebuie uitat Mihail Dostoiewski, fratele romancierului. Până și în Ucraina pătrunde Gøthe, unde este tradus în limba poporului de Ivan Franko. Dar în Rusia, Gøthe, înainte de a străbate în totalitatea lui, se impune fragmentar, întâi ca autor al lui *Werther*, apoi ca multilateralul poet al lui *Faust* și, în cele din urmă, ca forță uriașă creatoare în toate domeniile, precum îl văd Tolstoi și generațiile noului veac.

Dacă la sfârșitul veacului al XIX-lea se poate vorbi în Polonia de un adevărat cult al lui Gøthe, opera poetului pătrunde în Polonia totuși relativ târziu<sup>1)</sup>. Aceasta nu înseamnă că Gøthe n'ar fi avut propagandiști devotați printre personalitățile sau tinerii care îl vizitau la Weimar. Gøthe el însuși a avut o adevărată slăbiciune pentru oaspeții și admiratorii săi polonezi. Pianista Szymanovska, a cărei muzică neuitată a mângâiat decepția dragostei lui Gøthe pentru Ulrike von Lewetzow, a fost poate ființa care a legat mai mult sufletul poetului de Polonia. Tot ea a făcut legătura între Gøthe și Mickiewicz, care a devenit mai târziu un devotat goethean. La început, clasicii polonezi nu s'au lăsat cucerii de literatura atât de caldă și explosivă a poetului revoluționar. Mickiewicz a fost inițiatorul cultului lui Gøthe în Polonia. Nu numai prin traduceri și ceea ce a scris despre poet, dar mai ales pentru felul cum a primit influența covârșitoare a acestuia<sup>2)</sup>. *Werther* și *Faust* lasă dăre adânci în opera lui Mickiewicz, iar *Pan Tadeus* e plin de reminiscențe din *Hermann* și

<sup>1)</sup> Gustav Karpeles: *Gøthe und Polen*, Berlin, 1890.

<sup>2)</sup> Spiridon Wukadinovicz: *Op. cit.*, p. 66 și urm.

*Dorothea*. Mickiewicz, care a cunoscut pe Gœthe la Weimar, a rămas toată viața cu amintirea vie a acelei apariții de « Jupiter » sub care l-a văzut pe poet în intimitate <sup>1)</sup>. În Polonia s'a creat astfel un adevărat cult al lui Gœthe, care a slăbit pe la mijlocul secolului trecut și care a împiedicat o cunoaștere temeinică a poetului. Abia în anii din urmă, Polonia și l-a apropiat pe Gœthe prin traduceri complete. Datorită silințelor lui E. Zegadlovicz, care e și unul dintre bunii tălmăcitori ai lui *Faust*, s'a ajuns la editarea în limba polonă a operelor complete ale poetului. Totuși și în Polonia ca și aiurea în țările din Sud-Estul Europei, abia activitatea germaniștilor a făcut ca autorul lui *Faust* să se impue și să fie cunoscut. O imagine proprie, polonezii nu și-au făcut despre el, deoarece cercetătorii și comentatorii lui se găsesc cu toții sub înrăurirea istoricilor literari și a monografiștilor germani.

Contactul operei lui Gœthe cu literatura jugoslavă a fost încă destul de timpuriu și de viu. Poate fiindcă slovenii și croații, aparținând imperiului austriac și având astfel legături directe cu cultura germană, au putut lua mai lesne cunoștință de opera lui Gœthe, decât alte popoare din Europa centrală. Nu puțin a contribuit la încetățenirea lui Goethe în Jugoslavia și interesul pe care poetul l-a avut pentru poezia populară sârbo-croată. Vizitele lui Vuk Karadzic și Sima Milutinovic la Weimar au mărit cercul internațional din jurul lui Gœthe <sup>2)</sup>. Vuk a devenit colaboratorul lui Gœthe la revista *Über Kunst und Altertum*, iar Gœthe însuși datorește acestei prietenii studiile sale despre poezia populară sârbească, al cărei înflăcărat admirator a fost și pe care a asemuit-o cu *Cântarea Cântărilor*. Cu toate acestea, opera lui Gœthe a început să fie tradusă târziu. Abia prin 1814, Gœthe este semnalat în literatura sârbo-croată <sup>3)</sup>. Înrăurirea lui Gœthe se manifestă întâi la unul din elevii lui Sima Milutinovic, poetul Petar Petrovici Niegos, care s'a căznit să

---

<sup>1)</sup> Spiridon Wukadinovicz: *Gœthe und Polen*, Krakau 1930.

<sup>2)</sup> Milos Trivunac: *Gœthe et les Yougoslaves*, în *Revue de Littérature comparée*, Ianuarie—Martie 1932, p. 159 și urm.

<sup>3)</sup> Sp. Wukadinovicz: *Op. cit.*, p. 64.

pătrundă în opera poetului german <sup>1)</sup>). Întâia poezie lirică din Gœthe e tradusă în 1826. Treptat urmează să fie traduse mai cu seamă baladele și cântecele. Unele poezii ca *Mignon*, *Pescarul*, *Liniștea mării* și *Erlkönig* au fost traduse de câte patru și cinci ori. Lirica lui Gœthe a ținut un contact permanent cu poezia lirică jugoslavă, influențând poeți sârbo-croați ca Subotic, Milanovic și poeți sloveni ca Simon Gregorovic, d-na Levstik și Simon Jenko <sup>2)</sup>). Werther e tradus întâia oară în 1844, de Ivan Rajic, dar urmează și alte două tălmăciri de Branko Musicki și Isidora Seculic. Influența lui *Werther* se întâlnește la Lasarevic, nu însă o înrăurire pozitivă, ci mai lesne una negativă, deoarece cartea lui Lasarevic e un adevărat Anti-Werther <sup>3)</sup>). Mai curând înrăurirea puternică a lui *Werther* se întâlnește la poetul sloven Josip Stritar, care de altfel primește pecetea lui Gœthe în întreaga sa operă literară <sup>4)</sup>). Și celelalte opere capitale ale lui Gœthe, ca *Goetz*, *Egmont*, *Iphigenia*, *Torquato Tasso* și *Hermann și Dorothea*, sunt traduse de mai multe ori, ceea ce dovedește nu numai continuitatea prezenței lui Gœthe la jugoslavi, dar și puterea lui de infiltrare. Tot așa *Faust* găsește mai mulți tălmăcitori, dintre care cel mai nou e R. Odavic, partea dintâi fiind tradusă de cinci ori, iar poema completă e tălmăcită de Milan Savic. Înrăurirea lui *Faust* poate fi urmărită în opera poezilor Djalski și Ilic. Precum se vede, la sârbo-croați Gœthe s'a încetățenit pe deplin, fixându-și locul său în fiecare generație. Prețuirea lui s'a putut și mai bine vedea atunci când însuși statul jugoslav a luat inițiativa publicării unei ediții populare sârbești a operelor sale. Imaginea lui Gœthe însă nu s'a cristalizat nici în cercurile intelectuale și nici în cele ale unui public mai ales, decât când noua școală de germaniști a încercat să puie bazele unor cercetări goetheene serioase. Astfel, în anul 1922 s'a întemeiat la Belgrad o *Societate Goethe* jugoslavă, iar cercetările lui Milos Trivunac asupra lui *Faust* și *Egmont*, care se cristalizează

---

1) M. T. Seleskovic: *Über den deutschen Einfluss auf die Jugoslavische Literatur*, în «Europäische Revue», Anul X, Nr. 8, August 1934.

2) Wukadinovic: *Op. cit.*, p. 64.

3) Milos Trivunac: *Op. cit.*, p. 168.

4) *Ibidem*, p. 171.

apoi într'o monografie bine informată și îngrijit alcătuită, reușesc să facă din Goethe o figură centrală a literaturii jugo-slave<sup>1</sup>).

Pretutindeni în Europa centrală spiritul lui Goethe are epoci de puternică înfiltrare. La Unguri personalitatea și opera poetului sunt cunoscute timpuriu. Printre cei dintâi traducători este și unul din vizitatorii poetului la Weimar, scriitorul Francz v. Kasinczy. Traduceri numeroase apar treptat până la tălmăcirile reușite ale lui I. Thurozcy-Trostler și Lorenz Szabo, publicate în preajma aniversării din 1932. La activitatea traducătorilor trebuie adăogată și aceea a germaniștilor proprii ziși, care și-au închinat o parte din truda lor cercetării și evocării lui Goethe. Expresia cea mai limpede a interesului pe care intelectualitatea ungară îl poartă lui Goethe este *Societatea Goethe* din Budapesta, a cărei activitate urmărește tocmai cunoașterea și popularizarea marelui poet german în Ungaria.

Nu lipsit de însemnătate a fost rolul jucat de Goethe în cultura cehoslovacă. În Boemia, Goethe, ca un vechi și credincios vizitator al Karlsbadului și Marienbadului, a lăsat urme trainice. Amintirea sa trăește acolo încă vie, iar viața lui, împletită cu aceea a locurilor pe unde a trecut, a suferit și a scris, îndeamnă la recapitulări, la cercetări și la tălmăciri. Poate de aceea a fost tălmăcit aproape în întregime în limba cehă, *Faust* bucurându-se ca pretutindeni de mai multe traduceri, cea mai de seamă fiind aceea a lui Iaroslav Vrchlicky<sup>2</sup>). Grija pentru răspândirea și înțelegerea lui Goethe în Cehoslovacia o încheie ediția jubilară în 11 volume a operelor sale poetice și cercetările germaniștilor, care și aci trec în fruntea crainicilor deschizători de drumuri noi în viața și opera poetului.

Așa pătrunde Goethe și în țări mai depărtate, ca Grecia, Bulgaria, Albania și Turcia și chiar în Extremul Orient, cuvântul și gândul său călătorind din zare în zare și din popor în popor.

---

<sup>1</sup>) Milos Trivunac: *Goethe*, Beograd, 1931.

<sup>2</sup>) Spiridon Wukadinovicz: *Op. cit.*, p. 69.



În Grecia el pătrunde încă dela începutul veacului al XIX-lea printr'un student care l-a vizitat pe poet în Weimar <sup>1)</sup>. Acest student, Papadopulos, a tradus *Iphigenia* în neo-greacă și făcuse astfel începutul cunoașterii lui Gœthe în Grecia, unde treptat sunt tălmăcite de diferiți poeți baladele și cântecele sale, iar de curând au fost traduse amândouă părțile din *Faust* de poetul K. Merminka. Marele poet liric contemporan grec Kostis Palamas, cu tot caracterul național al operei sale, a recunoscut în Gœthe un mare model al poeziei grecești, închinându-i și două studii critice <sup>2)</sup>.

Și în Bulgaria sunt numeroase traduceri din operele capitale ale lui Gœthe, dintre care *Werther* e tradus de șase ori, *Hermann și Dorothea* de cinci ori, iar *Faust*, după ce trece prin diferite încercări meritoase, găsește în profesorul Balabanoff un bun și sânguincios tălmăci. Cercetările germaniștilor desăvârșesc imaginea pe care traducerea o oferă despre poet lumii culturale bulgare. În Turcia opera lui Gœthe, în frunte cu *Faust*, este în parte tradusă, fapt la care trebuie adăogată și viața romanțată a poetului scrisă de Ali Hassan.

Gœthe a avut în literatura românească o pătrundere târzie și foarte inegală <sup>3)</sup>. De aceea poate și înrăurirea lui a fost relativ neînsemnată. Literatura propriu zisă românească dezvoltându-se târziu după moartea lui Gœthe, poetul n'a apărut în poezia noastră cu vigoarea și prospețimea actualității, ci cu prestigiul depărtat al unei glorii devenite clasică. Este foarte probabil ca unele scrieri ale lui Gœthe să fi fost cunoscute boierilor cărturari, încă din primul și al doilea deceniu al veacului al XIX-lea, fie din traduceri franceze, fie mai ales din unele tălmăciri în neo-greacă, ca aceea a lui Papadopulos din *Iphigenia*. Poezia lui Ienăchiță Văcărescu, atât de asemănătoare cu *Gefunden* de Gœthe,

<sup>1)</sup> Thierfelder: *Op. cit.*, p. 95.

<sup>2)</sup> Alexander Steinmetz: *Kostis Palamas*, in *Mitteilungen der Deutschen Akademie*, 11 Jahrgang 2 Heft. München 1936, p. 216.

<sup>3)</sup> Vezi pentru detalii lucrările foarte harnice și minuțioase ale lui Ion Gherghel, *Gœthe în literatura română*, vol. I. București 1931 și *Bibliografie critică despre Gœthe în literatura română*, în *Revista Germaniștilor Români*, An. III. Vol. 2 și 3 1934, An. IV. Nr. 2 și 3 1935.

nu a avut totuși ca model textul poetului german, ci, precum s'a stabilit într'o cercetare recentă, o poezie populară românească<sup>1)</sup>. Din cercetările de până acum, cea mai veche traducere din Gœthe este fragmentul celor șase versuri din *Hermann și Dorothea* publicate cu prilejul morții poetului în *Albina Românească* din 14 Aprilie 1832 și câteva citate din convorbirile cu Eckermann. În 1838, apare traducerea baladei *Pescarul* de Timotei Cipariu, iar în 1842 suferințele junelui Werther, tălmăcite de Gavril Munteanu<sup>2)</sup>. *Werther* a fost tradus de patru ori și înrăurirea lui poate fi urmărită la Bodnărescu și Bolintineanu. În a doua jumătate a veacului al XIX-lea tălmăcirile din Gœthe se înmulțesc, ele fiind cultivate în revistele *Convorbiri Literare* și *Familia*. Astfel apare *Faust* de V. Pogor și N. Schelitty în 1862, dar și cu unele părți versificate, tot în 1862 *Iphigenia* în traducerea lui Ilariu Pușcariu, după care urmează *Clavigo* (1872), *Stella* în 1874, *Werther* în 1875, *Egmont* în 1876, *Hermann și Dorothea* în 1884, pentru ca seria să se încheie în anii de după război cu traducerile celor trei drame de tinerețe *Clavigo*, *Stella* și *Egmont* (1925) de Traian Bratu, cu tălmăcirea în versuri a lui *Faust* de I. U. Soricu (1924) și cu antologia lirică de Ion Sân-Giorgiu (1935).<sup>3)</sup> Cu poezia lirică a lui Gœthe contactul poeziei românești a fost neîntrerupt, începând cu poeziile dela *Convorbiri Literare* și încheind cu poeziile generațiilor mai noi adunați în volumul omagial închinat lui Gœthe<sup>4)</sup>. Trebuie remarcat că majoritatea traducătorilor sunt poeți minori, care nu izbutesc decât rare ori să se apropie de valoarea estetică a originalului. Totuși unele poezii, mai ales baladele și cântecele, au fost tălmăcite de nenumărate ori. E destul să amintesc aci că *Der Fischer*, înregistrează 13 traduceri, *Erlkœnig* și *Der Kœnig von Thule* câte 12, ceea ce dovedește interesul neîntrerupt al poezilor mari și mici pentru lirica lui Gœthe. Dar cu ceea ce s'a tălmăcit

<sup>1)</sup> I. E. Torouțiu: *Ienăchiță Văcărescu*, în *Pagini din monografia lui Gœthe*, București, 1931.

<sup>2)</sup> Ion Gherghel: *Gœthe în literatura română*, p. 52 și urm.

<sup>3)</sup> Ion Gherghel: *Bibliografie critică despre Gœthe*, Rev. Ger., An. IV. Nr. 3. 1935.

<sup>4)</sup> Goethe: *Versuri în românește*, cu prilejul a o sută de ani dela moartea poetului, București 1932. Ediție nouă în *Biblioteca pentru toți*, Nr. 1286, cu un studiu introductiv de Ion Pillat.

până acum din Gœthe, cu cele patru traduceri din *Faust*, cu cele șase din *Hermann și Dorothea*, cu cele patru din *Werther*, deja amintite, și cu cele câteva drame traduse, e drept, și ele de de câte două trei ori, opera lui Gœthe nu și-a făcut decât în chip fragmentar intrarea în literatura românească și într'o formă care e departe de a-i fi congenială.

Nici influența lui Gœthe în poezia românească n'a fost puternică. Ea poate fi urmărită, cum s'a văzut, la Bolinteanu și Iacob Negruzzi, dar rodnică nu e decât în opera lui Eminescu<sup>1)</sup>. Poetul român, deși nu a tradus decât în treacăt câteva fragmente în versuri, a aprofundat în original întreaga operă a lui Gœthe, iar urme ale acestor lecturi temeinice se întâlnesc pretutindeni în scrisul lui Eminescu, fie în poezii, fie în *Sărmanul Dionis*, fie în însemnările presărate printre manuscrisele sale. Dacă ne oprim puțin la contribuțiile critice și istoriei literare românești față de Gœthe, vom observa că aceasta e tot atât de întâmplătoare și de târzie, purtând în bună parte și pecetea diletantismului științific. Cea mai veche încercare critică e a lui A. Vântul, care schițează viața și analizează sumar activitatea literară a lui Goethe și are azi doar valoarea unei curiozități<sup>2)</sup>. Cele două studii ale lui Em. Grigorovitzza despre *Faust* și *Werther* nu sunt și ele decât palide reminiscențe ale unor lecturi necompletate și neadâncite. La *Convorbiri Literare*, cultul lui Gœthe este reprezentat prin entuziasmul d-lui Gh. Lazăr și printr'un foarte limpede studiu despre *Faust* al poetului Cerna, în care pentru întâia oară la noi e tratat în linii largi dualismul faustic al lui Gœthe<sup>3)</sup>. Mai temeinice și în orice caz semnifica-

<sup>1)</sup> Ion Sân-Giorgiu: *Mihail Eminescu și Gœthe*. Craiova 1929.

<sup>2)</sup> A. Vântul: *Un studiu asupra vieții și a principalelor scrieri ale celor doi poeți germani Gœthe și Schiller*. Iași 1891.

<sup>3)</sup> Gheorghe Lazăr: *Gœthe ca poet privit în cadrul vieții germane*. Conv. Lit. 1910, XLIV.

Gheorghe Lazăr: *Două răstimpuri în dezvoltarea personalității poetice a lui Gœthe*. Conv. Lit. 1915 L. XIX.

Em. Grigorovitzza: *Faust*, Studiu la geneza, dezvoltarea și analiza critică a operei lui Gœthe. București 1903.

Em. Grigorovitzza: *Suferințele tânărului Werther*, Reflexiuni la romanul lui Gœthe. București 1903.

P. Cerna: *Faust*. Conv. Lit. 1909, XLIII.

tive pentru legăturile lui Gœthe cu România sunt studiile lui I. E. Toroușiu, Ion Gherghel și Ion Sân-Giorgiu, care au cel puțin darul de a lămuri problema penetrațiunii lui Gœthe la Români, care nu poate fi pusă aci decât în chip sumar <sup>1)</sup>. În orice caz, imaginea lui Gœthe în România nu este de loc limpede, interesul marelui public fiind redus la atenția ce se dă oricărei mari personalități enciclopedice. Nici în cercurile noastre literare Gœthe n'a fost și nu este un obiect de preocupare. Studiul lui Lucian Blaga despre demonism, în care Gœthe ocupă un loc central, constituie o rară excepție. Doar în anul aniversar 1932, Gœthe a stăpănit și în România câțva timp spiritele. Din tot ce s'a adunat atunci se desprind mai ales câteva eseuri, care încearcă să-l apropie pe poetul universal german de viziunea modernă a scriitorilor români contemporani și printre care se impun în deosebi comunicarea acedemică a d-lui N. Iorga, studiul d-lui Tudor Vianu despre *Goethe și timpul nostru*, schița critică a d-lui Ion Pillat despre *Poezia lirică a lui Goethe* și studiul adâncit al d-lui Gh. Gh. Antonescu, despre pedagogia lui Gœthe <sup>2)</sup>.

Dar Gœthe își face drum în toate țările și îmbracă haina tuturor limbilor. Ajunge la Japonezi și la Chinezzi, la Arabi și la Evrei, pătrunzând până în literaturile cele mai uitate și mai izolate, la Lituani, Letoni, Estoni, Finlandezi, Portughezi, în sfârșit pretutindeni pe suprafața globului unde există o poezie care a luat contact cu literaturile marilor culturi universale. Nu se poate spune că pretutindeni Gœthe a fost înțeles și, mai ales, adâncit. Cucerirea lui asupra culturii universale este încă în plin mers. Acea literatură « universală » — Weltliteratur — pe care el o dorea și o pregătea cu multilateralitatea geniului său, o înfăptuște

<sup>1)</sup> I. E. Toroușiu: *Hermann și Dorothea*. București 1931.

<sup>2)</sup> Lucian Blaga: *Daimonion*, Cluj, 1930.

N. Iorga: *Gœthe, caracterul său și izvoarele sale de inspirație*, 1932.

Gh. Gh. Antonescu: *Gœthe filosof și pedagog*. București 1932.

Tudor Vianu: *Gœthe în timpul nostru*, în *Gândirea*, Martie 1932.

Ion Pillat: *Introducere la antologia din Biblioteca pentru toți* Nr. 1286.

Ion Sân-Giorgiu: *M. Eminescu și Gœthe*, Craiova 1929.

Ion Sân-Giorgiu: *Gœthe eroticul și sexualul*, în *Pagini de Critică*.

Ion Sân-Giorgiu: *Personalitatea lui Gœthe*, București 1932.

Ion Gherghel: *Gœthe în literatura română*, București 1931.

el astăzi dincolo de moartea ce nu i-a putut răpune spiritul, care reapare în cele mai ascunse colțuri ale universului, pretutindeni unde se scandează un vers și unde poezia este căutată și prețuită după realizările ei epocale.

Fără a fi fost cunoscut în totalitatea lui și fără a fi fost înțeles decât de foarte puțini aleși, numele lui Gøethe, devenit chiar uneori un simplu loc comun rostit de buzele semidoctilor, a trecut din țară în țară și din popor în popor, spre a se aprinde într'o uluitoare strălucire în anul jubular 1932, când serbările ce i-au fost închinat pe toată întinderea globului, au făcut deodată din numele unei glorii de manuale școlare mitul creatorului totalitar, înălțat victorios în nemurire dintr'o viață realizată pe deplin. Trebuie urmărite aceste festivități aniversare la fiecare popor în parte, spre a se vedea cu o uimire ce nu cunoaște margini cum regi, cărturari și tot ce au avut mai ales popoarele în lumea lor spirituală s'au închinat înaintea unui geniu, pe care întreg universul și-l cinstea ca pe cea mai pură expresie a existenței sale spirituale <sup>1)</sup>).

Dar ceea ce arată că abia în ultimul deceniu Gøethe a început să cucerească interesul marelui public de pretutindeni și că lumea tinde tot mai mult să înțeleagă scrisul operei sale, este nevoia ce s'a simțit de curând pretutindeni de a-l traduce pe *Faust* în întregime. Poema lui Gøethe este astăzi tălmăcită în mai bine de treizeci de limbi, iar în unele din ele sunt mai multe traduceri, fără ca întrecerea între tălmăcitori să se fi încheiat. Mai ales în ultimii zece ani, numărul traducerilor din *Faust* a sporit și a dus bogăția de idei și de imagini a poetului german la cele mai depărtate popoare. Astfel apar rând pe rând traducerea ungară a lui Kosma Andor, cea românească a lui I. U. Soricu, cea bulgară a lui Aleks Balabanov, cea sârbească a lui R. I. Odabici cea suedeză a lui Viktor Rydberg, cea portugheză a lui Visconde de Castillo, cea daneză a lui P. Hansen, cea arabă a lui Moh. Awad, cea în limba urdu a lui Abid Husain, cea rusească a lui V. Briusova, cea lituaniană a lui Valaicio, cea albaneză a lui Shevki Selenica, cea chineză a lui Chow Hsio P'u, cea finlandeză a lui Walter Juva, cea letonă a lui A. Bikerts și cea flamandă a lui Anthonie

---

<sup>1)</sup> Franz Thierfelder: *Op. cit.*, și Bergmann: *Op. cit.*

Donker. O armată întreagă de poeți și comentatori străini au dăruit cea mai mai de seamă operă a poetului german literaturii lor, ridicând astfel noi monumente de înțelegere și de slavă celui mai cuprinzător geniu creator al ultimelor veacuri.

Și cu toate acestea, Gœthe este departe de a fi înțeles și cunoscut în esența lui. Prezența sa în cultura popoarelor este fragmentară și întâmplătoare. Participarea oamenilor de știință, prin monografiile bogat informate și studii evocative, este desigur un pas îmbucurător înainte, ea însă nu rezolvă necesitatea de a adapta și de a integra pe Gœthe în cultura fiecărui popor în parte. Studiile și monografiile n'au depășit, în majoritatea lor, lucrările similare germane. Dimpotrivă, truda neîntreruptă a traducătorilor și comentatorilor de pretutindeni n'a izbutit să lumineze decât anumite laturi ale personalității proteice goetheene. Se pare că umanitatea încă nu este desul de matură pentru a prețui cum se cuvine spiritul uriaș și pururi tânăr al lui Gœthe. Drumul spre miezul ființei lui Gœthe este încă plin de urcușuri grele. Fiecare popor e abia la începutul cunoașterii operei goetheene. Oricât a fost Gœthe tradus în mai bine de treizeci de limbi, în prea puține țări există traducerea integrală a operelor sale. Și nicăieri încă el n'a pătruns ca un mit în straturile adânci ale poporului, nicăieri imaginea lui nu s'a fixat definitiv, nicăieri el n'a dat încă rodul spiritual pe care ar putea să-l dăruiască chiar și celei mai rafinate dintre culturi. Georg Brandes a spus, cu bună dreptate și fără să exagereze de loc, că gradul de cultură al unui popor se măsoară după chipul în care acel popor și l-a apropiat pe Gœthe <sup>1)</sup>. Spirit universal care oglindește în activitatea și scrisul său întreaga cultură umană și care anticipează minunat asupra viitorului culturii noastre, Gœthe poate fi socotit ca unitatea de măsură după care trebuie judecată orice literatură și orice cultură. Prin confruntarea cu Gœthe, prin capacitatea de a și-l însuși și a-l actualiza, prin puterea de a-l adapta unei noi limbi și unei noi ntelectualități, un popor își dă marele său examen spiritual. Și cu toate că a fost tâlmăcit în nenumărate rânduri și înenumărate limbi, și deși unele literaturi îl pot înfățișa cu tot ce a scris el mai caracteristic, cu toate că statistica stu-

---

<sup>1)</sup> Georg Brandes: *Gœthe in Dänemark*, G. Jb. Vol. II, 1881.

diilor și cercetărilor care i-au fost închinată a luat proporții uriașe, Gœthe este în cultura universală încă la începutul carierei sale. Din deceniu în deceniu și din veac în veac, spiritul său crește tot mai larg în spațiu și tot mai adânc în sufletul popoarelor, dând naștere unui Gœthe inedit și complex, multilateral până la a se desfășura în infinit și totuși uman și aproape de fiecare din noi cu inima lui care a bătut ca a noastră, dar cu gândul lui care s'a urcat până la zenitul înțelegerii și judecății omenești.

ION SÂN-GIORGIU

# ZBUCIUMATA VIAȚĂ A POSTELNICULUI TODERIȚĂ RÂȘCANU

Postelnicul Toderiță Râșcanu — bunicul scriitorului acestor rânduri — a fost feciorul cel mai mic al vornicului Iordache Râșcanu care, după cum spune Gh. Ghibănescu <sup>1)</sup>, a altoit de două ori ramura neamului său pe tulpina Cuzească, — dat fiind că mama Paraschivei era Anița Lambrino, fata Mariei Cucoranul, nepoata lui Miron Cuzea, iar mătușa lui, Tudosiiica <sup>2)</sup> a luat de soț pe Ioniță Cuza spătarul <sup>3)</sup> — și care a avut trei feciori și o fată <sup>4)</sup>.

Vornicul Iordache Râșcanu a jucat un oarecare rol politic pe vremea lui, în țara Moldovei. A ajuns până la rangul de vel vornic al țării de sus. Intre anii 1803 și 1821 era căminar. La 27 Februarie 1821 Vodă Mihai Șuțu îl face vel spătar. Sub cămăcămia lui Ștefan Vogoride ajunge vel vornic al poliției, lucru confirmat și de Beldiman care în a sa «Jalnică tragedie» (v. 2457) scrie:

---

<sup>1)</sup> *Surete și Izvoade*, vol. X. Prefață pag. XLV. Iași Tip. «Dacia», 1915.

<sup>2)</sup> Tudosiiica, fiica pitarului Teodor Râșcanu (pela 1700) a fost măritată cu spătarul Ioniță Cuza (decapitat de Moruzi-Vodă). Ea este străbunica lui Cuza-Vodă.

<sup>3)</sup> Străbunicul lui Vodă Cuza. Cf. «Cuzeștii» de Gh. Ghibănescu (text și arbore genealogic). Idem, *Surete*, vol. X, pag. CLXX, (crâmpieul de spiță doveditor că T. Râșcanu post. 1813—1867 era nepot de văr lui Vodă Cuza).

<sup>4)</sup> *Alexandru Râșcanu* spătar, *Iosif-Efshaiton*, arhieru, egumenul Mănăstirii Râșca, etc., *Teodor* postelnicul și *Zamfira* (căsătorită cu Aga L. Kostaki dela Bârlad).



Pe căminarul Râșcanul iarăș îl orânduiesc  
 Al patrulea vornic să fie în Divanul pământesc.  
 (Kogălniceanu, *Letopisește*, III, 393).

În 21 Noemvrie 1822 ajunge vel vornic al țării de sus, apoi președintele divanului criminalicesc, dregătorie din nou creată de Vodă Ioniță Sturdza în Decemvrie 1825.

Vornicul Iordache Râșcanu este pomenit de istoriografi ca unul ce a făcut parte la 1821 din faimoasa delegație dela Siliștra, mergând de acolo la Țarigrad împreună cu Ioniță Sturdza, Gh. Cuza, Ion Tăutu, I. Greceanu și C. Cerkez.

Caimacamul Vogoridi nevroid ca T. Balș vornicul să facă parte din această solie, profită de faptul că acesta era dus la granița Bucovinei să-și vadă familia și ceru vornicului Alecu Beldiman să meargă, precum citim în «Jalnica tragedie»:

Din toți câți erau aice pe Beldiman au ales.

Dar Beldiman nu se lăsă înduplecat. Caimacamul stăruie în zadar pe lângă el, căci tot în «Jalnica Tragedie» citim:

Și pe vornicul Râșcanul l-a trimis de i-a vorbit,  
 Cunoscându-l bun prieten, dar nici el n'a isprăvit.

Și astfel

Pe Sturza, Cuza, Râșcanul, vrând nevrând i-a ales,  
 Tăutu, Cerkez, Greceanul, toți uniți au și purces,  
 Vechil de logofeție au ales pe Beldiman  
 Cu cei ce mai rămăsese să caute de divan.

Vornicul Iordache Râșcanu a murit în anul 1828, fiind îngropat lângă biserica ctitorită de dânsul în satul moșiei sale Drăgușeni din ținutul Vasluiului.

\*

Născut în anul 1813 și botezat fiind de unchiul său spătarul Arghir Cuza, Toderiță avea 15 ani când a murit tatăl său, vornicul Iordache. A fost crescut și alintat de maică-sa vorniceasa Paraschiva care îl iubea mai tare decât pe toți copiii ei, fiindcă era mezinul și pentru că îl avea numai pe el pe lângă dânsa acasă, la

Drăgușeni. El a primit — cum zice Ghibănescu în lucrarea citată — « creșterea potrivită timpului; cunoștea limba greacă și franceză și fu silit ca, încă dela vârsta de 19 ani, să se ocupe de afaceri familiare, mai ales că pe urma tatălui rămăsese afaceri încurcate, procese deschise și averea foarte periclitată ». În special rămăsese deschis procesul început privitor la moșia părintească Frenciugii din jud. Vaslui (hotar în hotar cu Drăgușenii Paraschivei Lambrino) și care fusese cumpărată la soltan-mezat de Vodă Mihai Sturdza. Reluat de Toderiță, acest proces a rămas definitiv pierdut după o prelungire vreme de 23 de ani, la 14 Martie 1836 prin rezoluția instanței supreme, consulul rosienesc baronul de Rückman, și a fost originea înverșunatei dușmăanii de mai târziu dintre Teodor Râșcanu și Vodă Mihai Sturdza cu care nu s'a putut împăca niciodată.

Până la anul 1843, Toderiță a stat pe lângă maică-sa la țară ocupându-se de moșie, deși aveau case în Iași, în Beilic. Tot el vedea și de numeroasele procese de hotărnicii ale familiei și primea însărcinarea de vechil din partea rudelor în afacerile lor de judecată. De treburile politice nu se interesa.

Dar viața liniștită și tihnită de țară pe care o ducea la Drăgușeni fu curmată de o întâmplare care avea să fie hotăritoare pentru tot restul vieții sale.

La 1846, când stăpânirea a hotărît — din motive financiare — ca toți *căpătăierii* (bouari, văcari, haidăi, argați, etc.) « să fie dați în bir », boierii ținutași de Vaslui, în deosebi, s'au arătat foarte nemulțumiți. Ei au ticluit o jalbă către divanul lui Mihai Sturdza, dar ea nu le-a fost luată în seamă. Încăpățânându-se în atitudinea lor, boierii vasluieni au trimis la Iași trei delegați să le susție temeiurile și să înfățișeze o nouă jalbă. Acești delegați erau serdariusul Toader Sion (fratele paharnicului G. Sion care a scris « *Arhontologia Moldovei* »), căminarul Tucidide Dormuz și Teodor Râșcanu care încă nu avea nici un rang de boierie, căci nu fusese în dregătorii. Aceștia — și în deosebi Teodor Râșcanu — când au compărut în fața sfatului domnesc au vorbit « cu atingere asupra miniștrilor »<sup>1)</sup> și au amenințat că nu numai nu vor plăti birul căpătăierilor, dar se vor împotrivi și la alte biruri.

<sup>1)</sup> Cf. Pah. G. Sion, *Arhontologia Moldovei*, pag. 300.

Scandalizat de purtarea lor atât de cutezătoare, sfatul i-a dat afară pe câteși trei, iar Iorgu Ghica, logofătul dinăuntru, speriat de îndrăzneala celor trei boieri vasluieni, a alergat la Vodă să-l puie în cunoștință, apoi a ordonat agăi Alecu Aslan să aibă ochiul pe dâșii, în timp ce el s'a pornit să convoace sfatul, poftind pe toți miniștrii precum și pe consulul rusesc. Cu toții au încheiat hotărâre ca cei trei boieri vasluieni să fie prinși și surghiuniți peste Dunăre. Pe când Toader Sion și Tucidide Dormuz au stat față așteptând cu resemnare hotărârea și au fost arestați, tovarășul lor Teodor Râșcanu, după ce s'a dosit la o vie a lui Neculai Istrati (cu care era bun prietin), a fugit din Iași, travestit în straie militărești împrumutate dela alt prietin (N. Docan), către moșia sa dela Vaslui.

Din clipa aceea, fugarul n'a mai avut pic de răgaz. Poterile erau mereu pe urma lui. Ispravnicii tuturor județelor Moldovei aveau poruncă să-l caute și să-l prindă. Dar nici Mihai Sturdza Vodă nu dormea liniștit știindu-l slobod.

Ascunzându-se când la el acasă, la Drăgușeni, dormind iepurește tocmai la prisacă, mutându-și mereu reședința pe la numeroșii boieri prieteni care îl doseau, ori hoinărind prin codri unde-l tănuiau ciobanii și pădurarii, Toderiță Râșcanu a zădărnicit vre-o cinci luni de zile căutările stăpânirii, înnebunind pe ispravnici și lehemisind poterile.

Toderiță Râșcanu a tot nădăjduit că între timp Vodă Sturdza se va îmbuna și-l va ierta. A ticluit chiar și o jalbă către Vodă în care își arăta mirarea că este prigonit. « Sânt sigur că nici Bujor, nici Beilicescu, nici Voicu, nici Pietreanu <sup>1)</sup> sau alții ca aceștia, hoți de drumuri n'au fost atâta căutați și pândiți ca mine », scria el în acea jalbă.

Dar nici aluziile cutezătoare la « câte fapte scandaloase s'au pitrecut sub guvernul Măriei Sale » din pomenita jalbă, nici faptul că nu se dădea prins, nu erau de natură să moaie inima lui Mi-halache Sturdza.

Vodă neîndurându-se de iertare și venind toamna care desfrunzea codrii, Toader Râșcanu, care ajunsese la Comănești și

---

<sup>1)</sup> Vestiți bandiți și hoți de codru pe vremea aceea.

se refugiase la prietenul său Nicu Ghica, a trecut granița în Transilvania.

Și s'a tot dus.

A lăsat și țara și moșia în plata lui Dumnezeu.

\*

Prin Noemvrie 1846 a ajuns la Paris. Acolo a găsit și a legat prietenie cu tinerii munteni: Ion Ghica, C. A. Rosetti, frații Golești, D. Filipescu, Gr. Alexandrescu ș. a. care se aflau la studii și întemeiaseră societatea studenților români pusă sub patronajul lui Lamartine. Dintre moldoveni găsi la Paris pe Scarlat Vârnav, P. Cazimir ș. a. Erau aproape o sută de români (moldoveni și munteni) la Paris, în vremea aceea; unii aflători acolo pentru studii, alții refugiați politici.

Dar prietenii din țară, în deosebi Neculai Istrati, se puseră luntre și punte pe lângă domn și nu mai conteniră cu stăruințele ca să obție învoire pentru întoarcerea lui Toader Râșcanu în țară. De asemeni și mama lui, bătrâna vorniceasă Paraschiva Râșcanu, depunea mari stăruinți pe lângă Vodă Sturdza ca să-i îngăduie fiului ei drag întoarcerea în țară.

La ultima ei jalbă, din Octomvrie 1847, domnul se milostivi și — de hatârul bătrânelor ei — puse rezoluția că se va încuviința întoarcerea în țară a răzvrătitului cu condiția expresă că să locuiască numai la moșia Drăgușeni, neavând voie să calce la Iași. « Iar de ar îndrăzni să calce în capitalie îndată arestându-se să se puie în lucrare hotărîrea de mai înainte » (adică surgunul). Decretul domnesc a fost publicat în Foaiă Oficială și s'a eliberat un pașaport pe numele lui T. Râșcanu.

Dar, fie că T. Râșcanu a fost nemulțumit de fixarea acestui « domiciliu forțat », fie că nu s'a încrezut în « milostivirea » lui Vodă Sturdza, ori poate că îl pasiona participarea la clocotul premergător anului 1848, el nu s'a grăbit cu întorsul acasă. La Paris, — după cum scrie Ghibănescu, — Teodor Râșcanu își făcuse un cerc de prieteni dintre românii aflători acolo și care roiau în mare număr (mai ales că venise și bunul său prieten V. Mălinescu) și, cum era și mai în vârstă (avea 34 ani), el deveni centrul vieții tineretu ui român la Paris.

Tot Ghibănescu spune, întemeiat pe documentele pe care le-a publicat, că T. Râșcanu era în strânse relații cu ambasada otomană, că ea i se adresa lui pentru tot ce privea tineretul român și că ministrul Turciei îl avea în deosebită atenție.

Pasionat pentru lupta de emancipare și de afirmare a « nației române » pe care o duceau tinerii moldoveni și munteni în capitala Franței, de unde se dezlănțuia peste toată Europa « vântul veacului » (cum îi zicea Konaki), și prins în vârtoarea evenimentelor din Februarie 1848, Toderiță Râșcanu a rămas la Paris până după constituirea guvernului provizoriu în care a intrat Lamartine ca ministru al afacerilor străine.

Aflând că la Iași a izbucnit revoluția (27 Martie 1848), Toderiță Râșcanu, care aștepta cu nerăbdare prăbușirea lui Mihailache Sturdza, se hotărî să se întoarcă în țară folosindu-se de pașaportul căpătat în Octomvrie 1847, deși — după cele petrecute la Iași în Martie — figura și el printre cei cărora li se interzicea intrarea în țară.

Pe ziua de 1 Aprilie 1848 luase dela Lamartine o scrisoare de recomandatie către A. Guérault, consulul Franței la Iași <sup>1)</sup> socotind că îi va fi de nevoie, poate, să se puie sub protecția acestuia.

În aceeași zi de 1 Aprilie 1848 guvernul lui Mihai Sturdza, care spulberase mișcarea revoluționară a boierilor adunați la Otel Petersburg din Iași, a fișa opreliștea de a intra în țară pentru următorii boieri aflători peste hotare: Gr. Balș, Nec. Ghica-Comănești, Scărlat Vârnav, Gh. Cantacuzino, M. Cogălniceanu, Ion Lecca, V. Ghica, C. Negri și Teodor Râșcanu.

Dar, cu toată opreliștea, peste trei luni (adică la 1 Iulie 1848), Toderiță Râșcanu intră în țară pe la Palanca, împreună cu prietenul său N. Ghica-Comănești, pe capra trăsorii căruia se afla travestit ca vizitiu.

---

<sup>1)</sup> Originalul acestei scrisori a fost cedat de autorul acestor rânduri d-lui Șerban Cioculescu. În lucrarea sa despre familia Râșcanu (Surete, vol. X), Ghibănescu, dintr'o scăpare din vedere, nu a publicat-o, deși a avut-o între documentele pe care autorul acestor rânduri i le-a încredințat spre cercetare. Ea a fost publicată, mai târziu, de d. Sever Zotta în « Revista Istorică » a d-lui N. Iorga.

Dela Iași, stăpânirea, aflând aceasta, a făcut aspre muștrări căpitanului Dănilescu (comandirul graniței despre Transilvania) « cum de a putut intra Rășcanu în țară fără a fi prins »? <sup>1)</sup>

\*

De cum a intrat în Moldova (tot pe acolo pe unde fugise în toamna anului 1846), Toderiță Rășcanu și-a dat seama că este de prisos să mai încerce a răzbate până la Iași sau măcar până la căminul lui din ținutul Vaslui. Mișcarea revoluționară în Moldova fusese înnăbușită încă din luna Martie, iar urgia lui Vodă Sturdza împotriva boierilor răzvrățiți era mai strașnică decât oricând. Toți acei care participaseră la întrunirea dela Otel Petersburg fuseseră asvârliți, care peste Prut (Const. Moruzi), care în Austria (C. P. Cazimir), care peste Dunăre (Alecuc Moruzi, Alecu Cuza, Nicu Catargi, V. Conta, Gr. Romalo, D. Filipescu, Manolache Kostaki, Ion Cuza, Sandu Miclescu, Roset-Răducanu, Lascar R. Rosetti și Dim. Rosetti).

Ordine severe erau date tuturor ispravnicilor ca T. Rășcanu să fie prins. Și astfel fu nevoit să fugă iarăși din țară.

De astădată, trecu granița Munteniei, pe la Focșani, îndreptându-se spre București. Acolo îl cunosc pe Neculai Bălcescu, care, la 18 Iulie 1848, îi dădu o scrisoare <sup>2)</sup> către Ion Ghica care acum se afla la Constantinopol. Căci T. Rășcanu, proscris și fugar, se îndrepta spre Țarigrad unde avea de gând să aștepte desfășurarea evenimentelor din țară și ceasul reîntoarcerii.

La București găsi aceeași jalnică stare de lucruri ca și în Moldova. Și în Muntenia « revoluția » (izbucnită ulterior celei din Moldova) fusese înnăbușită.

La 18 Iulie 1848 plecă din București spre Constantinopol, ducând cu sine scrisoarea lui Nec. Bălcescu către Ion Ghica <sup>3)</sup>.

La Dunăre s'a întâlnit cu oștile lui Omer-Pașa care așteptau gata să treacă în țara muntenească spre a « restatornici legiuita rânduială » (adică supușenia de mai înainte față de cei doi mari suzerani: Rusia și Turcia).

<sup>1)</sup> Cf. Ghibănescu, *op. cit.*, și N. Iorga, *Acte și Fragmente*.

<sup>2)</sup> Cf. Ion Ghica, *Amintiri din pribegie*, pag. 45. Ed. Socec 1889 și Ghibănescu, *op. cit.*, pag. 373.

<sup>3)</sup> Idem.

Ajunse la Constantinopol pe la începutul lui August 1848. A găsit acolo pe Ion Ghica, pe vărul său Ion Cuza surgunit peste Dunăre după răzvrătirea dela 27 Martie, pe agronomul Ion Ionescu care și el participase la răzvrătire și era oprit de a intra în Moldova, și alții. Indată începu să frecventeze ambasadele puterilor europene intrând în relații de prietenie cu baronul L. de Wildenbruch, trimisul Regelui Prusiei, cu baronul Tecco, ambasadorul Sardiniei precum și cu înalții dregători turci Ali-Pașa și Reșid-Pașa, pe care îi cunoscuse la ambasada otomană din Paris în anul 1846, când se refugiase acolo.

Dar împrejurările îi erau protivnice. În Moldova (ca și în Muntenia) « revoluția » fusese învinsă, Mihai Sturdza își consolidase poziția, astfel încât schimbarea de domnie apărea ca un eveniment îndepărtat. Și, ceea ce era mai dureros, Turcii — prietenii lui — erau încălecați de Ruși în conjunctura politicii europene, încât nu mai făceau ce vroiau în țările române. Oricât de bune relații și-ar fi creat la Constantinopol printre marii dregători turci, își dădea seamă cât de grea și disproporționată era lupta lui cu Domnul. Ultima nădejde era Sultanul.

T. Râșcanu ticlui în limba franceză un lung memoriu către Padișah, în care istorisi faptele ce i-au pricinuit urgia Domnului și cu arătarea stărilor jalnice care erau în Moldova.

Dar jalba la Sultan împotriva principelui Mihai Sturdza nu avu nici o urmare.

Pe când se afla la Constantinopol, tot așteptând să cadă acela care nu-i îngăduia întoarcerea în țară, Teodor Râșcanu cunoscuse pe frumoasa Penelopa Eliades de care se îndrăgosti. Avea atunci 36 de ani și cum încă nu fusese căsătorit, se gândi s'o ia de soție pe frumoasa grecoaică. Era fata unei « negustorițe, văduvă și săracă » după cum scrie paharnicul G. Sion în « Arhontologia Moldovei ». Se căsătorii cu ea, acolo la Constantinopol, dar după ce primi veste din țară că la Drăgușeni maică-sa, vorniceasa Paraschiva, care de trei ani nu-l mai văzuse, se stinsese din viață.

Doi ani a trăit T. Râșcanu în Constantinopol, așteptând posibilitatea de a se putea întoarce acasă. Pribegia și surgunul său luară sfârșit, o dată cu încetarea domniei lui Mihai Sturdza și venirea în scaunul Moldovei a noului domnitor Grigore Ghica.

Intors dela Constantinopol către începutul lui 1850, Teodor Râșcanu se așază la moșia sa Drăgușeni pe care o moștenise întreagă dela maică-sa, înconjurat de noua sa familie căci, dela Constantinopol, o dată cu nevastă-sa Penelopa, adusese și pe sora ei Ralu și pe cumnatul Teodor Eliades. Stătea la țară, dar în fundul inimii era mâhnit că noul domnitor nu-i dădea nici o atenție. Duhul guvernării lui Vodă Grigore Ghica nu se împăca — nici el — cu felul lui Teodor Râșcanu de a înțelege problemele la ordinea zilei. Nu se prea împăca nici cu Vodă Ghica asupra căruia se înșelase în așteptări.

Ceea ce îl mâhnea în deosebi pe T. Râșcanu era faptul că încă nu avea nici un rang de boierie, ca urmare a unei dregătorii.

Abia la 9 Februarie 1852, în urma unor intervenții la Constantinopol, unde avea și prieteni și legături de rudenie, căpătă primul rang de boierie, fiind numit vornic de aprozi, urmând în această slujbă agăi Hrisoverghi.

Avea atunci vârsta de 39 ani.

Tot datorită relațiilor de prietenie ce întreținuse la Constantinopol cu Ali-Pașa și cu Reșid-Pașa, cu care rămăsese în corespondență și după întoarcerea în țară, fu ridicat, doi ani mai târziu, (1854) la rangul de agă. Iar la 8 Martie 1855, e rânduit membru în divanul domnesc, în locul lui Dimitrie Miclescu vornic, în care slujbă însă nu stătu multă vreme, căci pe ziua de 8 Decemvrie 1855 fu înlocuit cu aga C. Roset.

În urma ocupației rusești și a plecării lui Grigore Ghica la Viena, T. Râșcanu care detesta pe Ruși și se bizuia numai pe amicitia Turcilor, ca și părintele său vornicul Iordache, nu mai putea spera la nici o înălțare în rang.

Reîntorcându-se Grigore Ghica în țară după retragerea Rușilor (31 Iulie 1854), el anulă toate boieriile acordate sub ocupația muscălească. Bine înțeles T. Râșcanu nu figura printre cei boieriți de Ruși, căci el era turcofil și protivnic Rușilor.

În timpul ocupației austriace care a urmat după retragerea Rușilor (29 August 1854—20 Mai 1856) a fost înaintat în rang, căci — am văzut — era membru în divan.



În timpul frământărilor pentru unirea Principatelor, Teodor Râșcanu, împreună cu prietenul său Neculai Istrati și alții, devine antiunionist. Și doar, cu ani în urmă, la Paris (1846—1848), luptase cu românii de acolo pentru închegarea și afirmarea *nației* române! Doar la Paris, în anii aceia de pomină, se zămislise în cugetul tinerilor moldo-valahi *ideea* unirii! Nu luptase și T. Râșcanu, acolo, cot la cot cu ei pe baricadele din Februarie 1848, pentru ideea națională și pentru emanciparea nației române de sub jugurile străine?

Dar acum, după atâția ani, când Rusia, deși învinsă în războiul Crimeei, susținea în conferințele dela Viena și dela Paris ideea unirii Principatelor și a domnului străin, Toderiță Râșcanu deslușea, împreună cu alți câțiva moldoveni, că gândul Rușilor nu era curat. « Regele Principatelor Unite — scris Neculai Istrati — din orice casă ar fi, mai curând sau mai târziu va deveni instrumentul Rusiei. Prințipatele transformându-se în Regat, numai din sarcina popușoiului și a grâului, dar fără industrie, nu vor fi în stare să întimpine cheltuelile noului Regat fără împrumuturi. Acele împrumuturi nu se vor putea plăti decât cu mărirea statului cu provinciile românești de subt Austria, Transilvania și Bucovina. Regele viitor al Românilor spre a ajunge la acel rezultat al concentrării elementului românesc, îi va trebui ajutorul Rusiei, imperie limitrofă, puternică și ortodoxă. Iată dar că avem atunci de sigur să ne aliăm cu Rusia, și Rusia peste câțiva ani își va deschide calea la Dunăre prin însuși Regele României! »<sup>1)</sup>,

Intâmplarea cu regele Othon I al Greciei, care se făcuse « instrumentul Rusiei » — cum scria N. Istrati într'o scrisoare către T. Râșcanu — dădea și mai multe motive de îngrijorare antiunioniștilor moldoveni.

Pericolul rusesc era temeiul acelor care se opuneau Unirii.

Și mai aveau și alte temeieri, subiective: dușmănia împotriva lui Vodă Ghica care era partizan al Unirii și se arăta gata să renunțe la scaunul domnesc, temerea că Iașii vor ajunge (cum tot Istrati spunea) un al doilea Hârlău, etc., etc.

---

<sup>1)</sup> În scrisoarea ce Nec. Istrati îi adresa din Iași în 30 Martie 1856 st. v. lui T. Râșcanu, agă, la Constantinopol și publicată de Ghibănescu, *op. cit.*, pag. 430 după originalul ce i-a dat scriitorul acestor rânduri.

Dacă, pe când era la Paris, la 1848, luptând pentru ideea națională se entuziasma pentru ideea unirii țărilor surori, acum, la 1856, Toderiță Rășcanu era îngrozit de ideea Unirii în care vedea nu numai decăderea Moldovii dar și, inevitabil, jugul rusesc.

Toderiță Rășcanu mai avea și motivele lui personale care îl făceau să nu iubească pe Ruși și să se teamă de ei; se născuse la 1813, adică un an după răpirea Basarabiei și auzea în casă de-a lungul copilăriei că rudele sale apropiate (ramura basarabeană a Rășcanilor) rămăseseră « dincolo » peste Prut<sup>1)</sup>; mai știa că tatăl său, vornicul Iordache, fusese *omul Turcilor* și că prin Turci ajunsese la cele mai înalte dregătorii; el însuși trăise la Constantinopol și tot datorită legăturilor de prietenie cu Turcii ajunsese în ranguri.

De Muscali nu-l lega nimic.

\*

Când boierii moldoveni antiunioniști au avut nevoie de un om cu trecere și cu relații la Sublima Poartă ca să le fie sol și să le susție doleanțele separatiste, când Bălșeștii, care se străduiau să capete căimăcămia pentru unul din neamul lor, avură nevoie de un om cu trecere la Constantinopol, cu toții s'au gândit la

---

<sup>1)</sup> Am spus că T. Rășcanu cel dela 1700 a avut trei feciori și o fată. Unul din ei, Alexandru, spătar, căsătorit cu Casandra Gându a luat zestre moșia Frenciugi dela Vaslui și a dat naștere ramurii moldovene din care se trag T. Rășcanu postelnicul, a cărui viață am povestit-o aici, și T. Rășcanu, autorul acestei povestiri. Ceilalți doi feciori — Constantin și Ion — s'au căsătorit și au luat moșii în Basarabia (Vistiernicenii, pe Bâc, lângă Chișinău; Copăceanca, etc.) dând naștere la două ramuri: cea a lui Dim. Rășcanu, primul mareșal al nobilimii, căsătorit cu Maria D. Sturdza, și care s'a stins la 1883 cu moartea fiului său Constantin; a doua, a lui Matei Rășcanu, căsătorit cu Casandra Sturdza și care în linie bărbătească s'a stins și ea, dar a continuat prin *înfiere* sub numele Rășcanu-Derojinski. Spătarul Iordachi Rășcanu căsătorit cu Elisabeta Triatoriski, după ce și-a desmoștenit și repudiat pe fiul său Pavel (despre care nu se mai știe nimic), a adoptat pe nepotul său de soră, Gheorghe Derojinski, căruia i-a adăogat numele Rășcanu. Acesta a fost și el mareșal al nobilimii basarabene și s'a căsătorit cu Ecaterina A. Russo. A avut 4 băieți și 2 fete. Numai doi dintre băieți sunt azi în viață. Unul din ei, fără copii, trăește actualmente la Marienbad, iar celălalt la moșia sa Rășcani din jud. Bălți având un singur fiu Serghie, și două fete (Eugenia și Ecaterina).

Toderiță Râșcanu. El era singurul om în Moldova care cunoștea personal pe Ali-Pașa, pe Reșid-Pașa și pe Fuad-Pașa <sup>1)</sup>.

Trimis de antiunioniști, T. Râșcanu merge la Constantinopol să prezinte doleanțele partidei separatiste nu numai Sublimei Porți, dar și ambasadurilor marilor puteri europene. T. Râșcanu sosește acolo în Februarie 1856, dar nu-l găsește pe Ali-Pașa care, după 11 Februarie se îmbarcase spre a merge la Paris, unde în ziua de 25 Februarie 1856 a și fost de față la prima ședință a Congresului de pace.

T. Râșcanu a trebuit să rămână la Constantinopol, așteptând reîntoarcerea lui Ali-Pașa. A stat astfel mai multe luni (dela Februarie la 1 Noemvrie 1856) la Constantinopol, unde — după cum scrie Ghibănescu — « a fost centrul unor întinse corespondențe politice care privesc de aproape rostogolirea evenimentelor din acel an ».

Neculai Istrati îi trimitea din Iași lungi scrisori și memorii în care pleda cauza antiunionistă și îl sfătuia să se propuie singur pentru un loc de caimacam din cele trei câte cereau separatiștii moldoveni.

Pe când Toderiță Râșcanu se străduia la Constantinopol pentru numirea celor trei caimacami și lucra împotriva Unirii, Toderiță Balș (cel mai bogat om din Moldova) puse la bătaie un milion prin mijlocirea grecului Adossides și a băncii « Zarifi & Vlasto » din Constantinopol și... la 14 Iulie același an, marele vizir vesti telegrafic pe Vodă Ghica că Toderiță Balș a fost numit caimacam.

Unic caimacam !.

După cum spune Ghibănescu, *s'è lucrasede turcește*.

\*

---

<sup>1)</sup> Ali-Pașa, zis și Mahomet Eddin (1815—1871), mare vizir (Iulie 1855—1856 Noemvrie) și ministru plenipotențiar la Congresul din Paris. Reșid-Pașa, zis și Mustafa, (1802—1858), plenipotențiar al Turciei la Conferința dela Balta-Liman (30 Aprilie 1846) și la Convenția dela Balta-Liman din 1 Mai 1849; apoi ministru al afacerilor străine în timpul războiului rusoturc din 1853 și mare vizir după Ali-Pașa până la 30 Decemvrie 1857. Fuad-Pașa, zis și Mohamed (1814—1869), general, comisar general în Muntenia la 1848, ministru al afacerilor străine în trei rânduri (1852—1853, 1855—1857, 1858—1861), mare vizir reprezentând Turcia la Conferința din Viena, în Ianuarie 1856, și la Congresul din Paris, dela 22 Mai la 19 August 1858.

Când s'a reîntors T. Râșcanu la Iași (prin Noemvrie 1856) este numit membru în Divan (10 Dec. 1856) în locul lui I. Sturdza postelnic, după ce mai întâi căpătă titlul de agă.

Ideea Unirii își făcea drum...

La Iași urmasse o serie de banchete; în lipsa din țară a lui T. Râșcanu și antiunionistul Mihai Pașcanu (Cantacuzino) trecuse de partea unioniștilor.

La 12 Ianuarie 1857, o lună după ce fusese numit membru în divanul domnesc, T. Râșcanu e înaintat *postelnic*.

Luptele pentru și împotriva Unirii se întetiră cu prilejul campaniei electorale pentru alegerea divanului ad-hoc potrivit prevederilor Tratatului dela Paris dela 30 Martie 1856.

În ziua de 8 Iulie 1857, biroul electoral al județului Vaslui proclamă ales al colegiului marilor proprietari pe postelnicul Teodor Râșcanu ca deputat pentru divanul *ad-hoc*.

Dar demisia motivată a maiorului Alexandru Cuza (rudă cu T. Râșcanu), pârcălabul de Galați, pecetlui soarta acelor alegeri. Ele fură casate.

La 12 August Ali-Pașa comunică telegrafic hotărîrea Porții, de acord cu marile puteri, și fixarea noilor alegeri peste 15 zile. În urma intervenției Franței data alegerii se amână între 29 August—5 Septemvrie 1857.

Divanul ad-hoc se deschide la 22 Septemvrie.

Peste opt zile, în locul rămas vacant după faimoasa demisie a maiorului Cuza, caimacamul Conaki-Vogoride numește pârcălab de Galați pe... Teodor Râșcanu.

Caimacamul — scrie Ghibănescu — «a crezut că face o mare lovitură numind în locul demisionatului pe o rudă de aproape a lui Cuza, pe T. Râșcanu postelnic, ca să strice efectul mare ce lăsase Cuza ca pârcălab».

După 11 luni dela numirea sa ca pârcălab de Covurlui (decretul Nr. 686 din 27 Septemvrie 1857), postelnicul T. Râșcanu fu înlocuit (26 August 1858) cu aga Alecu Roset «urmând — zice decretul — a trece dumneavoastră în altă osebită funcție».

Dar T. Râșcanu nu a mai trecut în nici o altă funcție. Căci în anul următor (1859) antiunioniștii — și caimacamul — fură definitiv înfrânți: se săvârșise marele act al Unirii, prin alegerea noului domn Alexandru Ion Cuza în ambele principate.

După această dată Toderiță Râșcanu postelnicul, nu a mai activat în viața politică, deși era înrudit (nepot de văr al doilea) cu domnitorul <sup>1)</sup>, și ar mai fi putut ocupa o dregătorie. Nu putem ști dacă renunțarea aceasta la acțiunea politică se datorește acceptării faptului împlinit ori unei opoziții pasive. Sau poate se simțea obosit, dezamăgit, necăjit după atâția ani de zbucium?

Ocupat cu moșia sa Drăgușeni dela Vaslui, cu exploatarea agricolă pe alte moșii luate în arendă (moșia Bogdănești a Mănăstirii Râșca din jud. Fălțiceni), cu procese familiare, etc., a mai trăit vreo nouă ani, adică până la 1867, astfel încât a văzut și căderea lui Vodă Cuza. Dela 1813 la 1867 Postelnicul T. Râșcanu a trăit sub domniile lui Mihai Sturdza, Grigore Ghica și Cuza Vodă, fără a se împăca cu nici una din ele.

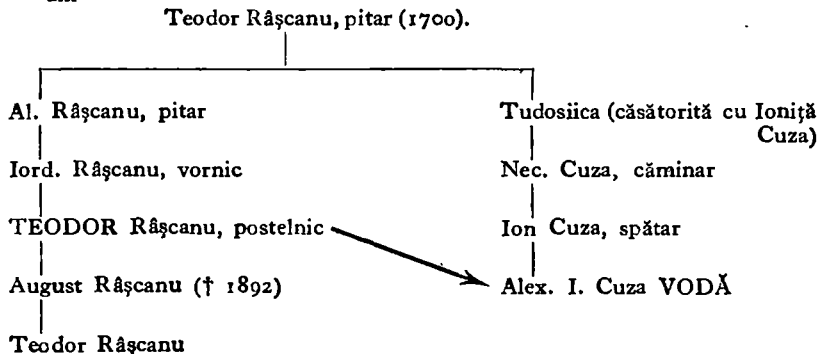
Imbolnăvindu-se de paralizie progresivă și pierzându-și echilibrul mintal, și-a lăsat afacerile și averea în curatela unchiului său Grigore Cuza și a plecat în Germania la Freiwalden. Dar nici cura dela Freiwalden, nici cea dela Groeffenberg nu i-au folosit. S'a stins din viață la Drăgușeni în 1867, fiind îngropat alături de părintele său, vornicul Iordache Râșcanu, în biserica din Drăgușeni, ctitorită de acesta din urmă.

Insurat la Constantinopol cu Penelopa Eliades, el a lăsat la moartea sa cei trei copii, doi băieți și o fată, <sup>1)</sup> încă în fragedă vârstă.

Astfel s'a încheiat zbuciumata viață a postelnicului Teodor Râșcanu.

#### TEODOR RÂȘCANU

<sup>1)</sup> Iată cum postelnicul T. Râșcanu se înrudea cu Vodă Alexandru Cuza, căruia îi era nepot de văr de-al doilea:



# M I T S U I

Amaterasu Omikami zeița soarelui s'a născut dintr'o lacrimă a ochiului stâng al lui Izanaghi, unul din generatorii puterilor lumești. În credința japoneză, ea e zeița cea mai sfântă. Opt sute de miliarde de zei, câți sunt în lume, i se închină. Ea încălzește pământul, dă lumină și hrană.

Dar, oricât de puternică e, nici ea n'a fost lipsită de necazuri. Fratele ei Susano-vo, vrăjit de măreția ei, îi dădea târcoale. Ca să scape de el, s'a refugiat într'o grotă. Blestem și prăpăd în lume. O adâncă întunecime stăpânea pământul. Totul se prăpădea în beznă. Zeii ceilalți s'au dus la grotă s'o cheme. N'a vrut să le asculte chemarea. Zadarnice rugămintele, zadarnice amenințările.

Atunci zeii cei înțelepți au recurs la un șiretlic. În fața grotei au început o pantomimă, cu muzică, dansuri și chiote.

Amaterasu Omikami a rezistat rugilor, a rezistat amenințărilor, nu însă și curiozității. A ieșit să vadă ce se întâmplă. Ceilalți zei, profitând de prilej, au astupat intrarea grotei.

Lumina și căldura au revenit în lume. Ca s'o mulțumească pe Amaterasu, zeii i-au oferit o oglindă, un colier și stofe minunate. Zeița soarelui și-a uitat mânia. S'a împăcat și cu augustinul ei frate, zeul taifunilor. Pacea și încrederea au început să renască.

Iar mai târziu, când și-a împărțit avuțiile, urmașilor ei le-a lăsat insulele Niponului, unde și astăzi, în marele sanctuar al lui Iseu, se găsesc cele trei mărturii ale generozității zeilor: oglinda și colierul lui Amaterasu și spada lui Susano-vo.

Iată minunata legendă a obârșiei Japoniei și a împăratului ei. Țară sfântă, împărat sfânt. Iar ca relicve ale începuturilor, o oglindă, simbolul cunoașterii realităților, un colier, simbolul avuției, și o spadă, simbolul puterii.

Cunoașterea realităților, avuție și putere. Nu sunt oare aceștia stâlpii pe care s'a înălțat falnic imperiul japonez? Câte primejdii naște, dar și câte înlătură existența acestei mari puteri. Și totuși, pe câte nevoi, pe câtă suferință e clădită. Totul în Japonia de azi e produsul unor formidabile manifestări de energie, care nu se datoresc de sigur întâmplării. Apariția lor nu e determinată numai de factorul individual, ci își are izvorul, într'o măsură oarecare, și în evenimentele exterioare. În 1872, populația Japoniei era de 33.110.000 de suflete, în 1882 de 36.700.000, în 1892 de 41.890.000, în 1913 de 53.362.000, în 1930 de 64.450.000, fără a mai număra populația din Coreea și Taiwan. Deci o urcare de sută la sută, în răstimp de șaizeci de ani. Încă în 1904, numărul lucrătorilor din fabrici a fost redus cu 30,40% și numai la Tokio erau o sută de mii de șomeri: În 1930, numărul șomerilor e de un milion jumătate, iar în 1932 e de două milioane. Paralel cu creșterea numărului șomerilor, s'au redus salariile și s'au sporit orele de muncă.

Cele 1.200 conflicte de muncă din 1929 ca și cele 2.500 din 1931 se datoresc acestor împrejurări.

Situația țăranilor nu e de loc bună. Suprafața terenului cultivabil atinge abia 17% din suprafața țării. Pământul e departe de a fi fertil și trebuie multă îngrijire pentru a-l face să rodească. De altfel, numai o mică parte din orezul cultivat revine țăranilor. Mai ales în trecut situația era de neînchipuit. În 1863, din 30 milioane koku de orez, 22 milioane erau date nobililor, sub formă de impozite.

Mizeria a fost totdeauna mare. Existau, înainte de război, străzi întregi populate de oameni atât de săraci, încât nici măcar plapuma cu care se înveleau nu era a lor. Inchiriau, în fiecare noapte, un fel de cuvertură compusă dintr'un număr de zdrențe cusute împreună. Cartiere întregi se hrăneau cu resturi de alimente putrezite. Numeroase întreprinderi comerciale erau întemeiate tocmai pe exploatarea acestui material. Existau restaurante care utilizau numai putreziciuni și o întreprindere bine organizată cu funcționari, muncitori și depozite proprii care le asigura aprovizionarea <sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Ludovic Naudeau: *Le Japon moderne*.

Astăzi mizeria nu-i desigur mai mică. Și astăzi există « Nagaya », barăci despărțite în numeroase celule de un metru pe doi, adăpostind fiecare o familie. O mizerie cumplită.

Tramvaiul e scump. Fabricele sunt departe, și de tramvai e neapărată nevoie. Apare cămătarul. Dacă un lucrător are o cantitate de orez gătit, o predă dimineața cămătarului care-i dă, în schimb, două bilete de tramvai. Seara, dacă a găsit de lucru, muncitorul primește orezul înapoi, plătind o dobândă de cincizeci până la sută la sută pe zi.

Există păduri întregi cu arbori despuiți de scoarță: au mâncat-o țărani. De altfel așa a fost în Japonia întotdeauna. A rămas de pomină răspunsul dat de un prinț țăranilor de pe moșia sa: «*Dacă n'aveți orez, mâncați iarbă sau scoarța arborilor*». În sfârșit, pentru completarea tabloului mării mizerii, trebuie amintit că țărani japonezi plătesc 375 milioane dolari aur ca dobândă proprietarilor de pământ.

E de mirare ca împrejurări de trai atât de aspre, punând pe individ în alternativa de a învinge sau de a fi strivit, să-l stimuleze, să-l împingă la o încordare supraomenească, pentru a scăpa, cu orice preț, din strânsoarea de clește a unei mizerii atât de îngrozitoare?

\* \* \*

Factorii cosmici conlucrează cu factorul social. Nu numai societatea, ci și natura e nemiloasă pentru individ și-l silește la o luptă aprigă cu viața. *Natura și societatea sunt cele două mari școli de energie ale Japoniei*. Chiar având o oarecare siguranță bănească, elementul de stabilitate e relativ: individul nu e acolo niciodată la adăpost de capriciile naturii.

Cutremurele se țin lanț. În 1855, au murit 25.000 de oameni la Tokio. În 1891, au fost distruse orașe întregi. Numai în Ogaki s'au prăpădit 5.000 de oameni, iar 200.000 de case au fost distruse. Erupțiile vulcanice, cicloanele și inundațiile își au și ele partea lor de contribuție la nenorocirile care se revarsă asupra Japoniei. Insulele se scufundă adesea. Această țară minunată trăește veșnic sub semnul nesiguranței. În astfel de condiții, cine nu e tare piere.



Intr'un volum de note de călătorie apărut de curând<sup>1)</sup>, găsim o dovadă admirabilă a reacției Japonezilor în fața nenorocirilor, dovadă impresionantă prin disciplina sufletească față de încercările soartei.

«Eram la Osaka în timpul ultimului taifun. Un vârtej groaznic, bătând cu o iuțea de o sută treizeci și cinci de mii pe oră, distruse, în numai patruzeci și cinci de minute, două mii de vieți omenesti, sfărâmă douăzeci de mii de case și o sută șai-zeci și una de școli și produse pagube de mai multe miliarde yenii. Taifunul îndoi ca niște fire de paie stâlpii electrici de oțel. El rupse acoperișurile caselor și le azvârli departe. Tot el aruncă vapoare de pescari ancorate în golfuri, pe pavajul străzilor. Vapoare mari căzură pe acoperișurile caselor mici de lemn care se prăbușiră sub greutate, se făcură una cu pământul, îngropând sub ele pe locuitori.

«Era minunat de văzut cum poporul suporta asemenea catastrofă.

«Taifunul care a ținut abia o oră a fost urmat de o liniște de mormânt. Osaka era tăcută ca un cimitir. Tocmai după amiază, ca treziți de un fulger, trei milioane de oameni începură lupta împotriva morții și a distrugerii. Porunca suna: «*Ajutați întâi pe oameni*».

«Cadavrele fură scoase, răniții pansați, duși pe târgi, iar cadavrele transportate în lăzi de lemn închise. Regimente de cavalerie treceau pe străzi la trăp, copitele cailor loveau cu putere pavajul. Goarnele sunau. Uniformele și zgomotul muzicii trebuiau să calmeze eventuala nervozitate a populației. Studenții echipați cu lămpi mici de petrol duceau pe trecători de mână prin străzile întunecate. Mii de oameni dormiră, în această noapte groaznică, aproape goi pe străzi. Santinele stăteau pretutindeni pentru a supraveghea pe jefuitori. Nimeni nu se tânguia, nimeni nu gemea.

«Sâmbătă, a doua zi după taifun, școlile făceau apelul pe ruine. Copii mici, îmbrăcați toți la fel, stăteau rânduți. Cine lipsește? In multe școli, mai bine de optzeci la sută nu răspundeau la apel. Copiii își strângeau mâinile și se rugau.

<sup>1)</sup> Edgar Lajtha: *La Vie au Japon*. Payot, Paris 1936.

« Se povestea cum institutoare eroice se întinseseră la pământ cu copiii sub ele, când grinzile se prăbușeau. Fură ucise, dar copiii salvați.

« Duminecă, două zile după taifun, nu era nici apă, nici lumină. Gospodinele așteptau răbdătoare, cu căldări, în fața caselor, pe pompierii care aduceau apă fiartă. Ele păstrau apa de care n'aveau nevoie la gătit pentru a o întrebuița la baia zilnică de care nu se puteau lipsi, chiar în timpul acelor zile groaznice. Cursurile școalelor se țineau în aer liber pe locul unde se prăbușiseră școlile. În timp ce o parte din școlari învăța, ceilalți ridicau bărnelor prăbușite. Copiii se schimbau din oră în oră. Pe câmp se ardeau cadavrele micuților.

« Automobilele ziarelor alergau prin oraș cu drapelele roșii ale presei și împărțeau plăpumi, haine, rufărie și hrană. Presa publică ordine draconice către antreprenori ca aceștia să construiască fără profit; către bancheri, să avanseze capitaluri fără dobândă. Armata și marina trimiseră rezervele lor de hrană, iar templele orez. Totul se desfășură cu o pilduitoare demnitate.

« A cincea zi după taifun se găsi timp pentru săvârșirea ceremoniilor. O fotografie a ziarelor arăta pe un șambelan al Împăratului sub un baldachin. Cei mai mulți funcționari ai provinciei se plecau în fața lui. Guvernatorul din Osaka citea mulțumirile poporului pentru ajutoarele trimise de Împărat.

« Prin vizita șambelanului pe care Majestatea Voastră l-a trimis pe locul dezastrului, umilii Voștri supuși au fost copleșiți de o mare binefacere. Umilii Voștri supuși voesc să contribuie din toate puterile lor la reclădire, pentru a căpăta un atom din bunăvoința Voastră nesfârșită ».

« Joi, a șasea zi după taifun, se găsea din nou apă și lumină, tramvaiele circulau. Școlarii fură adunați în temple până la reclădirea școlilor. Valuta japoneză scăzu la Bursa valorilor, căci toți știau că industria Japoniei primise o lovitură în inimă. Cinci sute de fabrici fură oprite timp de mai multe zile. Totuși nimeni nu cunoștea suma exactă a pagubelor, care fu trecută sub tăcere. Apoi se reluă lucrul. Nimeni nu mai vorbea de taifun. În timpul celor șase zile *n'am văzut pe nimeni tânguindu-se, n'am văzut pe nimeni plângând.*

« Cu astfel de nervi, Japonia își are locul ei în destinele lumii ».

Lui Dumnezeu i-au trebuit șapte zile ca să creeze lumea, Japonezilor numai șase ca să repare tot ceea ce năruise un taifun năpraznic.

\* \* \*

Nu putem exagera însă importanța factorilor externi. Condițiile de viață aspră pot duce mai puțin la crearea de însușiri noi, cât la stimularea și întărirea celor existente. De pildă, situația umilitoare a negustorului a produs, prin reacție, acea voință de putere care a ridicat, pe prima treaptă a ierarhiei sociale, o clasă întregă de magnați ai banului.

Condiția umilitoare, cauză determinantă? Da! Inșă numai altoită pe un fond de ascuțită sensibilitate. Nu oricine simte umilința și, mai ales, nu la oricine devine izvor de energie. Să dăm deci caracterului individual importanța pe care o merită: In prim rând, sensibilitatea vie. Poate mai puțin element de psihologie individuală cât constitutiv al caracterului național, în măsura în care acesta poate fi definit. Pildele sunt numeroase. Numeroase și formele de manifestare ale acestui factor, adesea atât de ciudate, cel puțin pentru noi, încât un autor, Upton Close <sup>1)</sup>, a putut să consacre un întreg capitol dintr'un studiu foarte serios de altminteri « Infățișării istorice a Japoniei ».

Sunt numeroase cazurile de studenți care se sinucid fiindcă au căzut la examen. Fenomenul e atât de răspândit, încât sunt profesori care mărturisesc că nu îndrăznesc adesea să dea studenților nota pe care o merită de teama unor consecințe tragice. Mulți se sinucid pentrucă nu găsesc de lucru. Studenți străluciți se sinucid aflând că au reușit la examen. Dezechilibru emotiv! . . .

Alt exemplu de sensibilitate. Acum câțiva ani, în timpul luptelor cu Chinezii la Shanghai, un singur ofițer japonez a fost luat prizonier și acesta grav rănit. La încheierea armistițiului, după eliberare, s'a sinucis, căci « un ofițer japonez nu trebuie niciodată să se lase prins, chiar atunci când și-a pierdut conștiința ».

In legătură cu această sensibilitate, stă de sigur și acea pasiune frenetică, element temeinic al caracterului japonez de care vorbește misionarul american Sidney Gulick. Ludovic Naudeau vor-

---

<sup>1)</sup> Upton Close: *Le Péril Japonais*. Payot, Paris.

bește și el de frenezia cu care reacționează japonezul în toate domeniile. Această frenezie constituie, în domeniul comercial, unul dintre factorii care au contribuit la succesul Japonezilor.

O vom vedea mai jos din viața celor mai mari magnați ai Japoniei: familia Mitsui.

\* \* \*

Mitsuii sunt de familie aristocrată. Originea lor e cunoscută încă din veacul al XII-lea. În secolul al XV-lea, capul familiei e unul din cei șapte șefi ai clanului Sosaki. În fruntând prejudecățile feudale, el se ocupă cu negoțul. Face avere destul de însemnată. Mai târziu, când împăratul Meiji industrializează țara, familia Mitsui — după expresia fericită a unui scriitor — avea « bani mai mulți decât toate celelalte familii aristocratice și trei secole de experiență, în timp ce ceilalți n'aveau decât prejudecăți ».

Complexul de inferioritate duce la multe. Negustoria nu era de loc ușoară în Japonia feudală pentru un individ cu oarecare simțire. Părea lucrul cel mai firesc ca un samurai să încerce ascuțișul săbiei sale pe primul om din popor întâlnit în cale. Mai e nevoie de alte pilde? La o asemenea tensiune morală, forțele individului opresat se încordează uneori la maximum. Nimic mai zgomotos, nimic mai puternic, ca furtuna pe care o naște zăpușeala. De altfel Mitsuii nu erau oricine. Trebuiau să îndure o situație nedemnă, oameni cu o sensibilitate afinată de secole și cu conștiința unei origini de neam. Din rândurile unor asemenea oameni, se recrutează adesea, purtătorii de cuvânt ai revendicărilor sociale. Familia Mitsui n'a urmat această cale.

Conștiința stării lor neîndestulătoare i-a făcut să răzbească în altă direcție. O mare încordare de puteri, o voință dârză, o luptă hotărâtă și chibzuită, le înlesnește atingerea scopului: *forța*. Forța care impune. Tuturor. Celor mai slabi ca și celor egali. Celor care i-au lovit ca și aceluia care ar putea să-i lovească.

Neîngrădită la viața unui singur om, ci privită în perspectiva eforturilor de generații, desfășurarea aceasta de energie omenească are ceva din măreția forțelor naturii. Nu mai există indivizi izolați, ci o instituție de granit: dinastia Mitsui.

\* \* \*

La originea averii acestei familii e o cafenea. Deschisă de nevoie, nu de voie. Un Mitsui e izgonit, în secolul al XVII-lea, de pe moșiile sale. Nu vrea să întindă mâna. Crede în muncă și în izbânda ei. Face avere. Pe patul de moarte, dă fiilor săi ultimile sfaturi: « Strângeți cât mai mulți bani » și « Lucrați totdeauna împreună ».

Nu ne vom opri asupra celui dintâi. E setea de putere. El știe că puterea vine odată cu banii. Al doilea sfat are însă o deosebită importanță. În el apare elementul social. Nu mai interesează individul, ci familia.

Sfaturile nu cad în pustiu. Copiii desăvârșesc opera tatălui. Cu stăruință, pricepere și conștiința scopului urmărit. Clădesc cu dărnicie în domeniul comercial, creații de care se vor mândri, mai târziu, Americanii.

Se stabilesc la Tokio. Cel mai mare dintre fii deschide o prăvălie de mătăsuri, cel mai vechi « mare magazin » din lume.

Avea, acum două secole și jumătate, 1.200 de funcționari. Astăzi are 50.000. Cel mai strălucit reprezentant al familiei e însă fiul cel mai mic, Hachirobei. El introduce cel dintâi vânzarea pe bani gata, suprimând obiceiul notei anuale. Introduce de asemeni sistemul vânzării pe credit. Câștigă puțin ca să vândă mult. Tot Hachirobei introduce negustoria cu metrul. Până atunci se vindea « bucata necesară pentru o rochie ». În sfârșit, tot el imaginează vânzarea « cupanelor » de stofă.

Înțelege însemnătatea publicității. În zilele ploioase se împart clienților umbrele de hârtie având imprimare pe ele « marca magazinului »: trei linii într'un pătrat, ceea ce înseamnă trei puțuri, adică, în limba japoneză, Mitsui. Plătește pe scriitori ca să-i pomenească magazinul în operele lor. Mai mult, editează lucrările autorilor tineri, cu condiția ca eroii să se întâlnească prima oară în magazinul Mitsui.

Sacrificiile acestea dovedesc cunoașterea adâncă a psihologiei publicului precum și a posibilităților de folosire a acestei psihologii pe tărîm comercial.

Fără îndoială, concepțiile și activitatea lui Hachirobei depășesc mult semnificația care trebuie acordată unor însușiri, fie ele cât de remarcabile, pe care hazardul le aruncă azi unuia, mâine altuia. Capacitate individuală? Pricepere pe care ar fi putut-o-

avea oricine? Personalitatea lui Hachirobei nu-i o întâmplare, decât într'o foarte redusă măsură. Că a avut inteligență înăscută? Fără îndoială. Ceea ce e esențial însă, ceea ce constituie axa personalității lui Hachirobei, e o splendidă adunare a tuturor forțelor individului pentru atingerea unui singur scop. Lăsat în voia inteligenței sale naturale Hachirobei, ar fi fost, de sigur, un om ca atâția alții, « inteligent ». Pe el însă îl ridică tocmai acea încordare, acea ambiție frenetică de stăpânire care-i dau posibilitatea de a folosi tot ceea ce-i poate înlesni atingerea țintei urmărite. Căci, în definitiv, ceea ce condiționează succesul în viață, sunt mai puțin virtuțile intelectuale cât posibilitatea de a folosi aceste însușiri. Hachirobei a avut o axă de susținere în viață, la crearea căreia tradiția familiară, educația și însușirile individuale, departe de a se distruge reciproc, s'au unit într'un efort comun de desăvârșire a personalității.

Să continuăm firul vieții lui Hachirobei. La început face cămătă. Trece apoi la bancă. Stabilește sistemul plăților prin cecuri la diferitele sale sucursale.

Înainte de a muri, redactează constituția casei Mitsui.

Conștiința de familie, oarecum în germene la tatăl său, se desăvârșește la el într'o formă impresionantă. Tatăl recomandase fiilor să fie totdeauna uniți. Hachirobei întemeiază o dinastie puternică, o ființă vie, un organism unitar căruia îi subordonează interesele membrilor componenți ai familiei. Constituția prevede, cu de-amănuntul, rolul fiecăruia în întreprindere, cât și retribuția lui. Ea impune tuturor o viață modestă. Deși venitul șefului familiei e de șase milioane yeni <sup>1)</sup>, iar cel al altor membri ai familiei e de două milioane yeni, totuși viața pe care o duc nu se poate compara nici pe departe cu luxul sfidător și risipa strigătoare a miliardarilor americani. Cea mai mare parte a câștigurilor rămâne în întreprindere sau e cheltuită în scopuri artistice și filantropice. Membrilor familiei Mitsui le e interzis divorțul: averea familiei nu trebuie înstrăinată.

Constituția înființează un consiliu însărcinat cu conducerea întreprinderilor și controlul conduitei membrilor familiei. Acest consiliu e format din conducătorii în activitate și din cei în

---

<sup>1)</sup> Peste două sute milioane lei.

retragere ai diferitelor întreprinderi. El are dreptul să ia conducerea oricăruia dintre ei pe motiv de incapacitate, viciu sau lux. La majorat, fiecare membru al familiei se obligă solemn, în fața spiritelor auguste ale străbunilor, că va pune interesul casei mai presus de al său personal, și jură credință familiei și respect constituției.

\* \* \*

Intr'o singură generație, Mitsuii au străbătut o distanță remarcabilă. Au plecat dela o conștiință familiară puternică și au ajuns la întemeierea unei dinastii. Hachirobei avea o încredere mistică în misiunea dinastiei sale. O dovedește nu numai organizarea aceea metodică și disciplinată pe care i-o impune, ci și respectul aproape religios de care o înconjoară. Fără a fi un fenomen izolat în atmosfera spirituală a Japoniei, în care diferitele asociații, instituții și indivizi stau sub semnul misiunii divine a țării, acest fenomen constituie, în bună măsură, cheia succesului și puterii mereu crescânde a familiei Mitsui de-a-lungul veacurilor.

Trebue însă înfățișat și un alt aspect: elementul social. În momentul în care se pune interesul casei mai presus de interesele indivizilor ce o compun, iar aceștia jură că vor respecta această dispoziție, se stabilește o linie de demarcație între fizionomia spirituală a familiei Mitsui și aceea a miliardarilor europeni sau americani, conduși de mobile strict individuale, fără nici o îngrădire de ordin social. Vom urmări acest element social și în alte dispoziții ale constituției familiei și nu va fi greu să-l observăm impunându-și nota sa specifică, în conduita membrilor familiei Mitsui. E caracteristică, în primul rând, dispoziția de a se introduce în familie funcționarii cei mai bine înzestrați ai diferitelor întreprinderi. Nu drepturile din naștere ale individului contează ci, după cum glăsuște constituția: « interesele familiei ». Cu deosebire semnificativă, în împrejurările de azi, apare atenția dată problemei tinerețului, de sigur în tot cadrul interesului lor de familie. Consiliul de familie are drepturi de a hotărî, când crede de cuviință, retragerea dela conducere a membrilor săi, chiar împotriva voinței acestora, în favoarea tinerei generații. Deviza familiei e: « bătrânețea sfătuește, tinerețea lucrează ».

Mitsuii sunt consecvenți. A fost un timp când, în medie, directorii marilor lor întreprinderi erau în vârstă de treizeci ani. Astăzi chiar moștenitorul la direcția casei Mitsui n'are încă patruzeci de ani și conduce sucursala din New-York. Că Hachirobei era pătruns de însemnătatea problemei adaptării la spiritul timpului și de numeroasele înfățișări sub care aceasta se prezintă, o dovedește faptul că nu se mărginește la înlocuirea unora prin alții mai potriviți epocii respective, ci prevede și schimbări în principiile constituției, după necesitățile timpului « fără a sacrifica totuși spiritul constituției originale ».

Ne amintește astfel vorba celebră a marelui Katsou: « Istoria și tradițiile de trei veacuri atârnă prea puțin în cumpănă dacă sunt nepotrivite cu spiritul epocii. Un om de stat trebuie să țină, în primul rând, seamă de tendințele generale ale timpului său ». Fără îndoială că, în înflorirea actuală a Japoniei, mlădierea aceasta spirituală de potrivire a spiritului vremii la cererile unei societăți conservatoare își are rolul ei bine determinat. Elementul social al constituției Mitsui se vedește însă și în obligațiile pe care le prevede față de funcționarii casei. Principial, faptul că nu lasă purtarea față de funcționari la voia întâmplării înseamnă, orice s'ar zice, recunoașterea caracterului de obligație morală a dispozițiilor pe care le prevede pentru aceștia. De fapt un cod al muncii, fie el chiar octroiât. Sunt prevăzute concedii pentru funcționari. Aceștia sunt obligați de a fi cât mai curați și, totdeauna, corect îmbrăcați. Prestigiul casei!...

Această dispoziție arată încă o dată spiritul de dinastie de care am pomenit mai sus. Casa Mitsui nu e ca oricare alta.

În sfârșit, în legătură cu tratamentul funcționarilor, trebuie amintit că sunt prevăzute recompense pentru cei mai meritoși.

O disciplină socială atât de riguroasă e firesc să dea urmări. Spre deosebire de alți magnați ai banului care n'au naționalitate, Mitsuii nu uită, niciodată, că sunt, în primul rând, japonezi. Politica lor se deosebește prea puțin de politica de stat. Și nu puțin se datorează acestei discipline puterea actuală a familiei Mitsui care în Japonia stăpânește: *băncile, societățile de asigurare, uzinele electrice, întreprinderile chimice de îngreșăminte, fabricile de munițiuni, liniile de navigație* și și-a întins tentaculele în toată Asia. Spiritul acesta, așa cum a avut prevederea să-l formuleze Hachi-



robei, a făcut din familia Mitsui singura dintre familiile stăpânitore în viața economică căreia nu i se aplică, cel puțin deocamdată, legea urcușului și a coborîrii.

\* \* \*

Departate de a constitui un fenomen izolat, Mitsuii reprezintă numai cu maximum de strălucire, una din numeroasele pilde de muncă, energie și stăruință pe care viața economică a Japoniei le oferă cu atâta dărnicie. Sunt, în primul rând rivalii lor: Mitsubishi. Fondatorul casei, un om de o neobișnuită pricepere, stabilește o strânsă solidaritate între diferitele ramuri ale întreprinderii sale. Cine nu închiriază o corabie a firmei Mitsubishi nu găsește nici o posibilitate de a-și finanța întreprinderea și cine nu o finanțează la Mitsubishi nu poate să o asigure și nici nu găsește un loc unde să debarce marfa.

Având numai trei generații de bogătași în urma lor, membrii familiei Mitsubishi au astăzi un venit de cinci-șase milioane de yeni. anual. Stăpânesc mine de cărbuni, plantații de ceai, rafinării de zinc, fabrici de mașini, bănci, companii de asigurare și de transport. Spre deosebire de Mitsuii, ei sunt de origine plebee. Dar întocmai ca și la Mitsui, în ascensiunea lor neobișnuită, complexul de inferioritate joacă un rol hotărîtor. Le lipsește de sigur conștiința unei origini alese, așa cum o aveau Mitsuii, deci și exasperarea aceea răscolitoare pe care o simte nobilul decăzut. Condițiile lor de viață au fost însă destul de grele pentru ca, fără de adausul conștiinței de clasă, să-i ducă la o aprigă voință de parvenire și la o mișcătoare desfășurare de muncă, tenacitate și dibăcie. O pildă izbitoare: baronul Okoura. El însuși atribuia succesul său aroganței samurailor față de oamenii din popor. Unul din prietenii săi dându-se la o parte în noroi pentru a face loc unui samurai, a îndrăznit să rămână încălțat. Nobilul i-a închis prăvălioara. Okoura, în vârstă de șaptesprezece ani pe atunci, fu atât de mâhnit încât împrumută 20 de ryo și fugi în capitală, hotărît să devină atât de bogat încât să impună oricărui nobil. Dă dovadă de o energie și lipsă de scrupule deopotrivă de remarcabile. Incepe ca băiat de prăvălie și ajunge furnizorul armatei japoneze, realizând o avere imensă pe căi nu totdeauna corecte.

De jos a pornit și Morinaga, regele bomboanelor. La vârsta de doisprezece ani umbla din sat în sat vânzând orez, încărcat cu 150 livre de marfă. Muncind și-a plătit drumul până în America unde lucra câte paisprezece ore pe zi într'o fabrică.

Exemplele de parvenire uimitoare, de muncă dărză, de încredere nestrămutată în reușită, sunt însă nenumărate. Cel mai mare hotelier din Japonia, Inoumarou, a început ca servitor la un hotel din Shanghai. Mai târziu pleacă la Londra și e angajat boy. Merită să fie amintit că dădea bacșișurile lui funcționarilor hotelului pentru ca aceștia să-i explice organizarea și tainele întreprinderii.

Mikimoto, regele perlelor cultivate, a debutat ca vânzător ambulant. Când mai târziu, om cu avere, a întreprins încercarea de a spori producția de perle a stridiilor, a avut tăria să se izoleze de lume ani de zile pe o insulă pustie și să vândă totul, chiar și hainele și bijuteriile soției sale. Astăzi stăpânește piața perlelor.

Hoshi a fost timp de doi ani negustor ambulant de cărți pentru a strânge banii necesari unui drum până în America. Nu s'a dat înapoi dela nici o muncă pentru a putea urma cursurile universității din Columbia. Acum stăpânește comerțul de articole farmaceutice din Japonia și are, în Peru, cea mai mare exploatare din lume de scoarță de chinină. Se spune că succesul său se datorește faptului că a furat mai multe formule farmaceutice germane. Cert e că după război a donat Germaniei două milioane de yen pentru încurajarea studiilor farmaceutice. Remușcare?

Nici Mikimoto n'a fost scutit de o acuzație de același fel. Se zice că ideea cultivării perlelor ar fi furat-o unui botanist, Dr. Kouri. Am pomenit mai sus și de baronul Okoura. Neîndoielnic, oamenii de afaceri japonezi nu se disting prin excesive scrupule. Aprigei sete de parvenire îi lipsește frâna rafinementului ereditar.

Ca și Hoshi, Kato n'a disprețuit nici o muncă pentru a fi în măsură să se cultive.

Era fiu de oameni bogați. Totuși la ei școala nu avea nici o prețuire. Ca să aibă mijloacele necesare studiului, Kato se ocupă la 16 ani cu crescătoria de păsări. Mai târziu fabrică ace de cap care cuceresc piața mondială. Și-a terminat cariera ca președinte al băncii de colonizare din Hakkaido.

Hattori, regele ceasornicelor, amintește viața de muncă a Mitsuilor. La 84 ani continua să vie zilnic la fabrică.

De sigur nu mai puțină energie decât Mitsui a dovedit Yasouda, care și-a început cariera cu 15 ryos economisiți pe când servea într'o prăvălioară de pește sărat, pentru a întemeia mai târziu un trust cuprinzând treizeci de companii, având ca sferă de activitate comerțul de bancă, asigurarea și industria lânii. Poate că nu sunt cu mult mai prejos, din acest punct de vedere, nici Ito, unul din marii administratori ai lui Mitsubishi, care a debutat ca pompier, și nici Egouchi, care a fost profesor de liceu pentru a deveni apoi bancher și încă anul din cei puternici.

\* \* \*

Un exemplu tipic de sensibilitate japoneză e savantul Nogouchi. Se naște din părinți săraci în regiunea cea mai săracă a Japoniei. Când tatăl său află că va avea încă un copil fugă în lume. În urma unei căderi, copilul își zdrobește mâna stângă. Intreg corpul îi rămâne însemnat de cicatrice. La școală are o situație îngrozitoare. Sărăcia, infirmitatea, fuga tatălui său — de nimic nu-l iartă micii săi tovarăși de învățătură. Complexul de inferioritate îi biciuește sensibilitatea. Ajunge medicul împăratului. « Voi fi un Napoleon pentru a salva în loc de a distruge. De acum încolo îmi ajung patru ore de somn pe noapte ».

Viața lui Nogouchi ne oferă, în desfășurarea ei, cheia succesului marilor oameni ai Japoniei. Situație umilitoare? Complex de inferioritate? Sensibilitate ascuțită? De sigur! Explicația nu e încă mulțumitoare. Nu e de ajuns să existe o umilire pentru ca s'o simți ca atare. Dar nici nu e de ajuns s'o simți pentru a o putea înlătura. În ultima analiză, accentul cade pe tăria de caracter. N'a lipsit de sigur nici uneia dintre personalitățile pomenite până acum și, după cum vom vedea, nici lui Nogouchi. Are conștiința valorii sale, astfel că izbuteste să câștige sprijinul tuturor de care are nevoie. Pleacă în America. Muncește. Uneori, patruzeci de ore în continuu. Dă la iveală studii serioase. Face cercetări asupra paraliziei infantile și asupra serului contra mușcăturilor de șarpe. Descoperă caracterul sifilitic al paraliziei generale și al tabesului. Descoperă, de asemeni, microbul frigurilor galbene.

Un episod caracteristic de sensibilitate într'o măsură dezechilibrată. Se înapoiază în Japonia să-și vadă mama. I se face o

primire entuziastă. Înainte de a pleca, vizitează pe un țăran care îl ajutase în tinerețe. Ingenunchează și atinge pământul cu fruntea. Gest scos parcă din romanele rusești. Sensibilitate orientală? Sau structură spirituală din evul de mijloc?

Nogouchi are curaj. Pleacă în Africa pentru a cerceta dacă același microb produce frigurile galbene din America de Sud și din Africa. Experimentează boala chiar pe el însuși. Moare.

Pildele de tărie sufletească și curaj sunt nenumărate. Ca și sensibilitatea, nu sunt fenomene izolate în Japonia și nici nu se mărginesc numai la domeniul economic.

Un hoț celebru e condamnat să fie ars de viu în untdelemn împreună cu fiul său, în vârstă de doisprezece ani. Ține copilul deasupra untdelemnului cât poate, apoi îl gătuie și rămâne în picioare sfidând spectatorii până ce i se înroșește pielea.

O pildă din altă categorie socială. În timpul unei greve, în 1933, la Tokio, pentru a atrage atenția împăratului, un muncitor se urcă pe coșul uzinei și stă acolo până la încetarea grevei. Două săptămâni, pe un ger cumplit! Era cât pe aci să moară de pneumonie.

Urcăm pe scara socială. S'a inventat o torpilă care, condusă de un pilot, își atinge fără greș ținta. Pilotul e, firește, sacrificat. Totuși sunt cinci mii de oferte pentru patru sute de locuri.

Am ajuns la cea mai înaltă treaptă. Lajtha descrie impresionant moartea eroică a unui samurai:

« În interiorul templului răsună un gong. Flori de lotus de aur și argint împodobesc altarul lui Buda.

« Fumul de tămâie se ridică. Buda de aur și de lemn e așezat, impozant, armonios, uriaș, puternic, în spatele altarului. Rogojini de paie în mijlocul cărora e așezat un tron scund, acoperit de o pânză roșie, sunt întinse pe jos în fața altarului. Preoții ies din templu și închid porțile. Templul lui Buda rămâne pustiu. Numai loviturile gongului turbură tăcerea.

« Porțile se deschid din nou, întâi pentru un grup de șaisprezece oameni. Sunt martorii. Se așează pe ambele părți ale tronului. Pe rogojini, la dreapta martorii « seniorului » feudal, la stânga cei ai condamnatului. Toată lumea își ține suflarea. Porțile se deschid pentru a doua procesiune: în frunte, în bogatul său kimono de sărbătoare, samuraiul, războinicul condamnat.

Imediat după el, singurul urmaș, fiul său, de șapte ani. Apoi în echipamentul de război, țesut în aur, prietenul său cel mai bun « kaishaku » ales de el, executorul sentinței. Mai sunt și trei martori.

« Cei sosiți se apleacă în fața persoanelor așezate care răspund în tăcere la salut. Condamnatul la moarte se urcă încet și demn pe tron și se așează cu fiul său. La stânga lângă el este așezat executorul sentinței. Primul martor întinde samuraiului spada scurtă pe o tăviță lăcuită. Samuraiul se apleacă în fața spadei și spune fiului său: « Treci înaintea mea, Katsunoske, ca să fiu sigur că ai murit ca un fiu de samurai ».

« Te rog, tată, să începi dumneata, căci nu cunosc încă ceremonia. Te voi privi pentru a te urma apoi după cum se cuvine pentru un om de onoare ».

« Samuraiul mulțumește fiului său printr'o privire, apoi spune cu solemnitate: « Imi ispășesc greșala, omorîndu-mă. Vă rog să-mi faceți onoarea de a-mi fi martori ».

« Samuraiul se dezbracă până la brâu, apucă cu hotărîre pumnalul și-și străpunge partea stângă a pântecului. Degetele sale strâng cu putere mânerul.

« Privește, fiule, nu vârî arma prea adânc, în pânțe, ca să nu cazi pe spate, căci un Samurai moare căzând înainte... privește... trage apoi arma dela stânga la dreapta. Când puterile te părăsesc, dă-ți curaj... întărește-ți puterile... »

« Samuraiul trage apoi tăișul ascuțit dela stânga la dreapta. Fața sa e nemișcată. Fiul său îi urmărește toate mișcările.

« Samuraiul vorbește încă o dată, dar pronunță cuvintele abia șoptind: « Privește, fiule, acum mai întorci odată pumnalul în pânțe și-l scoți cu o singură mișcare, ridicându-l ».

« Pumnalul însângerat al Samuraiului care moare e iar pe tăvița lăcuită. Cel mai bun prieten al său, aproape fără suflare, urmărește acțiunea. Apoi se ridică... Spada lui lungă de război șueră prin aer, cade pe ceafa Samuraiului întins cu fața în jos. Pentru a-i înlătura o suferință zadarnică, desparte capul de trup.

« O tăcere adâncă domnește. Fiul urmează pe părinte în moarte.

« Prietenul cel mai bun se apleacă în fața reprezentanților celui ofensat și anunță că sentința e executată și că vinovatul și urmașii săi au ispășit.

« Ceremonia a luat sfârșit. La aceeași oră, nevasta Samuraiului își taie singură gâtul în locuința sa. Înainte, și-a legat picioarele cu panglici de mătase. Chiar în luptă cu moartea, atitudinea femeii japoneze e armonioasă și modestă ».

\* \* \*

Oamenii de stat ai Japoniei oferă numeroase exemple de curaj și energie. Katsu biruitorul, Toyama, care numai cu privirea a silit pe câțiva bandiți să restituie tot ceea ce furaseră săracilor și să-și ceară scuze, Tokahashi, care a plătit cu viața curajul de a se opune militarilor, bătrânul Ozaki, care era de trei ori să fie asasinat și care, acum în urmă, fiind amenințat cu moartea dacă se înapoiază în țară, a luat primul vapor și s'a înapoiat în Japonia. A scăpat însă și de data aceasta.

\* \* \*

La o examinare mai atentă, oamenii pomeniți mai sus se dovedesc a nu fi numai simpli oameni de curaj. Nu simplul curaj le-a dat lui Katsu, Toyama sau Ozaki tăria de a-și risca de atâtea ori viața. Riscul era închinat unui scop. Oamenii credeau în misiunea lor: Salvarea Japoniei.

Înainte de a analiza acest factor, să ne oprim un moment asupra celorlalți factori psihologici care ne-au dat prilej de admirație.

Înlăturând generalizările pripite, putem spune totuși că energia, curajul și tăria de caracter, virtuți atât de răspândite în Japonia, se datoresc în bună măsură educației japoneze.

Copiii erau învățați să sufere de foame și frig tocmai în vederea acestui scop. Trebuiau să viziteze noaptea, cimitirele, castelele ruinate și să asiste la execuții. Nopti întregi trebuiau să le petreacă citind cu glas tare.

Privită exclusiv prin prisma disciplinării nervilor, educația aceasta spartană și-a atins, în bună măsură, scopul. Oricât de răspândite am considera aceste însușiri în masa poporului japonez și oricâtă importanță am da educației, manifestările uimitoare de energie dinamică, pe care le-am întâlnit atât la oamenii politici cât și la oamenii de afaceri ai Japoniei, au însă și altă explicație. Nici calitatea acestor manifestări, nici răspândirea lor

pe o scară atât de întinsă nu-și pot găsi o explicație satisfăcătoare în factorii obișnuți.

La manifestări deosebite, explicații deosebite. Curajul și energia de toate zilele nu sunt îndestulătoare. Era necesar un element care să aibă puterea de a strânge în jurul său toate forțele individului și de a o face în straturi cât mai largi. Analiza sumară pe care am făcut-o activității câtorva oameni de seamă ai Japoniei ne-a dovedit existența unei viguroase credințe în misiunea lor pe tărâm național. Aceeași credință mistică mai puțin în misiunea lor obiectivă cât în valoarea lor personală, am găsit-o la Mitsui și, în general, la toți oamenii de afaceri ai Japoniei.

După o călătorie de trei săptămâni în Japonia, Comisia Federațiilor Industriilor Britanice redactează în Noemvrie 1934 un raport în care declară: « Ne dăm seama că mulți oameni au impresiunea că succesul industriei trebuie atribuit salariilor scăzute și condițiilor de lucru în Japonia. Acești oameni cred că va veni timpul când lucrătorii japonezi vor pretinde un standard de viață mai ridicat și că însemnătatea concurenței japoneze va fi prin aceasta micșorată. Aceasta este o interpretare greșită a situațiunii.

« Exceptând fabricile sale moderne și organizația lor raționalizată, Japonia are în spiritul său național un activ sublim și inepuizabil. Din cea mai fragedă copilărie, li se inculcă japonezilor și japonezelor principiile disciplinei și ale lealității. În fiecare zi înaintea începerii cursurilor, școlarii onorează chipul împăratului, simbolul religiei lor. Lealitatea și religia lor sunt legate de viața lor și spiritul care însuflețește industria este îndeplinirea datoriei către patrie. Japonezul nu lucrează pentru el însuși, ci pentru țara sa. Lucrătorul simte că nu câștigă prin munca sa numai mijloacele de trai, dar că-i ajută a asigura astfel și puterea Japoniei. Acest spirit al solidarității naționale este identic cu acela care a dat aripi poporului englez în timpul războiului cel mare. Este leit-motivul industriei japoneze, al succeselor japoneze ».

De data aceasta e vorba de credința în misiunea Japoniei.

Increderea mistică de care dădeau dovadă financiarii și oamenii politici japonezi nu ne mai apare sub aspectul unor fenomene individuale, izolate, ci încadrate într'o atmosferă generală de încredere mistică în viitorul Japoniei.

În ce privește încrederea în misiunea Japoniei, memoriul Hotta din 1858 e concludent. O declarație din 1914 a Societății «Dragonul Negru» vorbește și ea de datoria divină a Japoniei de a interveni. Un ofițer superior japonez spunea în 1918: «Scopul final al politicii este cucerirea lumii de către o putere imperialistă... În lupta actuală pentru puterea mondială, Japonia nu-și poate permite să se abandoneze unor viziuni trecătoare de prosperitate. Națiunea japoneză, având în vedere trecutul său glorios și poziția sa, ar trebui să se pregătească pentru a îndeplini rolul predestinat ».

\* \* \*

Incadrând și subordonând mistica individuală credinței în misiunea Japoniei, iese la lumină factorul social. Egoismul individului capătă o frână.

Folos pentru individ, dar și pentru societate. În primul rând disciplinarea, deci organizarea metodică; în al doilea rând, conștiința forței, a solidarității cu colectivitatea. E neîndoielnic că singură conștiința valorii individuale, a credinței în misiunea individului duce la o încordare într'un bloc unitar a tuturor forțelor acestuia. Pe târâmul comercial sau pe oricare altul, succesul e asigurat. Nesfârșit mai favorabilă apare însă situația, când individul simte îndărătul lui națiunea întregă. În definitiv, forța noastră o căpătăm dela și prin societate. Cu atât mai mult într'0 țară în care presiunea opiniei publice e atât de puternică.

Individul nu poate face acolo abstracție de ceea ce vor zice camarazii, vecinii, prietenii și, în general, mediul în care trăiește. Incât, în orice caz, chiar în lipsa oricărei mistici naționale, elementul colectiv și-ar fi avut importanța lui în viața economică a Japoniei.

\* \* \*

Trebuie amintit că în colaborare cu însușirile pomenite mai sus, oamenii de afaceri japonezi au fost totdeauna conștienți de importanța tehnicii și au întrebuințat cele mai noi procedee. Se fac studii serioase. Mereu apar metode comerciale care de care mai ingenioase. În special, în domeniul reclamei, progresele sunt izbitoare. Odată un produs lansat în public, acesta e asaltat metodic până la capitulare. Există apoi agenții care vizitează



diferite triburi sălbatice, le filmează viața și apoi se fabrică, în Japonia, pe prețuri de nimic, toate articolele arătate de film ca necesare în acele ținuturi.

În sfârșit, să amintim că introducerea tehnicii europene în Japonia nu s'a făcut numai la întâmplare ci, în bună măsură, pe baza unui plan întocmit, întemeiat pe rapoartele comisiilor de studii<sup>1)</sup>. Oricare ar fi însă aparatul tehnicii, temelul îl constituie sufletul. Energiei, încrederii în misiunea lor se datorește succesul japonezilor. Să nu uităm pilda doctorului Kikuki care a studiat țesătoria la Manchester. Și-a realizat visul de a vedea tehnica japoneză depășind pe cea engleză în acest domeniu.

În felul acesta, se explică loviturile pe care au izbutit să le dea industriei europene. În 1931 se închid fabrici suedeze de ceasornicărie, în 1932 fabrici de lămpi electrice în Austria, Germania și Olanda. Între anii 1920—1923, producția unei fabrici de ciment a lui Asana crește cu 500%, iar între 1923—1930 se dublează din nou. În 1922, Japonia exportă 609.000 barile de ciment, în 1931: 3.050.000, în 1933: 5.000.000 de barile<sup>2)</sup>. În America latină, comerțul japonez a crescut cu 200% într'un singur an.

\* \* \*

Ceea ce caracterizează societățile în criză e lipsa elementului de solidaritate socială și lipsa unui ideal colectiv al energiilor. În locul lor e o ciocnire anarhică de egoisme individuale și o viață spirituală inertă, mecanică, redusă la minimum. Pentru scopurile pe care le-au urmărit, nu le discutăm în sine, Japonezii au reușit să potrivească rolul individului în cadrul social și să dea un ideal colectiv energiilor. Ținta și-au atins-o. Tocmai pentru că au respectat pe individ.

În societatea noastră problema care se pune, sub alte aspecte, e aproape aceeași. De sigur că de scopul urmărit atârnă felul cum ar trebui realizat echilibrul între factorii pomeniți. Faptul însă că Japonezii au înțeles principial necesitatea unui echilibru, că, realizându-l, și-au atins țelul, are o deosebită semnificație în împrejurările prin care trecem.

GEORGE STROE

<sup>1)</sup> Arthur J. Brown: *Aufstieg zur Weltmacht*. Orel Füssli Verlag 1931.

<sup>2)</sup> Antoine Zischka: *Le Japon dans le monde*. Payot. Paris 1936.

# DRAMA VIETII ȘI A CUNOAȘTERII LA EUGENE O'NEILL

Eugene O'Neill a fost încununat la finele anului 1936 cu premiul Nobel pentru literatură. Deși această distincțiune supremă era așteptată de scriitori mai cunoscuți în Europa decât acest dramaturg american, ca de pildă de un Paul Valéry, Academia suedeză a ținut seamă de îndatorirea ca, înainte de orice talent și de orice inteligență, să se răsplătească genialitatea. Trecând peste unii mari scriitori, mai bătrâni și mai cunoscuți pe continentul nostru, laurii întinși cu o mână sigură și curată tocmai din țara zăpezilor imaculate și a oamenilor care, amenințați de întunec, știu mai bine să iubească lumina pură și focul bine încins, s'au oprit de-asupra capului unui scriitor încă tânăr, încă în plină activitate, încă în toiul creațiunii. Intr'adevăr, Eugene O'Neill este un geniu, poate singurul geniu nu numai al teatrului contemporan, dar al întregii literaturi universale actuale. Monumentala sa operă dramatică a creat un univers propriu, care și ca viziune, și ca semnificație, și ca tehnică, se ridică tot atât de puternic și de singular cât a fost în muzică universul lui Richard Wagner. O forță egal de titanică a răscolit și a înnoit drama, atât în tematica ei cât și în tehnica ei. Așa că faptul că O'Neill nu este decât vag cunoscut în Europa, în timp ce în Statele-Unite ale Americii și chiar în Anglia este de multă vreme privit ca un semi-zeu, nu poate constitui o vină și nici nu poate micșora justificarea hotărârii Academiei suedeze. Dimpotrivă.

În această lucrare, extrem de scurtă față de elementele pe care voește să le trateze, vom încerca să arătăm, mai întâi, cum s'a

desfășurat cariera și cum s'a dezvoltat opera dramatică a lui O'Neill, apoi ne vom opri asupra tematicii și tehnicii acestei opere, accentuând semnificația lor spirituală și culturală, pentru ca la fine, după ce vom fi insistat asupra celor două drame capitale *Straniul Interludiu* și *Din jale se întrupează Electra*, să schițăm o caracterizare a stilului acestei opere. Printr'un ochian de pitic vom încerca, așa dar, să cuprindem fețele și metamorfozele unui Gulliver proteic, pe a cărui frunte s'au coborât acum laurii, după ce nu puține săgeți căutaseră să-i învinețească pieptul.

## I

Eugene O'Neill a împlinit abia cincizeci de ani. (Unii biografi susțin patruzeci și opt.) A trăit nespus de intens în anii tinereții, a creat nespus de dificil în anii maturității pe care o continuă și astăzi prin aceeași depășire proprie sieși. În prima parte a vieții sale, cam până la treizeci de ani, a fost un adevărat aventurier, în sensul relevant al acestei noțiuni: omul care nu prețuște decât cunoașterea dobândită prin experiență proprie și care pune mai presus de învățămintele altora propriile sale încercări în vâltoarea vieții. De mic, prin condițiile statornicite de familie, Eugene a învățat ceea ce este ispita libertății și necesitatea stăpânirii de sine. Însăși familia era o îmbinare de contraste: tatăl, James O'Neill, era un actor celebru, iubitor de rătăcirii și turnee, iar mamă-sa, Ella, născută Quinlan, o femeie pașnică, resemnată, care nu a uitat niciodată educația austeră primită într'o mănăstire catolică din Middle West. Eugene a cunoscut, la rându-i, viața nomadă a turneelor de actori și disciplina severă a unui internat catolic. În numele libertății, el își va impune de tânăr tot felul de discipline, potrivite însă eului său. Întră la optsprezece ani la Universitatea Princeton, unde nu rămâne decât un an, preferând școlii obișnuite marea școală a vieții, școală plină de încercări, de suferințe, dar și de înțelegeri autentice, ce-i lipsesc celeilalte.

Chiar în atmosfera americană trăirea lui e excepțională, asemănându-se cu cea dusă de un Walt Whitman sau Carl Sandburg. Până în anul 1912, când i se șubrezește sănătatea, Eugene O'Neill

încearcă tot felul de îndeletniciri și meserii: e organizator de turnee, funcționar la poșta din New-York, marinar, gazetar-reporter. Duce o viață neregulată și vagabondează de-a-lungul și de-a-latul Statelor-Unite. Dar Marea îi este marea pasiune. Stăpânit de lectura romanelor lui Joseph Conrad și Jack London, el nu se mulțumește numai cu șederea în Hondurasul spaniol (1909), ci se angajează ca marinar pe un vapor norvegian, ducând acel trai dur, brutal, nesimțitor, ce te face tot una cu valorile dela care primești doar acea conștiință a neîncetatului ritm vital și a nimicniciei tale. Tot ca om de echipaj, lucrează pe un vapor argentinian ce transportă vite sau pe un transatlantic cu pasageri bogați și civilizați.

Anii aceștia de aventuri marine vor fi mereu prezenți în opera sa dramatică, pe care poate nici nu ar fi scris-o vreodată, dacă sănătatea nu l-ar fi părăsit la un moment dat. Intr'un sanatoriu, în 1912, încearcă să scrie poezii. Izbutește, peste un an, să scrie primele sale piese de teatru, toate în câte un act. Dar materialul sufletesc de care era plin nu putea fi turnat în forme trainice, fără o cunoaștere temeinică a regulilor artei dramatice. De aceea, în 1914, se înscrie la Universitatea Harvard pentru a urma lecțiunile de dramaturgie ale Profesorului Baker. În 1915, locuiește în cartierul boemei artistice a New-Yorkului, cunoscutul Greenwich Village. În fine, în 1916, colaborând cu acea grupare de teatru *Provincetown Players* ce reacționa împotriva teatrului comercializat, O'Neill își vede jucate primele sale piese.

Astfel se încheie partea romantică a vieții lui O'Neill: în reculegere, în studiu, în muncă alături de cei care îi vor face faima. Dacă geniul său a putut să-și realizeze deplin virtualitățile, aceasta se datorește și caracterului humanist al educației americane, care a dat întotdeauna o excepțională atenție literaturii, inițiind pe studenți în tainele expresiilor estetice, cât și ale tehnicii. Din jurul unor studenți pătruși de misiunea adevărată a artei s'au născut și grupările care, reacționând împotriva teatrului comercializat, au schimbat în câțiva ani întreaga față a spectacolului american, până atunci tributar mai mult Europei. Dacă *Washington Square Players* reacționează împotriva teatrului comercial, impunând valorile cele mai de seamă ale teatrului univèrsal, dar cu timpul păcătuind printr'un eclecticism cosmopolit prea exa-

gerat, *The Provincetown Players* caută să afirme, printr'o înțelegere organică, virtualitățile și valorile specific americane. Intruniți din întâmplare timp de două veri în localitatea Provincetown din statul Massachusetts, câțiva autori încă necunoscuți hotărăsc să-și joace sau să-și însceneze singuri piesele. Decorul îl formează chiar Oceanul. Succesul depășește așteptările. Gruparea se consolidează și, timp de șase ani, între 1916 și 1922, prezintă la New-York, pe Macdougall Street, într'o remiză transformată în teatru, o serie de piese de Eugene O'Neill, Theodore Dreiser, Edna Saint-Vincent Millay, Susan Glaspell, Edna Ferber, Kreymbourg, L. Langner, etc. Aici se joacă piesele într'un act ale laureatului premiului Nobel, precum și dramele care îi vor dezvălui mai limpede geniul, ca *Emperor Jones*, *The Hairy Ape*, *Dif'rent*. În 1922, *Provincetown Players* își suspendă activitatea. Revoluția culturală reușise deplin. Broadwayul, centrul teatrului comercializat, apelează acum la valorile din remiza de pe strada Macdougall. Teatrul american este format, e viu, e original, e puternic.

După această perioadă eroică, ce coincide cu maturizarea vocației sale, marele dramaturg se devotază unor compoziții teatrale monumentale, ce-l pot asemui în ochii cunoscătorilor cu un Wagner al teatrului. Geniul său este mereu pus la încercare, experiența romantică a tinereții fiind mereu depășită și împlinită printr'o necurmată elaborare intelectuală. Ca și marii artiști ai Renașterii, el aliază în opera sa sensibilitatea cu inteligența, sentimentalitatea cu știința, inspirația cu o tehnică de mare răbdare și migală și toate acestea în grandioase proporții. Excepțional de vital și de spontan, nu crede în virtuțile expresiei ușuratece, nici în facilitatea geniului. Pentru el, «geniul este o îndelungată răbdare», e fructul unei răbdări de meșteșugar. Cu fiecare piesă nouă, O'Neill pune o nouă temă și încearcă o nouă tehnică. De aceea, clasificarea și prețuirea celor 35 de piese (atât de diferite și ca formă și ca fond) pe care le-a scris este extrem de dificilă.

În afară de laurii premiului Nobel, O'Neill a dobândit de trei ori un mare premiu american, *Pulitzer Prize*; în 1920 pentru piesa *Beyond the Horizon*, în 1922 pentru *Anna Christie*, care de sigur că nu e dintre cele mai bune lucrări ale sale, și în 1928 pentru *Strange Interlude*, drama sa cea mai însemnată împreună cu *Mour-*

*ning becomes Electra*, trilogie prezentată în 1931 și jucată cu mare succes, deși reprezentarea ei durează mai bine de șase ceasuri.

Căsătorit de trei ori, actuala sa soție fiind artista Carlotta Monterey, Eugene O'Neill duce o viață retrasă, petrecându-și timpul mai mult la Sea Island, în statul Georgia. Iubește și acum călătoriile și mai ales mânăuirea vâslelor și a pânzelor corăbiilor. În momentul de față, lucrează la o octologie teatrală, care va cuprinde viața unei familii americane timp de 125 de ani, desfășurată în diferite regiuni ale Statelor-Unite. Primele două piese din octologia aceasta vor fi reprezentate la finele anului acesta.

## II

Din punctul de vedere al elaborării, opera dramatică a lui Eugene O'Neill poate fi împărțită în piesele de tinerețe, descripții dramatice oarecum simple și puternice, și în piesele de maturitate, adevărate compoziții monumentale, ce proiectează un univers cu totul specific și măreț. Dar chiar în această împărțire, gruparea numeroaselor sale piese este dificilă pentru că, după cum am și amintit, aproape fiecare lucrare pune o temă și are o tehnică deosebită, înseamnă o experiență unică, provoacă semnificații ce nu se repetă. În ambele serii de lucrări, dar mai ales în cea din urmă, autorul acesta prodigios construiește în câteva stiluri cel puțin aparent deosebite, cărora trebuie să le analizăm varietatea și, sarcină până acum neîndeplinită, să le căutăm unitatea.

În primii săi ani de creațiune, Eugene O'Neill a scris numai piese într'un act. Sunt strânse într'un volum ce poartă titlul uneia din ele, *The Moon of Caribbees*. Cu excepția piesei *Imbarcarea către Cardiff*, scrisă la începutul carierei sale și în care e vorba de un marinar în agonie, care va muri înainte de a ajunge în port, piesele strânse în volumul *The Moon of the Caribbees* (Luna dela Marea Caraibilor) au fost scrise și jucate între 1916 și 1919.

În aceste piese, marea este fundalul concret, dar și o prezență semnificativă. *The Moon of the Caribbees* se petrece pe puntea unui vapor ancorat lângă una din insulele Indiilor de Vest. Marinari, pompieri și negrese sunt eroii colectivi ai acestei drame simple, ce descrie viața de marinar, cu bețiile, încăerările și

poftelile sexuale, cu barbaria și energetismul fără sens. Și toate acestea în fața unui clar de lună, ce ironizează cu frumusețea-i nespuse barbaria de pe punte. Căntece fără sens. Oameni fără minte, copiii ai mării, vitregi și neînțelegători, care seucid între dânșii numai pentru că sunt beți. Un singur marinar s'a ținut tot timpul la o parte, cântându-și tristețea și nostalgiile. După ce orgia și crima au fost stăvilite și puntea s'a golit, marinarul nu mai poate să-și poarte singur tristețea și gândurile către depărtări. Părăsește și dânșul puntea, sub răsul de aur al lunii.

Toate piesele de început ale lui O'Neill sunt rodul direct al experienței anilor de marinar. În toate, ni se prezintă momente dramatice din viața oamenilor mării puși în contrast cu măreția imperturbabilă a naturii. Ca tehnică, autorul cuprinde diferite momente dramatice sub un aspect dominant, închegând parcă un tablou impresionist, în care toate realitățile se topesc într'o lumină specifică. Dacă unii critici consideră piesele de început ale dramaturgului american drept naturaliste, alții ca Léonie Villard vorbesc și de « un realism pitoresc » și de « un impresionism dramatic », arătându-ne că « unei succesiuni a faptelor, unei dezvoltări a acțiunii, autorul preferă căutarea unei impresiuni dominante către care să convergească întreaga piesă ».

Părere ce ni se pare mai întemeiată decât aceea care vede pe O'Neill, cel din piesele într'un act și din piesa *Beyond the Horizon*, un naturalist, chiar dacă de partea ei se află și marele critic american Ludwig Lewisohn. Într'adevăr, prin structura lor, piesele într'un act nu pot fi, în genere, față de piesele în mai multe acte, decât ceea ce este schița față de roman. Schița și piesa într'un act redau un moment caracteristic, schițează o situație și atâta tot. Dar așa cum epica mai are între roman și schiță, nuvela, care este un roman spus pe scurt, un roman în « raccourci », ce prezintă numai părțile relevante ale unei vieți, la fel, în materie de teatru, între piesa într'un act obișnuită și piesa de lungă durată se mai află o specie intermediară și anume piesa într'un act așa cum e concepută de O'Neill. Aceasta urmărește, prin mijlocul unei tehnici comprimate, prin mijlocul unui « raccourci » de atmosferă, să prezinte o situație caracteristică, un moment dramatic care să sugereze restul. Ca tehnică, piesa într'un act, oricât verism ar arăta, este o operă mai selecționată și mai compusă decât se crede,

mai ales când prezintă nu o întâmplare oarecare, ci creează o atmosferă de proporții metafizice. Piesele într'un act ale lui O'Neill nu pot fi naturaliste, pentru că descripțiile nu sunt aduse nemijlocit, ca niște simple fragmente de realitate și așa cum sunt văzute de toată lumea. Prezența marelui constructor și compozitor se simte și aici. Dacă în piesele sale ulterioare, descripția va fi din ce în ce mai expresionistă, germenele unui astfel de stil este prezent dintru început. Recunoaștem că în primele piese este totuși mai multă descripție (exterioară) decât proiecție (interioară). Și poate, de aceea, a categorisi piesele de început drept impresioniste nu este ceva impropriu, dacă ne gândim că între impresionism și expresionism diferența rămâne în gradul de obiectivitate al expresiei. În timp ce descripția impresionistă exprimă cu maximum de nuanțe autentice o arătare exterioară, proiecția expresionistă trece și modifică totul prin imaginația și simțirea autorului.

Dacă piesele într'un act ale lui Eugene O'Neill sunt tablouri vii, simbolizând prin raccourciul tehnicii stări sufletești reale, fie individuale, fie colective, piesele ulterioare vor marca treptat trecerea către expresionism, înfățișând o realitate potențată și simbolică. N'avem să ne gândim la dezvoltarea dintre tabloul impresionist al lui Maeterlinck *Interior* și realismul expresionist al dramelor lui Strindberg, Georg Kaiser, Wedekind, pentru a vedea ceea ce posedă în comun și ceea ce desparte impresionismul teatral de expresionism.

Dar înainte de a ajunge la dramele considerate expresioniste ale lui O'Neill, să ne oprim la piesa *Beyond the Horizon* (Dincolo de Orizont), care reprezintă sforțarea cea mai însemnată a primei epoci din activitatea sa. Jucată pentru prima dată în 1920, tragedia aceasta și-a impus autorul dincolo de New-York. Este tot o descripție, dar de data asta tipică pentru viața fermierilor americani. Subiectul e simplu. Fermierul Robert Mayo dorește să părăsească viața și munca de țară, pentru că nu se simte în stare a-i satisface cerințele, cât și pentru că este prins de dorul aventurii. Voiește să vadă cerurile de dincolo de orizontul cu care se obișnuise și, de aceea, se va îmbarca pe un vapor ca marinar. Ruth Atkins, vecina lui, vine să-și ia rămas bun. Ea iubește pe Robert și i-o spune tocmai în ajunul plecării. Robert nici nu bănuise că e iubit de Ruth. Dimpotrivă, credea că fratele său Andrei se va însura cu



Ruth. Aceasta însă nu voește să se despartă de Robert. N'are decât să plece Andrei în locul său, iar Robert să rămână la țară și să se căsătorească. Pentru că el o iubește într'adevăr pe Ruth și pentru că și Robert și Ruth i-o cer, Andrei pleacă în locul lui Robert. Dragostea unei fete lipește de pământ pe visătorul care purtase dorul altor orizonturi. Dar Robert nu-i făcut să fie fermier. Ruina îi pândește ferma, în care Ruth își disprețuește acum soțul, și are grijă să-i spună că trebuia să-l fi ales pe Andrei și nu pe dânsul. Robert a renunțat la viața de dincolo de orizont pentru a suferi de pe urma unei dragoste iluzorii. Andrei, care nici nu se aștepta să-și schimbe orizontul, se înapoiază la fel cum plecase. N'a înțeles nimic din lumea pe care a colindat-o. Orientul este pentru el o țară cu orașe murdare și puturoase. Din călătoriile sale nu a prins decât o singură dorință: de a se stabili în Argentina, acolo unde sunt ținuturi mănoase și bani de câștigat. Andrei pleacă din nou și nu revine decât când îl recheamă Robert, aflat în pragul morții. Atunci Ruth află că și Andrei e ruinat, ca și Robert, căruia i se îndeplinește ultima dorință, aceea de a muri pe colina de unde odinioară privise zările, nădăduind o altfel de viață.

Și piesa aceasta contrastează două elemente, unul uman și altul metafizic. Luna dela Caribee e acum zarea largă. Dar și luna și zările sunt doar fundaluri ce reliefează mai relevant realitatea, așa cum un vis zădărnicit îți dă și mai tare conștiința realității. Ele îndeplinesc același rol ca lumina într'o pictură impresionistă: prin ea colorile se încheagă mai sincer, mai viu, mai autentic. Viața aceasta de fermă din *Beyond the Horizon* rămâne tipic de sinceră și de semnificativă. Dar dacă sinceritatea e înăuntrul descripției dramatice, semnificația rămâne doar la marginile ei, așa ca un ecou întărit de-o ureche mai ageră.

### III

Cu piesa *The Emperor Jones*, reprezentată un an mai târziu, opera dramaturgului O'Neill vestește marile prefaceri tehnice ce se vor succeda acum dela dramă la dramă. Prin tehnica ei, *The Emperor Jones* pare a rupe legătura cu realismul pieselor anterioare.

Mai exact ar fi să se spuie că prin tehnica ei, hotărît expresionistă, piesa aceasta ajunge la un realism mai spiritualizat, înlocuind descripția impresionistă cu proiecția interioară a autorului. Din cele opt tablouri, șase au în scenă doar pe personajul principal. Și totuși acțiunea este mereu intensificată în monologurile întretăiate de înfricoșetore zgomote și de tăceri apăsătoare, ale eroului terorizat de o spaimă fără nume și stăpânit de presimțirea morții implacabile. Primul și ultimul tablou se petrec în realitatea exterioară, pe când celelalte proiectează realitatea interioară, viziunile, gândurile, sentimentele și cuvintele eroului, un negru american, Brutus Jones, ajuns stăpânul unei insule din Indiile de Vest. Domnia lui tiranică provoacă răzvrătirea supușilor săi negri, care-l părăsesc cu toții și fug în pădure. « Împăratul » aude sunetele tam-tam-ului acela monoton și ritmat ca gândul morții și înțelege că trebuie să fugă de pe insulă. Se pregătește să treacă prin pădurea aceea deasă și neagră pe care o cunoștea atât de bine. Dar din ce în ce curajul îl părăsește, eul său voluntar și tiranic dispăre, și cu fiecare pas nou pierde una câte una din însușirile omului occidental, ale omului tare, redevenind un primitiv posedat de teamă, de irațional, de magia care, în delirul subconștientului său, îl cere sacrificiu pentru « crocodilul-zeu ». Posedat de teama pedepsei pe care i-o meniseră răzvrățiții, trecerea lui prin pădure devine o panică supra-naturală, ce transformă pe negrul american, civilizat doar la suprafață, într'un primitiv aproape animal, în cele din urmă răpus de semenii săi.

Criticii și spectatorii au găsit drama aceasta de-o intensitate emotivă fără pereche, deși toată acțiunea e susținută de aproape numai de un singur personaj, căruia proiectându-i-se subconștientul său de primitiv i se trasează, retrospectiv și în pragul unei morți inevitabile, biografia. Unii cercetători au văzut în tehnica întrebuițată în *The Emperor Jones*, momentul în care teatrul a învins cinematograful cu o netă superioritate. Pe când pe ecran imaginile și viziunile interioare ale personajelor sunt arătate separat și detașat de cei ce le trăesc, pe scena tridimensională este posibil de a reda simultan și expresia subiectului ce gândește sau are viziuni, și viziunile sale, și gândurile subconștientului său. Cinematograful are nevoie de succesiune, acolo unde teatrul poate exprima simultan. Dar în afară de materiali-

zarea subconștientului, ce putere directă de sugestie, ce invitație de participare a spectatorilor nu implică o astfel de dramă expresionistă, care apelează la realitățile cele mai adânci ale noastre? Doar James Joyce, cu romanul său *Ulysses* în care întrebunțează monologul interior, a reușit să revoluționeze tehnica epicei tot atât de profund pe cât O'Neill tehnica dramei.

Această măiestrie de a construi o expresie pe de-a'ntregul nouă, atât în ceea ce se chiamă forma cât și în ceea ce se chiamă fondul sau conținutul unei opere de artă, această puțință de a angaja un material nou de o tehnică nouă, făcându-le să coincidă, o dovedește Eugene O'Neill cu fiecare altă piesă ce scrie. Osebit de semnificativă ne apare și *The Great God Brown* (Marele Zeu Brown), scrisă, pare-se, în 1920, dar jucată în 1926. Și aici e vorba de conflictul dintre cele două euri ale individului, eul său interior și adesea ignorat și eul său social, atât de convențional și de artificial. Fiecare personaj al piesei ne este prezentat sub aceste două aspecte și pentru a exprima această dualitate existențială actorii schimbă măști de caracter și timp. Masca, cu care fiecare actor își acoperă fața în anumite momente, exprimă eul mincinos, fals, convențional, eul exterior și nesincer.

Intriga dramei *The Great God Brown* este pe cât de simplă pe atât de emoționantă: doi bărbați, Brown, un om de succes, și Dion, un suflet rar, combinație de artist și de martir, iubesc pe aceeași femeie, Margaret. Dion a reușit să se căsătorească cu Margaret. Dar Brown, omul atotputernic, zeul-arhitect plin de succese, nu renunță. Așa cum arhitectul Brown a furat ideile lui Dion și a reușit prin ele, la fel omul Brown voește să fure relativa fericire a soțului și tatălui Dion. Când Dion e gata să moară, lasă lui Brown puterea de a deveni el Dion. «Incredințez pe Dion Anthony lui William Brown, ca el să iubească și să asculte, ca el să devie eu, căci astfel Margareta mea mă va iubi pe mine, copiii mei mă vor iubi pe mine», rostește muribundul Dion. Și William Brown, omul tare, ia înfățișarea bietului și nefericitului Dion Anthony. Dar Brown ar voi să fie iubit pentru el însuși. Margaret însă nu-l iubește pe Brown decât când acesta întrupează pe Dion. Când Brown îi evoacă Margaretei anii ei, de dinaintea căsătoriei cu Dion, ea nici nu-i răspunde. Existența femeii e definitiv confundată cu Dion. Marele zeu se omoară, după ce recu-

noaște că el furase ideile lui Dion și-și ridicase întreaga situație prin această fraudă. Iubirea Margaretei planează asupra nefericitului Dion, rămas nepieritor în amintirea ei. Drama se încheie când Margareta scoate ca din inima ei masca lui Dion și retrăește alături de mască clipele unei seri de Iunie, când s'a îndrăgostit de Dion, acest martir și artist naiv, asupra căruia fatalitatea a planat în tot timpul acțiunii. Dar nici Brown n'a fost mai fericit în interiorul său, deși social a fost omul reușitelor și al succeselor. Iar Margareta e fericită mai mult când visează, retrăind o fericire de care nu a fost îndeajuns pătrunsă când a trăit-o cu adevărat. Cortina finală cade în timp ce bunii copii ai Margaretei, înțelegându-i drama, o lasă să trăiască în vis ceea ce nu a apucat în realitate.

Intretăierea aceasta de planuri realiste și simbolice, de impresionism descriptiv și de expresionism proiectat nu este lesne de redat pe scenă, chiar dacă îndemânateca întrebuițare a măștilor, mereu puse și mereu scoase, marchează trecerea dela un plan la altul. Pasionat totuși de astfel de semnificații și dându-și seamă cât îmbogățesc ele tehnica dramei, dramaturgul american va încerca să dezvolte mereu noi mijloace de expresie și din ce în ce mai adecvate în dramele sale ulterioare și mai cu seamă în *Strange Interlude* și *Mourning becomes Electra*, asupra cărora vom insista. Dar pentru a înțelege mai limpede evoluția operei dramatice a lui O'Neill și pentru a putea degaja la urmă stilul ei specific, socotim necesar a mai evoca, tot atât de sumar cum am făcut-o până aici, câteva din operele mai însemnate ale acestui prodigios geniu, autor a 35 de piese, fiecare atât de distinctă.

#### IV

O dramă nespus de semnificativă și asupra căreia se insistă puțin când e vorba de opera lui O'Neill, ne pare *Lazarus laughed* (Lazăr râdea). Dacă toate piesele menționate au fost scrise pentru scenă, aceasta era menită să se joace în imaginația lectorului. Totuși o seamă de tineri formați în departamentele de dramă ale Universităților americane au jucat în mai multe centre și *Lazarus laughed*, piesă scrisă în 1925—26 ca « o piesă pentru un teatru imaginativ » (*a play for an imaginative theatre*).

*Lazăr râdea* este o piesă mistică și simbolică, în care sunt dezvoltate implicațiunile minunii învierii lui Lazăr. De-a-lungul celor opt tablouri, Lazăr va predica tuturor că moartea nu există și că lumea este răsul lui Dumnezeu. Moartea nu-i decât teama ce ne desparte pe noi de divinitate. Oriunde apare Lazăr, fie la Atena sau la Roma, fie în Betania, — căci acțiunea piesei se petrece în mijlocul unor civilizații cu totul diferite — el va râde cu acel « răs din plinul unei complete acceptări a vieții, acel răs care este o profundă afirmare a bucuriei de a trăi ». Lazăr râde în fața celor mai crunte primejdii, în fața conflictelor sângeroase dintre Judei și Creștini, și, deși își are în ambele tabere neamuri, continuă să râdă, exprimându-și astfel neînfricată credință în viață.

Este creștinesc un astfel de optimism? Credem mai curând că este un optimism filosofic sau metafizic, apropiat de cel leibnizian, după care tot ce se întâmplă este spre bine în cea mai bună din lumile posibile. Dar un optimism în care Leibniz este modificat de Nietzsche. Dacă nu-l interpretăm greșit, O'Neill voește să contrasteze în această piesă de mare elevațiune eterna imortalitate sau veșnica viață cu biata istorie trecătoare a omenirii, condusă de șefi ca Tiberius și Caligula, și ei eroi ai acestei piese, eroi care săvârșesc toate relele din teamă de viață, din frică de moarte. Intr'o impresionantă scenă, Caligula mărturisește: « Trebuie să mă tem de fiecare om. Lumea este dușmanul meu ». El ar vroi să-l ucidă pe Lazăr, dar nu poate pentru că Tiberiu nădăjduiește să obțină dela dânsul leacul împotriva morții, cu gândul de a domni veșnic, spre disperarea moștenitorului său, Caligula. Dar Lazăr învață pe Tiberiu lucruri pe care nu le poate înțelege. Ce poate pricepe Tiberiu sau mulțimile, care în această piesă au același rol important ca în teatrul antic corul, din învățătura lui Lazăr, când cu toții adoră viața ca o moarte! Zadarnic strigă Lazăr miilor de oameni, pigmei și împărați:

« Asta-i tragedia voastră: uitați. Uitați mereu! Uitați pe Dumnezeu din voi! Uitați pentru că voiți să uitați! Luarea aminte v'ar impune înalta datorie de a trăi ca niște fii ai lui Dumnezeu — de a trăi în chip generos, cu iubirea în inimă și cu răsul pe buze. Dar asta ar fi o glorie prea mare pentru voi, prea covârșitoare pentru singurătatea voastră! E mai ușor să uiți, să devii numai om, fiul unei femei, să vă ascundeți de viață la sânul ei... să trăiți disprețuind viața! »

Iar lui Caligula îi spune:

« Fii mândră, pulbere ! Numai astfel ai putea iubi stelele ca egalii tăi ».

Toată drama este povestea dinamică a acestei convingeri că nu există moarte. Mulțimile râd sub sugestia lui Lazăr. Dar nimeni nu-l va pricepe până la urmă, nici Miriam, soția sa, care când este ucisă din viclenia pofticioasă a Pompeii, Lazăr continuă să râdă, așa cum râde și când el însuși este ars pe rug din porunca lui Tiberiu. Triumfătoare afirmare a tăriei vieții peste suferință și moarte, — iată tâlcul optimismului lui O'Neill, adesea acuzat de critici și moralști că este un spirit pesimist, mai ales în urma pieselor *Beyond the Horizon*, *Emperor Jones* și *Great God Brown*.

În *Lazarus laughed* expresionismul lui O'Neill este însă mai mult simbolic decât energetic, mai mult spiritual decât concret. Poate pentru că aici e posedat de o temă filozofică, poate pentru că nu a scris piesa pentru scenă, lucrarea este mai curând descriptivă decât dramatică. Dar tehnica și aici constituie o depășire: variațiunile dinamice ale acțiunii sunt mai ales picturale și, datorită măștilor întrebuintate, spectatorii și cititorii participă mereu la viziuni inspiratoare, ce pogoară în sufletele lor tot felul de simboluri și înțelesuri. În fiecare mediu nou Lazăr devine dintr'un om bătrân un zeu al vieții, senin ca o statuie helenă. Altă inovație este prezența maselor, cărora, dacă li se cere prea multă acțiune concretă, ca lupte și masacre, tot lor le revine sarcina de a repeta ideile fundamentale ale acțiunii. De asemenea, ca și în textul altor piese, autorul descrie decorurile și înfățișarea personajelor într'un chip așa de strălucitor și de complet, încât chiar lectorul poate să vadă în adâncă lor realitate, toate elementele piesei. Uneori, merge până la amănunte de mare portretist, deopotrivă literat, psiholog și metafizician, și izbutește mai temeinic decât o fac cu eroii romanelor lor cei mai de seamă romancieri. O singură pildă, și aceasta redată fragmentar, de chipul în care O'Neill își prezintă un personaj: « Gura îi este ca de copil. Buzele roșii sunt moi și feminine în radiațiunea lor. Expresia lor este degenerată, vagă, purtând parcă obsesia propriei lor existențe, expresie de om slab, dar care voește să domine. În combinație cu restul feței, gura capătă un aer bolnăvicios. Privindu-l, îți poți da seama cum cruzimea băiețească, încurajată ca un atribut bărbătesc de experiența

brutală și grosolană a vieții de tabără, a devenit de mult timp naiv nesimțitoare față de orice suferință omenească în afară de a sa ».

Înainte de a arăta cum toate aceste elemente noi și care aduc o îmbelșugată contribuție expresiei teatrale, se adună în dramele sale principale, vom mai menționa câteva din etapele creațiunii, pe cât de puternice pe atât de proteice, ale acestui geniu dublat de un mare meșteșugar și cercetător.

Pe linia teatrului simbolic, pătruns de-o mare elevațiune filozofică și poetică, se cuvine să așezăm cel puțin încă două din piesele lui O'Neill: *The Fountain* (Izvorul) și *Marco Millions* (Milionarul Marco). Ambele, ca și *Lazăr râdea*, pornesc din istorie și țin mai departe semnificațiile unor vieți reale.

Eroul piesei *The Fountain* este Ponce de Lion, tovarășul din a doua călătorie a lui Columb în marea aventură a mărilor. Tânărul castilian părăsește viața de curte pentru că nu mai crede decât în acțiune, în aventură, pentru că ajunsese să privească sceptic la farmecele iubirii. În noul continent, Ponce de Lion ajuns guvernator peste Porto-Rico, intră în conflict cu politica și biserica, pentru că vedea lucrurile prea larg, prea generos, prea cu inimă. E pus în situația de a autoriza căsătoria fetei ce-o iubise odinioară, cu un tânăr de vârsta ei. Bătrân și amărît, Ponce de Lion caută izvorul vieții în pădurea în care prin acest mit îl ademeniseră Pieile-Roșii, cărora întotdeauna le-a voit binele. Nu găsește însă izvorul vieții acolo, așa cum nu l-a găsit nici în dragoste și nici în acțiune. Moare străpuns de săgețile Indienilor, rostind:

« Juan Ponce de Lion aparține trecutului, el este amestecat în toate aparențele cu care s'a investmântat frumusețea: în colorile apusului, în zorile ce se vor arăta, în suflul zefirului, în foșnetul frunzelor și în ambițiunea infimă a unei furnici. Mi-am aflat izvorul vieții, încep să cunosc eterna tinerete. O, izvor al veșniciei: îți înapoiez picătura care este sufletul meu ».

*Marco Millions* e povestea aceluia negustor venețian, avid de a strânge averi uriașe și totodată explorator în slujba comerțului, Marco Polo, în care Americanul O'Neill ironizează setea de bani, robirea tuturor valorilor în slujba talanților. Piesa se desfășoară în minunate medii, pline de poezie și spiritualitate, dar în toate situațiile Marco respinge frumusețea și preferă banii. Un critic

înțelegător, Léonie Villard, face următoarea observație, vrednică de a fi reținută: «Eroul acestei piese admirabile este frate cu *Babbit* al lui Sinclair Lewis, dar portretul său, în loc de a fi pictat de un realist, este opera unui poet pentru care suprema greșală și păcatul fără putință de iertare este această perpetuă denegare a frumuseții pe care Marco o săvârșește în fiecare clipă. Astfel, piesa care ne înfățișează aventura subordonată dorinței de câștig, amorul crucificat de egoism, imaginația înnăbușită de un calcul sordid, — aduce, deodată, și romantismului și satirei o îndoită putere prin necurmata lor confruntare ».

Când destinul este răbdător cu unii oameni ca Marco Polo, Tiberiu, Caligula, Pompeia, humorul ironic și satiric al autorului aduce aceeași pedeapsă a nimicirii de care au parte, de data asta fără voia autorului, și eroii săi nobili ca Lazăr, profetul vieții fără moarte, Dion, înnobilit de naivitate și dezinteresare, Juan Ponce de Lion, a cărui aventură este înălțată de visare, ca și cea a nefericitului Robert Mayo din *Beyond the Horizon*. Dar dacă în fața destinului, și cei buni și cei răi, și marile suflete și mediocrii, au parte de inevitabila degradare și nimicire; dacă și Emperor Jones și marele zeu Brown și Marco Polo ajung la aceeași prăbușire exterioară ca și nobilele spirite Ponce de Lion, Lazăr, Dion și Robert Mayo, prăbușirea interioară nu-i pândește decât pe cei răi. Chiar viața înseamnă la O'Neill o profundă degradare. La fel și instinctul vital, la fel și certitudinea biologică, la fel și vanitatea socială. Se pare că numai bunătatea naivă, frumusețea și înțelepciunea nu sunt pieritoare măcar uneori în universul acestui titan.

## V

Pentru omul simplu, utilitarist, pentru omul instinctelor nespirtualizate, dramaturgul nu are nici o milă, nici o înțelegere. Tipică din acest punct de vedere este drama *The Hairy Ape* (Maimuța păroasă), care pentru mulți critici reprezintă linia de demarcație între «naturalismul» anilor de început și expresionismul de mai apoi (e scrisă în 1922). Yank este fochist pe un transatlantic. E fericit pentru că e, pur și simplu, tânăr și robust,



pentru că mușchii săi îi dau o imperială încredere și un rost în activitatea sa. Mușchii săi conduc energia mecanică a vaporului. « Eu sunt mușchiul care e în oțel ». O călătoare frivolă, neavând ce face în timpul traversării oceanului, vizitează camera de comandă, luminată de focul cazanelor și leșină înspăimântată de privirea fioroasă a lui Yank. Mișcarea aceasta de repulsie, de teamă și dezgust distruge toată încrederea în sine a lui Yank. Nu-i oare în fața oamenilor bogați și fini doar o maimuță păroasă, o ființă primitivă și bună doar de disprețuit? Iată obsesia care va stăpâni de acum încolo pe Yank; iată motivul care va desintegra treptat o existență umilă, dar forte. Yank va căuta să regăsească pe călătoreasa care i-a distrus echilibrul sufletesc pentru a o convinge cu pumnul că l-a judecat greșit. O caută peste tot, până și pe eleganta și frivola *Fifth Avenue* din New-York. Zăpăcit și înfuriat pe numeroșii trecători care poate i-o ascund, Yank încearcă să-i molesteze și e arestat. În închisoare, se simte și mai mult o fiară înfuriată și nimicită. Simte că lumea nu poate fi stăpânită doar de forța lui, că îi scapă prin complexitatea ei. Pus în libertate, el va continua conflictul cu lumea care nu-l înțelege și pe care nu o poate înțelege. Beția îl va alina până ce-și va găsi sfârșitul în fața menajeriei din Central Park, unde o gorilă îl va sfâșia într-o frățească îmbrățișare.

Iată cum privește, în genere, O'Neill destinul oamenilor tari doar prin instinct; iată cum își lasă mereu eroii să decadă pe treptele unui fatalism prestabilit. Fie Yank, lucrătorul din secolul nostru, fie Jones, negrul civilizat doar la suprafață, fie Anna Christie, fata mărilor și durerilor, — tuturor li se potrivește strigătul acestui adevăr implacabil rostit de *Anna Christie*:

« Nu vă văitați pentru aceasta. Nu-i nimic de iertat. Nu-i din vina voastră, și nici din a mea, și nici măcar din a lor. Nu suntem decât niște biete nuci căzute la întâmplare. Lucrurile se întâmplă. Iar noi suntem aruncați în rău, atâta-i tot ».

Uneori dragostea caută să salveze oamenii pândiți de ura semenilor și de vrăjmășia destinului, ca în *Welded* (Contopirea), *The First Man* (Cel dintâi om), *Diff'rent* (Diferent) și mai ales în *All Gods Chillun's got wings*. În această piesă, prezentată în 1924, e vorba de un tânăr negru și de o fetiță albă, care deprinși de mici

copii a duce același trai mizer dintr'un biet cartier, se căsătoresc fără să-și dea seama că actul acesta natural și inconștient constituie o sfidare față de moralitatea societății. Fără să fie cătuși de puțin tezist, autorul evocă suferințele acestei uniuni între rase diferite. Jim negrul își iubește soția, care se dovedește prea slabă însă pentru a înfrunta puterile pe care din neștiință le-a nesocotit. Titlul piesei răsună totuși ca o mustrare, căci e începutul unui imn religios, unul din acele *spirituals* în care arta neagră s'a contopit cu evangheliismul protestant. Negrii și albi pot crede împreună, dar nu pot trăi împreună. Tragică soartă pe care ne-o arată O'Neill și în alte piese cu Negri, ca de pildă în *The Dreamy Kid* (Golanul visător), unde e vorba însă de o anumită suferință internă a rasei negre, așa cum este și în *Emperor Jones*.

## VI

Universul creat de Eugene O'Neill însă este mult mai bogat și mai gigantic decât l-am arătat până acum. În cele două drame capitale *Straniul Interludiu* (1928) și *Din jale se întrupează Electra* (1931) autorul, slujindu-se de toate experiențele și realizările interesantei sale activități de dramaturg, a căutat parcă să sintetizeze și să ridice pe culmi puterea sa creatoare. Lucrări de mare compoziție, *Straniul Interludiu* aduce literaturii dramatice poate cea mai monumentală portretizare a femeii, pe când *Din jale se întrupează Electra* rămâne tragica epopee dramatică a unei familii americane. Prima piesă are nouă acte, împărțite în două părți și formând, de obicei, două spectacole separate. Reușita ei a fost așa de mare în America încât cele două părți ale *Straniului Interludiu* se jucau în același timp pe două scene diferite. Trilogia *Din jale se întrupează Electra* s'a reprezentat într'un singur spectacol ce începea la 6 d. a. și se termina la miezul nopții, așa cum se cântă în Germania *Maeștrii Cântăreți* ai lui Wagner.

Adevărate tragedii, lucrările acestea arată în proporții grandioase destinul pasiunilor omenești. S'a observat că în genere teatrul american și chiar teatrul lui O'Neill nu acordă o importanță deosebită pasiunii amoroase, așa cum o face până la banalizare teatrul european și mai cu seamă cel francez, care dela *Fedra*,

glorioasa tragedie a lui Racine, și până la ușuratecele piese de bulevard poartă mereu cultul acestei pasiuni a simțurilor. Unele din piesele lui O'Neill ignoră complet sentimentul dragostei, ca de pildă *Emperor Jones*, *The Hairy Ape* (singurele piese ale lui O'Neill ce s'au jucat la Paris), iar altele, ca *Lazarus laughed* sau *The Fountain*, dau dragostei doar un loc secundar. Chiar și în celelalte piese, fie cele într'un act, fie *Beyond the Horizon*, dragostea determină acțiunile eroilor împreună cu alte motive, ca dorul de aventură, patima după bani, nevoia de evadare. Iar acolo unde există, dragostea nu e tratată sensual, sau pur și simplu carnal, ci este spiritualizată sau legată de o problematică. Doar în drama *Desire under the Elms* (Dorința de sub ulmi), își lasă O'Neill eroii pradă amorului sau dezlănțuirii pasionale.

În *Strange Interlude* (Straniul Interludiu) pasiunea femeii este înfățișată sub toate aspectele esențiale. Așa cum s'a spus despre Gioconda lui Da Vinci că simbolizează femeia în esența ei, sau eternul feminin, la fel eroina lui O'Neill, Nina Leeds, întrupează femeia la toate vârstele și în toate metamorfozele ei. Fecioara, soția, amanta, mama, iată expresiile biologice care laolaltă compun uriașul portret dramatic al Ninei. Ca forță de construcție, doar pictorii și sculptorii Renașterii și Barocului au izbutit să proiecteze ființe la fel de definite și de întregi.

Acțiunea *Straniului Interludiu* cuprinde o durată de mai bine de douăzeci și cinci de ani, deci o dimensiune de roman cu adevărate vieți omenești. În actul I, Nina, fiica unui auster profesor din Noua Anglie, centrul tradiției și al puritanismului american, e o fecioară înnebunită de moartea celui cu care trebuia să se căsătorească. Iubitul ei, Gordon Shaw, un fost sportsman, erou de universitate, a căzut ca aviator în războiul mondial. Gordon va pluti de-a-lungul dramei ca o obsesie pentru Nina, ca un strigoi pentru tatăl Ninei, ca un mit pentru ceilalți. Dragostea pentru Gordon este leit-motivul tuturor acțiunilor Ninei. Ea își urăște acum tatăl pentru că simte că el a împiedecat căsătoria cu Gordon înaintea îmbarcării lui pe frontul european. Dacă nu era profesorul, Nina ar fi gustat măcar o noapte de fericire, ar fi cunoscut fericirea pe care moartea i-a răpit-o, ar fi putut să officieze cultul lui Gordon, devotându-se copilului ce i l-ar fi putut lăsa cea noapte de dragoste. Zadarnic încearcă Nina să uite. Într'o scenă

de mare intensitate, Nina Leeds mărturisește tatălui ei motivul urii ei și necesitatea de a pleca din casă, pentru a se salva. « Trebuie să plătesc pentru trădarea mea lașă față de Gordon. . . Trebuie să învăț să mă dăruiesc — să mă dăruiesc până ce voi putea să fac din mine darul folositor fericirii unui om, fără nici un scru pul, fără teamă, fără altă bucurie decât bucuria lui ! Când voi îndeplini aceasta, mă voi regăsi pe mine și voi ști cum să încep să-mi trăiesc din nou viața ! » După o destăinuire a subconștientului făcută și de tată și de fiică, Nina pleacă să îngrijească, în calitate de infirmieră, pe invalizii dintr'un spital condus de un camarad al lui Gordon, Doctorul Darrell. Revine peste un an în casa tatălui (actul II), sperând să-l mai apuce în ultimele clipe ale vieții. Vine cu doi prieteni, doctorul Darrell și Sam Evans, care i-ar fi putut ajuta la salvarea părintelui. Dar profesorul murise. În casă reîntâlnesc cu toții pe Marsden, un romancier timid, care niciodată nu a înfruntat viața despre care totuși scrie și care, deși matur ca vârstă, a rămas mereu copilul mamei sale. Marsden iubește în taină pe Nina, dar așa cum e construit nimeni nu vede într'însul decât un prieten mai bun și mai bătrân. Nina e mai zdruncinată decât oricând. Tot frumoasă, straniu de frumoasă, dar cu un aer bolnăvicios, pe care paloarea feței și cinismu-i de pe buze îl mărturisesc oricui. Anul de experiență din spital a dezagregat-o și mai mult. Spiritul ei suferă groaznic că a devenit din ce în ce mai nesimțitor, mai indiferent. Ii spune lui Charlie Marsden :

\* Doresc să cred în ceva ! Doresc să cred pentru ca să pot simți ! Vreau să simt că el e mort — el tatăl meu. Dar nu pot simți nimic, Charlie. Nu pot simți nimic ».

Doar medicul Darrell, pe care Nina îl interesa ca un caz patologic, vede singura putință de salvare a acestui suflet, care între timp își dăduse trupul tuturor invalizilor din spital, așa ca un martiriu, ca o pedepsire pentru că nu a arătat destulă iubire lui Gordon, înainte de a muri. Darrell arată lui Marsden soluția și lui tocmai îi cere s'o determine pe Nina să adere la această soluție. Nina trebuie să se mărite cu Sam Evans, un tânăr cu sufletul candid și care începuse s'o iubească de când o întâlnise la spital. Nina nu-l va putea iubi decât cel mult cu o dragoste maternă, dar copilul ce

i-l va dărui un om atât de sănătos ca Evans o va putea salva, va da un rost dezagregatei ei biologii.

Șapte luni mai târziu (actul III), Nina se află cu soțul ei Sam Evans în casa lui părintească dela țară. Sam e fericit pentrucă Nina îi dă puțința s'o iubească. Nina va avea un copil. Drama pare rezolvată, apele turburate par gata de liniștire. Dar mama lui Evans mărturisește Ninei că soțul ei descinde dintr'o familie de nebuni și că nu trebuie să aibă vre-un copil cu dânsul. Tot echilibrul Ninei e sfărâmat din nou. Scena dintre mamă și noră se rezolvă însă printr'o mare înțelegere, după ce Nina afirmase că va divorța. Așa cum Sam Evans nu știa că va avea un copil (egoismul matern al Ninei îi ascunsese încă vestea), la fel nu cunoaște nici tragedia ascendenților săi. Nina va păstra împreună cu mama taina, nu-l va părăsi pentru a nu-l distruge, dar din motive eugenice, nu va mai naște copilul lui Sam, ci un copil al altuia. Și bătrâna Doamnă Evans a trăit problema aceasta, pe când purta în pânțece pe Sam, rodul unei nopți de uitare a blestemului eredității.

\* Mi-amintesc că pe când purtam în mine pe Sam, uitam uneori că eram soție și mă gândeam doar la pruncul din mine. Și îmi spuneam că ar fi fost mai bine dacă din primul an al căsătoriei aș fi ales, fără știrea soțului meu, un bărbat sănătos, un mascul capabil să dea soțului pe care îl iubeam un copil sănătos, dacă aș fi procedat așa cum se face în crescătoriile de animale. Căci dacă nu iubeam pe omul celălalt și nici el pe mine, unde ar fi fost răul? Dar Dumnezeu îmi șoptea: Ar fi un păcat, cel mai rău păcat, adulterul! Dar după ce El dispărea, îmi argumentam din nou că dacă am fi avut un copil sănătos nu aveam de ce să ne mai temem... Dar m'am temut prea mult de Dumnezeu pentru a fi îndeplinit lucrul acesta vreodată \*.

Nina însă, care vede altfel pe Dumnezeu, nu ca un tată, și socotește viața ca fiind creată în chinurile facerii unui Dumnezeu-mamă, adevărată proiecție a obsesiei ei materne, nu va pregeta ca Doamna Evans, în fața necesităților biologice.

Din nou acasă (actul IV), Nina alege pe medicul Darrell, acest om de știință perfect stăpân pe sine, să joace rolul unui cobai de experiențe. El va fi tatăl copilului sănătos pe care Evans îl va crede al său. Darrell consimte cu spiritul unui generos om de știință, cu spiritul medicului ce aplică un diagnostic. Dar curând (actul V), Darrell trăește toată tragedia deosebirii dintre cunoaștere

și trăire, dintre gândirea și executarea unui lucru. Simțămintele omenеști nu ascultă numai de știință, și echilibratul medic se simte acum legat sufletește de Nina, și ea acum îndrăgostită de dănsul. Omul care disprețuia imaginația romantică și o socotea boala cea mai vătămătoare. îi cade acum pradă. « Copilul meu își cere tatăl », strigă Nina. Darrell e gata ca împreună cu Nina să strice fericirea destinată lui Evans. Dar în ultimul moment, omul tare din el se decide să renunțe. În timp ce Nina e la bucătărie, Darrell anunță pe Sam că nu poate rămănea la masă și că se va îmbarca imediat pe un vapor, plecând în Europa pentru un an de studii. Și tot Darrell îi aduce lui Evans marea veste că în curând va fi tată.

Partea a doua a *Straniului Interludiu* începe un an mai târziu. Familia Evans e liniștită și prosperă. Nina și-a concentrat toată pasiunea în copilul pe care l-a numit Gordon în amintirea strigoiului pe care-l voește întrupat în rodul lui Darrell. Sam Evans se simte așa de fericit, încât acum e un alt om. De când se știe tată, are o încredere în propria sa putere care-l va duce la o mare izbândă în afaceri. Numai Darrell, care nu a putut s'o uite pe Nina, este distrus. Cobaiul de experiențe regretă că s'a jertfit pentru fericirea lui Sam. Insistă pe lângă Nina să divorțeze. Nina deși îl mai iubește, nu acceptă să strice acest cămin, din dragoste mai ales pentru micul Gordon. E gata însă să continue legătura de dragoste cu Darrell, ceea ce el nu primește și pleacă din nou. Egoismul vital al Ninei e satisfăcut. Din iubirea de soț a lui Sam Evans, din pasiunea de amant a lui Darrell, din protecția părintească a lui Marsden și din dragostea copilului, Nina și-a făcut nu numai un adăpost, dar chiar substanța vieții. O și spune într'unul din acele monologuri interioare, care trădează pentru spectatori subconștientul și gândurile ascunse ale fiecărui personaj :

« Bărbații mei trei... Simt cum dorințele lor converg în mine... și ei se disolvă în mine... viața lor e viața mea... sunt plină de dănsii... soț... amant... tată... și al patruilea bărbat... bărbatul cel mic... micul Gordon... e și el al meu... și e așa bine! » (actul VI).

Peste unsprezece ani (actul VII) Sam Evans e un mare bogătaș, Marsden continuă să scrie romane care ocolesc realitatea vieții și e tot neconsolat de pierderea mamei sale, iar Gordon se anunță a fi un nou Gordon Shaw, la fel de frumos și de sportiv. Iși iubește

imens părinții pe care și-i știe și urăște pe Doctorul Darrell, căci simte că acesta ar voi să frustreze fericirea tatălui său. Mama e mai egoistă în afecțiunea ei ca oricând. În fiu, ea crește pe amantul fecioriei ei, pe neuitatul Gordon. Între Darrell și micul Gordon se naște chiar un conflict. Gordon distruge jucăria adusă de ziua lui de bietul Darrell, singurul sacrificat. Darrell, care făgăduia să ajungă un mare om de știință, patronează acum activitatea științifică a altora, dar nu mai poate întreprinde nimic personal. Nina caută să-l îndrepte din nou către știință, să-i dea și lui un rost, așa cum i-a dat lui Evans.

Dar acum și mama începe să sufere. Gordon isprăvește colegiul (actul VIII) și își încheie anii studenției, izbândind la o întrecere sportivă în fața familiei și prietenilor care urmăresc de pe puntea yachtului lui Evans cursa văslașilor. Dar și reîncarnatul Gordon Shaw o va părăsi pe Nina. Fiul ei iubește, și mama trebuie să treacă în umbra nurorii. Nina încearcă acum stările Fedrei. Darrell nu mai voiește să destăinuiească nimic lui Evans. Gordon nu mai e fiul său, așa cum nu a fost nici al lui Evans: e fiul lui Shaw, mitul care a schimbat viețile tuturor.

Sam a murit. Darrell s'a resemnat. Gordon iubește pe Madeline. Nina e amenințată acum de tristețea singurătății și a bătrâneții. Pace nu va putea afla decât alături de Marsden. Ciclul Gordonilor s'a încheiat. Marsden va lucra în biroul profesorului Leeds alături de Nina, aducându-i alinare și uitare. Și în timp ce Gordon și Madeline zboară cu avionul spre alte zări, Marsden îi spune Ninei:

« Cel mai potrivit ar fi să uiți întreaga întâmplare a căldășiei tale cu Gordonii. Căci, dacă ne gândim bine, a fost ceva cu totul nereal în cele ce ți s'au întâmplat de când ai cunoscut pe Gordon Shaw, ceva extravagant și fantastic. Să uităm acest întreg episod nimicitor, să-l privim ca un interludiu de încercare și pregătire, în care sufletele noastre s'au purificat și și-au dobândit vrednicia de a se odihni în pace ». La care Nina răspunde: « Straniu interludiu! Da, viețile noastre nu sunt decât niște stranii interludii negre în electrica manifestare a lui Dumnezeu tatăl! » (actul IX și ultimul).

## VII

Din această rezumare a dramei *Straniu Interludiu* se înțelege ce uriașă forță de construcție posedă Eugene O'Neill. Drama aceasta este o adevărată compoziție teatrală, în care s'au topit sub

puterea geniului, atâtea elemente eterogene, atâtea facultăți sufletești, atâtea cunoștințe, atâtea tehnici vechi și noi. Nina rămâne o realitate estetică și spirituală tot atât de vie cât Electra, Fedra, Hamlet, Tannhäuser. În ea trăiește femeia, cu toate stadiile biologiei ei. Spre deosebire de ceilalți scriitori de romane și drame, nimeni nu a abordat mai adânc și mai deplin tema biologiei feminine, cu toate ascunzișurile și cerințele ei. Sufletul feminin, subtilitățile intuiției lui, jocurile inimii au mai fost genial rediate. Dar nu cunoaștem nici o operă literară în care să se talmăcească atât de viu și de sincer trăirea esențială a femeii.

Ca tematică și ca tehnică, O'Neill a întrebuințat realități nepieritoare, ca și inovații proprii. Artistul din el a căutat să construiască o operă tot atât de măreață și de bine încheată ca un Rafael sau un Da Vinci. Ca Rafael a căutat să armonizeze marea sentimentalitate cu mare cunoaștere; ca Da Vinci a căutat mereu materiale noi, cât și luminarea unor taine. Constructorul din el însă se aseamănă adesea ca forță cu un Shakespeare, un Michel Angelo, un Richard Wagner. Nina sa crește odată cu puterea vieții și o putem cunoaște numai pe măsură ce vălurile instinctelor, ale dorințelor, ale aspirațiilor cad unul câte unul. Pentru a-i exprima interiorul, O'Neill a exagerat unele trăsături, a reliefat unele atitudini, a desfundat tainele subconștientului și ale gândurilor neîmpărtășite. Asemenea operație nu i-ar fi fost posibilă, de bună seamă, fără datele științei timpului nostru, fără marea pătrundere psihologică și psihanalitică, fără metafizica biologită și eugenică a zilelor noastre. A creat în proporțiile și în perspectiva de grandoare a marilor genii, dar cu un material cu totul nou și propriu timpului nostru. Într-o astfel de sinteză și stă meritul său principal.

În *Straniul Interludiu* sunt o seamă de inspirații din teatrul antic, din Fedra, din Ibsen și mai ales Strindberg (de pildă, factorul heredității, spectrul nebuniei, dualitatea și contradicția dintre realitate și iluzie), se găsesc o seamă de descoperiri freudiene, o seamă de probleme puse de evoluționism, de eugenie și mai ales de concepția vitalistă și experiențialistă a timpului nostru, în care are deosebit preț doar cunoașterea dobândită prin trăire și adevărurile biologice. Nespuse de reprezentativ pentru spiritualitatea epocii noastre, Eugene O'Neill a căutat să-i materializeze



adevărurile în formele cele mai trainice și la lumina modelelor nepieritoare ale mării literaturi.

Dar, spre deosebire de omul antic și chiar de primitiv, omul modern s'a închis în sine și a devenit mai ascuns. Interiorizarea este un fenomen creștin, iar individualismul și egocentrismul o atitudine romantică prelungită până în zilele noastre, care totuși afirmă necesitatea unui colectivism. Drama antică se angaja între eroi și societatea care era reprezentată prin cor. Grecii, fie în epepele homerice, fie în teatrul lor, fie în dialogurile filozofice, își destăinuiau suferințele lor chiar și unor străini, ajungând astfel la acea eliberare sufletească asupra căreia ne-a atras atenția Aristoteles (catarsis). Oamenii moderni sufăr în ascunzișul sufletului lor și până în vremea din urmă s'au arătat foarte avari în destăinuire. Abia de două decenii, sub influența biologismului metafizic, asistăm la o cursă a confesiunilor și sincerităților. Eugene O'Neill a căutat să dezgolească sufletul omului, să ni-l arate cât mai adevărat și mai real.

Și de sigur că realitatea se află mai mult în interiorul său decât în atitudinile sale exterioare, adesea bine controlate. În unele piese, după cum am văzut, pentru a marca cele două planuri ale existenței, dramaturgul a utilizat măștile. În altele, ca în *The Emperor Jones*, unde în șase tablouri nu era prezent pe scenă decât eroul, a utilizat monologul interior. Dar măștile, oricât de abil ar fi mânuite, dau piesei un aer de artificialitate sau măcar de pantomimă. Ce procedeu tehnic putea să întrebuițeze atunci în *Straniul Interludiu*, unde fiecare personaj simte și gândește atâtea lucruri ce nu pot fi spuse celorlalți? Tot monologul interior, dar aici alternat cu dialogurile dintre diferiții eroi.

Intr'adevăr, în drama *Ninei Leeds* și a cărdășiei ei cu Gordonii, fiecare personaj își spune mai întâi gândurile, simțirile interioare și apoi pe cele cenzurate de dânsul pentru ceilalți. Pe când în unele piese expresioniste europene personajele își dezvăluiesc interiorul și subconștientul numai în momente de furie, de explozie, când nu-și mai pot tăinui sinceritatea, în *Straniul Interludiu* spectatorul sau lectorul cunoaște la fiecă pas ce se petrece înăuntrul fiecărui personaj. De aceea aici se exprimă lucruri mai subtile, mai ascunse, mai nuanțate și mai relevante decât în proiecțiunile expresionismului european. Se pronunță gânduri,

sentimente, resentimente și senzații pe care niciodată nimeni nu ar avea curajul să și le împărtășească sieși, necum să le strige altora. Scăpările subconștientului omenesc nu pot fi redată decât sub forma monologului interior, care, dacă e auzit de spectator, nu e auzit de celelalte personaje de pe scenă. Pentru spectatori sunt două acțiuni suprapuse: acțiunea dialogată dintre eroii piesei și acțiunea monologată din interiorul fiecărui erou.

Firește că a urmări cele două acțiuni, cele două planuri nu este un lucru ușor pentru spectatorul *Straniului Interludiu*, așa cum este pentru cititorul acestei piese. De aceea, când drama a fost realizată pe scenă, s'a recurs la un procedeu tehnic cu totul ingenios și inedit. Anume: când personajele își spuneau gândurile lor exterioare, gândurile de comunicat celorlalți, acțiunea era cât mai viu condusă, marcată printr'o ritmică exterioară, printr'o gesticulație cât mai mobilă. Dimpotrivă, atunci când un personaj își rostea gândurile ascunse, gândurile interioare, scăpările subconștientului în conștiință, el devenea imobil, iar ceilalți încremeneau la fel, suspendându-se astfel orice viață, orice timp, orice realitate concretă, rămânând prezentă doar imateriala realitate a gândului interior. Personajul vorbea nemișcat și cu ochii închiși, așa ca o monadă fără ferestre și aplecată doar asupra propriei sale conștiințe. Această alternanță între viața materială și viața imaterială a gândului constituie, de sigur, o revoluționare a tehnicii teatrale și, totodată, o ridicare și o îmbogățire a mijloacelor de percepție.

Dela acel stângaci procedeu ca unele personaje să vorbească «aparte», procedeu care a durat atâtea veacuri în teatru, geniul lui O'Neill a trecut deodată la semnificativul monolog interior, care aduce teatrului puțința de a fi deopotrivă descripție exterioară ca și proiecție interioară, înzestrându-l în chip logic cu cea mai profundă coordonată a spiritului omenesc: interioritatea.

Datorită monologului interior, teatrul lui Eugene O'Neill nu este numai un teatru al vieții, ci mai ales al cunoașterii. În această privință el este prototipul literaturii noastre contemporane, care înainte de orice se străduiește să ajungă la cunoaștere, la acea cunoaștere integrală a trăirii interne și externe. Și, atunci, dacă teatrul său este deopotrivă teatrul vieții și teatrul cunoașterii, mai

începe această operă dramatică în formulele întrebuate până acum? Ajunge impresionismul și expresionismul să cuprindă și să definească pe O'Neill? Iată întrebarea pe care o amânăm până la finele acestui studiu, și pe care nu o vom relua decât după ce vom fi analizat și celaltă capodoperă *Mourning becomes Electra*.

PETRU COMARNESCU

## BOILEAU ȘI TIMPUL NOSTRU

Cu 1937 am intrat în a patra sută de ani dela nașterea lui Nicolas Boileau Despréaux. Pentru cercetătorii literari, data nu este oricare, deoarece reprezintă tricențenarul nașterii unuia dintre cei mai citați autori francezi, atât în țara de origine cât și în străinătate.

Anumite studii menționează ca indice al influenței lui în Franța, o statistică a edițiilor, întocmită de Berriat-Saint-Prix, după care numai în timpul vieții lui Boileau, adică în curs de aproximativ treizeci și cinci de ani socotiți dela anul primei sale culegeri, s'au tipărit o sută douăzeci și cinci de ediții; iar în răstimpul a o sută și ceva de ani dela moartea sa până la 1832, aceeași statistică înregistrează două sute douăzeci și cinci. Încât veacul al XVIII-lea, înghițind câte două ediții pe an, este pe drept cuvânt, și cu mult mai mult cuvânt decât secolul al XVII-lea în care avea atâți adversari, epoca de dictatură literară a lui Despréaux. Dincolo de 1830, numărătoarea încetează de a mai fi elocventă, întru cât scriitorul devine bun școlar, opera vie se preschimbă în materie de învățământ, în componentă a tradiției didactice, care niciodată nu fecundează spiritele; dar și pentru că literatura propriu zisă a vremii intră în plină criză romanticistă. Aceasta nu însemnează însă că după triumful mișcării individualiste în literatura franceză Boileau a rămas numai autor pentru învățământ, încetând cu totul de a mai exercita vre-o acțiune asupra oamenilor de litere. După cum vom vedea într'un paragraf anume, opera sa are un destin neîntrerupt, chiar o actualitate permanentă, am putea spune, fie că e respinsă, fie că e îmbrățișată, după cum literatura se angajează alternant în reprize când clasiciste, când romanticiste.

Cât privește influența operei sale în străinătate, un studiu deosebit care să trateze această chestiune lipsește sau poate n'a ajuns la cunoștința noastră. Abia dacă în câte o monografie critică, așa cum este *Boileau* (Hachette, IV-ème éd., 1914) de G. Lanson, problema e ridicată în treacăt; și, deși părăsită din scrupul științific, prilejul lasă a i se vedea toată arborescența. Astfel « în Italia, în Spania, în Portugalia, în Germania, în Anglia și chiar în Danemarca sau în Rusia, scrie Lanson, *L'Art poétique* a fost mai mult sau mai puțin în onoare, de-a-lungul veacului al XVIII-lea și investită cu o autoritate mai mult sau mai puțin suverană ». Iar, la o pagină, adaugă: « Dar mai ales gloria sa câștigată prin opere critice și dogmatice, versurile sale trecute ca proverbe sau recunoscute ca legi ale artei de a scrie, conving pe oamenii de litere din toată Europa că teoreticienii pot crea o literatură sau a-i impune o direcție: *se pierde din vedere tot ceea ce opera lui Despréaux duce mai departe și sfârșește; în loc de o încheiere și o încununare, este privită ca un început, drept crearea unei mișcări; și toți lucrează în consecință. Ericeyra, Luzan, Dryden, Pope, Gottsched, Lessing* chiar, nu vor fi în câte o parte a Europei, decât clăditori de teorii care vor defini literatura mai înainte de a o face și carc, din exemplul lui Boileau, își vor trage puterea sau îndrăzneala de a se ridica în chip de directori ai spiritului național: și acest exemplu va contribui nu cu puțin la succesul pe care mulți dintre ei îl vor atinge ». Dar la citatul acesta, făcut numai spre a se întrevădea ramificațiile pe continent ale influenței lui Despréaux, și mai cu seamă la rândurile subliniate de noi — vom reveni numaidecât. Până atunci să nu uităm că și în literatura română scriitorul francez a găsit un mediu sonor care i-a făcut ecou.

La noi, influența sa prezintă curiozitatea că începe în momentul când în Franța ca și în alte părți încetează; sau poate « curiozitatea » nu e tocmai cuvântul nimerit, deoarece noi nu avusesem, până spre 1830—35, o literatură cultă, ca să părem surprinși de lipsa oricărui contact literar. Dacă însă lăsăm la o parte pentru un moment chestiunea influenței, procesul de penetrație a operei lui Boileau în cultura noastră ar putea fi deslușit cu câțiva ani mai înainte de 1830; și anume el pornește din 1828 cu Heliade Rădulescu, care citește printre altele, în cadrul unei ședințe a

« Societății Literare », traducerea *Artei Poetice*. E prima dată când la noi un public oricât de restrâns ia cunoștință de scriitorul francez, deși în acest timp existau în Principate diferite școli, librării și biblioteci boierești, prin care pătrunderea lui la noi putea fi ajutată. Cât despre librăriile și bibliotecile boierești, Pompiliu Eliade cercetează amănunțit lucrurile în cunoscutele sale lucrări, dând chiar lista cărților care umpleau rafturile acelor librării și biblioteci. Numele lui Boileau nu se vede. Iar în ceea ce privește acțiunea școlară din acel timp, același autor, după ce înșiră obiectele de predare printre care figurează și « compoziția literară » fără nici o altă specificare, se oprește în deosebi asupra vestitului dascăl Vaillant, profesorul din 1830 al lui Gr. Alexandrescu. La școala acestuia, printre autorii predați, aflăm pe Boileau, din care Gr. Alexandrescu declamă cu rară pricepere *Satire* întregi ca și *Arta Poetică*, după cum ne încredințează I. Ghica în atât de cunoscuta sa scrisoare de amintiri asupra poetului. Dar din scrisoarea lui Ghica se mai înțelege pe de lături că Alexandrescu venise la școala lui Vaillant pe deplin pregătit. El știa mai dinainte pe dinafară lungi fragmente din scriitorii clasici francezi, încât procesul de penetrație a operii lui Boileau la noi se pierde în adolescența poetului nostru, rămasă încă turbure pentru istoria literară. Unde, când, cum sau prin cine venise el în atingere cu Despréaux, sunt întrebări la care nu se va putea răspunde până ce nu se va ști cât de cât despre școala urmată mai înainte de a fi elevul lui Vaillant sau despre legăturile de familie ale poetului. Tot Alexandrescu este și scriitorul român prin care se declară adevărata influență a lui Boileau ca agent de formare a unei personalități românești. Dar despre întinderea acestei influențe, să-i zicem, creatoare, cititorul a aflat ceea ce îi este necesar sau va afla — din studiul lui Pompiliu Eliade: *Gr. Alexandresco et ses maîtres français* (*Revue des deux mondes*, 15 Dec., 1904). Interesant pentru destinul scriitorului francez la noi este faptul că poetul târgoviștean intră în raza lui de influență după ce mai întâi alcătuește compuneri lamartiniene, adică o dată cu a doua etapă a talentului său, către care îl mână adevărata sa conformație morală; în timp ce aceeași influență, privită în cadrul literaturii noastre întregi, se săvârșește invers, istovindu-se dincolo de Alexandrescu. Și rațiunea întâmplării vine dela sine pentru o literatură ca a noastră, a cărei apariție

și epocă de creștere a coincident cu romanticismul francez. Forța de propagare a acestuia a zădărnicit procesul de infiltrare boléană atât de categoric declarat cu Alexandrescu. Și poate că într'o anumită măsură e regretabil.

Dar Boileau ieșind din Franța a dobândit o înfățișare cu totul alta decât aceea pe care cu adevărat a avut-o în țara și în veacul său. Lanson găsește că în străinătate a fost văzut ca un îndrumător teoretic al epocii sale, ca un maestru făuritor de sentințe și maxime ce conțin ultima înțelepciune literară și modelează ca factor activ literatura timpului. Și nu-l văd altfel nici compatrioții lui de peste veacuri. Intr'adevăr, Albert Thibaudet, în articolul postum *Boileau (Nouvelle Revue Française, 1 Iulie, 1936)* găsește nimerit să afirme: « Nimeni nu s'a gândit mai puțin să legifereze decât legislatorul Parnasului, să regenteze decât regentul Literelor ». Incă, pentru a fi și mai clar, criticul revine: « Boileau este contrariul tipului academic, în timp ce prejudecata are tendința să vadă în el perfecțiunea tipului academic ». Această prejudecată a fost întâmpinată mai întâi de Lanson cu rândurile la care am spus că ne vom întoarce îndată. Iată-le încă o dată: « . . . se pierde din vedere tot ceea ce opera lui Despréaux duce mai departe și sfârșește; în loc de o încheiere și o încununare, este privită ca un început, drept crearea unei mișcări ». Așa dar, în perspectiva care se deschide din străinătate asupra lui Boileau, ca și în aceea chiar franceză deschisă însă din două sute de ani următori, autorul *Artei Poetice* apare ca purtător de unul singur al tuturor semnelor veacului, ca indicator de direcție spirituală la răspântia vremii, ceea ce îi modifică simțitor aspectul moral.

Impotriva acestui fals efect de optică, René Bray a întreprins o importantă lucrare științifică, *La formation de la doctrine classique en France* (Hachette, 1927), ale cărei încheieri sunt de un anumit folos prezentării ce facem. Să ne mărginim numai la ceea ce s'a numit cultul rațiunii în opera lui Boileau, spre a ne putea da seamă de teza citată. Estetica boléană a fost considerată drept transpunerea literară a cartezianismului. Ideea intrase aproape definitiv în circulație. Există chiar o teză de doctorat (Émile Kranz, *Essai sur l'esthétique de Descartes*), care a susținut-o cu toată seriozitatea academică. Și totul părea cum nu se poate

mai firesc. Iată: dacă constrângerea frumuseții literare de a se identifica numai cu natura și adevărul, obligația subsecventă de verosimilitate, mărginirea satisfacției estetice la sfera rațiunii, opțiunea artistului pentru aspectele generale ale realității, respectul aprobării publice, preocuparea de ceea ce este neschimbător în spiritul omenesc și deci alegerea valorilor universale formează fundamentele doctrinei lui Boileau, atunci, după formulări cunoscute, atențiunea exclusivă pentru trăsăturile eterne ale spiritului ca și pentru universalitatea lor echivalează cu permanența legilor naturii și cu încrederea savantului în rațiunea sa, iar verosimilitatea traduce pe plan literar evidența matematică. E firesc; dar firesc logic, nu și cronologic. Căci, cu toate aceste simetrii și câte încă se vor fi mai pus în vedere, doctrina literară, al cărei autor unic pare Boileau, s'a constituit alături și în afară de acțiunea cartezianismului, ba încă în bună parte mai înainte de Descartes.

Acesta este punctul de vedere pe care René Bray, împrumutându-l dela Lanson, îl dezvoltă și îl confirmă în câte un capitol anume al lucrării sale pentru fiecare element în parte al concepției lui Despréaux. Astfel, de exemplu, rațiunea, ca principiu din care își trag puterea toate normele și preceptele *Artei Poetice*, este drapelul întregului veac al XVII-lea, în numele căruia militează două generații de scriitori și chiar sub cutele căruia se luptă între ei apărătorii lui înșiși, fiecare crezând că alături slăbește zelul sau mijeste trădarea. Trecând cu vederea pe comentatorii italieni ai lui Aristotel din cincuecento, până la care Bray urcă în timp ca să descopere rădăcinile conceptului, scriitorul francez care întâia dată supune rațiunii destinul poeziei — este Deimier, în 1610. Iar, după atâția care vorbesc în numele « bunului simț », altă expresie a aceluiași concept, urmează Chapelain, la Mesnardière, Colletet, Pellisson, d'Aubignac etc., dar toți — viitori adversari ai lui Boileau, ale cărui satire vor fi pline de numele lor.

Că nu are o gândire nouă, nici lui însuși nu i-ar fi fost neplăcut să audă. Intr'adevăr, în prefața ediției dela 1701 pe care o credea și ultima în timpul vieții sale, găsim: « Ce este o gândire nouă, extraordinară? Nu e, cum cred ignoranții, o gândire pe care nimeni să nu mai fi avut-o, să nu mai fi trebuit să o aibă. Este dimpotrivă o gândire care trebuie să fi venit tuturor și pe care cineva se hotărăște cel dintâi să o exprime. O vorbă bună



nu e vorbă bună decât că spune un lucru pe care fiecare îl gândește și că îl exprimă într'un fel viu, fin și nou ».

Incât, sprijiniți pe concluziile lucrării lui René Bray ca și pe citatul de mai sus, putem crede că Boileau n'a fost un doctrinar în toată puterea cuvântului, adică un om care să se caracterizeze deplin prin vocația ideilor. L-a oprit dela aceasta temperamentul polemic care îi dă virtutea, impresionantă chiar azi, să țintuiască perseverent, oriunde i se pare a-l întâlni, pe abatele de Pure pentru nulitatea lui, să sângereze pe « procurorul » Rolet pentru necinste, să destăinue mediocritatea versurilor și josnicia caracterului lui Colletet, să râdă fără milă de Saint-Amant, Scudéri, Cottin, Pelletier, La Serre, Quinault, Pradon, Perrin etc., dar mai cu seamă și în rezumat să batjocorească pe Chapelain, autorul epopeii creștine *La Pucelle* și întocmitorul listelor de pensii regale, ca reprezentant al mediului literar, și să ridiculizeze mediul teologal și pe acela din Palatul Justiției în care, în amândouă, nu putuse face carieră. Polemistul, se înțelege, se urca pe coturni, după cerința timpului și își subția agresivitatea prin filtrul, cum am zice noi, prin « etamina », cum se zicea atunci, a satirei. Totuși, oricât s'ar fi înăbușit într'o formă mai curând improprie polemice, el însuși își declara nesilit această conformație temperamentală. În *Satira VII*, polemistul ia hotărîrea să nu mai atace pe nimeni, ba încă să laude pe toată lumea. Rezultatul? Iată-l:

Des que j'y veux rêver, ma veine est aux abois.  
 J'ai beau froter mon front, j'ai beau mordre mes doigts,  
 Je ne puis arracher du creux de ma cervelle  
 Que des vers plus forcés que ceux de la Pucelle.

Verva polemică îl stăpânește și adesea îl inspiră:

... tout fat me déplaît et me blesse les yeux;  
 Je le poursuis par tout, comme un chien fait sa proie,  
 Et ne le sens jamais qu'aussitôt je n'aboie.  
 Enfin, sans perdre temps en de si vains propos,  
 Ja sais coudre une rime au bout de quelques mots;  
 Souvent j'habille en vers une maligne prose:  
 C'est par là que je vaux și je vaux quelque chose.

Este dar neîndoielnic că agresivitatea, recunoscută de el însuși drept forța sa, l-a împiedecat să cultive ideile cu seninătate. N'a fost un doctrinar, un alcătuitor de teorii neaplicate, plutitoare în zonele eterate ale cugetării, aspect respins deopotrivă de cronologia gândirii sale ca și de definiția omului de idei; dar cu aceeași evidență a fost un scriitor meșter să exprime axiomatic o stare de spirit colectiv, să formuleze gnomic până la maxima strălucire preferințele literare ale veacului, să graveze versurile în metalul cel mai rezistent, să dea cu alte cuvinte unor legi, în a căror eternitate credea deopotrivă cu înaintașii săi, expresie eternă. Această facultate principală, dar al expresivității proverbiale, e mult mai vizibilă, decât în preceptele valabile încă pentru vremea noastră, în acelea care, stând în legătură cu gustul galant sau, mai precis, *bel esprit* al veacului, sunt azi depășite. Versuri ca unele în care idila nu poate fi concepută decât « elegantă » și deci cu ciobani care să vorbească orășenește și chiar în stil de Curte, sau altele ca

Le comique. ennemi des soupirs et des pleurs,  
N'admet point en ses vers de tragiques douleurs

sau

Il faut que ses acteurs badinent noblement

cu toate că lirismul și operele dramatice de mai târziu, cum sunt: comedia zisă « larmoyantă », drama romantică sau tragi-comedia le-au golit de conținut, par totuși edicte care pun în vedere numai forma memorabilă a talentului ce încă le animă. Surprindem în ele talentul literar rămas, din cauza anulărilor timpului operate în conținutul lor, să se exercite oarecum în vid, ca o măiestrie menită să intereseze prin sine, ca o performanță sportivă. Căci, după cum dorim să aflăm cu câte fracțiuni de secundă s'a bătut recordul la o sută de metri, deși această viteză e fără urmare, cam în același chip ne satisfac și formulările concentrate de mai sus, deși sunt azi de o goală lapidaritate.

Boileau dar nu era o minte teoretică, așa cum a fost văzut din perspectiva străinătății ca și din aceea a romanticilor francezi. Trăsătura teoretizantă este a veacului; și când însuși Racine își preceda operele cu enunțuri, cu atât mai mult Despréaux se

vedea silit la o măsură mai largă de teorie, dar niciodată la acea măsură care ar fi îndreptățit imaginea sa de doctrinar. Căci doctrina clasică se constituise până la el în toate elementele, chiar prin necruțatele victime ale satirelor lui, în frunte cu Chapelain.

În numele rațiunii combătea Boileau, în numele aceleiași rațiuni militase Chapelain și milita încă succesorul acestuia în vaza Curții, Perrault. Nu erau oameni mai făcuți să se înțeleagă decât ei. Și totuși polemicele lor au umplut epoca de o zarvă care s'a propagat cu secole în urmă, reactualizându-se oridecâteori două generații de scriitori au stat față în față, oriunde. Motivul acestor neînțelegeri este cunoscut; îl amintim numai pentru că ne conduce la adevărata vocație a lui Boileau, care dacă, după cum am văzut, era un polemist prin temperament și un scriitor axiomat prin înzestrare excepțională, ambele trăsături ocupau rândul întâi din planul doi al conștiinței sale.

Adversitatea dintre acești oameni, atât de acordați în privința doctrinei, era alimentată de preferințele literare deosebite. E destul să ne aducem aminte că Pelletier, Colletet, Quinault, Scudéry, Pradon, La Serre, Rané Le Pays, Ménage, Bonnacorse, Titreville și pe deasupra tuturor onoratul Chapelain, cu toții arătați în operele lui Despréaux ca scriitori mediocri, formează azi cimitirul clasic al literaturii franceze, pentru a vedea cât de precis direcționată îi era intuiția critică. Planul întâi al conștiinței așa dar se vede a-i fi fost ocupat în întregime de estetica practică, de vocația critică. Nu Thomas, ci Pierre Corneille; nu Pradon, ci Racine; nu alții, ci Molière și Lafontaine: din celebrele sale opțiuni critice se ridică pentru noi adevăratul său chip, care este al criticului pur, neinfluențat de agresivitatea constitutivă și nici de ispita liberalităților regale administrate de însuși Chapelain. Mai puțin satira i-a inspirat

...dès quinze ans la haine d'un sot livre

decât conformația gustului literar care, alegând satira ca formă istorică de exprimare, mijlocește în *Le Lutrin* vestita bătălie cu cărțile librăriei Barbin.

Oh ! que d'écrits obscures, de livres ignorés  
Furent en ce grand jour de la poudre tirés !

Cyrus al d-șoarei de Scudéry, și încă numai un volum din zece câte are romanul, dărâmă pe unul care se simte lovit mortal de «groaznicul Artamène» (numele marelui Cyrus în roman); *Montre d'amour* de Bonnacorse, un Tasso francez «născut mort», *Jonas* al unui oarecare Coras etc. . . sunt proiectile cu atât mai primejdioase pentru călugării beligeranți, cu cât cărțile sunt mai mediocre. Iar în focul luptei, opera clasică se izbește de nulitatea contemporană:

Là, près d'un Guarini, Térence tombe à terre,  
Là, Xénophon dans l'air heurte contre un La Serre.

Incât ne apare limpede pentru ce Albert Thibaudet, în articolul citat, găsește că *Le Lutrin* «este un poem critic, poemul unui critic». Și dacă adăugăm acestei judecăți pe aceea de «poezie critică» pe care Sainte-Beuve (*Causeries du Lundi*, v. VI) o extrage dintr'altă parte, suntem pe cale de a privi pe adevăratul Boileau. Că nu prea înțelegem bine cuprinsul concret, care este cam turbure, al unor formule ca «poem critic» sau «poezie critică», dificultatea vine din ceea ce judecățile acestea mai cuprind ca inutil. Atât Sainte-Beuve cât și, după el și după modelul său («poezie critică»), Thibaudet înglobează în caracterizările ce fac despre Boileau elementul accesoriu și istoric al versului satiric ori epistolar în care s'a exprimat scriitorul; dar în aceeași *causerie* găsim la cel dintâi vederea liberă de orice istoricitate, de orice adaos întâmplător, când afirmă că «pentru viitor» Boileau este «tipul viu al criticului» și că «pasiunea lui (numai în acest sens având-o) era în întregime critică».

Așa dar nu doctrinar, cum străinătatea și timpul l-au prezentat; nici satiric și nici moralist, cum puterile nu l-au ajutat să fie; ci susținător aprins al unei estetici practice, critic literar în primul rând și exclusiv critic, fiind pe al doilea plan al conștiinței un polemist axiomatic. Imbrățișat sau respins, urmat sau combătut, orice altă lature a carierei sale ni se refuză singură, atât de veridic este numai aspectul acesta.

S'ar cuveni să expunem abia acum idealul literar pentru care, înfruntând riscuri nebănuite, a luptat Boileau. Dar lucrul nu mai prezintă interes, fiind bine cunoscut cititorilor. Nu-i vom

mai număra prin urmare nici versurile privitoare la stricta separație a genurilor, la poezia lirică și dramatică etc., în care creațiile istorice l-au depășit, după cum nici asupra maximelor care, fiind încă valabile, par a fi ferecat vremea, nu vom întârzia. Dar câte o idee a lui, pe care i-a plăcut totdeauna s'o privească reflectată în ordinea concretă a literaturii și nu s'o contemple în cerul marilor abstracțiuni, a avut parte de un destin atât de faimos, deși disimulat, și în același timp atât de ciudat, că e nespuse de interesant să ne oprim asupra ei.

Cerculă dela un timp printre comentatorii de literatură un concept nou, numit « autenticitate ». La noi a fost introdus de d. Camil Petrescu, după cum am arătat altădată <sup>1)</sup>. Este socotit infailibil și pe drept cuvânt. Numai noutatea conceptului, dacă nu pare prea silnic să i se spună așa, ne lasă oarecum pe gânduri. Dar mai întâi ce este « autenticitatea »? E dubla intuiție a vieții în viață și în artă. Cum credem a se fi înțeles dintr'odată, artistul o intuește în viața altora și mai cu seamă în a sa, iar criticul — în arta rezultată. Secret al creației și în același timp criteriu de valorificare, cu simțul autenticității unul realizează, iar celalt judecă realizările.

Avem toată convingerea că nici un critic, din câți se servesc azi de noul concept, nu simte cu adevărat, la o cercetare mai strânsă de sine, a se fi înnoit mai mult decât lexical. Căci îndemnul lui Boileau către scriitori: *Que la nature donc soit votre étude unique*, ca și afirmația *Rien n'est beau que le vrai ; le vrai seul est aimable*, adevărul fiind adevărul simțirii, adică sinceritatea în exprimare, implică fără îndoială moderna autenticitate. Dacă ni se pare altfel, e numai caz de sugestie a denumirii, de iluzionare prin puterea cuvântului nou. Și a fi luat o simplă variație lexicală drept înnoire a cugetării critice, e răzbunarea postumă a lui Despréaux, ale cărui anumite norme de creație și de judecare a creațiilor, uitate poate în formulările lor, nu pot fi totuși nesocotite în conținut.

La drept vorbind, dacă privim chestiunea mai istoricește, Boileau, cu adevărul simțirii disimulat sub autenticitatea modernă, nu se răzbună atât pe aceia dintre noi care i-am fi nesocotit norma de mai sus, cât se răzbună pe alte norme proprii, care au dobândit cu timpul asupra aceleia o supremație tiranică,

<sup>1)</sup> R. F. R., Sept., 1936.

Ideile de unitate și gradație, de exemplu, au fost impuse mai ales prin școală cu atâta strășnicie de urmașii săi legitimi, de universitarii din toate părțile, încât viață, adică « natură » morală — « studiul unic » al artiștilor, sau « adevăr » de simțire în afară de care « nimic nu e frumos », era-nu era într'o operă, dar unitate și gradație în nici un caz nu puteau lipsi. Astfel că jocul acesta pe mințite n'a avut loc între Boileau și criticii de azi, ci de fapt între Boileau și el însuși, între observața adevărului și aceea, tot a sa, a unității, devenită cu timpul mortală.

Dar « natura », « adevărul », « sinceritatea », travestite în autenticitate, s'au răzbunat crunt în zilele noastre de lunga opresiune a normelor-surori ce pierduseră măsura în tiranie; le-au urmărit până acolo, că nu o dată exterminarea lor era să însemneze exterminarea chiar a poeziei lirice și a romanului. Imprejurarea ne ajută să vedem nu numai destinul neîntrerupt al ideii de adevăr în arta literară, dar și ciudățenia acestui destin.

Dacă « nimic nu e frumos decât adevărul », adică autenticitatea, prin ce anume își garantează romancierul cuceririle sale în autentic? Răspunsul e vechi: prin observația directă; și « studiul unic al naturii » morale nu vrea să spună altceva. Dar raza observației obiective bate până la un punct oarecare, și dacă pe toată cuprinderea ei adevărul ni se asigură, dincolo de acel punct scriitorul este constrâns să lucreze prin întregiri logice. Căci oricât ar vedea de ager un romancier în cugetul omului pe care vrea să-l realizeze artistic, angajările secrete ale conștiinței acestuia rămân a fi numai presupuse; materialul observat direct sau intuit, pentru a reprezenta personajul în întregimea lui autentică, cere un complement logic, care nu poate fi altceva decât o intervenție critică; autenticul însă, tocmai în ceea ce e mai de preț, fiind mai ascuns, scapă observației obiective. În raza acesteia nu se cuprinde deci o existență omenească, din afară de autor, decât parțial. Astfel că scriitorii moderni se nemulțumesc de rezultatele intuitive ale romanului clasic; dar în nemulțumirea lor noi trebuie să vedem cea dintâi veleitate de dominație a ideii de adevăr în arta literară. Drept este că dorința modernilor de a depăși măsura de veracitate psihologică pe care o comporta observația « naturii » n'a venit atât din scrupul artistic propriu, cât din anumite îndemnuri ale vitalismului bergsonian. După ce Bergson așa dar descopere

singura modalitate de a lua contact cu «absolutul»<sup>7</sup> prin auto-scopie, romancierii epocii noastre au și văzut în bergsonism filozofia prin care se autoriza romanul autobiografic, ca singura formă literară de pură autenticitate. Se trece astfel dela intuirea vieții în viața altora, ceea ce teoretic nu satisface observația adevărului, la intuirea vieții în viața proprie. Se cunoaște toată devastarea adusă romanului de ultimile consecințe literare ale mobilismului. E destul să amintim de acel ilizibil *Ulyssé* al lui J. Joyce, în care respectul «adevărului» dela veleitate sare la dominație, ducând la filmarea haosului funcțional al conștiinței în monoloage nepunctate. Bine înțeles, ideea de unitate este cu totul exterminată astfel din artă, dar, după impresia noastră, nici romanul nu suferă mai puțin de pe urma acestei revanșe a ideii de adevăr.

Poezia lirică a trecut prin aceeași aventură. «Absolutul» subiectiv a devenit pentru lirism mai din timp de cât pentru roman obsesia modernilor, deoarece subiectivitatea a fost, dacă nu totdeauna, în orice caz de cele mai multe ori seva lirismului. Așa că poeții n'au așteptat prea mult îndemn dela bergsonism, cât dela propria lor aplecare firească asupra lor înșiși. Dar nici ei n'au fost lipsiți de tutela unei doctrine. Lumea subconștientului, pusă în vedere în epoca modernă, și mai cu seamă studiile freudiene, care au descoperit o adevărată Atlantidă morală în viața noastră sufletească, le-au extins preocuparea de autenticitate lirică. Și poeții au început, dornici de întregul adevăr moral, să prindă n cuvinte toate semnalizările subconștientului, să urmărească manifestările spontane, adică autentice, ale lumii înecate în ei, să înlăture din producțiile lor orice element de conștiință sau, mai precis, de conștientă, ajungând astfel la stenograma suprarealistă, la automatismul psihic. Joyce se întâlnește așa dar cu Breton, campioni amândoi, fără să știe, ai lui Boileau în ceea ce privește observația adevărului în arta literară. Iar acum cunoaștem întrucâtva ciudățenia destinului unei norme boléane, disimulată în zilele noastre când sub spontaneitate, când sub autenticitate.

Și de n'ar avea Despréaux pentru noi decât această singură actualitate deghizată, tricentenarul nașterii sale tot trebuia semnalat cu o prezentare de felul celei ce se încheie acum și al cărei autor cel dintâi se declară nemulțumit de cât de puține lucruri a putut ea cuprinde.

VLADIMIR STREINU

## CRITICA D-LUI PERPESICIUS

1. *Repertoriu critic*, editura Librăriei diecezane, Arad, 1925. — 2. *Mențiuni critice*, I, Editura literară a Casei Școalelor, 1928. — 3 și 4. *Mențiuni critice*, II—III, Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », 1934 și 1936.

D. Perpessicius și-a făcut intrarea în critică după încheierea unei activități lirice remarcabile, răspândită prin periodice felurite, timp de aproape un deceniu. Aceasta nu însemnează că un poet sfârșit a început să se consacre unei cariere literare noi. Este drept că cele două culegeri de poezii ale d-sale: *Scut și targă* și *Itinerar sentimental*, apărute abia în 1926 și 1932, au adunat poeme, în cea mai mare parte publicate înainte de anul 1923, care este data debutului său în critică. Nu este însă mai puțin adevărat că încetarea producerii lirice a d-lui Perpessicius își pierde semnificația obișnuită, deoarece lirismul rămas disponibil se va filtra în activitatea sa de critic. Delicatul poet intimist, sentimental și ironic, livresc dar fraged, umanist dar modern, își decantează mai departe impresiile și emoțiile, în mențiunile sale critice.

Cercetarea acestora se împacă foarte bine cu o metodă statică. Intr'adevăr, formația intelectuală și temperamentală a d-lui Perpessicius este oarecum fixată la data începuturilor sale de critic. Vârsta de treizeci și doi de ani a poetului se soldează cu un activ de lecturi numeroase și reflexive. D. Perpessicius a purtat totdeauna într'însul, pe lângă pasiunea majoră a poeziei, o patimă de filolog și alta de erudit cititor. Cu o asemenea alcătuire complexă, primii pași în critică ai d-sale nu mai sunt « pași pe nisip », așa cum și-a numit d. E. Lovinescu, nu fără simț auto-critic, începuturile. Fără afectarea tonului dogmatic, care îi este străin, d. Perpessicius este dela început în stăpânirea unui gust literar



dezvoltat și a unei orientări artistice. Nu va avea să se formeze, iar noi nu vom avea a-i urmări evoluția. Sunt totuși anumite caractere ce se vor șterge cu timpul.

Așa este bunăoară apucătura narativ-confesională. Oarecum în felul unui Anatole France sau Jules Lemaître, critici foarte gustați la noi înainte de război, d. Perpessicius se lăsa în primele sale mențiuni, în voia plăcerii unor efuziuni directe. Din acele pagini de mai acum zece sau doisprezece ani, s'ar putea spicui extrase savuroase de autobiografie spirituală. Astfel în două rânduri, admiratorul fierbinte al poetului Ion Minulescu ține să împărtășească cititorilor săi motivele mai intime ale adeziunii sale sentimentale.

«Era pe vremea întâilor amoruri. Preumblări singuratece pe sub arborii bulevardelor, pe aleele tănuite ale parcului public, pe vadul de-a-lungul căruia luminile electrice își rostogoleau perlele. Portul adâncit în noapte, ca o tavernă comodă. Cheiul cu lespezi sonore. Imaginea iubitei, embrion de vise și realitate, înfășurat în velinul scrisorilor de dragoste. O! scrisorile de dragoste, cu caligrafia enigmatică, cu petale de panselă grav presate și cu nasturi mici de ciocolată. Iubirea noastră avea nevoie de un confident. Eminescu era prea *el*. Versul lui tiraniza. Punea stăpânire pe suflet și îl sufoca. Poezia lui ardea ca tunică blestemată a Medeei. Peregrinarea noastră, pe sub arbori locuiți de Driade, pe țărmul vizitat de Nimfe, prin parcul presărat cu statui de Amor, Fauni și Sylvani, simțea nevoia unui călăuz. Menthorul acesta a fost Ion Minulescu.

Sunt cincisprezece ani de atunci. «Era prin anul una mie și nouă sute nouă îmi pare». O variantă a celebrului vers. Pe Minulescu l-am cunoscut în a doua încarnare, a bibliotecii de popularizare «Socec». Cu el am iubit mirajele portului, arborescența catargelor, contorsiunile sălciilor, canalurile adumbrate ale privalurilor. Caicele sumbre căpătau culoare, pânzele se umflau de răsuflarea băltărețului, picturile naive de pe prora bărcilor luau înfățișare de Sirenă. Din valuri murmura melodia ce pierduse pe atâți matrozi. Magia poeziei lui Minulescu s'a încetățenit pe bulevardele Brăilei, aduse ca gigantice raportoruri de arbori pe linia Dunării — pe bulevardele pe care va fi murmurat și melancolia peregrină a lui Ștefan Petică...» (*Ion Minulescu în Mențiuni Critice, seria I*).

Acest gen de impresionism era cultivat de autor mai ales în delicioasa serie de *Siluate*, de un timbru așa de personal. Tot aci își depăna d. Perpessicius amintiri de copilărie, ca impresiile păstrate dela trupa de operete a răposatului Grigoriu, care jucase « Regele Vânătorilor » la teatrul Rally din Brăila.

Iar dintre impresiile mai recente, reținem vibrantele rânduri de evocare a sălii de lectură din Biblioteca Academiei, cu prilejul medaliei consacrate regretatei Cora Irineu. Cum aceste pagini de jurnal sunt destul de rare, le consemnăm existența, mai ales că în ele se simte manifestarea slobodă a unui spirit care primește fără bucurie constrângerile unui gen sever.

Câte o răbufnire de ascuțită subiectivitate impresionistă se mai întâlnește și în recenziile ce urmează « Siluetelor ». Astfel adolescența va fi rechemată tot cu prilejul cercetării unui volum de poezii al d-lui Ion Minulescu.

« Adolescență, adolescență ! . . .

O ! Annă Karenină și tu Kityy; Florență a Crinului roșu, scrisoare ce cădeai într'o cutie zăvorită, părăsită poate, pe strada aceea întunecoasă; și întâia carte a lui Lorrain, o ! straniu conte Noronsoff ce-ți puneai în timpul orgiilor, dantura, în cupa rezervată anume; o ! frate Cyrano, îți mai amintești cum plângeam în înserare, colo, în colțul de sub icoane, în tremurarea candelii, în vreme ce Roxana își desfăta simțirea cu versurile tale — nebănuind — o ! Christ galant, o ! Don Quichotte incurabil ».

Și după ce mântue cu avântata pomenire a primelor lecturi de adolescent romanțios, d. Perpessicius amintește serbările din grădina publică, portul, drumul către casă, înserările și noapțile brăilene, până la apariția, în colecția Bibliotecii pentru toți, de care a mai fost vorba o dată, a *Romanțelor pentru mai târziu*. Rândurile care urmează sunt o lirică transcriere a primelor impresii stârnite de cartea, care a fost decisivă pentru formarea sensibilității sale de poet. Ele se cuvin deci menționate, deoarece ne introduc în evenimentul determinant al orientării sale lirice.

Altădată, câte o notă subiectivă se referă la experiența profesorului de limba română, care a citit în clasă o poemă de război așa de umană ca « Luna », datorită amicului său, d. Camil Petrescu, același cu care își amintește, la începutul unei alte recenzii, de a fi făcut împreună un drum, « confortabil instalați în vagonul-

restaurant al Expresului de Iași — spre Focșani ». Firește, dacă s'ar fi prefăcut în manieră, această familiaritate a tonului, împrumutată dela impresionistii francezi, s'ar fi cuvenit neted dezaprobată. Cum însă ea constituie excepție, o relevăm ca atare. În continuare, d. Perpessicius este îndemnat să descrie alterarea de către ploaie a peisajului, văzut prin geamul vagonului dela trenul expres.

« Am stat să urmăresc metamorfoza. Avea să plouă... În spre Focșani cerul învinețise ca pe-o altă Golgotă. Un curcubeu își suspendă puntea tricoloră și spectrul solar jucă o vreme în costum de paradă. Ploaia cobora spre noi. Deodată, pe geamurile ridicate în grabă, stropi de argint viu desenară întâi granițe de plăși, apoi de județe, din globuri și linii, o veritabilă hartă. În curând liniile demarcaționale se împletiră și geamurile părură o textură de hidrargir, o ninsoare de spori de argint presărat cu rumeguș de diamant. Ploaia se opri din nou. Geamurile păstrară un timp broderiile lichide, dar după o vreme reintrarăm în normal. Din feeria de adineauri nu mai rămăsese nimic. Pe locul argintului viu, configurații de pete, umbre prăfuite ale mirajului de-o clipă ».  
(*Mențiuni critice*, I, pag. 130).

Această admirabilă poemă în proză precede întristata cercetare a unei culegeri lirice, lipsită de talent. Am reprodus-o, ca un fel de punte retrospectivă, către poezia d-lui Perpessicius. Se vede cu evidență, dacă ni se îngăduie tautologia, că scriitorul care s'a învrednicit de aceste fine notații e un adevărat poet, iar nu un căutător de efecte stilistice. Și am mai reprodus această minunată poemă, inserată într'o recenzie, spre a face simțit începutul fără temperare liric, al criticei d-lui Perpessicius. Caracterele diferențiale ale acestui debut se pot rezuma astfel: îndrăgirea confesiunii sentimentale, irupțiunea propriului poem și apoi răsfațul evocărilor grațioase, datorite clasicistului sau umanistului. Cele dintâi se vor resorbi, dar nu până la anulare. Confesiunea directă va apărea învăluită în faldurile stilului indirect. Poezia se va distila cu mai multă economie. La rândul lor notele latinistului sau ale elenizantului, mereu fără pedanterie își vor atenua intemperanța.

Așa dar nu se poate vorbi propriu zis decât de o ușoară evoluție formală în *Mențiunile* d-lui Perpessicius. În ceea ce privește pregătirea d-sale, o socotim împlinită înainte de a se consacra criticei, iar coordonatele sale morale nu vor varia notabil de atunci înainte.

Spre verificarea afirmației noastre, se pot citi cu folos substanțialele sale note critice, publicate în spațiul limitat al revistei bibliografice *Buletinul Cărții*, în 1924. Până și în aceste grăbite însemnări, în care autorul era dator să redea rezumativ substanța cărților de povestire și esența volumelor de poezie, se păstrează personalitatea de coloratură subiectivă a d-lui Perpessicius, tinctura sa impresionistă și fervoarea deosebită pentru poezie.

\*

Încă după primul volum de *Mențiuni critice*, se poate constata încetarea manierei ostentativ impresioniste, care de altfel străbătuse prin întâia carte fără prea mari excese. D. Perpessicius, prin urmare, nu va mai povesti aventurile sale sufletești cu prilejul recenzării unei cărți și nu ne va mai purta pe cheiurile orașului natal, în căutarea adolescenței sale aurite. D-sa nu își va mai îngădui dărnicia unei ofrande a poemei proprii, când cartea recenzată va fi lipsită de orice duh poetic. Iși va comprima elanurile sensibilității sau îi va pune o surdină discretă. Mai puțin subiectiv ca volum muzical, d-sa își va păstra însă intensitatea notei personale. Timbrul subiectiv rămâne caracterul dominant al criticei sale, chiar când ea își propune în taină obiectivarea. Și sub acest din urmă raport, al obiectivării, vom avea de făcut o observație similiară cu aceea a invariabilității criticei sale. Dacă ne luăm după cuvintele de program ale criticului, vom consemna absolutul lor subiectivism, în fruntea primei serii de *Mențiuni*. Așa, d-sa se recomandă dela început cu un « temperament prin excelență subiectiv », *Mențiuni*, I, VIII. Dar niciodată d-sa nu va trece dela particular la general, pentru a proclama subiectivismul criticei, ca pe un fel de premiză universal afirmativă. Cel mult dacă, litotic, se va exprima astfel: « Nu vom tăgădui dreptul la subiectivism al criticului », *Mențiuni*, II, 273, arătând însă datoria de obiectivitate a istoricului literar. De fapt, d-sa pare a fi simțit dela început incompatibilitatea dintre structura obiectivă a criticei și propria sa structură morală subiectivă. De aceea în prima prefață, noul critic « se ferește cu stăruință să se considere critic . . . pentru că nu-și recunoaște nici însușiri didactice, nici un anume dogmatism, fără de care, pare-se, criticul nu se întreprinde ».

Recunoscându-și ca patron spiritual pe Sainte-Beuve, căruia îi scrie numele cu tremur, d-sa își recomandă paginile doar ca un « exercițiu de bun simț critic, altminteri zis, de gust ». Sau dacă, spre a merge mai departe, îndărăt, către obârșia începuturilor sale de critică, vom părăsi termenii prefetei din 1928, va trebui să ne oprim asupra rândurilor « In tinda unei registraturi », scrise în 1923, când a preluat cronica literară a periodicului *Spre ziuă*. Fără să intre în dezbaterea conceptului de critică, d. Perpessicius pare a se mulțumi « ca rubrica aceasta să fie cel puțin sucursala unei vitrine de librărie ». Acest modest deziderat a fost cu totul realizat de d. Perpessicius, a cărei critică timp de zece ani, până la încetarea apariției ziarului *Cuvântul*, a dat recenziei derivația etimologică de recensământ. Luând asupra-și sarcina neplăcută chiar unui temperament obiectiv și rece, cu atât mai vârtos unuia subiectiv și cald, d. Perpessicius a transformat cronica sa într'o adevărată vitrină a cărții. Prezentarea producției totale a literaturii noastre nu a fost făcută fără selecția unui gust artistic rafinat. Un alt punct de program prevede însă, tot în 1923: « Dacă blamul va fi de multe ori surâzător, în loc să fulgere a spaimă ca 'n Apocalipsă, entuziasmului meu însă nu-i voi pune frâu și slobod îl voi lăsa să măsoare zărilor ». Interzicându-și orice « prejudecată sectară », dintr'un simț al relativismului estetic, d-sa a luat din prima clipă a « registraturii », apărarea poeziei simboliste, căreia aparținuse. Dela al doilea critic francez, căruia i se recunoaște spiritul în mențiunile d-sale, și anume dela Thibaudet, d. Perpessicius a moștenit « simțul acesta de topografie critică », predicat ca « singurul instrument de rectificare, în prețuirea cea mai aproximativă cu putință, a operelor poetice ». Este « un criteriu de oarecare toleranță, prin lentila căruia te-apleci să surprinzi ascunzișurile creației, când aceasta nu e tocmai evidentă ». Cuvântul toleranță i se pare însă excesiv. « Spuneam toleranță? Ingăduire, înțelegere, e mult mai potrivit. Un regim de echitate critică » (I, 127 și 131). Nu vom intra de pe acum în cercetarea acestor puncte de program, în care recunoaștem mai curând expresia unui temperament decât a unor convingeri teoretice. Deocamdată să ne mulțumim a înregistra în relativismul estetic al d-lui Perpessicius și mai ales în modul în care își propunea dela început să exprime blamul surâzător și consimțământul entuziast,

înrudirea sa cu impresionismul francez. Căci dacă, într'adevăr, criticul român își însușește vorba lui Sainte-Beuve, după care lauda moderată «este semnul celei mai mari mediocrități», apoi punerea în aplicare a acestui principiu nu a fost făcută de autorul său, ci abia într'o mică măsură de urmașii săi impresioniști.

Intr'adevăr, d. Perpessicius știe prea bine și reproduce undeva din *Mes poisons* ale prea ades veninosului și otrăvitului Sainte-Beuve, că autorul lui *Port-Royal* nu a fost deloc generos cu contemporanii săi. Poetul minor dintr'însul și romancierul neizbutit al *Voluptății* nu și-a lecuit niciodată rănilor complexului de inferioritate față de un Hugo sau Balzac. Autorii de mâna a doua ai timpului sunt prea adesea ridicați în slavă, din dorința de a întuneca strălucirea adevăraților aștri. Generația impresionistă, Faguet, France, Lemaître, ieșită din osul lui Sainte-Beuve, va fi într'o notabilă măsură mai înțelegătoare față de contemporani, fără însă a fi corul de entuziasm pe care și-l doresc tinerii scriitori în rostul criticei literare. D. Perpessicius este poate cel dintâi din elevii de peste graniță ai lui Sainte-Beuve, care a luat ca pe un cuvânt din Scripturi îndemnul laudei fără moderație.

Elev indirect sau îndepărtat al lui Sainte-Beuve, d. E. Lovinescu, chiar în binevoitoarele sale «Anticipații» consacrate tinerilor scriitori ce-i frecventau cenaclul din str. Câmpineanu, s'a ferit de lauda integrală, rezervându-și mereu câte o porțiță de scăpare în eventualitatea scontării pripite. Așa dar, chiar în recomandarea propriilor produse, punctul de vedere dubitativ al unui impresionism prin excelență sceptic primează la fostul director al *Sburătorului*. Adevărata generozitate este însă aceea care nu își acoperă cu prudență flancurile, în vederea unei ieșiri onorabile, în cazul erorii. De asemenea generozitate s'a arătat cu deosebire și chiar cu exclusivitate capabil d. Perpessicius. Atenuarea blamului pleacă la dânsul nu dintr'o conformație sceptică, așa ca la numiții impresioniști francezi, ci din gingășia sufletească de a nu jigni susceptibilitățile așa de iritabile ale scriitorilor. Că d. Perpessicius nu este un sceptic, aceasta o dovedește capacitatea sa excepțională de entuziasm, chiar dacă această plenitudine sacră a emoției estetice, pare a fi contrară spiritului critic. Și dacă, protivnic regulei ce și-a impus-o, de a nu ofensa niciodată vre-un camarad literar prin tonul categoric al respingerii, d-sa totuși și-a

îngăduit câte o ieșire neobișnuită sau mai curând câte o săgeată mai ascuțită, ca împotriva d-lui M. Dragomirescu, aceasta a făcut-o numai pentru a stabili o contrapondere în favoarea poeziei celei noi, prea puțin prețuită de esteticianul « Științei literaturii ». Sau dacă ar fi să-i căutăm, în tot decursul unei cariere critice de aproape un deceniu și jumătate, o pledoarie susținută și cu caracter oarecum militant (deși d-sa prin temperament nu este nici militant nici pledant), am găsi-o în favoarea poeziei și împotriva judecății, socotită părtinitoare, a d-lui E. Lovinescu. Teoreticianul « sincronismului » și al « mutațiunii valorilor estetice » și-a mărturisit într'adevăr, într'unul din volumele sale de *Memorii*, aderența pur rațională la fenomenul literar modernist, recunoscându-și cu sinceritate un temperament artistic conservator. Intr'o recentă caracterizare a criticei române contemporane, d. E. Lovinescu a părut surprins de faptul că d. Perpessicius și-ar fi « rezervat uneori severitatea dialecticei sale grațioase încă, doar față de activitatea mea, înaintașul, dascălul » (*Adevărul*, 17 Noembrie 1936). D-sa pare a crede cu acest prilej că fermitatea de ton a d-lui Perpessicius s'ar fi datorit dorinței de a-și spori prestigiul și « pentru ca indulgența să nu-i fie chiar universală ». D-sa mai specifică faptul că severitatea neobișnuită a d-lui Perpessicius s'a produs față de volumul al treilea al *Istoriei literaturii române contemporane*. Adevărul este însă altul.

Încă dela apariția volumului IX de *Critice* (1924) al d-lui E. Lovinescu și când d. Perpessicius era abia în al doilea an al « registraturii » sale, d-sa a indicat insuficiențele acestui « foarte folositor, deși parțial, registru de poeți », cu mențiunea că dincolo de acest repertoriu « va trebui să sară istoriograful literar, care va studia cu devoțiune întreaga înfățișare a poeziei noi românești » (*Repertoriu critic*, 1925, p. 169). Și apoi, cu fiecare prilej nou, ca: *Critice* I și II, ediții definitive, și *Istoria literaturii române contemporane* vol. I, ale d-lui E. Lovinescu, d. Perpessicius a pus în lumină sistematic, lipsurile înțelegerii pentru lirism ale « înaintașului ». Așa dar nu cu totul excepțional, ci, dimpotrivă, dela o carte nouă la alta a « dascălului », d. Perpessicius și-a îndeplinit în definitiv datoria. Dacă este așa, nu ne vine a crede că autorul *Mențiunilor critice* ar fi procedat dintr'un interes subiectiv. Ci, dimpotrivă, din înșiși termenii cu care d-sa încheia obiecțiile aduse

d-lui E. Lovinescu în 1924, rezultă limpede flacăra ce l-a însuflețit totdeauna: devoțiunea pentru poezie. Prin aceasta trebuie înțeleasă pasiunea sa pentru oricare mod de poezie adevărată, indiferent dacă poartă pentru moderniști stigmatul inspirației tradiționale. Imputarea pe care d-sa o aduce d-lui Lovinescu este într'adevăr impresionantă: « d. Lovinescu n'are rezonanța oricărei poezii, singură în puțință să ne dea o istorie literară veridică, lipsită de spiritul gregar al cenaclurilor literare ». Înainte de a o fi formulat categoric și de a o fi ilustrat cu numeroase exemple, d. Perpessicius s'a străduit mai ales în recomandarea unor moderniști de tranziție ca Macedonski, Petică și Săvescu sau în apărarea unor tradiționaliști ca St. O. Iosif și Mateievici. Punând în evidență contradicția revizuitoare a d-lui E. Lovinescu, care vedea în Iosif, când un autentic poet, când un non-poet, d-sa a pledat pentru teza afirmativă, cu o rară căldură. Tot cu acest prilej, recunoscând dreptul la subiectivitate al criticului, recomandă istoricului literar datoria obiectivității. Nu vom trece neobservată această altă admirabilă normă: « E de datoria criticilor și istoricilor literari să ție garda de onoare în jurul acestor morți glorioși și să nu se lase influențați de trecătoarele mode ». Chiar dacă nu împărțim prețuirea deosebită a lui Iosif, este pentru noi afară de orice îndoială că statornica apărare a memoriei sale îl onorează pe d. Perpessicius, punându-l în lumina favorabilă a dezinteresării absolute.

A venit însă momentul să ne oprim asupra locului însemnat pe care îl ocupă aprecierea poeziei în critica d-lui Perpessicius. D. E. Lovinescu însuși îl recunoaște ca pe un « comentator ideal al poezilor », cu o « înțelegere egală pentru toate formele de poezie » — și această mențiune e vrednică de consemnat din partea celui a cărui i se tăgăduise aceiași capacitate; dar d-sa găsește dedesubtul acestei facultăți o bunăvoință și o indulgență universală. E însă de toată evidența, în bună judecată logică, cum că nu poate fi relație dela cauză la efect între indulgența universală și înțelegerea oricărei forme de poezie.

Indulgența, văzută ca abdicare a spiritului critic, nu poate duce la o înțelegere egală a valorilor pozitive, ci doar la acoperirea defectelor de tot felul, ale poeziei. Ne rămâne deci să cercetăm care este facultatea sub proiecția căreia d. Perpessicius ajunge la



« o înțelegere egală pentru toate formele de poezie ». Răspunsul îl găsim în nuanțarea covârșitoare a înțelegerii critice prin sensibilitate. Intr'adevăr, înțelegerea fenomenului liric se colorează afectiv la d. Perpessicius. D-sa nu pleacă dela un *parti-pris* de favoare față de autor, ceea ce este un fel meschin de a privi chestiunea și lipsit de motivare psihologică. Dar perspectiva judecății sale, în loc de a fi precumpănitor raționalistă, este cum am spus covârșitor afectivă. Critica d-lui Perpessicius ne pare a realiza aproape ideal tipul criticei pe care am numit-o critica de consonanță. Intemeiată pe afinități de sensibilitate, această critică procedează printr'o înclinare consimțitoare, instalându-se, dacă se poate spune, în miezul emoției care a dat naștere poemei, însușind-și vibrația de umanitate și de artă a ei și amplificând-o prin sporul unei puternice sensibilități personale. Ceea ce unii esteticieni mai subiectiviști ai « Einfühlung »-ului, ca Theodor Lipps, înțeleg prin « simpatia estetică », se poate aplica cu toată încrederea la modalitatea particulară de simțire înțelegătoare, care este aceea a d-lui Perpessicius. Inseamnă aceasta oare că d-sa este lovit de cecitate relativ la insuficiențele artistice ale poeziei? Urmează oare că d-sa nu are în același grad ca și simțirea pozitivă a frumosului liric, sentimentul negativ al deficiențelor poetice? Să examinăm. Încă din primul volum de *Mențiuni*, la o citire atentă vom fi izbiți de numeroasele cazuri în care d-sa relevează scăderile sensibilității lirice sau totala ei lipsă. Astfel d-sa cere un mai mare auto-control din partea d-lui Rotică, « pentru ca în acest chip să ajungă într'o zi la revelația de sine »; aceeași recomandare o îndreaptă către d. Mircea Gheorghiu (*Cântecele clipei*), către defunctul George Vâlsan (*Grădina părăsită*), către d. Leon Feraru (*Maghernița veche*), ba chiar și către d. Eugeniu Ștefănescu-Est (*Imperii efemere*), ceea ce este o dovadă că muștrarea criticului, de bună seamă nebrutală, nu a cruțat nici pe cruciații generației mari, cum o socotește d. Perpessicius, dela 1910. Dar aceasta nu este tot.

Nemărginindu-se a recomanda poeziilor exercițiul mai strict al spiritului auto-critic, d-sa denunță « pseudolirismul » în *Fântânile luminii* ale d-lui Virgiliu Moscovici, o « dureroasă anemie emoțională » în *Povestea omului* de d. Demostene Botez, sau « totala absență de fluid poetic » în *Paharul blestemat* de d. G. Rotică,

precum și « întunericul inexorabil al inexistenței poetice » în *Umbre peste ape* de d. Al. Iacobescu, după cum numește « încercare neizbutită », volumul *De vorbă cu bălanul meu* de d. Emil Dorian, — cu o strânsă argumentare. Și toate aceste exemple sunt strânse abia din prima treime a volumului întâi de *Mențiuni*. Ne este deosebit de plăcut să relevăm această puțin cunoscută înfățișare, a fermei judecăți critice, pe care a știut s'o realizeze d. Perpessicius din primul ceas și chiar în domeniul atât de iubit, al poeziei. Dar ne mai place să scoatem în relief o altă însușire, care a scăpat cu totul criticilor d-lui Perpessicius. Este vorba de o ironie foarte personală și deosebit de elegantă. Vom mărgini încă odată citatele noastre din începutul primelor sale *Mențiuni critice*.

Cu privire la d. Rotică:

« După cum se vede nu motivele de poezie lipsesc d-lui Rotică: Ceea ce socotesc că-i lipsește e însăși poezia » (I, 108).

Despre același și parafrazările sale ale temelor d-lui O. Goga:

« . . . o lumină rece cum se și cade unui satelit »; sau:

« d. Rotică e un primitiv care a învățat un curs de poetică »; și să nu uităm:

« Feciorii lui Apollo, cum ar zice în vorba-i neaoșe, d. Rotică ».

Dacă se va aprecia că e prea mare cruzime față de d. Rotică, vom trece la imputarea pe care d. Perpessicius o face poeziei d-lui Camil Baltazar, de a suferi de obsesia cuvântului, cu remarca ironică:

« Nu cunosc însă muritorul care să se îmbete numai privind etichetele sticlelor de vin » (I, 104).

Sau despre *Miresme din stepă* de d. I. Buzdugan:

« E păcat că poezia sa nu aduce autentice mirezme din stepă; parfumul de stepă d-sa l-a dizolvat mai mult în cerneală și de aceea s'a risipit prea curând » (I, 101).

Cu privire la « ingeniosul vocativ *Dumnezeu* », folosit de d. Demostene Botez, d. Perpessicius scrie:

« . . . vocativ de o familiaritate așa de pitorească și care, transpus în vocabularul lui Eutrapelus, simpaticul bărbier al lui Marțial, ar cam suna: *e rândul d-voastră Domnu'* » (I, 100).

D-sa mai compară lipsa de organizare a volumului *Fecioarele* de d. V. Demetrius, cu « ceva din nesistematizarea unui Salon Oficial » (I, 131), sau falsa acuratețe grafică a *Epigramelor* lui

Cincinat Pavelescu, cu « tehnica unui carnet de cecuri », în care filigranele sunt doar iluzorii (I, 153).

Ne vom opri aci, după ce am dovedit, credem, capacitatea când e nevoie negativistă a criticei perpessiciene și aleasa calitate a ironiei sale.

Critic prin afinitate electivă, al poeziei, d. Perpessicius observă undeva că deși s'a spus că « în lirism personalitatea omului se spovedește », aceasta nu exclude că poetul « poate să și mintă ». D-sa are darul de a identifica « efuziunile sonore și goale » dintr'unele spovedanii mincinoase și respectivul « retorism declamatoriu care îndurerează ». Consonanța lirică se verifică prin siguranța cu care d-sa identifică timbrul autentic de falsele sunete ale poeziei.

Lucrul de care urmează a se feri d. Perpessicius nu este așa dar, cum pare a crede d. E. Lovinescu, universală sa bunăvoință sau indulgență, pe care le-am arătat doar aparente și neesențiale criticei sale. Alta este primejdia ce îl pândește pe d. Perpessicius: subiectivitatea sa, uneori neînfrânată și corolarul ei teoretic, care este pan-lirismul. D-sa crede că « toată arta și orice manifestare sufletească este prin definiție lirică », sau că « toată literatura este autobiografică ». Dacă aceste judecăți ce se întâlnesc în *Mențiuni I* par a fi exagerări verbale și juvenile, așa dar fără urmare în cariera de mai târziu a d-lui Perpessicius, e nevoie, spre a desminți această impresie, să le întărim prin afirmări mai recente: « Care operă literară a fost în primul rând, altceva decât o confesiune autobiografică ! » (*Mențiuni III*, 135). De unde urmează că viziunea subiectivă a artei îi este d-lui Perpessicius consubstanțială și permanentă. Pasiunea sa pentru poezie este fără îndoială de o mare noblețe și impune considerație până și criticei obiective, care nu-și face din lirism un fals idol. Dar această adorație mistică a lirei îl duce pe d. Perpessicius la unele erori. Astfel d-sa crede că « de-ar fi scris măcar și o singură poemă, poetul trebuie încredințat posterității » și înlocuește în acest fel criteriul substanțialist cu punctul de vedere antologic, care scoate din bezna uitării pe Arvers cu al său unic sonet. Și mai departe, spre a smulge neantului « opera poetică » a lui Mateievici, d-sa născocește un ciudat criteriu de contabilitate artistică, argumentând în acest fel neverosimil :

« Sacrificăm cele 5% din opera poetică a lui Mateievici, de dragul unei clasificări globale, îl judecăm după cele 95% poezii mediocre, neevaluate și care ne dau imaginea unui Mateievici fals, esteticeste vorbind și pe care datoria criticului este să-l așeze în adevărata lui lumină? Răspunsul nu poate fi decât unul singur. Istoria literară pe bază critică... se interesează de operele literare, ce pot fi notate cu un plus în istoria contemporană, nesocotind elementele caduce sau nu stărue prea îndelung asupra-le, iar în judecarea scriitorilor ține în seamă evoluția lor și nu-i caracterizează decât pe baza celei mai estetice părți din activitatea lor, nu se lasă rob judecăților teoretice, care pot da o unitate de ansamblu lucrării, dar nu fac decât să reediteze vechea legendă procustiană ».

Oricât ne-ar plăcea să fim de acord cu d. Perpessicius, nu ne vom arăta convinși de această contabilitate istorico-literară și vom crede mai departe că un adevărat poet nu poate fi caduc în 95% din producția sa. Dacă deci nu împărtășim cultul d-lui Perpessicius pentru poezia unui Mateievici sau St. O. Iosif, nu e mai puțin adevărat că apreciem la d-sa încercarea de a-i « reintegra în drepturile lirismului lor », ca un indiciu al unui cult religios pentru zeița Poesis.

Mult mai primejdioasă este însă încălcarea criteriului liric în examinarea operelor epice, care cată să dea sentimentul vieții și să sporească starea civilă. D. Perpessicius este dintre puținii acei care cred că cele trei părți ale romanului *La Medeleni* se susțin deopotrivă. În timp ce mai toți cititorii avizați surprind progresiva degradare a trilogiei, d. Perpessicius închină fiecăruia din panourile tripticului un imn de laudă aproape identic.

Tocmai suprasaturarea de lirism a romanului, nu numai în înfloritura metaforică a expresiei, dar chiar în prezentarea pretențioasă a galeriei de tipuri, ruinează temelia de viață a operei. D. Perpessicius, cucerit de nesecata vervă lirică a d-lui Ionel Teodoreanu, îi atribue cu dărnicie harul vieții, care îi lipsește cu totul.

Cu o inventivitate neobișnuit de ingenioasă, d-sa descopere o mare putere de sugestie lirică, în numele Mădălinei, eroina fantomatică a romanului *Ciuleandra*. În realitate, acest roman, dintre cele mai puțin izbutite ale d-lui Liviu Rebreanu, trăește un singur

moment, și anume acela în care se deșteaptă în simțurile turburate ale ucigașului, ritmul furtunos al sălbaticii hore argeșene. Dar acest moment unic de mare intensitate se datorește puterii autorului de a intui sentimentele elementare ale colectivității; iar fervoarea neobișnuită a d-lui Perpessicius pentru sugestibilitatea onomastică a Mădălinei trădează pe poet, dar nu atestă luciditatea criticului.

Mai departe când d. Perpessicius cercetează *Icoane de lemn* de d. Tudor Arghezi, d-sa se înșeală afirmând împotriva d-lui E. Lovinescu că marele poet vădește « prezența unei energii epice, de aceeași intensitate cu a torentului liric ». Figurile « extraordinare de maniaci și automate ale credinței, câte se îmbulzesc sub penița » d-lui Arghezi, ar fi trebuit să fie pentru d. Perpessicius dovada că d. Tudor Arghezi, nedepășind automatismul vieții morale, este un spirit antiepic. Și de data aceasta marele prestigiu poetic al expresiei argeziene a indus în eroare pe critic, pe calea sugestiilor lirice.

Din aceste trei exemple: *Ulița copilăriei*, *Ciuleandra* și *Icoane de lemn*, noi tragem concluzia că judiciozitatea criticului este mai puțin sigură în domeniul epicii, — unde parazitările lirice reușesc a-l seduce, — decât pe planul lirismului. Prin această apreciere a noastră, noi ne deosebim însă de d. E. Lovinescu, care crede că ingerința poetului dăunează în intuițiile sale asupra fenomenului liric. Dimpotrivă, intuiția lirică a d-lui Perpessicius, atâta timp cât se cantonează pe teritoriul corespunzător, este cea mai de preț unealtă a criticei noastre contemporane. Prin acest instrument delicat de precizie în domeniul imponderabilului și pe care d. Perpessicius l-a păstrat intact de pe urma carierei sale lirice, d-sa este un critic, oricât s'ar pune la adăpostul unei modestii reale, refuzându-și această calitate. Este firește paradoxal faptul că din derivația sa poetică, d. Perpessicius s'a transformat într'un critic exemplar al poeziei. Peisajul literaturii ne-a învățat mai curând cu ratarea criticilor proveniți din poezie, prin unilateralitatea conceptului lor poetic și prin intoleranța fatală a temperamentului. D. Perpessicius, fie că-și spune cititor de literatură, reporter literar, registrator sau horticultor, sau că-și numește articolele « acest brouillon de foileton », este un fruntaș al criticei noastre literare. Călăuz minunat în poezie, d-sa realizează

cu timpul obiectivarea necesară oricărei critice. În acest sens, o nesimțită transformare se operează cu încetul în temperamentul deosebit de receptiv al d-sale.

D. Perpessicius, din formația sa lirică, a păstrat darul de a descrie opera literară într'un mod cu totul personal, reconstituindu-i înfățișarea prin mijloace poetice. D-sa începe prin a surprinde intenția literară a autorului. Apoi, cu darurile uneori feerice ale scrisului, face sensibile frumusețile împlinite sau potențiale ale operei. Impresionismul scrisului este la d. Perpessicius recrearea operei literare, prin virtutea poetică a sensibilității sale. Nimic nu este silit în demersul acestui scris, care împânzește peste scheletul lucrării literare, obiect al analizei, o plasă de fine impresii. Nici un procedeu în acest impresionism substanțial. Așa este structurat, printr'o conformație naturală, d. Perpessicius: de a privi fenomenul literar, spiritualizat, întocmai după cum poetul dintr'însul, percepe sub simțuri un univers ideal, de irizări și diaprări delicate. Rămas fără voie poet, d-sa simte lucrarea literară sub proiecția luminilor interioare. Impresionismul său nu este o manieră, ci o modalitate. Nu este fiindcă vrea să fie așa, ci fiindcă nu poate fi altfel. Reprezentant prin excelență al impresionismului, d-sa nu militează impresionismul ca o metodă critică. Impresionist prin alcătuire organică, prin structurație, d-sa nu revendică pretenția teoretică a unui instrument critic; ci ne oferă reacțiunea permanentă a unei sensibilități simpatice, în atingere cu opera literară. Sau, prin alte cuvinte, opera literară este pentru d-sa un reactiv, care îi servește exprimării de sine. *Mențiuni critice* reflectă o rară sensibilitate de poet, proiectată cu simpatie asupra operelor literare.

Ne este cu atât mai ușor să recunoaștem un lucru, cu cât noi înșine nu facem parte din aceeași familie de spirite ale criticei. D. Perpessicius este criticul ideal al unei literaturi tinere, care simte nevoia urgentă a simpatiei, ca un imbold necesar producerii. Din sânul literaturii noastre în formație, scriitorii tineri și începătorii găsesc în rubrica sa critică o receptivitate unică. A fi mai simțitor față de calități decât față de defecte, a surprinde cu iubire ceea ce este viabil, înfășurând rezervele în plasa eufemismului discret sau a ironiei atice, a contura în trăsături evidente virtualitățile abia mijitoare ale unor opere adesea de încercare, sunt

virtuțile pozitive ale criticei pe care am numit-o critica de consonanță. D. Perpessicius nu o realizează printr'un fel de voință programatică, deliberativ și consecvent. Dar este în felul d-sale cel mai intim, o nesfârșită capacitate de simțire a frumosului. Nu se poate aduce o altă învinuire unei astfel de critice, decât aceea că potențialul de frumos al operei literare se actualizează uneori printr'un proces subiectiv în actul său critic. În acest proces natural de idealizare, criticul este susținut printr'o temeinică cultură clasică, îmbogățită prin cunoașterea literaturilor moderne. E în d. Perpessicius un delicat umanist, peste care s'a altoit o vibrantă sensibilitate modernă. Mențiunile sale sunt totdeauna lipsite de pedantism, chiar dacă intervin referințele erudite ale filologului. Știința d-sale este totdeauna umanizată și sensibilizată. Armătura unei culturi literare complete îl ferește de primejdiile cărora este expusă sensibilitatea sa prea vie. Informația directă, la izvoare, face din ocazionalul istoriograf literar un cercetător totdeauna orientat, priceput să treacă cu ușurință dela o epocă literară la alta.

Din perspectiva noastră critică, obiectivă și axiologică, ce-și revendică o detașare față de opera literară și o privire exterioară, cu obligația judecății exprese de valoare — mențiunile critice ale d-lui Perpessicius nu corespund totdeauna scopurilor criticei literare. Prin ferveța misiunii sale de inițiator în ale frumosului și mai ales prin nesfârșita sa capacitate de simpatie estetică, d. Perpessicius aduce însă o contribuție de mare preț în dezvoltarea gustului artistic al publicului românesc, îndeobște falsificat de pedanteria înghețată a criticei oficioase.

ȘERBAN CIOCULESCU

## MOMENT FESTIV

La sfârșitul vacanței de Crăciun, intelectualitatea românească a sărbătorit cu un viu ecou în opinia publică, un sfert de veac de activitate creatoare în domeniul culturii a profesorului D. Gusti. Amploarea acestei manifestații își găsește explicația în specificul acestei activități, care nu e muncă de laborator, ci e cu adevărat o funcțiune socială, în așa sens că misiunea științei societății se acoperă cu integrarea în social însuși. Poate că aci stă anume tâlcul metodei savantului Gusti, în această acoperire a esenței prin existență, care face ca doctrinarul științei sociale să fie în același timp și unul din marii creatori în ordinea concretă ai societății românești, iar faptul capătă astfel valoarea unei verificări. Banchetul din sala vastă a hotelului de lux reunea cea mai mare parte a intelectualității românești, iar lunga serie de discursuri s'a prelungit mult după miezul nopții, pentru că toate instituțiile culturale românești au simțit îndatorirea să revendice pe profesorul D. Gusti, să aducă un cuvânt de recunoaștere și mulțumiri celui căruia îi datorau atâta. Fundațiile Regale, Universitatea, Academia, Ministerul de Instrucție, « Astra », Institutul Social, Societatea de radio-difuziune și altele încă atestă funcțiunea culturală și socială a doctrinarului creator al metodei monografice. De altfel năzuința sa e azi spre constituirea unei *științe a națiunii* și colaborarea sa esențială la marea operă inițiată, controlată energic de Suveran și realizată de echipele regale studențești poate să apară cândva și ca justificarea teoretică a uneia dintre cele mai de seamă acțiuni sociale ale timpului nostru.

Se vorbește acum — și volumele omagiale cu mărturisiri dintre cele mai competente ale lumii științifice europene de azi sunt o dovadă — despre școala sociologică dela București. . . Adevărul e că personalitatea profesorului D. Gusti are și acest atribut al oricărei activități creatoare, dorința de a promova, de a sprijini activitatea celor tineri, însușire care amintește de grija cu care Titu Maiorescu a dăruit învățământului superior o întreagă pleiadă filozofică, dintre care câteva nume sunt cariatidele culturii



românești. Revista Fundațiilor Regale nu putea să nu se asocieze cu insistență și căldură la această sărbătorire, căci profesorul D. Gusti, membru al comitetului de direcție, e unul dintre cei care contribuie temeinic la constituirea spiritului călăuzitor al acestei mari publicații de sinteză culturală.

C. P.

## NOTĂ DESPRE ROMANUL FEMININ

Mi se pare că unul dintre criticii englezi a făcut observația de mare importanță, că e probabil că în viitor literatura va fi acaparată de femei. Nu numai fiindcă femeile dau astăzi cel mai mare procent dintre cititori, iar aceasta din motivul că au timp mai mult decât bărbații și fiindcă receptivitatea lor e mai vie, mai nuanțată și oarecum adecvată concretului. S'a vorbit de altfel mult în filozofie despre cele două « moduri de cunoaștere » (dar nouă, expresia nu ne pare îndreptățită): intuiția și gândirea rațională, și s'a spus că femeile cunosc intuitiv mai precis și mai adânc decât bărbații. Pare-se că aci s'a luat intuiția în sensul originar bergsonian, adică de cunoaștere instinctivă. Înfașurarea lumii, în curgerea ei colorată, dar și în brutalitatea necesității practice, întreține în femei o stare de turburare și de iritare a sensibilității care sporește cunoașterea. « Femeile, aceste bolnave de totdeauna » s'a spus, dar Proust (care era o sensibilitate cu adevărat feminină) arăta cândva adevărul adânc de tot, că adesea starea bolnăvicioasă dezvoltă inteligența în totalitatea virtualităților ei. Iată de ce femeile sunt astăzi nu numai sprijinul literaturii din lumea întreagă, dar în țările anglo-saxone au devenit ele însele nume glorioase în arta scrisului și a dramaturgiei. Și sincer vorbind e de remarcat că aceste femei, cu surorile Brontë, George Elliot, mai de mult, și cu Virginia Woolf, Katerine Mansfield, M. Kennedy, Rosamonde Lehman, Pearl Buck, Marie Webb, Anita Loos, aceasta americană, care s'au impus mai recent, nu înțeleg să concureze pe numeroșii bărbați specializați în industria romanului polițist ori a piesei sentimentale, ci toate dau impresia că au cu adevărat ceva de spus.

La noi de asemeni femeile pătrund tot mai mult în literatură, și prin d-na Papadat-Bengescu în scrisul românesc, iar prin Principesa Bibescu în cel franțuzesc, dețin locuri de mare și întemeiat prestigiu. Noi nume se impun însă, iar rândurile tinerilor scriitori sunt alcătuite la noi acum, în bună măsură, dintre scriitoare.

D-șoara Lucia Demetrius a surprins, astfel, toate cercurile noastre literare, cu un volum care era în același timp mai puțin și mai mult decât un roman în înțelesul curent al cuvântului.

« Tinerețe » e mai puțin roman prin orizontul său restrâns cu o feminină delicată, dar e superior atâtor romane românești de bună vânzare comercială, prin adâncirea tuturor înțeleșurilor aparent mărunte, prin acea tremurare originară a realității concrete, prin modestia și curajul expresiei.

Acum, vitrinele de Crăciun ne aduc o nouă și cu adevărat remarcabilă carte feminină, *Călător din noaptea de ajun* de Anișoara Odeanu. Am cunoscut cartea în manuscris încă, și-am fost surprins de autenticitatea ei strict epică. Înainte de oricare alte însușiri, ceea ce surprinde la această tânără autoare este un soi de neobișnuită putere *pur descriptivă*, în sensul precis al cuvântului: D-șoara Odeanu povestește și toată cartea nu e decât neconținută povestire. Se povestește pe ea însăși, e vorba deci de o sensibilitate feminină, și atunci narațiunea devine o țesătură de stări sufletești, nuanțate la nesfârșit ca o broderie... Ai spune că e un soi de pointilism intuitiv, ca să amintim de acea tehnică picturală în care formele, volumele și colorile sunt realizate din puncte cu penelul... E o prezentare directă, nudă, o ignorare a « efectelor », un profund dispreț, prezent deși nemărturisit, pentru orice soiuri de literaturizare de prost gust. Autoarea *nu explică* niciodată nimic, nu comentează, nu ia atitudine, nu numai că nu are « tirade » dar în clipele cele mai acute ale povestirii, acolo unde destinul se apropie de ce e dincolo de aparențe, în fața morții și a clipelor ultime ale iubirii, autoarea nu schițează nici urmă de « atitudine ». Totul e de o simplitate și de o veracitate care seamănă cu începutul lucrurilor.

Și tocmai pentru că emoția e refulată, ascunsă cu o pudoare intelectuală, reappare între rânduri, crește ca o mireasmă și ca o umbră transcendentă... Nu cunosc în scrisul românesc întâmplare mai simplă, mai omenească și halucinantă în același timp, decât acea peregrinare a eroinei în căutarea unui medic, când, după ce hotărâtă să moară luase otravă, voia neapărat apoi să se menție vieții.

E parcă o plutire pe ape, o lunecare înceată, ireală, printre trecătorii grăbiți de pe străzile străbătute, o liniște desnădăjduită și cotidiană totuși.

Fiindcă aceasta e virtutea epicului, a darului de a înfățișa existența în unicitatea ei ireversibilă, adică miracolul inaparent al creației. Dispensează pe autor de orice explicație, pretențios și naiv filozofică, de orice comentariu « inteligent » și literaturizant... Cu condiția, firește, ca înfățișarea pur descriptivă să fie autentică, adică să dea structuri și incidente semnificative, nu « scene realiste » și « iepuri pentru pereții din sufragerie ». Să surprindă cu luciditatea ei, curgerea originară a existenței, așa cum o cerea filozoful intuiționist... Aceasta duce la adevărata bogăție

a unei cărți: la un cosmos întreg, descoperit acolo unde ochiul comun nu vede decât global. *Călător din noaptea de ajun* nu cuprinde decât două iubiri întâmplare, dar știm că fiecare lucru « întâmplat cu adevărat » implică oarecum toată existența. În fiecare capitol, în fiecare pagină, în fiecare rând al cărții acesteia se întâmplă ceva. În fiecare dintre aceste întâmplări autoarea este prezentă și absentă în același timp. Pentru cei care ca mine au sila « poemelor în proză » ori a « explicațiilor psihologice, cauzale » (care niciodată nu sunt decât un simplu mod de a trișa în artă), ascuțimea și proaspătul vederii descriptive a d-șoarei Odeanu oferă o prețioasă și puțin obișnuită lectură, chiar dacă din complexitatea imensă a vieții, autoarea nu alege decât atât de puțin, chiar dacă posibilitățile autoarei sunt restrânse cu exclusivitate parcă la întâmplările iubirii nuanțate oarecum fără prezența tuturor semnificațiilor nu numai celor existențiale, care constituie substanța, fenomenul autentic al culturii.

C. P.

## NOTĂ LA UN ROMAN FANTASTIC <sup>1)</sup>

Ultimul roman al d-lui Mircea Eliade este primit de critica noastră literară, cu neîncredere, cu ostilitate sau — în cel mai bun caz — cu un semnificativ refuz de judecată răspicată. Rareori am citit mai evazive opinii despre o carte românească.

Pe de o parte personalitatea acestui scriitor îl intimidează pe critic și îi interzice să dezaprobe prea apăsat o carte purtând o astfel de semnătură; pe de altă parte cartea aceasta este prea îndrăzneță prin temele și prin tehnica ei, pentru ca să nu deștepte prudente suspiciuni.

Cu o astfel de carte, orice laudă prea puternică și orice rezervă prea categorică prezintă egale riscuri. Ea contrazice așa de mult obișnuințele de lectură ale criticului, încât îl dezorientează, dacă nu-l neliniștește. Puțină buimăceală, salvată de un vocabular reticent, plutește atunci peste tonul de obicei sigur al criticii literare.

Se înțelege că nu vreau să glumesc pe seama criticilor. Imi place să mă număr printre ei — și nu-mi voi permite deci asemenea ușurință. Totuși de ce să nu mărturisesc satisfacția pe care mi-o dă orice operă destul de incomodă pentru a zguduï puțin securitatea conformistă a criticii?

<sup>1)</sup> Mircea Eliade: *Domnișoara Christina*. Roman. Editura «Cultura Națională».

Există anumite valori, asupra cărora am convenit de mult. Există anumite tipuri de construcție literară, anumite psihologii, anumite procedee, anumite deprinderi, pe care le-am acceptat definitiv.

Ei bine, când un autor sau o carte au suficientă îndrăzneală, destulă curiozitate, sau destulă neliniște pentru a da peste cap acest mic capital de criterii, când un autor are curajul de a face *altceva*, este un adevărat exercițiu de voluptate intelectuală să observi deruta pe care o provoacă.

Un astfel de autor este d. Mircea Eliade. O astfel de carte este « Domnișoara Christina ».

După ce a terminat ultima pagină, cititorul ezită, întreabă, caută... Nicăeri în lumea sa literară nu găsește un punct de sprijin, o amintire care să-l ajute, o formulă care să-l liniștească.

Obişnuit să străbată în lecturile sale peisaje cunoscute, ca într'o cursă de autobuz cu parcursul dinainte fixat, cititorul « Domnișoarei Christina » are un moment de stupeoare, când pe fereastra acestei cărți zărește altă lume decât aceea cu care l-a familiarizat literatura lui de fiecare zi.

\* \* \*

Am mai obserat-o și altădată: d. Mircea Eliade este un scriitor incomod. Ii place să-și contrarieze cititorii, să-i neliniștească, să le dezmință așteptările, să-i surprindă.

E un scriitor instabil, care fuge de propriile sale formule. Abia a oferit lectorului un aspect al gândirii sau al sensibilității sale — și se grăbește a înfățișa un alt aspect, contradicțor.

D. Eliade refuză să fie prizonierul cărților sale. Nu-l așteptați niciodată la capătul unui drum pe care l-a deschis. Nu va trece pe acolo.

După « Maitreyi », a tipărit « Lumina ce se stinge ». După « Huliganii », tipărește « Domnișoara Christina ».

Nu cred că e o întâmplare ce se repetă. Este un adevărat ritm al creației sale literare, care îi cere după fiecare mare succes, o reînnoire de material și de stil.

Nu e ceva dramatic în graba cu care scriitorul acesta se desparte de propriile sale victorii? S'ar zice că se teme a nu se lăsa subjugat de ele.

Nu am intenția să apăr « Domnișoara Christina » împotriva nimănui. Dar am citit undeva că ar fi o carte facilă. Această afirmație mi se pare vizibil falsă. Rareori o operă literară a însemnat o mai severă rezistență la facilitate, un mai aspru refuz de a urma o pantă gata făcută.

Penultimul roman al d-lui Eliade, « Huliganii », a fost o carte de construcție epică obiectivă. Aici, acest autor liric, impulsiv,

uneori retoric, a dat dovezi de mare stăpânire, de perfectă luciditate și de surprinzătoare siguranță în compoziție. Mari conflicte de viață se organizase în romanul său într'o viguroasă succesiune, într'o alternanță de planuri epice, care mergea, în ce privește tehnica, până la virtuozitate.

Critica și publicul au ratificat printr'un consens perfect formula de roman, pe care o realiza autorul « Huliganilor ». Un dublu mare succes — de presă și de librărie — îl putea asigura pe d. Mircea Eliade că se găsește într'un ținut literar fericit. Nimic n'ar fi fost mai legitim și nimic mai ușor decât să rămână pe acest teritoriu cucerit și să continue o experiență literară ce se dovedea așa de generoasă.

Dar d. Eliade se teme de tot ce e confortabil în literatură. Din orgoliu, din curiozitate sau din sinceră neliniște interioară, d-sa părăsește — cel puțin pentru moment — o întreprindere literară dinainte verificată, și se aventurează într'o experiență riscată, nesigură și plină de primejdii. În acest sens « Domnișoara Christina » este o aventură. Este o dificultate, pe care nimeni nu o impunea d-lui Eliade, nimeni decât propriul său spirit întrebător, neconformist, mereu solicitat de alte evaziuni.

Mă întreb cine în literatura noastră ar fi capabil de atâta neprevădere. În definitiv, « Domnișoara Christina » ar putea fi o eroare — dar o eroare care presupune curajul de a te fi angajat în ea, fără a fi fost constrâns de nimic.

Cel puțin pentru această imprudență, d. Mircea Eliade merită stima criticului, dacă nu-i poate cuceri adeviziunea.

\* \* \*

Nu trebuie totuși să se înțeleagă că « Domnișoara Christina » ar fi în opera acestui scriitor o carte absolut izolată, fără antecedente, fără semne prevestitoare.

A face totdeauna în d. Eliade o înclinare spre fantastic. Mari simboluri confuze, mari elanuri lirice, exprimate cu o ciudată și nebuloasă forță, străbat scrisul său încă dela primele manifestări. Sunt — așa spune — zonele nocturne ale operei sale, zonele ei de mister, zonele ei secrete.

Personal, prin temperament, prin obișnuință de a gândi strict, prin necesitate de a vedea limpede, comunic mai greu cu aceste regiuni ale literaturii d-lui Mircea Eliade, deși un critic malițios vorbea de curând despre « consanguinitatea noastră literară ».

Dar nu pot ignora extraordinara putere de invenție și de emoție, pe care acest filon de sensibilitate nebuloasă îl reprezintă în literatura românească, nu pot nesocoti temele cutezătoare pe care ni le propune, peisajele fantastice pe care le descoperă, întrebările stranii pe care le ridică.

Sunt un prea măsurat scriitor, pentru ca exemplul d-lui Eliade să nu mă intimidaze oarecum prin tot ce aduce ca abundență de imaginație, ca bogăție de ritmuri, ca febrilitate de expresie. E ceva așa de năvalnic în opera sa, încât simplul ei spectacol te face să simți limitele prea strânse ale propriului tău spirit.

Chiar dacă ne referim la lucrările sale de primă tinerețe — cum este retoricul și greu suportabilul « Elogiu al virilității » — nu se poate să nu remarcăm ce putere reală, ce forță obscură străbate de sub obișnuita sa violență verbală. Cu vremea, vocabularul d-lui Eliade a devenit mai puțin violent, mai flexibil, mai nuanțat, dar elementele d-sale de sensibilitate fantastică au trecut spre o expresie mai interioară și mai de substanță.

În « Isabel » romancierul psiholog își împărțea cartea cu un romancier fantastic și alături de o viziune exactă a vieții, se ridicau umbre neguroase, flacări stranii, enigme indescifrabile.

Erau enigme care, duse mai departe, aveau să dea amețitoarea « Lumină ce se stinge » (amețitoare în înțelesul cel mai strict — căci cititorii acelei cărți nici astăzi nu cred că și-au revenit din buimăceală) — iar acum pe această derutantă « Domnișoara Christina ».

E ușor de înțeles că, deși în opera d-lui Mircea Eliade « Domnișoara Christina » reprezintă o experiență nouă, ea se leagă totuși de cele mai vechi preocupări ale sale. Nu e o carte « făcută », deși compoziția ei este așa de curioasă. Nu este un roman artificial. Nu este o încercare schematică. Sunt vechi ecouri în scrisul d-lui Eliade, pe care acest roman le reia, le aimplifică și le duce spre alte orizonturi.

Stranie prin ea însăși, cartea aceasta nu reprezintă mai puțin o funcționare organică în ansamblul întregii opere.

\* \* \*

E instructiv de văzut ce simple obiecții se ridică în fața acestui roman. Înțeleg prea bine rezistența cititorului. O înțeleg și, în anumit fel, o împărtășesc. Prima condiție a unui roman este de a fi crezut. Dar e greu — nu-i așa? — să crezi într'un roman cu strigoi. Înțeleg însă mai puțin « argumentele » ce au fost expuse. Între altele, s'a zis că patru oameni diferiți nu pot trăi în același moment aceeași experiență fantastică și că în speță nu pot vedea același strigoi. Argumentul mi se pare naiv. Înseamnă a reduce fantasticul din « Domnișoara Christina » la un caz clinic, la o nevroză — ceea ce ar fi prea grosolan ca explicație.

Dimpotrivă, ceea ce mă interesează în romanul d-lui Eliade, este fuziunea directă dintre fantastic și real. Nu sunt două planuri care alunecă, fără să se întâlnească, ci două lumi care comunică așa de strâns, încât hotarele lor se deștramă dela un anumit mo-

ment și pier. Domnișoara Christina întinde din lumea ei de vis o mână către viață. Nu e o halucinație, nu e un caz de isterie, nu este o nălucă ce va pieri o dată cu deșteptarea din somn. Realitatea ei este certă, prezentă, plastică.

« Din capătul aleei venea cu pasul grăbit, mâniată, Domnișoara Christina. Trecu pe lângă ei privindu-i în ochi, amenințătoare; parcă ar fi vrut să-i înghețe, într'atât de sticloase îi erau privirile. . . Nu mai era, acum, nălucirea de aburi și spaimă — nici prezența apăsătoare a unui suflet nevăzut. Christina îi țintuia aspră, din spațiu — nu din vis. O vedea cu o delirantă precizie, foarte aproape de el. Il uluia mai ales pasul ei feminin, precipitat și mâhnit. Domnișoara Christina se sui în rădvan strângându-și cu amândouă mâinile măsurile în jurul gâtului. Rochia îi era răvășită, bluza descheiată. O mânășă de mătase neagră, lungă și fină, alunecă pe scara trăsorii și căzu apoi nevăzută în mijlocul aleei ». (Pag. 204).

Nu se poate un comentariu critic mai rudimentar, decât acela care ar porni dela grija plauzibilității.

E plauzibilă Domnișoara Christina? Cu o asemenea întrebare, lichidăm orice viziune poetică. Punctul de vedere este prea trivial ca să nu fie victorios. Romanul d-lui Eliade nu i-ar putea de sigur rezista.

\* \* \*

Există în literatura noastră un întreg ciclu de povestiri fantastice. În perioada sa de dibuire (înainte adică de « Rusoica »), Gib. Mihăescu a încercat și el genul. D. Cezar Petrescu de asemeni. Nici d. Ionel Teodoreanu nu i-a rezistat. « Turnul Milenei » și « Golia » au fost experiențe destul de neașteptate în acest pericolos și delicat domeniu.

« Domnișoara Christina » însă nu e dintr'o familie cu toate aceste cărți. Ea se leagă de un fir mai depărtat. Izvoarele fantasticalui, d. Eliade le urmărește până la Eminescu și, de acolo, mai departe, în folclor.

Dacă trebuie să-i găsim « Domnișoarei Christina » un punct de confluență în istoria romanului nostru, atunci acest punct poate că nu e altul decât « Sărmanul Dionis ».

În stabilirea acestui zbcium ne ajută d. Eliade însuși, căci fantomele romanului său deșteaptă din amintire coarde eminesciene straniu de potrivite. Chemarea lucafărului sună pe buzele stinse ale Christinei cu o naturaleță obsedantă. Și poate că numai în marile poeme eminesciene, un strigoi a avut vreodată acea fascinantă melancolie, acea dulce grație, acea plutitoare reverie, pe care Christina o poartă cu sine, mai mult sensuală decât lugubră, mai mult visătoare decât fantomatică, mai mult delicată decât demonică.

\* \* \*

Este un personaj în cartea d-lui Eliade, care singur ar ajunge pentru a-i asigura valoarea literară. Acest personaj este mica Simina, curioasă figură de fetiță pe pragul nubilității, ascunzând sub un obraz de păpușă, flacăările reci ale unui demonism precoce, de o luciditate care ne crispează și, alteori, de o inconștientă care ne lasă dezarmați.

Încă în 1930, d. Eliade ne arătase cât de multe lucruri știe să descifreze în lumea nesigură a copilăriei și a primei adolescențe. Erau deja în « Isabel » asemenea siluete turburătoare prin ingenuitate criminală.

Asemenea tipuri de copii nu se găsesc decât în literatura engleză. Simina îmi amintește de anumite trăsături din « The Wuthering Heights » a Emiliei Brontë și de alte trăsături din « Un ciclon la Jamaica » memorabilul roman al lui Robert Hughes, mai puțin cunoscut la noi, și pe care adesea l-am recomandat cu căldură cititorilor mei.

Dar desemnându-i Siminei o familie psihologică, nu vreau să-i scad întru nimic interesul strict personal, farmecul ei confuz, grația ei odioasă. Puține apariții din romanul românesc ne lasă amintiri atât de complexe și un sentiment egal de neliniște.

MIHAIL SEBASTIAN

## STRUCTURA NOASTRĂ EPICĂ

Mi se pare că discuția genurilor deschide perspective infinite pentru adâncirea vieții și a tradiției unui popor. De aceea stabilirea unui criteriu distinctiv între epic și liric s'ar putea să talmăcească întreaga semnificație și toate reflexele etnicului, în artă.

Faptul că o bucată literară transmite sentimentele direct (lirică) sau prin povestire (epică) credem că nu indică nici o preciziune. S'a putut vorbi chiar despre viața *aparentă* a epicului, sugerându-se ideea unui gen originar, absolut, dela care purcede și derivă totul, și care este acela liric. De aceea apoi, în lectura unei bucăți oarecare, amăgiți de forma expunerii, îi atribuim când calități epice, când origini lirice, sfârșind textul fără să ne dăm bine seama de unitatea și culoarea emoției creatoare.

Ce are de zis, de pildă, critica didactică, despre « romanul » modernist? Cum se poate explica, pe baza criteriilor moștenite, esența veritabil lirică a... « epiceii » contemporane!

*Miguel de Unamuno*, stăruind asupra unei confuzii între genuri, aproape clasică, a putut exclama « *il me serait impossible d'écrire un roman qui ne serait pas autobiographique* »<sup>1)</sup>, deși

<sup>1)</sup> *Avant et après la Révolution*, Rieder, 1933, pag. 71.



vocațiunea lui accentuat epică nu răspunde în nici un fel celui « *étude de l'homme qui occupe plus que l'étude des hommes* », al liricului *André Gide*...

Dar vroim să spunem, din capul locului, că pe câtă vreme, conform criteriului *genetic* pe care îl propunem aci, creația lirică are o semnificație restrânsă și problematică, aceea epică este *integrală*, întru cât este posesoarea categoriilor spațiului și timpului.

Câteva explicațiuni sunt necesare.

Am spus că epicul, ca gen integral, pretinde, spre deosebire de liric, un gen oarecum virtual, noțiunile de spațiu și timp.

Orice creație artistică s'ar părea că reclamă un rost ontologic, cu deosebirea că unei bucăți epice i se adaogă și o notă fenomenalistă în virtutea căreia cunoașterea pe această cale pretinde o *suprafață*, o *întindere exterioară* și totodată o *colectivitate*, a căreia sinteză de viață să o reprezinte. Epicul are o proveniență *heterogenă*. Identificând viața sub aspectul ei *plural*, creația epică, produs al însușirilor multe ale unei rase, se manifestă în rezultate prin felurimea aspectelor pe care creatorul le-a cules și le-a unit sintetic în emoția creatoare.

Câteva indicațiuni etimologice vor sprijini dela început acest punct de vedere. Cred că originea cuvântului *epic* trebuie căutată în cele două adverbe elene *ἐπι* + *κατά*. Primul, tradus de *M. A. Bailly*<sup>1)</sup> prin « *dessus, à la surface* », exprima ca atare, o valoare *statică*, aceea de suprafață, de *spațiu*. Pe când *κατά*, tălmăcit cu « *de haut en bas, en dessus, au fond* » socotesc că indică dinamica *timpului*. *Antoine Th. Hépitès* traduce expresia *ἐπι-κατά* prin « *durant, pendant* »<sup>2)</sup>, ceea ce s'ar putea să exprime tocmai viața în devenirea ei istorică, pe care o regăsește și o recrează epicul. Iată deci cum cadrul spațial și diagonală timpului se întâlnesc în originile filologice cele mai simple, ale termenului. Cele două valențe cosmogonice se urzesc, din primul moment, ca determinante sigure ale genului.

\* \* \*

Creația epică, atunci când nu transmite întreaga atitudine etnologică a unei colectivități, realizează, în orice caz caractere distincte, personaje. Ca expresie a mulțimilor, epicul se manifestă, cum am spus, în suprafață și în vreme. Dimpotrivă, liricul deslușește o emoție unipersonală, independentă de raportul circumstanțial, nediferențiată, cu origine uniemoțională, unisentimentală. Sentimentul plural al spațiului și al timpului, de cele mai multe ori, nu intră în virtutea creatoare a liricului. Liricul reprezintă unitatea ontologică a unei individualități, epicul arată unitatea

<sup>1)</sup> Dictionnaire Grec-Français.

<sup>2)</sup> Dictionnaire Grec-Français.

ontologică a unei mase. Liricul este ecuația de cunoaștere a geniului subiectiv, prin *epic* deducem rezultanta sufletească a unei colectivități, capabilă de aceeași consângenitate, deci capabilă să se reprezinte prin caracterul *aceleiași* unități spirituale. Faptul că o bucată literară duce dezbateră subiectului la persoana I nu are nici o importanță din punctul de vedere al calificării geniului. Criteriul este altul. Opera va fi lirică sau epică după cum va realiza unități ontologice de speță ori de masă. Și mai apoi, după cum va trăda o fire univocă sau poligenă. Geniul unei națiuni se manifestă numai prin epic. Numai prin epic, un popor, constituit suflătește ca o individualitate spirituală, poate zvâcni în universalitate.

De aceea este *epic* eposul lui Omer, este *epic* romanul lui Tolstoi. Sunt epice operele lui Panait Istrati <sup>1)</sup> și Miguel de Unamuno, deși sunt duse la persoana I, este *liric* însă romanul lui Dostoewsky, al lui Gide, A. Huxley, inclusiv majoritatea romanelor actuale. Faptul că în cărțile acestor autori lirici întâlnim poli-aspecte de atitudine și un continuu... discontinuism psihic nu trebuie să ne facă să credem că acele «personaje» realizează chiar diferențe de *structuri*. *Structuri deosebite*, în cadrul aceleiași creații, nu realizează decât genul epic. Liricul nu își distribue nici nu își diferențiază emoția în *structuri*, fără ca prin acest lucru chiar să o diluzeze, deci să o elimine de pe calea creației veritabile. Obârșie *unigenă*, univoc îi este și rezultatul. Variațiile «personajelor» gidiene de ex., întrunite laolaltă, nu depășesc granițele și spațiul interior ale unei *singure* structuri, ale unei *singure* personalități. Sunt doar manifestările *heteronome* ale *aceluiași* «personaj» dinăuntru, exaltant, frenetic și fecund — care vizează să surprindă, conform teoriei lui Henri Bergson, «*întreaga noastră personalitate*».

*Heteronom* și *heterogen*, iată expresiile aparent sinonime care, o dată în plus, separă epicul de liric.

\* \* \*

Se va observa deci că pe câtă vreme epicul este *structură*, liricul este pură și năvalnică *expresie*. În deobște sunt lirici debutanții sau autorii tineri sau, în sfârșit, aceia care rămân tineri până mai târziu... Faptul genetic al scrisului lor nu consolidează nici nu fortifică vocațiunea simultană a categoriilor cosmogonice, talmăcită simplu prin *ceva de general* + *ceva de permanent*.

Epicul este semnul creației majore, scriitorul liric izbutind doar să impresioneze prin dinamica suflului său interior, revărsat în ape uneori foarte agitate, dar care nu pot evada din tiparul unei singure structuri.

<sup>1)</sup> Ne referim la «*Povestirile lui Adrian Zografi*».

Ne refeream mai sus la romanul lui André Gide. Comparația între acesta și *Marcel Proust*, rămâne oricând deschisă, mai ales pentru motivul că cel din urmă, cu toată aparența de liric, îi este infinit superior primului, prin aceea că neuzând de artificii temperamental, într'adevăr impresionant la *Gide*, *Proust* reușește însă o nouă epică, o nouă structură. Faptul a fost de curând, pe larg dezbătut în critica română și nu găsim cuvenit să insistăm mai mult asupra lui <sup>1)</sup>. Menținem însă observația că o filosofie iraționalistă, așa precum este aceea contemporană, poate prea bine da naștere unei literaturi epice, indiferent și pe deasupra creației tipologice gen *Balzac* sau *Stendhal*, ca să nu pomenim decât figurile supreme ale romanului raționalist.

*Epica* lui Proust, — și când scriu termenul mă gândesc în special la *metoda* lui, atât de magistral posesoare a timpului, mai mult decât a spațiului, — ei bine: epica proustiană, exceptând pasajele înflorite pe marginea și din pricina *subiectului* (ex.: mult prea citata « *Sonata lui Vinteuil* » . . .), — este determinată și reclamată de uriașul *obiect* al romanului său: *timpul*. Timpul este permanentul și universalul material al epicei lui Proust, nicidecum « amintirile » factice, anecdotice, biologice, la care credem că Proust nu s'a referit niciodată într'adins sau în principal. Acestea cel mult i-ar fi lămurit, liric, o experiență și, — singure și în ele însele, — n'ar fi fost de natură să asigure epicismul revelator al celor 13 volume! Câtă deosebire între Proust și liricul *Jean Cocteau* sau oricare dintre autorii de « generație », lirici și univalenți. *Romanul de generație*, atât de utilizat și la noi ca și pe aiurea, nu întrunește în fond, structura epicului și, cu toate că inedit și desprins din metafizica modernă, rămâne *liric*. Astfel de ex. în literatura românească de astăzi, toate cărțile d-lui *Mircea Eliade* (mai puțin « *Huliganii* », care nu credem însă că este totuși integral și veritabil epică) sunt *lirice*, și tot liric este romanul d-lui *Anton Holban* deși afișează preferințe proustiene. Considerăm epică însă « *Ultima noapte . . .* » de d. *Camil Petrescu* ca și « *Patul lui Procust* » de același autor.

\* \* \*

Este nevoie să accentuăm ideea de timp și pe aceea de spațiu. Creatorul liric se exprimă pe sine și este contemporan cu sine, în sensul că el plasticizează individualitatea sa în timpul și spațiul social pe care l-a apucat. Peisaj psihic individual, de-a-lungul unei vieți . . .

Un *Lenau* sau *Leopardi* nu și-ar fi găsit expresia cu cinci sute de ani în urmă. Ei aparțin lirismului spațial, — romantic

<sup>1)</sup> Camil Petrescu, « Noua structură și opera lui M. Proust », în vol. *Tese și antiteze*, pag. 22—63.

și transcendental al metafizicei secolului trecut (Kant, Schopenhauer, Fichte, Schelling, Hegel) — după cum romanul liric actual trăiește sub constelația lirismului metafizic acționist și vitalist, descrisă de *Nietzsche-Kierkegaard-Bergson-E. Boutroux-W. James*.

Așa dar *liricul* ține de contemporaneitate, adică de prezent, atât sub măsura spațiului cât și a timpului. Mai bine zis, își reclamă caracterul de virtualitate tocmai din pricina că nu poate angaja în formațiunea sa, categoriile cosmice. Pe câtă vreme *epicul* este rezumatul trecutului etnic și sociologic al unei colectivități, dublat de viziunea peisajului său istoric. Este sinteza timpului etnic și al întregului elan social pe care l-a dezbătut istoria unei colectivități. Este sinteza caracterizantelor fecundate în același cadru geografic, de același decor istoric.

De aceea credem că ar fi trebuit să avem la îndemână o carte în care să se analizeze corespondența intimă dintre straturile istoric-etnologice și melodiile care s'au asociat cu eposul psihologic al unei mase, pentru a promova formațiunea sa epică, prezentului. De aceea apoi am scris că *epicul*, creând *structuri* (de multe ori corespondente straturilor etnic-istorice), nu se reliefează în ținuta unui personaj decât din momentul în care firea lui angajează întregul proces de viață și întreaga istorie a formațiunii sufletești, pe care a parcurs-o o colectivitate, până a ajuns la acel grad de sinteză între caractere care, marcând o tonalitate proprie, o țesătură temporală și un relief spațial specific, le face demne de a se constitui și realiza ca atare în opere de artă.

Crearea epică seamănă și se înrudește oarecum, cu *arhitectura*. Având o compoziție poligenă, ea restituie efecte poligene, încât, în exemplul operei folclorice oferă, în formula de artă pe care o ajungem, *etajele* sufletești parcurse de un neam, căutând să le prezinte în contopirea și în devălmășia lor de-a-lungul istoriei și de-a-latul spațiului în care s'au ridicat. (Nu mă pot împiedeca să citez, încă o dată, aci, admirabilul volum al d-lui *Lucian Blaga* « *Orizont și stil* », dar mai cu preferință, pentru stilul colectiv românesc, esul « *Spațiul mioritic* ».)

\* \* \*

Să ilustrăm teza de mai sus aducând în discuție *doina*. În lumina celor schițate de noi, credem că putem afirma nu doar că *doina* nu are nimic liric în structura sa, dar caracterul ei veritabil și exclusiv *epic*. « *Ascultând o doină românească, nu e greu să deslușești în ea rezonanța unui specific al destinului* », scrie undeva, în cartea citată, d. *Lucian Blaga*. Este oare o simplă întâmplare că, în familia etimologică a termenului *epic*, τὸ ἐπικελευωμένον<sup>1)</sup>

Cf. *Antoine Th. Hépitès*, op. cit.

echivalează pe francezul « *la destinée* » și pe româneasca noastră « *ursită* »? Noi credem că nu. *Exprimând destinul, vaierul și aleanul secular al Românului, doina se integrează și caracterizează epicismul nostru structural.*

Căci, de care *destin* ar putea fi vorba? Al cui? Izolat, al celui care cântă doina? Dar ce rol are cântărețul în *geneza* doinei? Comparația este aceasta: ce rol are fluerul în urzeala melodiei? Se poate vorbi de vre-o legătură eficientă între melodia în sine și între instrumentul, de lemn, care îi facilitează transmisia auditivă? Incontestabil, nu.

Când Românul « zice » de dor, ori de bucurie, el nu este decât un exponent consăngean, al cutărui indice etnic. Cântărețul doinei, cel mult, se poate spune că *aderă suflătește* la sunetul care rezumă trecutul, vicisitudinile și întreaga devenire istorică a neamului românesc, dar la care el nu contribuie imediat și efectiv, doina aparținându-i tot atât de puțin cum de pildă îi aparține oricărui amator de frumos o poezie sau un tablou în fața cărora își întreprinde contemplația. El are un rol pur *pasiv*, acela *activ*, confundându-se cu însuși faptul genetic al doinei și al întregului gen, și care, precum credem, este de esența *spațiului și a timpului colectiv*.

Faptul că am aplicat ultimele considerațiuni asupra literaturii poporane, socotim că nu infirmă nici nu micșorează orizontul temei. Postulând că autorul de epic nu se exprimă niciodată pe sine (nici în timp, nici în spațiu, cele două atribute ale epicului) nu trebuie să spunem, mai departe, că creatorul individual este asemenea cântărețului doinei? Nu deșartă el, fără să știe poate, ca un uns al naturii ce este, toate sensurile structural-epice ale colectivității din care face parte? Ce sunt *Ion Creangă* și *Panait Istrati*, dacă nu niște geniali exponenți *de epic, deci de gen românesc*? Creatorul de epic își golește, prin creație, cavitatea talentului său, de resursele etnice și de geniul care aparține celor mulți.

MIRCEA MATEESCU

## CRONICI ENGLEZE: POEȚI ENGLEZI DE ULTIMĂ ORĂ

Am vorbit în cronica trecută de articolul din *London Mercury* al poetei Miss *Edith Sitwell*, prin care strălucita scriitoare ne face cunoștință cu patru tineri *poeți eduardieni*, poeți englezi de ultimă oră.

Am mai vorbit și de cei doi maeștri ai poezilor eduardieni, în general: desmormântatul *Gerard Manley Hopkins* și *T. S. Eliot*.

E drept, unii din tinerii poeți englezi de azi, ultra-moderniști ca *David Gascoyne* (născut în 1916) bunăoară, se complac în a cocheta cu supra-realismul francez. Dar cei mai mulți, fluturând în jurul revistei *Criterion*, așa cum poeții anteriori roise mai mult în jurul lui *London Mercury*, își mărturisesc aderența de spirit și factură cu Hopkins și Eliot, pe care-i imită până și în obiceiul de a-și acompaña volumele cu parafernaliile de note explicative...

E necesar să-i trecem cel puțin în revistă. Cu toate că născuți între 1906 și 1916, cei mai mulți din poeții eduardieni sunt încă poeți în devenire, aceia pe care-i menționăm sunt de pe acum nume consacrate.

\*

*Archibald Mac Leish* a pornit din imagismul americanului *Esra Pound*. Și a rămas în acest imagism. A rămas în orice caz oarecum aparte de noua școală poetică.

Autorul *Conquistador*-ului și *Poemelor* din toamna lui 1935 n'are nici în personalitatea sa, nici în factură acel corset interior ce strânge până la durere gândirea și metrica poetului eduardian. Pradă încă unui rest de sentimentalism *georgian*, adesea lax și fără relief, versul său frecventează prozaicul și nu ezită să bată la poarta nepermisă a elocinței.

Când scapă de acestea, ne dă un lucru frumos, ca *Salute* :

O Soare ! Instigator al cocoșilor !

Tu . . . .

Ațățător ! Făcător de sunet în frunze

și alergare

Mișcă-te pe curba pământului ca unda stacojie

De sub pielea șopârlei

Vânător !

Pornitor de pasări de Vest !

Fii auzit

Soare pe munții noștri ! O cântă tare

Acuma cu noi ! Trezitorule lasă aripi

De auroră să cadă pe umbrarul nostru. Adu

Cu tine albine. Fă să cânte cicadele

În arșiță pe trunchiul de pin rășinos !

Fă vânt acum ! Ia livada pe sus !

(Noi care am auzit bătaia inimilor noastre în tăcere

Și bătaia ornicului toată noaptea 'n urechi)

Apropie-te

Scutură ramul zilei pe streășina noastră !

Ah,

Fii asupră-ne !

Vechea reacție împotriva mașinismului îl stăpânește; și-i dă accente de ironie grafică:

Fii mândru New-York de domurile tale premiu 'ntâi  
— docurile — mărimea ușilor — elegantele tale  
Inalte și curate dansatoare — Negrii cu călcăiele strâmte  
— albastrul pe gurile lor proaste — barurile — automobilele  
In lumina de oțel bătut — evreii deștepți — ariile de dulce  
întristare.

(. . . & *Forty-second Street*)

Pe când în *Reproach to dead poets* (Dojană poeților morți) face apologia verbului înaripat:

Grăitori,

Spunători în toate țările la toate popoarele,  
Scriitori în funingine de lumânare pe pielea  
De berbec pentru cei ce vin după voi...

iar pe tema unei fraze de Apollinaire, o ceva mai frumoasă apologie a omului:

Am crezut în făgăduinți făcute de frunzi de femeie  
Prunci am zămislit noaptea în lâna caldă,  
Am mângâiat pe cei ce-au plâns de spaimă pe umerii noștri,  
Cei ce înșiși ne-au mângâiat pe noi dispăruse  
.....  
Beți am fost și-am zăcut cu visele noastre frumoase în paie  
Am văzut stele prin părul femeilor desfrânate...

(*Men*)

\*

*Cecil Day Lewis* (născut în 1904) e de-a-dreptul un mare poet. Mai mare decât *Auden* și *Spender*, cei doi prieteni și «tovarăși» ai săi de comunism... Fiindcă, porniți dela școala lui Hopkins și Eliot (cu Donne pe deasupra), acești poeți de asonanțe, rime interne și obscurități simfonice, deși în fond romantici, nu privesc înapoi. Ca Shelley — singurul dintre marii romantici care-și transpune fericirea nu în trecut, ci în viitorul revoluționar — dâșii au terminat cu aversiunea simbolistului de eri pentru mașinism și industrialism. Mașina nu-i mai sperie. Dâșii îi vor împrumuta piesele și-i vor îndoi fierul, ca să cânte în metafore de energie progresul omului. Un singur lucru vor imputa acestui progres: ordinea socială. Ei vor lua atunci atitudine împotriva capi-

talismului și burgheziei. Și vor deveni profetici... La profesismul lor se va adăoga un *sens al destinului* comunicat de maestrul Donne — poetul metafizic al secolului al XVII-lea — de Hopkins și Eliot, cum și de poeți triști ai războiului ca *Wilfred Owen*.

Poezia acestor trei poeți, care vor fi mai ales « contemporani » — adică poeți ai vremii lor — și de aceea poate acuzați de unii de lipsă de adâncime, va amesteca atunci tragicul cu ironicul, elanul cu grotescul, — prin aceasta pare că realizând un fel de onomatopee a haosului modern.

Lewis, cel mai adânc dintre dâșșii, se va afirma cu poemul de aproape 2000 de versuri: *The magic Mountain*, muntele magic, fiind negreșit muntele idealului social de mâine...

..... Sunteți pe urma lui...

Muntele magnetic nu-i departe  
Nu-i peste nici un hâu sau continent  
Nu unde vă gândiți voi, ci unde sunteți.

*O, sun be soon!* — O, soare, apari curând, pe zcest munte spune poetul, cu gândul de sigur la burghezii blestemați:

Numărători de linguri, mulțumiți cu pernele,  
Rugându-se pentru pace, dar manevrând dezastrul,

cum și cu gândul la:

Voi mai presus de toate care ați ajuns  
Victime ale mașinii rostogolite, ce nu mai puteți îndura!

din oda: *You that love England* (Voi care iubiți Anglia).

Tehnica modernă o va slăvi mai ales sub forma aviației (*The Flight*).

Dar dela *Muntele magic* până la volumul din iarna lui 1936: *Noah and the Waters* (Noe și apele), nu *tema socială* va smulge poetului cele mai înalte sboruri. Cine citește o frumusețe ca poema: *Se cade acum să-mi declar supunerea* (It is becoming now to declare my allegiance) poate constata că *tema metafizică* a omului e în stare să dea elevului lui Donne emoții și imaginativități rare:

Se cade acum să-mi declar supunerea,  
Să sap rezervorii din durerea primăverilor mele,  
Indoială și trufie, mai înainte ca insurecția lor  
Să fie toată absorbită în dieta uscată (a vieții)...



Pitici caraghioși pot suci și 'ntoarce pe deget inima mea,  
N'am luptat eu cu Anakim la răspântii?  
Odată am fost Cicero, deși destinul pedant  
Mă face acum să 'nvăț gramatica zilelor de ieri.

Primiți deci supunerea mea: voi a căror strălucire  
Osândi falsele mele dimineți cu noaptea flagrantă,  
Dar mi-au strecurat soarele, ca poeziile care  
Acățați de un pai își închipue infinitul.

Tu mai întâi, care ai măcinat pofta mea în iubire  
De pietroasa ta virginitate cu toane  
Și apoi cedând nebuniei neașteptate  
Ai dovedit ce Danubiu poate izvorî dintr'o piatră...

Apoi ea, familiara durerii, care și-a prefăcut  
Intunericul ei în lumină pentru noi,  
Ușurându-ne zadarnica gădilară cosmică,  
Cu fapta învelită 'n formule, nu cumva să ne ardă  
Limba. Ea va avea parte din lauda mea  
Și va trăi în mine, nu 'n amintire, de-a-pururi...

În vreme ce primul său născut îi va da voci lirice să cheme tot  
pământul, să ceară fabricilor să stea, zborurilor să încremenească  
în aer:

Fiindcă un campion s'a născut și vă ordonă  
Să vă luați sărbătoare în cinstea lucrului ăstuia,  
— Veniți afară în soare, fiindcă un om s'a născut astăzi

*(Come out in the sun)*

\*

*W. H. Auden* (născut în 1907) e mai obscur și mai anglo-saxon ca tehnică decât *Cecil Day Lewis* și ceilalți. Dar — contrariu de cum ar trebui — și mai superficial, în satira lui socială și calpa profetizare a «puterii întoarce a soarelui muncitoresc»...

*Stephen Spender* (născut în 1909), de aceeași atitudine de stânga, dar de o versificație mai învăluitoare, e uneori, dacă nu mai adânc, mai emoționat. Un sentiment al Destinului, alimentat din *Donne* și confirmat la priveliștea dezagregărilor moderne, îl face să vadă universul ca «plin de poeți ce dau alarma»:

Ce așteptam eu era  
Trăznet, luptă,  
Harțe nesfârșite cu oamenii  
Și escaladări.

După continuă 'ncordare  
 Aș fi devenit mai tare:  
 Stâncile atunci s'ar fi clătinat  
 Și eu mi-aș fi căpătat odihna.

*Louis Mac Neice* (născut în 1907) se va depărta de mitul social și va reveni la mitul religios, ca în frumoasa *Eglogă de Crăciun* (An eclogue for Christmas).

\*

*William Empson* (născut în 1906), primul dintre poeții citați de Miss Edith Sitwell, e — în chiar termenii acesteia — un « poet de mare, considerabil talent, un poet animal prin forța și semnificația vocabularului său ».

Empson e în orice caz cel mai « metafizic » dintre poeții englezi de ultimă oră.

Asociațiile lui de idei și imagini sunt de-a-dreptul uluitoare. În jurul cuvântului « bicicletă » — în acea capodoperă în miniatură care e poemul *Invitation to Juno*, remarcat și de poetesa engleză — dânsul provoacă o întreagă mitologie, chiar centaurul fiind un fel de bicicletă, prin dublul lui compartiment, de om și animal.

Dar dacă acestea pot fi numai emoționante jocuri de inteligență, în poeme ca *This last pain* (Ultimul chin acesta) poetul va găsi instrumente inedite de pescuit în apele umbroase ale vieții interioare :

Omul, slugă iscoditoare a sufletului  
 Poate să-și caute fericirea pe gaura chei.  
 Dar n'aibă grije: cheia s'a pierdut; el știe bine:  
 Ușa nu se va mai deschide...

.....

Prefă-te atunci că crezi din tact decent  
 Și fă ca și cum altfel nu se poate concepe:  
 Clădește-ți un edificiu de forme  
 Drept casă în care fantomele să-ți țină cald.

Inchipue-ți ca prin miracol, cu mine  
 (Ambigue haruri ca dela zei venite)  
 Tot ceea ce în casă nu-i chip să fie  
 Și n'vață-te să-ți faci un stil din desnădăjduire.

Din Școala aceeași trinități Donne-Hopkins-Eliot — plus influența lui Ezra Pound — *Ronald Bottrall* se arată — dela primul volum : *The Loosening and other poems*, până la recentul : *Festivals of fire* — ca un poet de desiluzii și panici interioare. Miss Sitwell

îi găsește o « aproape uimitoare stăpânire ritmică » și o « particulară și intensă sensibilitate și expresivitate ».

Poemul — intraductibil — care dă titlu ultimului volum, e scris în patru părți, după modelul sonatelor; și e bazat pe mitul lui Balder, din partea VI a cărții lui Frazer: *Ramura de aur*. Dar valoarea creațiilor sale stă în « reducerea marilor mituri la scara împrejurărilor zilnice » și, prin aceasta, în « amestecul măreției cu teribila parodie și batjocură modernă ».

Până la al treilea, și cel mai tânăr, poet citat de Miss Sitwel în eseul său (al patrulea fiind Mac Leish) să ne abatem o clipă la:

*Charles Madge* (născut în 1912). Autorul *Poemelor de mâine* (*Poems of Tomorrow*) — debutul său din 1935 — are o viziune cosmică a lumii. Imaginile sale frecventează geologia și astronomia, uneori cățărându-se ironic de orbitele astrilor. Lupta dintre elemente, « creația solară », planetele, coboară până la dânsul pentru a-i împrumuta similitudini cu lumea tragică de jos. *Omul multiform* îi dă prilej de frumoasă poezie:

Case reale, locuitori reali  
 Îi auzi cum vin în susul străzii de lumină a zilei  
 Și devin oameni, extraordinar...  
 Familiari ca două mâni sau ca grija zilnică,  
 Gloată al cărei zgomot se aude mereu pe afară  
 Ale cărei limbi sunt în călcâie pe trotoar.  
 În imagini ei par că trec un pod  
 Via Media între vietate și moarte,  
 Tamisa reprezentând inconștiența lor.

.....

Adânc în ochiul apei privind am văzut  
 Un soare secund, înecat ca o inimă disecată.

(*Man manifold*)

*George Barker* (născut în 1913) are frumoase profunzimi uneori, în cele *Treizeci de poeme preliminare* din 1933 și *Poemele* din 1935.

Dar cel mai tânăr și de viitor poet al noi generații e *Dylan Thomas* (născut în 1914), până acum autorul unei singure plachete de 18 *Poeme* — cum se și intitulează — publicate în 1934.

Cântăreț al subconștientului și puterilor misterioase din jur, acest « mare poet în perspectivă », în versuri care sunt fiecare o incantație, va capta pentru noi forța universală:

Forța care prin filtrul verde mână floarea  
 Mână vârsta mea verde; care spulberă rădăcinile  
 E distrugătoarea mea.  
 Și n'am un cuvânt să spun trandafirului răscuit  
 Că tinerețea mea-i încovoiată de aceeași febră a iernii.

Forța care mână apa prin stânci  
 Mână sângele meu roșu; care usucă râurile revărsate  
 Preface pe ale mele în ceară.  
 Și n'am un cuvânt să strig în vinele mele  
 Că aceeași gură la izvoarele muntelui suges.

Mâna care vânjolește apa în iezer  
 Mișcă nisipul; care leagă cu frângii vânturile  
 Trage la edec pânza giulgiului meu.  
 Și n'am un cuvânt să spun hingherului  
 Că din huma mea e făcut varul lui.

Buzele vremii ling botul fântâniei;  
 Iubirea picură și se adună, dar sângele căzut  
 Va calma rănilor ei.  
 Și n'am un cuvânt să spun vântului vremii  
 Că timpul a arvunit un cer în jurul stelelor.

Și n'am un cuvânt să spun la mormântul iubitei  
 Că prin albiturile mele același vierme se răsușește.

(Five).

Ce să mai spunem de evocarea începuturilor cosmice din  
 poema 13:

La început era steaua cu trei colțuri  
 Un surâs de lumină pe fața goală a lumii.  
 . . . . .

La început era cuvântul, cuvântul  
 Care din rădăcinile luminii  
 Abstractiză toate slovele vidului;  
 Și din noroasele temeuri ale duhului  
 Cuvântul curse, traducând inimii  
 Primele caractere de naștere și moarte.

Dar, cu accente ce parcă nu s'au mai auzit până acum,  
 cântarea femeii din poemul — din nefericire aproape intraductibil,  
 în impunătoarea-i originalitate — publicat în numărul de pe  
 Octomvrie 1935 al publicației *Programme*, și care a entuziasmat  
 și pe Miss Edith Sitwell?

Spune Dylan Thomas despre femeie :

Durere de odinioară

Ea identitatea mea, floarea și mierea

.....

Iad, vânt, și mare,

Tulpină în ciment încolăcită până 'n vârful turlei

.....

Ea care zace

Ca Exodul, capitol de grădină (de Eden),

Fir din mânia crinului la inelul ei

.....

Cine e atunci ea,

Ea, de mă stăpânește Marea semințiilor spre ea urcă,

Din vizuinea formelor

Dă formă tuturor puilor ei cu glasuri lungi de apă,

Ea pe care o am,

Țintirim al naturii, închis în iubire,

Răsărit înainte de înnoptare.

De puternică originalitate, Dylan Thomas e un poet sibilin, ce se mișcă pe liniile mari ale misterului creației.

\*

Tineri, dar de o înaltă gravitate; împovărați de gând și de mister; de o factură de rară originalitate; dar nu și oțioasă în capriciile ei, ci adecuată unui fond sufletesc complex; închiși — spre deosebire de predecesori — aproape oricăror influențe străine; fragezi dar sănătoși; de o atitudine metafizică în fața vieții, dar și de o robustă abordare a tuturor ispitelor ei; supra-alimentați — dela Langland la Donne și dela Hopkins la Eliot — cu mierea cea mai viguroasă a poeziei engleze; de o energie « adventistă » (cum a fost numită), adică atașată problemelor vieții contemporane<sup>1)</sup>, profund revoluționari, dar tot așa de tradiționaliști, — astfel se prezintă, cu fast de inspirație, *Poezii eduardieni*.

DRĂGOȘ PROTOPOPESCU

<sup>1)</sup> Cu acest termen caracterizează poezia propriei sale generații Cecil Day Lewis, într'un semnificativ eseu: *A Hope Poetry*, înțelegând prin « adventitious energy » forța imprimată poetului de aspectul vieții contemporane.

## BIBLIOTECA SATULUI

O carte de propagandă<sup>1)</sup>, în primul rând, cu înfățișarea plăcută, cu scrisul simplu, cald și atrăgător, dar și o lucrare de inițiere. Era și timpul. Biblioteci sătești s'au întemeiat — ce-i drept — și chiar numeroase la noi, cu multă însuflețire, trudă și sacrificii. E destul să ne gândim la cele înfăptuite de Asociațiunea pentru literatura și cultura poporului român, de Casa Școalelor ori de Liga Culturală. Dar câte au rezistat timpului? Câte s'au dezvoltat normal în măsura marilor nevoi de luminare a poporului? Câte au prins rădăcini și sprijin îndestulător în situația locală, ca să se poată lipsi de ajutorul dela centru? În România nu s'a dat încă, pe cât merită, atenția convenită bibliotecilor sătești și în genere bibliotecilor populare.

Cartea d-lui Bucuța e, prin urmare, cum nu se poate mai bine venită. Pentru prima oară în țară la noi se scrie atât de pe larg, atât de sfătos, de competent și fără nici un balast de pedanterie inutilă, despre rostul și însemnătatea culturală și națională a bibliotecilor sătești. Din fiecare pagină reiese un îndemn puternic spre faptă. Autorul nu argumentează și nu perorează în vag, cum din păcate fac alții, ci arată cum au procedat străinii și cum am procedat noi în realizarea și organizarea bibliotecilor populare și care sunt exemplele cele mai izbutite. În legătură cu acest sugestiv istoric, sunt evidențiate greșelile din trecut, scăpările din vedere și neînțelegerea așa cum trebuie a problemei bibliotecare. De aci decurg în chip firesc și limpede învățăturile cele mai potrivite, mai verificate de experiență de cum e mai bine să se procedeze la înființarea și susținerea unei rețele puternice de biblioteci sătești.

În ce privește grija Statului, începutul îl face neuitatul Spiru Haret. Se alcătuesc și legi — neaplicate însă! — ca aceea a d-lui N. Iorga. Sub ministeriatul d-lui D. Gusti, problema se pune larg. Prilej dădea și crearea unei sărbători de o zi, apoi de o săptămână, a cărții. Casa Școalelor, devenită acum și a culturii poporului, în vederea unei noi legi a bibliotecilor, publică un catalog de cărți populare și institue primele cursuri în România de bibliotecari. Se dă abia acum atenția convenită pregătirii speciale a acestora și se schițează strângerea fondurilor legale, prin contribuția comunelor pentru întreținerea bibliotecilor. La înfăptuirea acestor măsuri bune, partea d-lui Bucuța, pe atunci Secretar general de minister, a fost însemnată. La fel e și acum

---

<sup>1)</sup> Emanoil Bucuța: *Biblioteca satului*, București, Fundația Culturală Regală «Principele Carol», 1936, in-8°, 120 p. + 16 planșe (Cartea satului Nr. 15).

în cadrele Fundației Culturale Regale «Principele Carol», reorganizată sub conducerea d-lui profesor D. Gusti și îndreptată spre ridicarea satelor. Tocmai împletirea unei lecturi bogate în legătură cu viața bibliotecilor, din care multe cercetate pe loc, cu o cunoaștere a terenului de aplicat: satele noastre, e ceea ce a chezășuit reușita cărții d-lui Bucuța. Și mai e ceva: darul scriitorului. D-sa se adresează mai ales cărturarilor satelor și a nemerit expresiile cele mai potrivite înțelegerii acestora și drumului mai scurt și mai sigur spre inima lor. Chiar unele explicații de organizare bibliotecară apar transfigurate și-și pierd toată ariditatea. Simțul artistului nu s'a înșelat lăsând pe altădată, dar înlesnind-o prin lucrarea de acum, dezvoltarea unui tratat de tehnică bibliotecară, necesar și el, care ar fi stricat însă aci unitatea unei altfel de cărți, distinsă și armonioasă în întregime.

N. GEORGESCU-TISTU

## CÂTEVA CĂRȚI DE ISTORIA RELIGIUNILOR

E de mirare cum, într'o cultură cu atâtea rădăcini în viața țărănească — așa cum este cultura noastră — studiile religioase sunt încă prea puțin gustate. Să se datorească lipsa aceasta de interes în primul rând structurii a-istorice a ortodoxiei? Dar cultura românească modernă s'a organizat în bună parte pe temeuri laice. Și, oricât ar părea de paradoxal, spiritul laic s'a interesat cu pasiune, pretutindeni, de istoria religiunilor, mai ales de istoria comparată a religiunilor. Așa dar, fie că se revendică dela spiritualitatea populară, țărănească, fie că își caută modele în tipurile apusene, orice formă de cultură modernă românească ar fi trebuit, cu necesitate, să acorde o deosebită importanță studiilor religioase. Realitatea este însă cu totul alta, și ne propunem să dezbatem odată pe îndelete această problemă. Oricum ar sta lucrurile, este ușor de înțeles importanța pe care o au, pentru noi Români, studiile de istorie și psihologie religioasă. Evul Mediu românesc a fost străbătut de câteva secte eretice, cu rădăcini depărtate (paulicianismul, bogomilismul). Dar și înainte de formarea poporului român, Dacia a fost un climat fertil pentru viața religioasă. Destul să amintim de concepțiile — încă prea puțin cunoscute — ale lui Zalmoxis; sau de religiile agrare, mai vechi, organizate în jurul unei Mari Zeite (cf. Vladimir Dumitrescu, *La plastique antropomorphe en argile de la civilisation énéolithique balkano-danubienne de type Gumelnița*, «Ipek», 1933, pp. 49—72); sau de cultul lui Mithra, atât de răspândit în Moesia și Dacia. În afară de aceasta, chiar folklorul nostru — de care

suntem, pe bună dreptate, atât de mândri — nu va putea fi bine înțeles până când cercetătorii români nu se vor familiariza cu metodele și rezultatele istoriei religiunilor.

A fost nevoie de asemenea observații preliminare, ca să justificăm cronică de față și celelalte cronici în care, eventual, ne vom ocupa cu publicații însemnate din domeniul istoriei religiunilor. Cât privește raporturile dintre cultura românească și anumite discipline încă neîncetățenite (orientalistica, istoria religiunilor, antropologia culturală, etc.), nădăjduim să le cercetăm, fără grabă, cu un alt prilej.

Din vrful de cărți proaspete pe care îl avem în fața noastră, alegem pentru început studiul lui Alfred Boissier, *Mantique babyloniene et mantique hittite* (Ed. Paul Geuthner, Paris 1935; 81 pag. in-4°, 5 planșe, 50 frs.). Boissier este un asiriolog specializat mai ales în studiul divinației babiloniene. În volumul de care ne ocupăm, pomenește (p. 11) de un opuscul publicat în 1899, în care a confruntat « un text divinatoriu accadian, gravat pe un ficat din argilă, cu un ficat de bronz etrusc, de natură fatidică, acoperit cu nume divine ». Compararea artei divinatorii babiloniene cu extipicina etruscă a pasionat în aceeași măsură pe orientaliști ca și pe etruscologi. Asemănarea între celebrul ficat de bronz etrusc dela Piacenza și modelele de pământ ars babiloniene a dat prilej unui număr considerabil de studii, cele mai multe de-a dreptul fanteziste. A. Boissier pomenește cu admirație de opera unui Thulin, bunăoară, care este criticat totuși cu violență de alți orientaliști. Cei care vor cu tot dinadinsul să dea dreptate textului din Herodot, care afirmă că Etruscii au venit din Lydia, se trudesă să stabilească originea orientală a manticeii etrusce, comparând-o în special cu hepatoscopia babiloniană. Ficatul de bronz găsit la Piacenza — acoperit cu semne divinatorii — ar părea că verifică această dependență a hepatoscopiei etrusce de modelele babiloniene. Când s'a găsit același tip de ficat de argilă arsă la Hitiți, copiat de bună seamă dela Babilonieni (G. Furlani, *La Religione degli Hittiti*, Bologna 1936, p. 161 și urm.), mulți savanți au crezut că etapele difuziunii hepatoscopiei babiloniene sunt definitiv stabilite: din Babilonia, arta divinatorie a fost luată de Hitiți, apoi a trecut în Lydia, de unde Etruscii au adus-o în Europa. Itinerariul acesta ar fi perfect, dacă într'adevăr ar fi demonstrată originea asiatică a Etruscilor. În orice caz, un savant ca Ducati (*Etruria antica*, vol. I, Torino 1925, pp. 118—119) afirmă dependența hepatoscopiei etrusce de mantica babiloniană. Aceeași afirmație o face și un specialist în istoria religiunilor ca profesorul R. Pettazzoni (*Elementi extra-italici nella divinazione etrusca*, « Studi Etruschi », vol. I, 1927, pp. 195—199). Boissier pare a accepta în întregime teza originii orientale a manticeii



etrusce (*op. cit.*, p. 17 sq., p. 45 sq.). E de mirare totuși, că Boissier nu cunoaște un foarte documentat studiu al eruditului asiolog italian G. Furlani, *Epatoscopia babilonese ed epatoscopia etrusca* (« Studi e Materiali di Storia delle Religioni », vol. IV, 1928, pp. 243—285). Furlani e destul de sceptic în ceea ce privește relațiile precise, *istorice*, între mantica etruscă și cea babiloniană. El admite că mantica babiloniană a influențat întreaga Mediterană (p. 262), dar în nici un caz n'a influențat direct tehnica divinatorie etruscă (p. 265). E probabil că ne aflăm în fața unui caz de poligeneză culturală (p. 268). Dacă e vorba însă să căutăm originile divinației etrusce, apoi mai curând trebuie să căutăm în Grecia decât în Babilonia (p. 284).

Boissier (*op. cit.*, p. 25 și urm.) analizează cu sagacitate textele divinatorii hitite. Împreună cu capitoul din cartea lui Furlani, *La Religione degli Hittiti* (pp. 149—179), studiul său este cea mai elaborată analiză a manticii hitide. Meritul lui Boissier stă mai ales în « simpatia » pe care o mărturisește față de asemenea fenomene spirituale. « Comme la royauté, la science divinoire est d'origine divine. L'une et l'autre sont descendues des cieux » (p. 10). « Ce qui est frappant, c'est la parenté du style juridique et du style divinatoire dans la littérature assyrobabylonienne. La loi est révélée aux législateurs comme aux haruspices, qui codifient les ordres divins et font connaître les sanctions » (p. 3, n. 1). Ca și Jeremias, autorul nostru crede că ficatul, la vechii Babilonieni, ar fi reprezentat Cosmosul sau corpul uman; afirmație pe care Furlani (*Epatoscopia*, p. 253) o socotește neîntemeiată. Unii savanți au comparat compartimentele în care e împărțit ficatul de bronz dela Piacenza cu Labirintul (Boissier, p. 17; Furlani, *La Religione Babilonese-Assira*, vol. II, Bologna, 1929, p. 102). Nu știu în ce măsură ipoteza aceasta a fost împărțită de orientaliști și de etruscologi. « Labirintul » pare a fi harta pe care e indicat itinerariul sufletului mortului (C. N. Deedes, *The Labyrinth*, London 1935; John Layard, *Maze-dances and the ritual of the labyrinth in Malekula*, « Folklore », June 1936, pp. 123—170, în special paragraful 1, « The journey of the dead and the sand-tracings »; n'am văzut încă volumul lui Hermann Güntert, *Labyrinth. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung*, Heidelberg 1932). Dacă « labirintul » indică un itinerariu post-mortem, cu toate primejdiile și « probele » pe care le va întâmpina sufletul, nu e deloc exclus ca, în concepția etruscă, liniile complicate ale ficatului (unde s'ar crede că sălășluște « sufletul ») să desemneze « soarta » omului pe pământ, întâmplările predestinate fiecărui om în parte. În orice caz, explicația aceasta — care ni se datorește — ne obligă să revenim, atunci când vom vorbi despre « Călătoria mortului »...

D. Boissier completează opusculul său cu câteva apendice asupra divinației la Arabi, la Africani, în Insulida, la Mongoli și la Chinezi (p. 49—77). Evident, aceste apendice nu epuizează complet materialul documentar. Ar fi trebuit să se adauge și un exemplu de divinație tibetană (cf. Satischandra Vidyabhusana, *Srid-Pa-Ho, A tibeto-chinese tortoise chart of divination*, «Memoirs of the Asiatic Soc. Bengal», 1913, vol. V, pp. 1—11).

\* \* \*

D. Ioan Coman este unul dintre foarte rarii cercetători români care și-au închinat o bună parte din activitatea lor științifică istoriei religiunilor. Teza sa de doctorat, *L'idée de la Némésis chez Eschyle* (Paris, Alcan, 1931), pe care nu o cunoaștem, a fost urmată de câteva studii care dovedesc interesul autorului pentru istoria religiunilor helenice: *Le rapport des idées égyptiennes et orphiques sur le sort de l'âme dans l'au-delà* («Revista clasică», 1931), *Essai sur le «De Errore Profanarum Religionum» de Firmicus Maternus* («Revista Clasică», 1932—33), *Essai sur les rapports de l'Orphisme et du christianisme d'après Vittorio Macchioro* (București, 1934; 72 pag., 7 fr.). O lucrare de mari proporții se anunță a fi *Titanul Prometheu*, din care a apărut până acum numai primul volum (*Cultul și elementele pre-hesiodice și hesiodice ale istoriei sale*, «Cartea Românească», 1935, 200 pag., 150 lei). În sfârșit, d. Ioan Coman a mai dat de curând la lumină un erudit studiu asupra relațiilor dintre poezia lui Catul și modelele sale alexandrine: *L'art de Callimaque et de Catulle dans le poème «La Boucle de Bérénice»* (București, Ed. «Universul», 1936; 121 pag., 80 lei). Această simplă înșirare de titluri e suficientă pentru a ne indica orientarea studiilor d-lui Coman. Dacă *Le rapport des idées égyptiennes* etc. nu este, așa cum ne vestește și autorul încă din prima pagină, decât o simplă preliminarie; dacă *Essai*-ul dedicat operei profesorului Vittorio Macchioro este numai o analiză critică și polemică a teoriilor celebrului savant napolitan (teorii pe care d. Coman, ca teolog și ca elev al lui A. Boulanger, le contestă în întregime), studiul asupra lui «*De Errore Profanarum Religionum*» și *Titanul Prometheu* ne dovedesc vasta pregătire științifică a autorului. Bun cunoscător al izvoarelor, stăpân pe toate instrumentele filologiei clasice, orientându-se cu prudență și metodă în domeniul atât de incert al istoriei religiunilor — d. I. Coman știe să-și aleagă subiecte fascinante din istoria religiozității helenice și să le dezbată cu erudiție, spirit critic și eleganță. Mai ales în *Titanul Prometeu*, d. Coman dovedește cu prisosință cât de clar poate urmări o problemă atât de stufoasă și cât de elegant își elaborează demonstrația. De acest prim volum din *Titanul Prometheu* ne ocupăm în notele de față. Vom reveni asupra studiului *Essai sur le «De*

*Errore Profanarum Religionum* » cu prilejul volumului pe care l-a fâgăduit să-l scrie d. Coman în jurul acestui tratat al lui Firmicus Maternus.

Primul volum despre *Titanul Prometheus* nu cercetează decât elementele pre-hesiodice și hesiodice ale mitului prometeic, urmând ca, într'un alt volum, autorul să analizeze concepția lui Eschil și Platon. Acest prim volum are însă o mai directă legătură cu istoria religiunilor, căci d. Coman încearcă (pp. 15—59) să demonstreze existența unui *cult* al Titanului, cult care a precedat, ca pretutindenți, alcătuirea mitului. « Au fost divinități, în deosebi la Greci, care erau simple creații poetice sau ficțiuni literare, prin urmare fără nici o existență canonică și cultică. Altele au avut un cult de mică importanță, dar s'au bucurat de o mare favoare literară. În acest din urmă caz se găsește Prometheus. Se știe cât de mult el a fost răsfățatul poezilor și mitografilor... » (p. 18). Urme despre *cultul* lui Prometheus avem destul de puține și de nesigure. D. Coman le cercetează pe rând: la Mecone, în Argos (pp. 19—25), la Panopeus, în Phocida (25—29), la Theba (29—39) și la Atena (39—47). Prometheus aparținea, împreună cu Cabirii (de origine semitică) și Titanii, ciclului divinităților pelasgice, pre-olimpiene, divinități înlocuite de « generația nouă » de zei, condusă de Zeus. Cele mai importante pagini din volumul d-lui Coman, din punctul de vedere al istoriei religiunilor, sunt tocmai paginile în care stabilește legături precise între Prometheus și celelalte divinități ale focului, precum și între Prometheus și Zeițele Pământului (p. 35 sq., 50, 52 sq., 57, 64 sq., etc.). « Demeter este zeița pământului, dar are legătură și cu focul. Fertilizarea pământului este neapărat condiționată de căldura internă a acestuia » (Bapp, citat de Coman, p. 35). Toate zeițele care i se atribue, ca *mame* sau *soții*, lui Prometheus, sunt zeițe ale pământului. Inapoi legendei Pandorei, atât de poetizată de Hesiod, se ascunde o veche zeiță chtonică, în legătură directă cu Prometheus (p. 167 sq.). În ceea ce privește relațiile lui Prometheus cu focul, avem probe rituale în sărbătoarea *lampadophoriilor* (« goana torțelor »), care îi era închinată (p. 42 sq.). Goana torțelor a fost la început « o serbare religioasă având ca scop reîmprospătarea focului » (p. 43). Hephaistos este numai un zeu olimpic, « tânăr », care a înlocuit pe vechiul zeu pelasgic al focului. Hephaistos este « rudă și prieten » cu Prometheus. Apropierea lui Prometheus cu zeița olimpică Athena — care, în noul pantheon al lui Zeus, « reprezintă în special lumina și focul ceresc » — se întemeiază pe același element comun: focul (p. 57). Analiza d-lui Coman ajunge la următoarele rezultate: 1) « Cultul lui Prometheus în Grecia a fost o realitate incontestabilă, nu o simplă ficțiune literară »; 2) Vechimea acestui cult este venerabilă (sec. VII—VI în. Chr.); 3) Prometheus era un zeu pelasgic, pre-

olimpic; 4) «Prometheu n'a fost complet nimicît de domnia lui Zeus; dovada o avem în simbioza lui culturală cu doi fii ai lui Zeus, Hephaistos și Athena... Prin urmare, împăcarea lui Prometheu cu Zeus nu e numai o creație literară, ci în primul rînd o realitate culturală»; 5) «cultul lui Prometheu a avut la bază descoperirea focului și binefacerile lui; la început, un demon al focului subteran, Prometheu deveni o grandioasă figură divină, pe măsură ce elementul lui fericea pe oameni» (pp. 61—63).

Un lung capitol (pp. 64—80) cercetează originea mitului focului la Greci, amintind ipotezele care s'au emis până astăzi asupra acestui mit. D. Coman respinge, pe bună dreptate, analogia stabilită de A. Kuhn între *Pramati* și *Prometheu* (pp. 69—74). În general, lecturile sale sunt precise și aproape complete. Se putea adăoga la p. 74, despre «varianta persană» a lui Prometheu, studiul lui Unvala, *Zohák* («Studi e Materiali di Storia delle Religioni», 1929, pp. 56—68). Menționând caracterul vulcanic al lui Prometheu, d. Coman ar fi găsit excelente complectări și lămuriri în cartea lui Axel Olrik, *Ragnarök, Die Sagen vom Weltuntergang* (Berlin, 1922, pp. 253—303). Olrik aduce nenumărate variante iraniene la mitul «gigantului legat» și adună multe credințe religioase și superstiții asupra focului subteran. În treacăt fie spus, savantul danez crede că legenda lui Prometheu își are o origine vulcanică, creată în special pentru a explica cutremurele.

După ce arată importanța focului în miturile de care ne ocupăm, d. Coman amintește că o glosă din Hesychius consideră pe Prometheu drept mesager al vechii generații divine (Titani); ceea ce înseamnă că Hermes a luat în noul pantheon, olimpic, rolul și atributele lui Prometheu (p. 79). Este foarte probabil ca un asemenea mit — al hoțului focului divin, al luptei unui Titan cu Zeus, al pedepselor, etc. — să fi inspirat un poem prometheic înainte de Hesiod. D. Coman cercetează elementele acestui probabil poem pre-hesiodic (pp. 80—91), întemeindu-se mai ales pe lucrările savantului italian Terzaghi. Urmează apoi studiul, lung și erudit, asupra lui «Prometheu la Hesiod», în care versurile din *Theogonie* și *Erga* sunt analizate în amănunt, pentru a pune în lumină toate aspectele conflictului dintre Prometheu și Zeus, așa cum l-a conceput Hesiod. Nu mai avem acum de-aface cu un mit organic legat de ritual, ci cu o intuiție poetică a condiției umane în cele patru vârste. Prometheu apare, la Hesiod, ca un hoț al focului divin, pedepsit pe bună dreptate de Zeus. Prometheu, care până la Hesiod era un Titan care se apăra împotriva unui cotropitor (Zeus, care îi lua focul sacru și atributele divine), devine acum un nelegiuit, care atentează la privilegiile personale ale regelui Olimpului (p. 131). Pedepsa pe care o primește Prometheu nu mai este rezultatul *înfrângerii* sale în lupta

cu Zeus, ci un act de justiție. Ca să arate cât de magnanim este totuși Zeus, Hesiod ne amintește că Heracles, *fiul lui Zeus*, este trimis să ucidă vulturul care rodea ficiații lui Prometheus și să libereze pe Titan (p. 141 și urm.). Totuși Hesiod adaogă că Zeus a făcut asta ca să sporească gloria lui Heracles...

Aci se sfârșește legenda lui Prometheus la Hesiod, bine înțeles, cuprinzând și episodul Pandorei, femeie creată de « toți zeii » ca să păcălească pe Prometheus și să nefericească neamul omenesc. S'ar putea interpreta acest mit al lui Prometheus și al Pandorei și printr'un alt criteriu decât cel al istoriei religiunilor. Bunăoară, printr'un criteriu magic. Prometheus, ca și Adam, este un *erou înfrânt*; pedeapsa pe care și-o primește, este o consecință firească, impersonală, magică, a *eșuării* sale. Și Adam, și Prometheus, n'au izbutit să fie (sau să rămână) asemenea zeilor. Numai Eroul înfrânt este pedepsit. Episodul Pandorei, interpretat magic, ar traduce « căderea eroului » prin femeie (Adam, Ghilgamesh, etc.). Femeia nu este numai adversarul sfințeniei; ea este și un element dizolvant al « condiției eroice ». Femeia — și din punct de vedere religios, și magic — este « starea naturală », organică, amorfă, ne-autonomă. Și eroismul, și sfințenia — înseamnă depășirea acestei condiții...

La Eschil și la Platon, mitul lui Prometheus capătă semnificații noi. D. Coman le va studia, cu aceeași sagacitate, în volumul II al importanței sale lucrări.



Deși nu interesează decât incidental istoria religiunilor, nu voim să încheiem această cronică fără a vorbi de ultima carte a lui Arthur Christensen, *Les Gestes des Rois dans les traditions de l'Iran antique* (Paris, 1936, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 146 pagini, in-12°, 24 frs.). Arthur Christensen, profesor la Universitatea din Copenhaga, este unul dintre cei mai renumiți orientaliști ai timpului. Erudiția sa lingvistică este nesfârșită, dar mai ales cercetările în domeniul iranisticii l-au făcut celebru. Nu este ramură a filologiei iraniene în care profesorul Christensen să nu fi adus serioase contribuții. Publicațiile sale se succed la intervale destul de scurte. În același timp cu *Les Gestes des Rois*, a apărut o voluminoasă istorie a Persiei sub Sassanizi, asupra căreia nădăjduim să ne oprim pe larg într'una din cronicile noastre viitoare. Este un vechi vis al nostru, să vedem într'o zi deștepându-se, printre cercetătorii români, interesul pentru studiile iranistice. Prin ce a luat și a dat Bizanțului, civilizația iraniană (în deoseb. cea a Sassanizilor) interesează direct istoria civilizației românești. Prin sectele religioase, cu rădăcinile în Persia, (d. p.,

bogomilismul), cultura iraniană interesează pe oricine se ocupă de viața sufletească a poporului român.

În *Les Gestes des Rois dans les traditions de l'Iran antique*, prof. Christensen încearcă să sintetizeze pe de o parte concepția vechilor Persani despre Rege și virtuțile regale — iar pe de altă parte, să reconstitue istoria epică, *gesta* acestor eroi legendari sau semi-istorici. Textele avestice, care ne-au transmis mesajul lui Zarathustra, au păstrat prea puține documente asupra credințelor religioase și legendelor epice iraniene dinaintea Profetului. Dacă « Zend-Avesta » ni s'ar fi păstrat în întregime, poate că reconstituirea credințelor și legendelor pre-zarathustriene n'ar fi fost chiar atât de dificilă. Dar, după cum se știe, această carte sfântă — compusă târziu și la epoci diferite — ni s'a transmis numai fragmentar. Din alte cărți, majoritatea scrise în pehlevi, adună profesorul Christensen documentele asupra Regilor și legendelor epice iraniene. Aceste documente sunt completate cu toate informațiile pe care le cuprind scriitorii persani și arabi medievali.

Regele mitic Yama a fost primul om și primul muritor. A trăit un număr considerabil de ani, și ar fi putut fi etern dacă nu și-ar fi pierdut singur nemurirea prin faptele sale nedrepte. « Gloria regală » l-a părăsit, sub forma unei pasări (p. 15). Această « glorie regală », acest nimb pe care îl au regii și eroii iranieni mitici — a jucat un rol considerabil în istoria spirituală a Asiei mici. Profesorul Cristensen nu stăruie asupra acestei doctrine fundamentale, căci nu-i permite economia cărții. Se poate spune însă că « gloria regală » este virtutea magică, supra-umană și supra-istorică, pe care o stăpânesc numai Suveranii și Eroii, ea corespunzând « sacralității » pe care o posedă sfinții și profetii. Ordinul uman stă, în concepția iraniană, în nedezmințită armonie și corespondență cu ordinul cosmic. Chiar cronologia iraniană (acele milenii care s'au scurs înainte de Zarathustra și în care timp au domnit Regii mitici și semi-istorici) se întemeiază pe o teorie cosmică (p. 25). Modelul « Regelui perfect » este bine păstrat de memoria populară. Idealul Suveranului este realizat de un Ardashîr sau de un Khusrô. După aceste modele, și-a creat epopeia iraniană eroii. Când Alexandru cel Mare a fost acceptat printre Monarhii perfecți, el a fost « recreat », conform tipului tradițional (p. 71). Regele model este un Suveran care introduce o nouă epocă din istorie, fie în calitatea sa de fondator al unei dinastii, fie în calitatea de regenerador al poporului și al țării după o perioadă de dezorganizare politică și socială. « Son action est double: il est le vainqueur qui a mis fin à un mauvais règne, et il est l'organisateur d'un nouveau temps, le créateur d'institutions sociales et administratives, le fondateur de villes... Mais le roi modèle a encore une troisième fonction. Il est le guide spirituel de son

people. Dans la tradition iranienne, chaque personnage éminent et, à plus forte raison le roi modèle, tend à assumer le rôle de sage » (p. 75). Concepția aceasta se reîntâlnește, de altfel, și în alte culturi; bunăoară, în China (Împăratul deschizător de ape, constructor de canale, etc.), în Egipt (Faraonul deschizător de ape), în India (unde rolul Regelui îl are Indra), etc. Monarhul reprezintă « arbitrul », păstrătorul « ritmurilor », principiul « civilizației », al ordinii naturale și sociale — corespunzând Ordinei Cosmice, ale cărei taine le cunoaște și le stăpânește.

Era obiceiul, în timpul Sassanizilor, ca fiecare rege, în ziua încoronării, să țină un « discurs al tronului », care era programatic și adesea moralizator (p. 77). De asemenea, mai toți « Regii model », lăsau un testament politic; ca Ardasher, bunăoară (p. 90 și urm.). Ar fi interesant de comparat aceste testamente politice cu Invățăturile lui Pseudo-Neagoe, sau cu modelele grecești (cf. D. Russo, *Studii bizantino-române*, Buc. 1907, p. 31 și urm.; *Studii și critice*, Buc. 1910, p. 1 și urm.). Evident, în cazul lui Ardasher, vom găsi și inevitabilul motiv apocaliptic iranian, al sfârșitului Lumii din cauza nedreptăților și a relelor. « Si je n'étais certain que la ruine de l'empire doit arriver à l'expiration du millénaire, je croirais vous laisser dans mon testament un moyen capable, si vous vous en serviez, d'assurer votre perpétuité aussi longtemps qu'il y aura un jour et une nuit. Mais lorsque le jour de votre perte sera venu, vous aurez déjà suivi vos passions et abandonné les préceptes de votre loi, vous aurez donné parmi vous le pouvoir aux méchants et abaissé les bons » (citât din Mas' ûdî, Christensen, p. 94). Întâlnim și aici celebrul motiv al sfârșitului civilizației și al « luptei din urmă », motiv prin excelență apocaliptic și iranian, care va străbate până în Europa nordică (cf. Axel Olrik, *Ragnarök, Die Sagen vom Weltuntergang*, Berlin 1922; R. Reitzenstein, *Weltuntergangsvorstellungen*, Uppsala, 1924).

Numeroase sunt contribuțiile personale în această densă carte a lui Christensen. Să notăm concluziile sale asupra metricei neopersane, care — așa cum a dovedit și E. Benveniste — datorește prea puțin prozodiei arabe (p. 52 și urm.). Concluziile acestea verifică rezultate obținute de cercetători în alte domenii, rezultate care tind a demonstra « sterilitatea » geniului arab în cultură și filozofie. După cum se știe, cei mai mulți mistici, poeți și filozofi « arabi » au fost de origine iraniană.

În sfârșit, analizele lui Christensen dovedesc aproape cu certitudine că relațiunile autorilor greci asupra Mezilor și Perșilor își au izvorul de informație în poemele epice populare iraniene, astăzi pierdute (p. 108 sq.). De asemenea, Cyropedia lui Xenophon pare a depinde de o sursă iraniană (p. 126 sq.), ceea ce i-ar spori considerabil valoarea documentară. *Les Gestes des Rois dans les*

*traditions de l'Iran antique*, ca tot ce publică profesorul A. Christensen, este o carte fundamentală, pe care ar trebui s'o citească oricine se interesează de istoria spiritului uman.

MIRCEA ELIADE

## CEL DIN URMĂ DINTRE CLASICIȘTI: IULIU VALAORI

Literatura provocată de disparițiile neașteptate și dureroase poartă prea evident pecetea reacțiunii imediate. E prea mult sentiment turnat în ea și, desigur, nu îndestulă obiectivitate. Când însă rațiunea își recapătă stăpânirea, ea înlătură exagerările generoase ale momentului și nu reține decât ceea ce a putut să se cearnă prin sita deasă a spiritului critic. De aceea e nevoie de puțin *recul* pentru ca, sub efectul perspectivei, figurile să se arate cu înfățișarea lor reală. Iar această imagine veridică, chiar redusă ca proporție, nu poate să fie decât în avantajul memoriei celor a căror moarte o plângem, atunci când ei au fost oameni de ade-vărată valoare.

Personalitatea lui Iuliu Valaori a suferit și ea de pe urma acestei legi generale. Prea s'a petrecut brusc trecerea lui de pe planul actualității, în nimicnicie, pentru ca lumea școlară să nu fie dezorientată când e vorba să i se fixeze locul pe care l-a ocupat în viață și să i se măsoare golul pe care l-a lăsat după moarte. Panegiricele i-au înregistrat cariera profesorală, dela dascălul de grecește dela Seminar la titularul catedrei de gramatică comparată dela Universitate, ascensiunea în demnitățile administrative școlare dela postul de inspector până la strapontinul ministerial, activitatea lui de cercetător în câmpul filologiei comparate ori de autor de manuale în domeniul contingent, participarea la viața politică cu vremelnica ocupare a unui scaun de deputat, acțiunea lui de portdrapel al revendicărilor populației de conaționali macedo-români, rămași la vatră ori imigrați în țară. O frământare neostoită și rodnică, îndestulătoare pentru a-i câștiga în cursul vieții stima concetățenilor și a-i binemerita, după moarte, părerile de rău și amintirea bună a supraviețuitorilor.

Dacă aceste sentimente sunt o răsplată meritată a virtuților, ele sunt însă obișnuite și nu ies prea mult din comunul prinoaselor postume pe care posteritatea, cu ochii țintă asupra scurgerii Clepsidrei, își ia totuși răgazul să le depună la căpătâiul oamenilor de seamă care ne-au părăsit. Măsurată după articolele tipărite în ziare, după mulțimea oamenilor cunoscuți, dar mai ales a celor necunoscuți ce urmează un car mortuar, precum și după



cărămpele de conversații prinse întâmplător pe la câte un colț de stradă sau pe platforma unui tramvai, ele dau icoana a ceea ce se numește: judecata opiniei publice. Ea a fost favorabilă lui Valaori.

Dacă totuși personalitatea lui Valaori a avut un relief mai deosebit, care se menține și la o verificare mai târzie, este nu din cauza demnităților pe care le-a căpătat prin merit și le-a îndeplinit cu o conștiință a datoriei puțin comună, ci din cauza unui complex de daruri sufletești mai rare, dar prezente în toate momentele, care a dat un colorit specific și un farmec deosebit acestei personalități. Este onestitatea gândirii lui care mergea până a-i pricinui dureri sufletești în fața împrejurărilor protivnice ei, este entuziasmul cald, pasiunea arzătoare pe care o pune în susținerea convingerilor sale.

Nicăieri, aceste calități nu apăreau cu mai multă evidență decât atunci când era vorba să pună în valoare disciplina căreia el îi închinase viața de muncă: limbile clasice greacă și latină; filologia, gramatica și literatura lor; viața sufletească, culturală și instituțiunile popoarelor vechi greco-romane. Cu o expresie sintetică și comodă: clasicismul. Valaori a fost o pildă unică de penetrație totală a unei preocupări intelectuale în sufletul unui om, de identificare completă, desăvârșită, a omului cu meseria lui.

Nu e un lucru prea rar ca profesiunea sau specialitatea să înrăurească asupra firii și atitudinilor omenești. *Deformația profesională* este considerată chiar ca un cusur obișnuit. Biologia îi dă explicațiile fizice, psihologia îi lămurește mecanismul sufletească, iar literatura găsește un câmp mănăs de exploatare în reacțiunile ori *ticurile* căpătate prin exercițiul aceleiași mișcări, prin repetarea aceluiași procedee mentale. Dacă sunt însă cazuri când specializarea intelectuală exercită o influență atât de adâncă, încât pune complet stăpânire pe sufletul omului, i-l modelează și-i formează personalitatea, unul dintre cele mai tipice este negreșit și cazul lui Valaori. Studiile clasice au găsit în alcătuirea lui spirituală un aparat de rezonanță perfect pregătit spre a le înregistra. El și-a încorporat materialul lor de cunoștințe în toată întinderea, în toată adâncimea și sub toate aspectele. Dar pe lângă erudiție desăvârșită, Valaori câștigase pentru specialitatea lui favorită, o dragoste care depășea cu mult simpatia naturală a profesionistului pentru unealta lui de lucru. Valaori iubea studiile clasice cu o pasiune care nu cunoștea nici margini, nici obstacole, nici rațiuni contrarii. Limba, literatura, gândirea, instituțiile, arta antichității greco-romane reprezentau pentru el *summum* la care a putut ajunge vreodată cultura umană, formele

desăvârșite obținute de eforturile inteligenței și sensibilității omenești în năzuințele ei spre perfecțiune.

Și pentru că omul de știință era dublat de profesor și de organizatorul școlar, se adăoga și convingerea că limbile clasice sunt totdeauna și cel mai perfect instrument de educație a tineretului școlar. Credea ca un fanatic în această superioritate. Nu era nimic care să-l poată măhni și irita mai tare, decât când s'ar fi contestat ceva din ceea ce el considera ca un adevăr axiomatic, când s'ar fi încercat să se surpe ceva din pedestalul pe care își ridicase divinitatea adorată.

Era natural ca din această convingere pasională să-și facă motorul principal al activității lui publice: era ideea călăuzitoare a întregii lui activități școlare. Temelia sistemului nostru de educație școlară trebuie deci să fie clasicismul. Argumentele cunoscute, aduse în sprijinul acestui principiu, erau potențate prin fanatismul pledoariilor sale. Gramatica complicată a acestor limbi, era prezentată ca un perfect sistem de expresie, turnat în forme tot atât de riguros precise ca o demonstrație matematică; literatura lor: cea mai bogată comoară de idei, de sentimente și de frumos. Eroii din istoria și literatura celor vechi: cele mai alese și minunate fapte pe care le-a produs umanitatea. Cele mai de seamă virtuți morale se găsesc întrupate în acești eroi, în desăvârșită realizare. Le pronunța numele cu vocea gravă, rotundă, cu evlavie cu care creștinul rostește numele sfinților.

Vor fi avut desigur studiile clasice reprezentanți tot atât de competenți, tot atât de erudiți, tot atât de convingși ca el. Cu siguranță însă, n'au avut niciodată apoloziști mai pătrunși, mai entuziaști, mai elocvenți decât a fost Valaori.

Asocierea acestor convingeri intime cu un temperament pasionat dădea pledoariilor sale pentru limbile clasice și clasicism, fie că ele îmbrăcau forma unor cursuri de catedră, de conferințe publice, de discuțiuni în comisiuni didactice, sau pur și simplu a unor controverse colegiale ori amicale, un caracter de vehemență pe care nimeni din cei ce au luat parte la ele nu l-au putut uita. Vibrând din toate fibrele trupului său, întrebuițând până la ultimul lor randament resursele vocale și ale mimiceii, cu o forță de expresie pornită din adâncurile unei emotivități neobișnuite, Valaori era transfigurat și aprins la extrem în discuție atunci când era în joc idealul lui, în care credea, credea cu fanatism de apostol și-l slujea cu tot ce-i dăruise o natură generoasă, cheltuind totuși mai mult decât avea, uzându-și resursele și consumându-și ființa. Cei ce l-au auzit în ședința Camerei Deputaților din 1928, la discuția asupra reformei învățământului secundar, reclamând un loc cât mai mare învățământului clasic

în școala secundară, au rămas cu o amintire ce nu se va șterge niciodată. În incinta Camerei, până atunci aproape pustie și somnolentă, după ce se criticase tendința legii de a se readuce limba greacă în liceu, Valaori s'a îndreptat spre tribună cu pașii săi apăsați, cu umerii puțin aduși, cu capul întins înainte. Desigur, așa păseau în arenă gladiatorii, decși să învingă în asaltul suprem. Culoarele și bufetul s'au golit ca prin farmec. La toate ușile vastului hemiciclu al uzinei legislative apăreau figurile mirate, nu numai ale deputaților deranjați din siesta lor, dar și ale oamenilor de serviciu alarmați de răsunetul acestor cuvinte cărora flacăra interioară a vorbitorului le dădea o putere neobișnuită. Cu admirație ascultam această sinceră profesie de credință izbucnită cu putere elementară din străfundurile unei conștiințe, dar și cu inima strânsă ca nu cumva puterile fizice ale omului să cedeze, neputând ține pasul încordării lui nervoase.

Controversa dintre clasicism și realism, dintre tradiționalism și exigențele prezentului a însuflețit învățământul nostru și s'a impus ca o problemă spinoasă reformatoților și legiuitorilor români, rămânând înscrisă permanent pe ordinea de zi a discuțiilor în jurul reformei învățământului. În luptele care s'au dat în ultimii treizeci de ani în jurul acestei chestii mereu actuale, numele lui Valaori ocupă un loc bine definit, situat pe prima linie a luptătorilor pentru a se păstra limbilor clasice un loc pe care el îl dorea cât mai larg, cât mai profund, cât mai efectiv. Ceea ce-l exaspera mai ales, era impresia că nu se credea destul de susținut în această luptă de colegii de specialitate, obligați prin profesiune să fie alături de el. Se vedea în situația generalului care înaintând în vâltoarea luptei bagă de seamă că nu e urmat de aproape, că trupa a rămas departe în urma lui. Lipsa de interes pentru cauza comună, pe care o imputa colegilor săi, era desigur mai mult aparentă; formele mai temperate în care aceștia se exprimau, argumentele scoase mai mult din arsenalul logicei, dispozițiile lor mai conciliante nu puteau mulțumi pe acest luptător fanatic și ireductibil.

În tot cazul, e sigur că situația în care s'au menținut sau pe care au câștigat-o limbile clasice și învățământul nostru secundar trebuie socotită în bună parte ca un succes personal al lui Valaori. Datoria față de adevăr ne mai obligă să constatăm că nu atât argumentele aduse de el în lupta discuțiilor au fost hotărâtoare, ci mai ales condescendența pentru persoana lui, ca un omagiu adus entuziasmului, focului sfânt, aș putea zice durerii cu care-și înnobila pledoaria în favoarea acestui învățământ.

Trebue să vedem aci și măsura considerației deosebite, a trecerii de care se bucura în lumea școlară și în sus, la superiorii săi, și în lături la colaboratori, și în jos, la subalterni. Argumente

de felul acestora: « Să nu-l supărăm pe Valaori », sau « Trebuie să-l satisfacem și pe Valaori », ori: « nu se poate să nu ținem seama și de ce spune Valaori » erau determinante în discuțiuni; ele sunt tipice pentru locul de autoritate și de simpatie pe care-l ocupa în lumea școlară. De aceea am putea spune că și-a câștigat izbânzile mai mult cu *persoana* sa, decât cu puterea *argumentelor* sale.

Pe lângă om de știință și de catedră, Valaori a fost un lung șir de ani om de administrație școlară. A trecut prin toate gradele: inspector, director de învățământ, secretar general, subsecretar de Stat. Și-a făcut ucenicia la școala de metodă și de probitate a marelui Haret, a slujit apoi pe I. G. Duca, apoi a dăruit d-lui dr. Angelescu o colaborare îndelungată, prețioasă și devotată.

Moartea l-a surprins în funcțiunea de subsecretar de Stat al Instrucțiunii. Era galonul suprem, râvnit de el de multă vreme, ca o încoronare a unei vieți în care-și slujise cu osârdie școala și partidul său. Socotea că lui i se cuvine pe bună dreptate și era adânc rănit sufletește că se întârzia cu această recunoaștere, cu atât mai mult cu cât i se împingeau înainte alții ale căror state de serviciu el le considera inferioare lui. L-a căpătat în sfârșit acest galon, prea târziu, ca să-l prindă pe haina ce acoperea de astădată un trup istovit. Și l-a putut purta abia două luni, atât cât era necesar ca să-i împodobească convoiul funebru și panegiricile mortuare.

Am credința că multă vreme încă spiritul lui va continua să însuflețească problema învățământului și că, atât cât va trăi generația care i-a fost contemporană, cel puțin din pietate pentru memoria lui, nu se vor aduce prea grave știrbiri la clădirea în care el a pus mult din viața lui. Va fi omagiul postum pe care școala română îl va aduce amintirii blândului și entuziastului Iuliu Valaori.

CONST. KIRIȚESCU

## ARS CATOLICA

Separând cu deplină conștiință analitică forma artistică de conținutul artei, esteticul de extraestetic, estetica germană contemporană a rezervat pentru estetica propriu zisă studiul central al formei sau structurii autonome artistice, lăsând unei alte discipline special constituite, *știința generală a artei*, studiul problemelor mai periferice relative la conținutul eteronom, precum și diversele relații dintre artă și celelalte manifestări spirituale, menite să explice uneori condiția, variația și chiar geneza artei.

După ce am amintit sumar dualismul cercetărilor estetice, este necesar să schițăm, pentru nevoile dezvoltărilor viitoare, unele motive ale creației artistice. Intr'adevăr, de ce creează artistul? — Înainte de toate, ca să fixeze, să permanetizeze, să *eternizeze* un conținut. Un conținut obiectiv sau un conținut subiectiv al inspirației. Prin ce? Prin organizarea *perfectă*, de ordin estetic-formal pe care i-o dă. Artistul dă — aspiră cel puțin să dea — viață eternă unor obiecte care, prin sine, n'o au deloc, sau n'o au — e tot una — tocmai prin ceea ce artistul le dă. Artă autentică se creează în perspectiva eternității.

Altă finalitate de seamă are creația artistică? O nouă *finalitate* nu, dar mai curând o *consecință*<sup>1)</sup>: e *bucuria* contemplatorului, fascinat de frumusețea obiectului pe care intervenția artistică l-a eternizat.

Celelalte motive ale creației artistice — realizarea propriei structuri, eliberarea, gloria — sunt secundare și, în economia eseului nostru, indiferente.

\* \* \*

Artă realizează o perfecțiune: frumosul. Perfecțiunea îi legitimează artei eternitatea; este doar în esența oricărei perfecțiuni să aspire eternitatea.

Artă imprimă totdeauna obiectului său perfecțiunea și eternitatea proprie. Dar sigiliul eternității sale, artă îl poate imprima nu numai unor existențe care prin sine nu sunt eterne ci vremelnice, ci și unor existențe care dela sine sunt eterne. În primul caz, avem artă obișnuită, artă, în genere, izbutită, perfectă, — opera talentului sau, uneori, a geniului; în cazul al doilea, avem însă artă mare, universală, *catolică*. Pe lângă funcțiile artistice obișnuite, Natura l-a dăruit special pe autorul artei catolice cu posibilitatea de a pătrunde mai intens și de a îmbrățișa mai larg decât oricine *cosmicul* în opera sa. În timp ce condiția artei în genere este perfecțiunea frumosului, condiția artei catolice<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Nuanța distincției o împrumutăm dela Adriano Tilgher.

<sup>2)</sup> Preferăm termenul «artă catolică», pentru că înregistrează o superioritate de expresie față de termenii similari: artă imperială, mare sau universală. În două conferințe din *Positions et Propositions*, și anume «Introduction à un poème sur Dante» și «Religion et Poésie», Paul Claudel a întrebuințat — înaintea noastră — termenii de *poet* și *artă catolică*, consacrandu-i oarecum. Conferințele lui Claudel, la care trimitem, sunt minunate ca intuiție, însă, teoretic, nesistematice. Îngăduie confuzia între artă, religie și filozofie; sunt animate, pe lângă aceasta, de un spirit prea religios și prea exclusiv *romano-catolic*: Claudel ar fi în stare să tăgăduiască lui *Faust* catolicismul, pe simplul motiv că Goethe era de confesiune protestantă. Cu aceste rezerve, ne însușim punctul de plecare al lui Claudel: «*catolic* este artistul care are de exprimat în opera sa lucruri atât de vaste, încât lumea întreagă este necesară ca să ajungă creației sale».

este, în plus, cosmicitatea. Pe lângă valoarea artistului, prețuim în creatorul artei catolice *măreția omului*.

Pășim odată cu aceasta la analiza artei catolice, considerată în sine, precum și la enumerarea și analiza notelor diferențiale ale artei catolice față de arta în genere, — obiectul eseului nostru.

Arta catolică închide în sine un Absolut, o Eternitate: Dumnezeu, Creația (de pildă, *Divina Comedie*), uneori și Umanitatea (în condiții de tot rare; de pildă, condiția demonică creatoare din *Faust* sau condiția genială, inițial-demonică, final-contemplativă din *Luceafărul*). Dat fiind conținutul ei, este imposibil ca arta catolică să nu aibă un caracter *religios* și *filozofic* pronunțat, dar înaintea acestor două caractere trebuie să prevaleze caracterul estetic. Pentru a realiza arta catolică, e nevoie să se realizeze întâi arta. Tehnica artistică — de frumos — trebuie să-și asume primatul față de tehnica filozofică — de cunoaștere — și față de tehnica religioasă — de integrare și mântuire. Hegemonia uneia dintre cele trei tehnici îngăduie pe rând identificarea artei, filozofiei și religiei și împiedecă confuzia lor.

Catolicismul artei este ceva care vine la urmă; se poate să vie și se poate să nu vie. Arta nu e nicidecum cu necesitate catolică. Religia și filozofia sunt. Vorbim despre conținutul artei, căci prin formă arta intră în totdeauna sub categoria catolicului.

Se afirmă îndeobște că arta este eternă prin formă și vremelnică prin conținut. De sigur. Dar afirmația e valabilă numai pentru arta obișnuită. Pentru arta catolică nu! Comediile lui Aristofan și discursurile lui Demostene sunt vremelnice prin conținutul lor. Ce înseamnă aceasta? Înseamnă că sunt astăzi *inactuale*, că subiectele lor nu mai pot face apel la interesul și memoria omenirii. Dar *Divina Comedie*? dar *Faust*? sunt de asemeni opere vremelnice? Nu! Sunt tot așa de eterne prin conținutul lor ca și Dumnezeu, Lumea și Omul, pe care-l cântă în elanul său pur. Nu ne ascundem că este și în ele ceva vremelnic, anume *reprezentarea* personală, influențată de cultura timpului, pe care și-o face artistul despre Dumnezeu, Lume și Om. Dar, în afară de împrejurarea aceasta neesențială, rămâne *gândirea pură și eternă* a unui Dumnezeu, a unei Lumi și chiar a unui Om etern.

Ținând de Eternitate, conținutul artei catolice ține de *actualitatea permanentă*. Dacă pentru un om sau chiar pentru o întregă societate umană, arta catolică nu mai este actuală, asta nu înseamnă că arta catolică și-a pierdut obiectiv actualitatea sa. Înseamnă numai că, atât omul cât și societatea respectivă au decăzut din condiția lor în animalitate. (Căci nu se poate tăgădui că este animal tot omul pentru a cărui conștiință actualitatea Divinității, a Universului și a Omului, — cu alte cuvinte a *Transcendentului*, — încetează).

Un scop sau, mai bine zis, o consecință a artei este bucuria. În arta obișnuită, bucuria este legată de un conținut vremelnic eternizat și oferit bucuriei contemplației prin forma artistică ce i s'a dat. Vremelnicul persistă totuși și, ca vremelnic, ca provizoriu, nu îngăduie o bucurie pură, întreagă. Artă catolică oferă bucuriei contemplației eternitatea însăși. De aceea, bucuria artei catolice este *bucuria supremă*: pură, întreagă, neadumbrită de nici o tristețe, legată fiind de eternitatea unui obiect pe care vremea nu-l poate distruge. Indemnul cel mai prețios pentru continuarea activității sale ucigătoare, creatorul artei catolice îl găsește probabil în conștiința că opera pe care o realizează va dăruii omenirii prilejul celor mai înalte bucurii.

Artă simplă își conjugă eternitatea formală cu vremelnicia unui conținut; ea oficiază un cult, dar numai unul singur. Artă catolică conjugă eternitatea artei cu o eternitate a realului; cultul ce-l oficiază ea este îndoit.

Se pare că a realiza artă care asociază eternitatea cu eternitatea, este un lucru mult mai greu decât a realiza artă care asociază eternitatea cu vremelnicia. *Divina Comedie* va fi avut nevoie de două decenii iar *Faust* — se știe precis — a avut nevoie de șase decenii, ca să fie realizat pe deplin. Acestea sunt opere ce-i, drept, întinse. Dar să ne gândim la altele, scurte. Eminescu și Schiller vor fi scris *Luceafărul* și *Die Glocke* într'o vreme mai îndelungată și mai anevoie decât *Călin* și *Die Künstler*.

*Dificultatea* specială a artei catolice este o stare care se cere explicată. Ii găsim două explicații. Cea dintâi se referă la obiectul artei catolice. A găsi forma artistică, în cazul unui obiect infinit, transcendent, etern și grav — e fatal să fie mai greu decât în cazul unui obiect finit, inferior, vremelnic și banal. A doua explicație se referă la condiția creatorului. Acesta se consideră *responsabil* nu numai față de formă, ca în cazul artei obișnuite, ci și față de conținutul artei sale. Mai ales față de conținut. Nu dăm exemple sau *dovezi* (un termen ridicol când e vorba de evidențe), ci preferăm să punem în locul lor o singură întrebare: de ce nu și l-a terminat Goethe pe *Prometeu* al său? Pentru că nu găsea starea de inspirație în care scrisese trei acte? Sau pentru că nu mai găsea rima?... — Goethe nu și-a terminat opera pentru că se temea; se temea să nu alunece în ireverențe iremediabile față de Dumnezeuire!

Artă catolică este eminentă *dramatică*. Uneori *dramă* (cu împărțiri pe acte și pe scene: *Faust*, *Hamlet*, *Peer Gynt*). Când nu e *dramă*, e cel puțin *dramatică*. Artă catolică transfigurează dramatismul sufletului creatorului ei și sfârșește întotdeauna cu un desnodământ-certitudine: *sensul Existenței clarificat*. Invităm la meditație asupra sfârșitului *Luceafărului*, la lui *Hamlet* și la lui *Faust*, de pildă.

Arta catolică operează o transpunere a quintesenței realului în spațiul areal al artei. Cu cât Faust, Hamlet sau Luceafărul par mai departe de viață, cu atât sunt mai aproape de ea. Psihologia creatorului catolic nu este îndreptată în spre evadarea din real în contingența irealului, ci în spre aderarea la necesitatea realului, final recunoscută.

Arta catolică este *arta împăcării*.

Nu fără dreptate, se spune că arta îl edifică pe om, arătându-i temele existenței sale. Da. Inșă care artă îl edifică cu adevărat? Numai arta catolică.

Se mai spune că arta este joc. Nu știm. Arta catolică nu este înșă în nici un caz. Nu am putea întâlni în ea exerciții gratuite, simple împerecheri de cuvinte, frumoase dar zadarnice, lipsite de sens și de seriozitate.

Obiectul său îi conferă artei catolice gradul suprem de *adâncime psihică*. Ca și eternitatea ei, profunditatea artei catolice este îndoită: ține de formă și de conținut. Profunditatea conținutului este în arta catolică preponderantă, de unde în arta obișnuită era quasi-inexistentă. Nu numai perfecțiunea, dar probabil și catolicismul artei catolice fac ca, în ea, forma să se absoarbă cu totul în conținut, să fie una cu conținutul. Judecățile ce se pot emite asupra conținutului unei opere catolice sunt infinite. Ca mărturie stau sutele de volume ce s'au scris despre *Divina Comedie* sau despre *Faust*, fără ca subiectele să fie epuizate.

Prin adâncimea sa, arta catolică este arta care «subjugă» și «urmărește».

*Romantismul*, în accepția hegeliană a cuvântului, este o altă însușire a artei catolice. Spiritul transcende infinit materia, o domină, o înfrânge până la disonanță. Față de dificultatea conținutului, forma desăvârșită a artei catolice apare ca un miracol.

Caracterul *simbolic* al artei catolice este strâns legat de romantismul și adâncimea ei. (Pentru «simbolic» nu mai întrebuițăm limbajul hegelian). Arta catolică *simbolizează* — semnifică în mod organic, desăvârșit — un înțeles necuprins de adânc de dincolo de ea, de dincolo de biata ei materie sensibilă.

Asupra operelor de artă se enunță în genere două feluri de judecăți de valoare: privitoare la *perfecțiunea* sau la *ierarhizarea* lor. (Traduse în modul imperativ, judecățile — constatări asupra, afirmației despre o existență specială — se transformă în norme — reguli pentru realizarea unei existențe speciale valoroase. Norma este în funcție de judecată, *ce trebuie* totdeauna în funcție de *ce este*. Cunoscând în prealabil aceasta, este indiferent ce terminologie folosim mai târziu: judecată sau normă, normă sau judecată. Norma nu este ceva substanțial diferit de judecată, ci este înșăși



judecata sub un anumit raport. Prin *anumit* înțelegem imperativul.) Ca judecăți sau norme fundamentale de perfecțiune, Taine a stabilit « convergența efectelor », iar Volkelt « unitatea conținutului cu forma », « coborîrea sentimentului de realitate » și « unitatea organică ». Îndeplinirea normelor de perfecțiune este pentru orice operă condiția *sine qua non* ca să fie artistică. Normele perfecțiunii prescriu forma artei, o formă perfectă. Se întâmplă însă ca perfecțiunea să nu ofere prin ea însăși nici o posibilitate de comparație, nici un criteriu de ierarhizare. Două perfecțiuni — formale — sunt egale întreolaltă și egale cu o a treia și o a mia perfecțiune; din punctul de vedere al perfecțiunii, o schiță izbutită stă pe plan de egalitate cu *Iliada*.

Ce nu pot face normele de perfecțiune, fac normele de ierarhizare. Taine și Volkelt preconizau, cel dintâi, normele « importanței » și « binefacerii caracterului », cel de al doilea, norma « conținutului omenesc important ». (În cultura română, chiar dela prima sa manifestare critică (1867), Maiorescu decreta că: « Obiectul poeziei este o idee care, fie prin ocaziunea, fie prin energia ei, se distinge și se separă de ideile ordinare, înălțându-se peste sfera lor ».) În absența perfecțiunii — subliniem — ierarhizarea operelor de artă este absolut imposibilă. Ierarhizarea este un epifenomen al perfecțiunii; invers, niciodată.

Un criteriu al ierarhizării este *catolicul*.

Sunt diverse grade de catolic. Conformându-se primelor, arta se apropie numai de catolicitate, fără să o realizeze adevărat. Conforme treptelor inferioare ale catolicului sunt multe opere de artă; conform treptelor superioare sunt însă foarte puține. Noi am rezervat termenul de « artă catolică » pentru cele mai înalte producții ale catolicității artistice, pentru culmile catolicului. De aceea exemplificările noastre sunt așa de sărace: se pot cita zece opere de artă catolice, se pot căuta și găsi încă vreo zece; o sută de opere catolice însă nu există până astăzi. Vorbind despre arta catolică, vorbim despre o *esență* nerealizată sau, mai adevărat, realizată rar de tot. În starea actuală, studiul artei catolice este un obiect care nu poate reveni *istoriei*, ci *fenomenologiei*.

Am arătat că ceea ce se ierarhizează sunt perfecțiunile artistice. Dar ele nu se ierarhizează după perfecțiunea lor, ci după valoarea filozofică, etică și religioasă pe care o au. Nu frumosul este măsura ierarhizării, ci *calogația*. (Este aci o *stare de fapt* din care decurg consecințe, în același timp comice și catastrofale pentru artă și frumos, echivalente aproape cu sentința că arta nu este un scop în sine, dată în ultima instanță. Să se închipue un concurs de frumusețe la care juriul, având de ales între candidate ce întrunesc egal toate condițiile spre a fi premiate, ar decerne în unanimitate premiul *de frumusețe* unei doctore în filozofie, pe motivul că

întrunește, în plus, și condiția aceasta... Cam așa se procedează și la ierarhizarea operelor de artă !)

Judecata care situează ierarhic o operă de artă deasupra alteia implică două lucruri: în prezent, opera ierarhic-superioară apare *mai prețioasă*; pentru viitor, ea are mai mulți sorți să *rămână*. Căci, în ultima analiză, ce intră în clasicismul artei? Intră operele catolice și acelea care năzuesc spre catolic. Restul, de ce se îngrămădesc secolele, se uită la sigur. (Să se noteze bine: *cu toată perfecțiunea*.)

Nu numai atât. Posteritatea se decide cu greu să acorde epitetul de « geniu » unui creator care, prin arta sa, nu a operat decât o revoluție tehnică, formală. Pentru a-l recunoaște ca atare, posteritatea pretinde geniului o *nouă viziune catolică* asupra lumii, încheșată prin opera sa. În cazul contrariu, artistului i se recunoaște talentul, — un talent *mare*, un talent chiar *foarte mare*, dar oricum numai « talent ». « Geniu » nu. (Aceasta este cel puțin judecata lumii; că este nedreaptă sau prea pretențioasă, — asta nu interesează.)

Nu este nevoie să întocmim aci recensământul tuturor acelor care își pierd uneori vremea strângând probe pentru teza unei « imoralități *funciare* a artei ». Două nume și două păreri pot fi suficiente pentru combaterea unei teze naive. Astfel, după Brunetière, imoralul extravagant ar fi superior esteticeste moralității arhi-banale, iar, după Fr. Paulhan, ar fi în esența însăși a artei să sustragă pe om realului. Aparent verosimile, aceste două păreri sunt în realitate niște nimicuri teribile. Când judecățile de ierarhizare se fac — și se fac *așa cum se fac* — când există, cu alte cuvinte, o artă catolică și năzuințe în spre ea, stăpânim un argument zdrobitor împotriva numitelor păreri. Existența artei catolice respinge pur și simplu concepția naivă a unui conflict esențial între artă și morală. Artă catolică este arta împăcării omului cu lumea și a împăcării tuturor valorilor întreolaltă. Conflictul dintre valori poate dăinui oricând și oriunde aiurea; în artă catolică însă, nu.

Faptul că artă catolică — indiferent de plăcerea sau neplăcerea noastră de « idealști » sau de « formalști » — există, este merit să corecteze și exagerările unei alte concepții: « artă pentru artă ». Direcția artei pentru artă, ca reacție, s'a dovedit adesea salutară în teoria estetică și în practica artistică. Dar în forma ei cea mai pură — și mai bizară — a unei arte lipsite cu totul de conținut, corespunzătoare visului sterp flaubertian, nimic n'a împiedecat această direcție să cadă de-a-binelea în copilărie. În ultima ei esență, artă pentru artă exclude artă catolică. Pentru a infirma însă tot ce e mai prețios și mai viabil în artă, de dragul unei utopii nerealizate și nerealizabile, singura scuză nu poate fi decât nebunia.

Ar fi greșit să se creadă că *normalizăm* aci ceva. Noi nu normalizăm nimic. Noi analizăm conceptul de artă catolică și *constatăm* uneori existențele care i se pot subsuma, conștienți totdeauna de consecințele acestor existențe. Numai atât.

Proporția operelor catolice este infimă. Nu dorim nicidecum ca proporția să crească. Din două motive. Întâi, pentru că — după cum am mărturisit — nu normalizăm, nu avem dorințe. În al doilea rând, pentru că mărirea proporției nu este în funcție de noi — și de nimeni dintre teoreticienii și criticii artei — ci numai de «Natură» care naște geniile și le înzestreză cu funcțiuni creatoare excepționale. (Acceptația ce o dăm termenului «Natură» nu este mistică, ci strict biologică.)

Trebue să ne întrebăm dacă artistul catolic creează numai opere catolice. Hotărît nu. Eminescu, de pildă, a dat o singură operă catolică, *Luceafărul*. Opera catolică, — capodopera sa, — este experiența crucială a unui artist, faptul central al vieții sale. Creația anterioară *prezice* opera catolică, cea ulterioară o *presupune*. Afirmația e foarte adevărată, însă nu e valabilă pentru întreaga producție a unui artist. Eminescu — revenim la el — a dat înaintea *Luceafărului*: *Mortua est, Împărat și proletar, Glossa* sau *Scrisoarea I*, opere care nu sunt catolice, dar oglindesc viu preocupări catolice. Tot Eminescu a dat: *Făt-Frumos din tei, Dorința, Somno-roase păsărele, Sara pe deal* sau *Pașul Cupidon*, opere perfecte, însă *necatolice*. După *Luceafărul*, e probabil că seria producției eminesciene ar fi continuat în aceeași proporție 1/4 de *catolic coborît* la un rest necatolic, dar tragedia abătută asupra poetului interzice orice pronosticuri. Distribuția creației eminesciene este de sigur vag-analogă cu distribuția oricărei creații care s'a ridicat până la o operă catolică propriu zisă.

În afară de categoria creatorilor catolici propriu ziși, există și o altă categorie de mari creatori, la care vâna cosmică e foarte puternică — Hugo, de pildă, — dar care nu se ridică totuși până la o operă catolică cu adevărat. Catholicismul acestora este difuz: nu se concentrează nicidecum în vederea unei opere în care să-și dea toată măsura. Și la dâșii, cu excepția operei catolice, întâlnim cam aceeași proporție de opere *semi-catolice* față de restul necatolic al creației. (La Hugo, probabil că proporția catolicului coborît e mult mai mare. De altfel, chiar dacă am hazardat unele proporții, am făcut-o numai cu titlu de exemplu relativ; în domeniul calitativ al esteticului, cantitățile n'au altă valoare.)

Considerațiile din urmă ne dezvăluiesc o împrejurare deosebit de interesantă. În producția și psihologia creatorului catolic, catolicitatea nu este un accident rar în perfecțiunea obișnuită, din totdeauna, ci mai curând o calitate și o orientare constantă.

Am distins în economia întregii creații a unui artist catolic propriu zis capodopera catolică, operele semi-catolice și operele necatolice, numai perfecte. Posteritatea, chiar după secole, se interesează și de operele din urmă. Interesul pentru aceste opere este cauzat de prețuirea nelimitată acordată capodoperei catolice. Este însă aproape sigur că, abstracție făcând de capodopera catolică și de operele semi-catolice, artistul n'ar putea aține prea mult concentrată asupra acestei părți minore din opera sa, atenția spontană a omenirii. (În filozofie și în alte domenii, situația este identică. Invităm pe cititorul nostru să se gândească întâi bine asupra lui Kant cel real și să imagineze apoi reputația operei unui Kant fără cele trei *Critici*.) Valoarea și forța catolicului este extraordinară, de vreme ce izbutește să nimbeze cu aureola sa simpla perfecțiune realizată de un autor comun!

Enumerând notele artei catolice, am rezervat dinadins pentru sfârșit o notă fundamentală, întru cât argumentarea ei pretinde, în prealabil, cunoașterea tuturor celorlalte note. Arta catolică este exclusiv *poetică*, este *poezie*. Nu este nimic revoluționar în această afirmație și, întru câtva, nimic surprinzător. Faptul că toate simplificările noastre pentru arta catolică aparțineau exclusiv poeziei, ne îndoiim că ar fi putut trece neobservat, nestimulând de fel la gândire. (Limbaajul are comoditățile sale. . . Vorbind mereu despre «arta» catolică, am urmat între altele și o aproximație a limbaajului. Se spune adesea «arta», când, de fapt, se vizează «poezia». Nu se discută apoi despre înrudirea artei cu filozofia și cu religia, când, de fapt, numai poezia se înrudește cu ele? De asemeni, cu o altă aproximație improprie, artistului i se spune «creator», când, de fapt, el este un *demiurg*, un organizator).

Catolicul — ne amintim — este corelativ cu ierarhizarea. Dacă numai poezia se învrednicește de catolicitate și celelalte arte nu, înseamnă oare că în ele nu se mai pot face ierarhizări? Ba da! Se pot face, și încă foarte convenabil. Dar nu după catolic, ci după *important*. Muzica, de pildă, are diverse grade ierarhice de importanță: jos de tot, stă muzica ușoară; sus de tot, *Simfonia IX* a lui Beethoven. Pictura de asemeni: jos de tot, stă tabloul perfect de natură moartă, la care privim totuși peste umăr; sus de tot, Madonele a căror transcendență o resimțim. La fel se petrec lucrurile cu sculptura, cu arhitectura.

Secretul ierarhizării artelor este pentru noi simplu. În vârful piramidei, stă poezia: perfecțiune + importanță + catolicitate (toate trei calitățile ca *posibile*, nu ca necesar actuale); la mijloc, muzica, pictura, desemnul, sculptura, arhitectura, dansul: perfecțiune + importanță; jos, stau artele decorative, pur formale, auxiliare și fără scop în sine: perfecțiune singură.

Pe ce bazăm distincția dintre catolic și important? Pe caracterul *filozofic* exclusiv al catolicului. Filozoficul este o formă *explicită, conceptuală* a cugetării. În arta catolică, exclusiv poetică, gândirea Absolutului, a Transcendentului este — mai mult sau mai puțin — explicită. Gândirea filozofică utilizează explicitul expresiei logice; gândirea poeziei catolice adaugă explicitului expresiei logice preeminența esteticului, apropiindu-se enorm de filozofie.

Muzica *implică* absolutul mai intens poate decât oricare artă, îl mai poate *evoca*, dar nu-l explicitează niciodată. De aceea, muzica *transportă*, dar nu *edifică*; este poate arta cea mai *importantă*, dar nu și o artă *catolică*. Arhitectura *evocă* numai transcendența. (Exemplul Catedralei gotice și al Hagiei Sofia este convingător). Arte ca pictura sau sculptura nu pot decât să *alegorizeze* transcendența, mai mult sau mai puțin imperfect. Exploatând singură superioritatea de expresie a *cuvântului*, poezia beneficiază exclusiv de posibilitatea de a închide cantitativ în ea o doză mai mare de Absolut, iar, calitativ, o doză explicită. Cu alte cuvinte, poezia beneficiază exclusiv de posibilitatea catolicului.

Între catolicul poeziei și importantul celorlalte arte este o deosebire de *esență*. În natura tehnicii și materialului lor este înscrisă neputința de a depăși importantul, — tot ce pot ajunge, — spre a cuceri înălțimea catolicului.

Poezia catolică poate comunica însușirea sa ansamblurilor în care este coasociată. Ne gândim la *operă*. *Parsifal* merită probabil să fie citat ca exemplu de artă catolică.

\* \* \*

Unde încadrăm problema artei catolice? — este ultima întrebare de ordin teoretic la care datorăm un răspuns. În centrul sau la periferia teoriei estetice? În estetica propriu zisă sau în știința generală a artei?

Răspunsul ce trebuie să-l dăm nu poate fi exclusiv. Catholicismul este o valoare specială a *conținutului* artei și, prin urmare, revine întâi disciplinei care cercetează eteronomia artistică, cu alte cuvinte, știința generală a artei. Nu începe nici o îndoială asupra unei afirmații categorice ca aceasta.

În al doilea rând, este incontestabil că teoria artei catolice revine esteticei propriu zise, în măsura în care studiază constelația specială a relației dintre conținut și formă și cercetează conținutul artei *în arta însăși*, și nu în afara sau în marginea artei.

Oriunde ar fi încadrată, odată cu alternarea celor două perspective, eterogenă și autonomă, problema artei catolice nu-și pierde caracterul intrinsec, capital și grav, rămânând o problemă *centrală* atât pentru alexandrin cât și pentru estetician.

Rândurile de față nu se încheie cu o definiție strânsă în corset a artei catolice. La ce bun corsetul? . . In schimb, lăsând la o parte o scurtă introducere, mai tot ce i-a urmat nu a fost decât o *definiție* a artei catolice, — mai puțin corsetul.

Dacă tonul în parte metafizic al eseului prezent s'a întâmplat să trezească unele nedumeriri, se impune o ultimă lămurire. Este anume cu totul copilăresc și inutil să se caute un ton înflorit, *frumos*, când se vorbește despre *artă*. Dimpotrivă, este cu neputință și absurd să se vorbească numai *fizicește* despre *metafizică*. Chiar și atunci când metafizica este încorporată într'o artă catolică.

ION RADU TOMOIAGĂ

## PICTORUL GRIGORESCU FAȚĂ DE NOUA GENERAȚIE

Grigorescu a cunoscut o anumită glorie, nu atât pentru însușirile sale pur plastice, care slăbiseră tocmai în perioada în care ajunsese popular, dar pentru că pictura unui țărănișm liric, optimist, feeric am putea spune, se integra în dominantă vieții noastre culturale de pe acele vremuri (poezia lui Coșbuc, mișcarea semănătoristă).

Cu timpul, înțelegerea plastică nu se putea mulțumi și opri la un sentimentalism de exterior; reacțiunea postimpresionistă, apoi Cézanne în special, impuseseră tineretului o conștiință plastică. Artiștii întorși din apus au ajuns mai exigenți, și cum în timpul războiului cele mai valoroase opere ale lui Grigorescu fuseseră evacuate la Moscova, acest tineret nu avea alt element de judecată, decât lotul de tablouri rămas în țară, la Pinacotecă, la Muzeul Simu, și unele răzlețe pânze anodine ce circulau în comerț, — mai toate lucrări din ultimii ani ai meșterului, pictate în perioada dintre 1900—1907, când arta lui Grigorescu se rezumă la meșteșug și virtuozitate, înregistrând sumar și învăluind totul într'o boare albicioasă, căci o boală de ochi îi alterase vederea.

Entuziasmul unui public mai puțin educat în domeniul plastic reclama cu preferință un număr nesfârșit de care cu boi, ciobani, întoarceri dela munca câmpului, turme, într'un cuvânt, teme rustice, scăldate într'o poezie convențională, lipsită de un accent veridic.

Încă dela primele expoziții (1873), Grigorescu avusese grijă ca cele mai bune opere să intre în Pinacoteca Statului și tocmai pentru a nu tenta pe amatori, își marca pânzele cu prețuri mari sau le eticheta ca rezervate. Astfel au intrat, cu timpul, în Mu-

zeul Statului, următoarele lucrări valoroase: *Amatorul de tablouri*, *Paznicul din Chailly*, *Interior cu femei bretonă*, *Interior de atelier*, *Autoportret*, *Natura moartă cu vânat*, *Trandafiri*, *Peisaje din Vitré*, *Evreul cu caftan*, etc., toate evacuate la Moscova.

Și dacă dorința meșterului a fost ca tot ce e bun și reprezentativ să se rezerve Statului pentru Pinacotecă, ne putem întreba, cu drept cuvânt, dacă admiratorii și prietenii săi nu au contravenit gândului său, vânzând Statului acel lot de schițe, notațiuni, eboșe, încercări în întimitate, resturi de atelier, etc., lucrări care puteau fi vândute la particulari, în nici un caz nu își aveau locul în simezele Pinacotecei naționale, ca să figureze alături de pânzele bune ale lui Grigorescu.

În fața unui asemenea material, generația nouă are o circumstanță atenuantă când formulează unele rezerve, căci nici măcar amintirea lucrărilor valoroase evacuate la Moscova nu i se poate invoca.

Pentru a ne face o idee mai completă asupra operei lui Grigorescu am alergat ani de-a-rândul pe la toți amatorii de tablouri, prin o mulțime de case particulare, și am ajuns să vizităm și orașele de provincie, etc.

Din monografia « Grigorescu » a lui Vlahuță, frumoasă operă literară, cunoștințele noastre plastice câștigă foarte puțin: insuficient material informativ și niciun criteriu în alegerea reproducerilor. În această privință, monografiile d-lor Virgil Cioflec și N. Petrașcu sunt mai îngrijite.

Incontestabil Grigorescu se născuse cu însușiri excepționale pentru pictură; trebuie reținut și bine judecat faptul că tânărul dela țară fără cultură apreciabilă, fără educație și pregătire artistică, — căci începutul de meșteșug învățat în țară, numai artă propriu zisă nu putea fi, — Grigorescu odată ajuns la Paris (1861) îndemnat de instinctul său, împins de geniul ce încolțea într'însul, nu se pierde în haosul marelui metropole și nu se lasă ademenit de arta oficială a vedetelor Institutului, de gloria și de favoarea de care se bucurau la Curtea Imperială și în societatea pariziană unii artiști, ca Winterhalter, Alfred Stevens, de arta unui orientalism fad care a fascinat pe un alt artist român talentat ca Theodor Aman, nici de arta pompoasă, pretențioasă și de strălucire exterioară (Carolus Duran, Bouguerau, Cabanel, etc.) care robise pe un Mirea.

Faptul că tânărul artist român se îndreaptă spre arta adevărată și la originea ei vie dovedește superioritatea lui Grigorescu.

După un scurt popas în atelierul lui Cornu, ia parte la un concurs de compoziție și la altul așa zis « concurs de l'arbre » la Bele Arte, copiază la Luvru pe Prudhon, bun exercițiu pentru clarobscur, modelaj și anvelopă, pe Géricault după al cărui « Ofițer

șarjând » face aproape o nouă creație printr'o copie liberă (vezi Muzeul Simu), studiază prin sălile Luvrului pe Rubens, pe Rembrandt, de care își va reaminti mai târziu, când va picta Ovreei din Galiția și unele portrete (D.: Davilla), iar după ce se împlinește în meșteșug, fuge din Paris și se stabilește în plină natură, în pădurea din Fontainebleau, la Barbizon. Acolo se retrăseseră marii peisagiști francezi, independenții ostracizați ai oficialității: Théodore Rousseau, Millet, Daubigny, Troyon, Diaz, etc. Tot prin acele locuri învecinate lucrau Courbet și Corot, marile vedete ale generației mai tinere.

Și ce minunat povestește Grigorescu: « Când m'am dus eu la Barbizon, pictura veche se îmbrăcase în haine noi ».

Ca în toate vremurile, marele impas în care ajunge tineretul, e direcția către care trebuesc îndreptate însușirile, talentul și aspirațiile. Nici sfatul profesorului, nici acela al prietenilor și nici primele succese, nu pot juca vreun rol eficace; geniul artistului rămâne să hotărască și, în această privință, Grigorescu ne dovedește că nu i-a lipsit această însușire.

La Fontainebleau, la Barbizon, la Marlotte, lucrează cu perseverență și pictează sârguitor.

Seara, reîntors la hanul satului, unde se adună artiștii, conversația se înfierbântă și se ridică uneori la nivelul celor mai interesante controverse estetice; Grigorescu, retras într'un colț, ascultă, se lămurește, învață. Nu e singur; are camarazi tineri din alte țări, probabil pe olandezii Gabriel, van Weissenbruch, pe Wilhelm Marris, pe Mauve, pe ungurul Ladislav de Pal, etc.).

Trei ani se scurg astfel. Dela timidele încercări ale începătorului, arta lui Grigorescu, închegându-se, ajunge la realizări ce se impun și astăzi admirației noastre.

Intr'o zi, pe când tânărul pictor lucra înfierbântat, trece un bătrân pe lângă el și examinând pictura se oprește o clipă, înduioșat, îl bate pe umăr și grăește: « C'est bien mon gars ». « Era Millet care-mi dase această diplomă », povestea mai târziu Grigorescu.

Pentru un adevărat artist, aceste cuvinte cântăresc mai mult decât diplomele, medaliile de aur și premiile oficiale.

Ca să ne dăm seama de formația artistului, trebuie să vedem ce a putut vedea și învăța Grigorescu dela meșterii din Fontainebleau.

Un sentiment naturalist de un cromatism mai întunecat, mai pământos și bituminos, cu materie uneori mai opacă, servite de capriciile unei tehnice truculente și unei rutine picturală la Jules Dupré; Diaz de multe ori e mai vioi și savuros. La Daubigny se observă mai multă frăgezime și o viziune mai largă a naturii. Théodore Rousseau rămâne cea mai puternică personalitate a peisajistilor grupului din Fontainebleau. În afară de subtilitate



și poezie, de fluiditate și vibrație învăluitoare, servite de un cromatism cald și bogat, Th. Rousseau posedă însușiri excepționale de compozitor și constructor. Un copac, o masă de crengi, coroana unui arbore sunt realizate minunat, iar spațiul și infinitul, se degradează în nuanțe imperceptibile. Viziunea unei păduri pictate de Rousseau atinge măreția și majestatea pădurilor seculare; ieșirile din pădure, luminișurile sunt feerii de culoare și lumină.

Vizitatorii Luvrului pot vedea în Marea Sală a Picturii franceze a secolului al XIX-lea tabloul lui Rousseau, «Eșirea din pădurea dela Fontainebleau» pe care-l admirase și Grigorescu. Impresiunea pe care i-a lăsat-o a fost așa de puternică, încât tânărul artist a schițat și el o pânză de mai mică dimensiune, mult mai sumară și stângace bine înțeleș, cu impurități, dar totuși vibrantă, juvenilă.

Dela Troyon se inițiază în pictură de compoziție a motivelor animale, a formelor mișcătoare; dar arta lui Troyon era minoră față de cea a lui Millet, care captivează pe Grigorescu. În desen artistul român nu-l urmează în totul pe Millet. Grigorescu, fire spontană și vie, avea predilecție pentru notația largă, pentru crochiu, pentru linia moale, pe când Millet urmărea, dimpotrivă, sinteticul și plasticul și tocmai de aceea, pictura lui Millet are ceva static și sculptural.

Sub influența acestui meșter, Grigorescu pictează «Femeia la Chailly», «Bătrâna cu povară la Barbizon» și «Apusul de soare» din Muzeul Simu.

Câte un cioban cu oile solid plantate pe teren și profilându-se masiv în spațiu de obicei în «contre jour» astfel că obiectele să se delimiteze plastic pe un fondal mai luminat, lumina venind din spate, degradându-se pe contur.

Pentru Courbet nu credem să fi avut vreo predilecție specială, cu toate că arta vigoasă a nu l-a lăsat indiferent. O natură moartă cu vânat din Pinacotecă, Paznicul din Chailly, etc. păstrează caracterul influenței lui Courbet, Corot, iată în sfârșit marea admirație a lui Grigorescu, iată meșterul de a cărui înrâurire s'a resimțit într'o largă măsură opera sa; de Corot, meșterul tonurilor topite, de Corot prodigiosul fluidităților, de Corot cel mai mare peisagist francez, de pictorul lumii și al atmosferei, al poeziei și al armoniilor argintii, al nuanțelor interceptibile dintre tonuri, de tehnicianul subtil al jocului de valori, prin care totul se realizează în spațiu; lirismul lui Corot are ecou în Grigorescu și găsește la el un teren prielnic.

Peisaje din Fontainebleau (Muzeul Simu, colecția Dr. Dona, colecția Zambaccian, etc.), Luminiș (Muzeul Simu), Pe Marna (colecția d-nei Simona Lahovary) păstrează reminiscențe din Corot.

Mai târziu, când după 1885, după o lungă ședere în țară, se reîntoarce în Franța și pictează la Vitré, diverse peisaje și scene în plin aer, cum ar fi « Mica Bretonă » (colecția A. S. R. Principele Nicolae), Femeia la Brolle (fosta colecție Dr. Doncos), Interior la Vitré (Pinacoteca Statului), Femeia la Mare (colecția Dr. Dona), etc., opere, care dacă mai au un aer de familie cu pictura franceză, totuși prin accent și vervă, printr'o sinceritate mai stângace, afirmă o personalitate proprie.

Grigorescu e extrem de sensibil în fața naturii; și el pictează ca și Corot « după cum pasărea cântă ». Are și el pasiunea frăgezimilor, a vibrațiunii și a luminei degradate, a notațiunii în valori simplificate; același joc de nuanțe, aceeași căutare a imensității naturii.

Ca și în unele pânze ale lui Corot, se desprinde uneori în zare, majestatea stufoasă a unui copac izolat, cu frunzișul coroanei ce se apleacă ca o coamă. (Muzeul Toma Stelian, colecția K. H. Zambaccian, colecția d-nei Irina Procopiu, etc.).

Naturalismul lui Corot devine panteism rustic la Grigorescu. Destinul a făcut ca până și declinul marelui peisagist francez dela Ville d'Avray să aibă paralelă în opera lui Grigorescu, cu acel apus al ultimilor ani dela Câmpina.

Personalitatea pictorului se desprinde și se lămurește mai bine și din conversațiile lui Grigorescu; cităm:

— « Numai într'o schiță pot rămânea sincer până la sfârșit. Intr'un tablou migălit începi să te observi, și din momentul acela e mai mult meșteșug decât artă ».

Din cauza aceasta, constatăm că Grigorescu nu a reușit în pânzele de dimensiuni mari (Panoul « Rodica » dela Banca Națională, « Primăvara » din fosta colecție Young, Lupta dela Smârdan din Pinacoteca Municipiului, etc.).

Grigorescu nu era meșterul de largă respirație; momentul, clipa, senzația, determină la dânsul, ca și la impresionisti, reușita fericită a unui tablou; fără însă ca pictorul român să meargă la difuziunea cromatică a impresionistilor francezi, Grigorescu rămâne totuși un colorist vibrant.

— « Sentimentul colorează, nu pensula », spune el.

Impresionismul lui Grigorescu fără să descătuseze o tehnică de analiză și vibrațiuni cromatice luminoase, păstrează savoarea unei senzațiuni pe care o formulează astfel:

— « Simfonia aceea de linii, de tonuri, de umbră și lumină, înfrățirea aceea a tuturor elementelor, care fac sub raza unei clipe fericite, ca un lucru să fie frumos, n'ai s'o mai găsești. Peste un ceas alta-i fața lumii și tu ești altul ». « De câte ori nu mi s'a întâmplat, când n'aveam colorile la mine să văd un colț de natură admirabilă. Mă uitam la ceas, ca să vin a doua zi exact la aceeași

oră să lucrez. Veneam și nu mai era nimic. Erau copacii, era valea și aceeași lumină era, dar nu mai eram eu cel de ieri».

Câtă deosebire de unii impresionisti francezi! Claude Monet se restrânge de multe ori la senzația înregistrată direct, pictează obiectiv fără nici o preocupare, la orice oră, în orice lumină, în orice climat și se mărginește să transpună pe pânză numai echivalentul vizual cum ar fi tablourile din Catedrala din Rouen.

Atât timp cât Grigorescu s'a inspirat numai din natură, sufletul s'a transmis vibrant în opera sa; când elementul descriptiv și anecdotic s'a insinuat în arta lui, și a ajuns să prevaleze, pictorul a cedat treptat, trecând la un manierism de virtuozitate a petelor de cuțit, din ce în ce mai largi și mai plate, care în loc de formă dau schemă, iar în loc de modelaj, nuanță și anvelopă, dau suprafețe acoperite cu un meșteșug de accente.

Ce s'a întâmplat oare? Ascultat-a mai mult de lumea înconjurătoare? Slăbitu-i-s'a ochiul? L-a îndemnat oare nevoia?

Totuși credem că acestei perioade, i se potrivesc cuvintele lui Taine:

« L'oeuvre d'art est déterminée par un ensemble qui est l'état général de l'esprit et des mœurs environantes ».

K. H. ZAMBACCIAN

## ACTUALITĂȚI CULTURALE EUROPENE

SHAKESPEARE 1936

În ultima vreme, trei importante opere ale lui Shakespeare au fost traduse în limbă cinematografică. A început Reinhardt cu « Visul unei nopți de vară »; a urmat apoi Korda, cu « După cum vă va plăcea »; și a încheiat acest ciclu Cukor, cu « Romeo și Julieta ».

De bună seamă, aceste trei încercări nu sunt singurele filme trase din piesele lui Shakespeare. Dar sunt riguros singurele filme făcute cu preocupări shakespeareene, cu preocuparea *nu de a pleca dela Shakespeare, ci de a ajunge la Shakespeare*.

Imi amintesc un film foarte îngrijit, de acum cincisprezece ani, jucat de două vedete importante, Emil Jannings și Henny Porten, film intitulat « Neguțătorul din Venetia ». Era luată întocmai, anecdota din celebra piesă cu același nume. Dar atât. Afară de punctul de plecare, filmul nu avea nimic shakespearean. De altfel, nici nu se prea putea. Shakespeare fără vorbe — Shakespeare mut — este ceva înconcepabil. A trebuit să vină invenția « Vorbitorului », apoi să treacă cinci-șase ani în care cinematograful să fi epuizat toate subiectele zise *dinamice*, poveștile cu

gangsteri, cu aventuri exotice, cu războaie vechi și noi, — fără să mai vorbim de producțiunile cantanto-dansante considerate ca special adecvate ecranului sonor ; a trebuit să se fi epuizat toate temele celebre, toate capodoperele clasice, toate romanele consacrate, pentru ca producerii, cu răsuflarea oarecum ostenită, să se întrebe dacă nu cumva s'ar putea scoate ceva din « vadul comercial » incontestabil al marelui Shakespeare.

Pentru acei ce cunosc mentalitatea conducătorilor din casele de filme, va părea poate curios cum până acum nu s'a tras mai mult folos din celebritatea gata făcută a marelui dramaturg englez. Producătorii le plac foarte operele clasice, subiectele deja cunoscute publicului, ca de pildă « Dama cu camelii », « Mizerabilii », sau « Ana Karenine ». Intre un scenariu făcut ad-hoc, după toate regulile artei, și cine știe ce anticinematografic episod care s'ar chema Quo Vadis sau Tosca, producătorii vor prefera, fără ezitare, pe acestea din urmă, cu riscul de a le prelucra astfel încât, dintr'o bucată anostă și puerilă, să scoată un film concentrat și plin de finețe psihologică.

Este o mare deosebire între roman și dramă, cu privire la puțința lor de a fi transformate în film. Fiindcă romanul și filmul sunt două tehnici materialmente foarte diferite, cinematograful va avea, implicit, o mare libertate în opera lui de prefăcere a cărții și de adaptare a acesteia pentru ecran. În schimb, film și piesă de teatru par materialmente aproape identice. În afară de faptul că imaginile, în loc de a se imprima direct pe retina și pe timpanul nostru se mai tipăresc în prealabil pe o bandă de celuloid, piesa și filmul cuprind riguros aceleași elemente. În tot cazul, se poate perfect transpune, tale quale, o operă teatrală, scenă cu scenă, vorbă cu vorbă, pe ecran.

Să ne închipuim acum un « producător » cinematografic care ar voi să utilizeze o tragedie de Racine sau Corneille, o dramă de Shakespeare, o comedie de Musset sau de Molière. El se va găsi în următoarea dilemă. Dacă va proceda ca de obicei, adică « adaptând », tăind și adăogând, potrivind și suprimând, umanizând și modernizând, se va expune la tunetele indignate ale purilor esteți și ale profesorilor de literatură, care vor considera ca o profanare orice mică modificare adusă textului sau orice interpretare fantezistă a conținutului. Iar dacă, pe de altă parte, se respectă, vorbă cu vorbă, nemuritoarea capodoperă, se ajunge la filme anoste, fără altă valoare decât una pur documentară — cum a fost cazul cu « Les précieuses ridicules », fotografie conformă a reprezentăției, pe scena Comediei Franceze, a celebrei satire molierești. Un asemenea film n'a putut trece mult dincolo de granițele pieței « Palais Royal ». În fața unui public select (deci inferior, căci adevăratul public este și va fi « marele public »)

pelicula « Prețioaselor ridicule » a fost reprezentată la Maison de Molière, trecând apoi imediat în cartoanele bibliotecii instituției, ca « pièce à conviction », document interesant pentru istoricii viitorului, care vor ști exact « cum se juca, în 1936, Molière la Comedia franceză ». Asemenea filme sunt din punct de vedere cultural foarte utile, și exemplul Franței ar trebui urmat de toate țările, inclusiv România, care are tot interesul să-și constituie o bibliotecă — vreau să spun o cinetecă — a operelor dramatice ale lui Caragiale, mai ales că unii din creatorii rolurilor mai trăiesc și astăzi. Dar, dacă nu contestăm interesul de document istoric, în schimb valoarea propriu zis artistică a unor asemenea filme este nulă, chiar când e vorba de fotografierea unei capodopere de Shakespeare, Molière sau Caragiale.

Înțelegem acum de ce, în ciuda clientelei și vadului comercial al unor Shakespeare, Corneille, Goethe, Musset, studiourile nu s'au prea atins de teatrul clasic. Nu există nici un film tras din Molière, Corneille sau Racine; și cauza e, toată, în dilema pe care o aminteam mai sus: sau facem un film veritabil — și atunci suntem acuzați de profanare; sau nu profanăm nimic, dar atunci facem un pur documentar, fără altă valoare decât cea didactică.

Totuși dilema e mai puțin riguroasă decât pare. Există mijloace de a o ocoli. Există chiar mai multe. Și problema e destul de interesantă pentru a ne reține un moment.

\* \* \*

În societatea contemporană cultivată, oamenii încearcă uneori unele sentimente foarte curioase pe care le-am putea numi: sentimentul-Molière, sau sentimentul-Shakespeare, sau sentimentul-Racine. Este ceea ce noi simțim când ne gândim la *atmosfera* operelor acestor scriitori. În aceste gânduri ale noastre intră amintirea trecutului, a anilor când învățam pe clasici, amintirea epocii, a ambianței istorice când zisele opere au fost create, în sfârșit mândria, foarte prezentă, de a fi conservat destul de intacte toate aceste reminiscențe școlare. Dacă adăogăm că uneori se întâmplă ca drama în chestiune să conțină lucruri « fără dată », adică de o frumusețe și de un adevăr « de totdeauna »; apoi poezia inerentă a tot ce e vechi, desuet, farmecul legat de ruine, — armistițiu (cum zice Simmel) între forța distructivă a timpului și puterea de rezistență a Lucrurilor — și, când facem suma algebrică a tuturor acestor stări sufletești, obținem un sentiment turburător, totodată insesizabil și plin, pe care l-am numit « sentimentul-Shakespeare », sau Molière, sau cum veți voi, după numele autorului clasic în atmosfera operei căruia am fi avut prea culturala grație de a ne fi coborât câteva clipe.

Iată deci că, plecând dela această incontestabilă realitate, adică «atmosfera Shakespeare», un regisor își poate propune să facă un film. Subiectul — sau mai exact obiectul filmului este: *Shakespeare, pur și simplu*, și oarecum indiferent de piesa aleasă. Să se redea, pe calea ecranului, complexul de stări sufletești pe care un om cu oarecare cultură clasică și care *cunoaște deci deja* pe Shakespeare, îl încearcă în fața unei piese — oricare piesă — scrisă de Shakespeare. Se va alege deci *acea piesă* care să redea cel mai fidel atmosfera *din toate piesele* aceluiași autor.

O asemenea problemă și-a pus-o talentatul regisor londonez Korda. Cu actori excelenți — printre care și celebra Elisabeth Bergner — a montat pe ecran climatul shakespearian oglindit în câteva scene și câteva texte mai importante din opera dramaturgului, și în deosebi din «If you like it», după care s'a și dat titlul general al filmului (căci în film există și lucruri în afară de zisa piesă; de pildă pasajul ca «Blow, blow, thou, winter wind» este un sonet separat, firește tot de Shakespeare).

Cum a reușit Korda în această a lui încercare? Eu pretind că a reușit, alții susțin că n'a reușit, în tot cazul însă: a căutat; a vrut să monteze, în fotografii mișcătoare, bucăți de atmosferă shakespeariană. Subiectul nu era dragostea Rosalindei, ci «Teatrul lui Shakespeare», adică ceva pe care noi îl cunoșteam și pe care am fi fost foarte curioși să-l vedem ce poate da, dacă un artist de talent s'ar pune să-l traducă în limba particulară a ecranului.

\* \* \*

O a doua metodă ar fi să «*continuăm*» pe Shakespeare, să facem tot ceea ce el ar fi dorit să facă, dar n'a făcut, din pricina insuficienței mijloacelor tehnice de care dispunea teatrul de atunci (și chiar teatrul în genere). Pentru asta însă nu ne mai e permis să luăm *oricare* piesă a sa, căci într'o operă profund tragică cum sunt *Lear*, *Macbeth*, *Romeo și Julieta*, sărăcia de mijloace materiale, inerentă scenei și culiselor nu constituie un obstacol, nu scade cu nimic valoarea de artă a operei. Două scânduri și o rampă sunt de ajuns pentru a reprezenta pe Hamlet. Nu-i nevoie de nici o mașinărie. Fantoma Regelui mort e o pură convenție. A o reda în chip frust sau în chip ca să zicem așa fastuos, este exact același lucru. Frumusețea dramei stă exclusiv în cuvinte, situații și în înnodarea sau desnodarea meșteșugit progresivă a acestora.

Dar, alături de tragedia shakespeariană și alături de bufonia shakespeariană, există și o *feerie shakespeariană*, unde găsim, de sigur, elemente serioase sau burlești, dar, unde accentul cade mai ales pe o invențiune de imagini omerice, pe o fantezie de vis. Astfel e *Summernight's Dream*. Aci, orice perfecționare

de mașinărie sonice adaogă valabil la valoarea de artă și dă încă mai multă savoare textului.

Reinhardt, celebrul regisor german, s'a gândit a pune progresul material al culiselor contemporane, toate trucurile și scamatoriile scenice, în serviciul dorinței prezumate și intențiilor probabile ale lui Shakespeare, dând feeriei sale amploarea pe care acesta ar fi fost nepus de încântat să o vadă realizată.

Este un caz curios și foarte rar când adăogarea la o operă artistică foarte veche a unei tehnici materiale foarte, foarte moderne, nu distruge frumusețea, ci, dimpotrivă, o sporește cu o intensitate nouă, în sensul nealterat al propriei sale naturi.

Că Reinhardt a reușit sau nu, puțin importă. Eu susțin că a reușit, alții că nu. Oricum însă, asta s'a căutat.

\* \* \*

În sfârșit mai există și un al treilea fel de a fi cinematografi-cește shakespearean. Se poate lua și trata pentru ecran un *subject shakespearean*.

Decât așa ceva există? Shakespeare, ca orice geniu onest, a atacat subiecte universal și etern umane și deci perfect banale, ca dragostea, invidia, remușcarea, nebunia, ura, etc... Putem oare pretinde că vreuna din aceste teme aparține personal marelui dramaturg?

Poate că da, cel puțin într'o anumită privință. Nebunia sau gelozia nu au fost, de sigur, inventate de Shakespeare; dar există un mod specific shakespearean de a fi nebu, gelos sau îndrăgostit, după cum există unul particular al poezilor romantici sau altul, de pildă, al romancierilor ruși. În tot cazul, e limpede că felul de a iubi din « Romeo și Julieta » nu-i la fel cu nici unul din cele descrise de vre-un alt scriitor. Dragostea dintre un bărbat și o femeie este, de obicei, ca o undă oscilantă, cu văi și culmi, cu alternanțe de entuziasm explosiv și relativă indiferență. Uneori, foarte rar, amantul — și numai unul din doi — se instalează, durabil, în atitudinea paroxismului. Această situație anti-naturală se plătește, fie cu nebunia fie cu căderea în retorism, în transporturi pur verbale, ca la îndrăgostiții lui Vigny, Chateaubriand, Musset.

Dar realitatea — laborator vast unde se găsesc cele mai bizare specimene — conține și un alt soi de paroxism erotic, în care amantii sunt în același timp pasionați și relativ calmi, ca și când ar fi hotărît, odată pentru totdeauna, că nimic, nici viață, nici moarte, nici avuție, nici mizerie, nici familie, nici patrie, nici societate nu mai au cea mai mică însemnătate; au decis, fără apel, că singură dragostea lor contează. Și acest lucru enorm o dată stabilit, o imensă pace le inundă sufletul; lucrurile dimprejurul lor, ei le privesc nu cu ochiul deformat al nebunului, ci cu acela

foarte lucid al omului dezinteresat, al omului care nu participă cu nici un fel de negustorie personală la desfășurarea evenimentelor; cu un ochi asemănător într-o privință aceluia foarte senin și realist al omului de știință.

« Romeo și Julieta » redă acest foarte curios climat sufletesc. Cei doi eroi pășesc calmi și lucizi printre oameni și lucruri. Dela început, ei au făcut « jurământ de indiferență » pentru tot ce nu e dragostea lor. Asta le permite să se țină, toată vremea, neclintiți în jurul graniței comune dintre viață, nebunie și moarte. Nici un moment ei nu se coboară mai jos de nivelul paroxismului. Decât acest paroxism nu e, ca de obicei, obositor. Căci nu pornește din clocotul vulcanic al unei pasiuni în fierbere, ci dintr-o iubire extatică, paradizică, totodată fericită și oarecum tristă, totodată enormă și calmă.

În realitate, în realitatea istorică trăită, așa ceva există. Firește, destul de rar; dar există. A reda această curioasă și nespus de frumoasă stare sufletească, a încercat, odată, poetul Shakespeare. Și a scris « Romeo și Julieta ». De atunci încolo, nimeni n'a mai cutezat să facă asta. Iată de ce, fără nici un risc de a spune prostii, putem afirma că există un amor propriu zis shakespearean. Acest subiect aparține oarecum personal marelui dramaturg. Îl putem analiza, putem broda în jurul lui cugetări diverse, îl putem cita ca « fapt » într'un tratat de psihologie, putem compune cu el un sonet (așa cum Beaudelaire scria o bucată de versuri despre spleen-ul lui Don Juan); în sfârșit, putem face un film, un film riguros cinematografic, în care subiectul să fie amorul shakespearean, dragostea foarte particulară a lui Romeo și a Julietei.

Admițând că autorul cinematografic are talent, ne putem închipui un film, unde să se transpună, în termeni de ecran, esența paroxismului erotic more shakespeareano; un film unde, culegând de ici și colo elementele (unele din piesa engleză, altele din realitate direct, altele din alte piese ale aceluiași scriitor), să se reconstitue cinematografește « complexul sufletesc romeo-julietean » — dacă ni se dă voie să vorbim în terminologia lui Freud. Un asemenea film va fi totodată cea mai neshakespeareană dintre adaptările la ecran ale pieselor lui Shakespeare și, în același timp, și cea mai intens shakespeareană din toate, căci se va fi plecat dela intimitatea adâncă a gândurilor și viziunilor psihologice pe care le-a avut nemuritorul geniu al epocii elizabetane.

Autorii filmului « Romeo și Julieta » au făcut o asemenea tentativă. Că au reușit sau nu, puțin importă. Eu susțin că a reușit, alții că nu. În tot cazul însă, *asta s'a urmărit*.



## ACTUALITĂȚI ITALIENE

Scriam nu de mult despre binefacerile regionalismului italian, aducător al prosperității vieții locale, neconținut stimulată, reînviată din ea însăși. Italia zilelor noastre este țara care trăește efectiv și activ, la maxim, prin patruzeci și două milioane de suflete. Sunt țări care cunosc zone de viață aproape inactivă, prin desprinderea lor de actualitatea centrului de vitalitate națională. Italia se deosebete de ele printr'o descentralizare spirituală, care corespunde cu adâncirea în sine, pretutindeni. De aici veșnica înprospătare a energiilor colective, varietatea vieții italiene. Tot de aici grija de detalii, atenția dată lor, răgazul și timpul de a le da atenție spre a fi duse astfel la perfecție. Nu liniile mari, numai ele. Punctul de plecare studiat, îngrijit cât se poate. Din vremea Renașterii, de când se știe, Italia a avut cultul detaliilor bine executate, fără a cădea în pedanteria care să înnece liniile de contur, pentru grija elementelor alcătuitoare.

Din Renaștere, Italia a migălit cu dalta fină a lui Benvenuto Cellini talere, solnițe pentru simple ospete. Astăzi, tot atâtea capodopere ale Artei umane. A înflorit cu smalț, faianța și maiolica, înnobilând cele mai umile aspecte ale vieții de toată ziua. A rămas cu acest cult până azi. Astfel, știe să transpună în materie gândul cel mai variat. De aici reputația curentă de popor « artist »: din grija de a potrivi formele gândirii, cu formele de exprimare ale ei. În cuvânt, piatră, bronz ori ceramică.

În cuvânt. Un exemplu recent. O carte. Ediția definitivă a discursurilor Duceului Mussolini, îngrijită de editorul Hoepli din Milano. Aproape zece volume până acum. Cel din urmă cuprinde așa-zisele *Scrieri și discursuri ale Imperiului*: acelea din epoca, abia trăită ieri, a cuceririlor din Abisinia. În 220 de pagini toată dramatica istorie a unor zile de mari primejdii, de mari destine. Infățișarea tipografică a acestui volum îți oprește însă luarea aminte. Spre a vedea și cum este înconjurat Mussolini de ai lui; spre a le surprinde credința că, în felul lor, păstrează ceva pentru Istoria de mâine, pe care cu toții o înfăptuiesc. Litera, hârtia volumului, de o sobră eleganță. Totul luminos, neted marmorean. Și e o carte. Discursul intitulat « Etiopia e italiană » l-au tipărit în litere lapidare romane: spre a sublinia legătura organică dintre caracterul discursului și expresia lui grafică. D'Annunzio a făgăduit să traducă același discurs în limba latină. Sufletește, Italianii retrăiesc, astfel, o nouă Renaștere romană. Dela atare grijă de amănunt editorial, imediat iată apoi și pe aceea de a da valoare de eveniment oricăror împrejurări menite să stimuleze viața obștească. Desprinderea unui bloc de piatră dintr'un munte. Întâmplarea face, este drept, ca muntele să se înalțe, pe un mal

de mare mediterană, alb dintre pădurile de pini. Carrara. Muntele din care, de milenii, se cioplesc statuile lumii. Italianii au dat tuturor popoarelor nobilul material pentru eternizarea gloriilor. Dar de curând au căutat să se întrecă pe ei. Fie și în această privință. Să bată un record, să dețină o supremație. În ce fel? Iată ce s'a întâmplat de curând la Carrara, de față fiind câțiva miniștri și mulți demnitari ai Statului: s'a tăiat un munte de marmoră, din masivul cu vârfurile albe în soare. Un munte de un milion și jumătate de tone, rostogolit alături, într'o vale. Aproape cât Domul din Milano. Cinci sute de mii de metri cubi de marmoră. O bogăție de șaptezeci de milioane de lire, câștigată Italiei de 400 de lucrători, după o muncă de un an: să taie cu un fel de ferăstrău uriaș — firul elicoidal — acest munte, sub care au săpat și tuneluri, umplute apoi cu dinamită. O glorie nouă pentru hărnicia acestui neam, un prilej de sărbătoare pentru muntenii de prin văile carrareze. O bucurie pentru toată lumea, de oriunde: S'a înmulțit marmora care să înfrumusețeze cu noi monumente fața acestui pământ. Nu spune Suetoniu că August a găsit Roma de cărămidă și a lăsat-o de marmoră, datorită acestor cariere? Spiritul lui Michelangelo poate fi mulțumit: iată blocul visat, pentru titanicele-i concepții statuare.

Dela atari inițiative memorabile în viața provinciilor italiene, splendide în cutezanța și elanul lor, iată-i revenind pe aceiași oameni la cele mai umile preocupări. Dar — și subliniez — tot atât de cu grijă studiate. Un alt exemplu actual. Urmărilor practice ale faimoaselor sancțiuni. Nu ș'ar fi gândit nimeni decât folosul aveau să fie acestea. Au scos Italia din mare impas: dându-i convingerea că-și poate ajunge, ca mijloace naturale și industrializate. Ar fi timpul să nu se mai vorbească de sancțiuni. Oficial au dispărut. Dar spre a le specula încă amintirea în acest scop economic, s'a decretat de curând perpetuarea amintirii lor, prin plăci de marmoră zidite în toate comunele Italiei. Așa, se crede, poporul va găsi în hărnicia lui tot ce-i trebuie. Iar ca să se vadă, dintr'un exemplu mărunț în aparență, ce sistematic se lucrează acolo și în această direcție, ajunge acela al așa zisului « orto di famiglia »: grădina familia: un strat de pământ pe o terasă de etaj al șaselea, un colț de curte, semănat cu legumele de care au nevoie ai casei peste an. Micii funcționari, muncitorii. Mare lucru, într'o țară mult prea săracă. Menit să nu ne impresioneze, de sigur, pe noi, avuți în nesfârșite pământuri. Unde lucrul merită însă spus, stă și dovada meticuloasei organizări a vieții italiene: sămânța pentru micile grădini familiare este furnizată de-a gata, în săculețe aduse fiecăruia acasă, de o instituție anume orânduită de Stat. Căci așa stau lucrurile în Italia: cineva are o idee bună. Imediat, dar imediat este studiată, aprobată, înfăptuită practic.

Tocmai această grijă de ceea ce este local, viu, oriunde; această grabă de punere în valoare a oricăror împrejurări pentru a face să beneficieze apoi — moral sau material — toată colectivitatea, rămâne o calitate de invidiat a acestui popor, de lipsa căreia noi, cred, ne resimțim destul.

Niciodată nu mi-a fost dat să mă conving de ceea ce nu facem în același sens, ca astă toamnă, la Faenza, în Muzeul internațional de ceramică. Un moment, în desfășurarea *Itinerarului Adriatic*. Din orașel în orașel. Spre a surprinde autenticul vieții italiene. La Faenza, în căutarea celebrei « faianțe »: neîntrecută expresie a măestriei olarilor, care au știut să-și lege numele, definitiv, în destinele artei de a încondeia cu smălțuri arse pământul cel tare al Romagnei. În tot felul de vase. Faianța și maiolica Renașterii, până azi.

Un târg de modestă provincie, mai jos de Bologna, spre Adriatica. Cu palatele în centru, cu târgul în piață, cu statuia lui Torricelli, inventatorul Barometrului, născut aici, în altă piață. Cu fântâna de bronz din fața Domului, pe care stau la soare toți porumbeii din Faenza.

Celebru și acest târg italian prin ceva: Il Museo Internazionale delle Ceramiche. În care se păstrează renumitele exemplare de ceramică faentină, dela cele mai vechi, până la încercările moderne de retrezire a glorioasei tradiții; dela faianțele italiene, la cele chinezești.

Apoi, o foarte variată colecție de ceramică rustică; una din cele mai complete, din câte se pot afla. Un muzeu, așa dar, unic. El hotărăște popasul oricui la Faenza, anume.

Săli încăpătoare, desăvârșit orânduite, pe țări: Italia, Olanda, Franța, Germania. Toate țările care-și caută loc în competițiunile internaționale. Nu lipsește, sigur, o sală a Ungariei; orânduită însă înainte de război și de Revizionism.

Noi nu avem sală. Susținem totuși că această artă a ceramicii este una din cele mai nobile și autentice din câte a exprimat, din adâncul strămoșesc, poporul nostru. Deplângi lipsa, încercând s'o explici prin constatarea că în acele săli ceilalți străini înfățișează exemplare de ceramică artistică, în sensul excluderii produselor populare. Și treci spre vastele încăperi, care adăpostesc colecțiile de ceramică rustică. Iată locul unde așteptați să găsești podoaba ceramicii românești la loc de cinste. Și aici, obiectele expuse au fost trimise — faptul este cât se poate de semnificativ — de Statele respective. Când a fost cazul. Deoarece nu lipsesc exemplare de artă rustică de prin cine știe ce triburi ale Americilor ori ale Africii Ecuatoriale. Talerile, oalele lumii, dela Preistorie până azi, din Mexic în Urali. Cauți iarăși locul nobilei arte a olăritului românesc. Il afli pe un raft de dulap, sus, dosnic, între

Maroc și Tripolitania. Ești gata să mergi la cel dintâi custode, să te conducă la director, să protestezi. Ești oprit locului de o dureroasă constatare: cele două vase mari, cu smalțul verde, neînflorit, scurs murdar de-a-lungul lor, asemeni vaselor de păstrat legumele iarna; vasele acestea, cumpărate, sigur, în grabă, în primul târg de săptămână din marginea unui oraș oarecare, nu puteau afla alt loc. Dacă ai avea cel puțin mângâierea că au fost cumpărate pentru Muzeu, din economie sau nepricepere, de un director italian, necunoscător al frumuseților autentice care se pot descoperi în comoara aceasta a vechei Arte românești. Dar nu. O tabelă îți dă cea mai tristă desmințire: vasele au fost trimise de aici, dar al unui Minister cu răspundere din Capitala țării tale.

Niciodată, nicăeri ca aici nu mi-a fost dat să constat ce este fatalitate în neputința de a arăta, cu demnitate, la fel cu toată lumea, ce suntem. Cu atât i-am invidiat mai mult pe Italiani, pentru calitatea lor în aceeași privință exaltată azi mai mult ca oricând. Cu urmările binefăcătoare, pentru ei, pe care le surprinde oricine se abate prin Italia, dela Roma la Taranto, ori la Faența.

ALEXANDRU MARCU

## ACTUALITĂȚI FRANCEZE

Luna Decembrie a fiecărui an este consacrată, în Parisul literar, marelui sezon al premiilor. O serie de cărți care, în anul ce se sfârșește, abia făcuseră câțiva pași timizi printre cetitori, sunt deodată aureolate de o glorie nouă și intră în anul următor cu tot prestigiul unei lupte și a unei alegeri triumfale.

În acest fel ultima lună a unui an constituie, pentru cetitori, un fel de prolog al anului ce urmează. Volumele încoronate sunt, de fapt, cărți destinate lecturii lor din anul următor. Vorbesc de marea masă a cetitorilor, printre care aceste premii literare au ajuns să se bucure de un prestigiu suficient pentru a face din ele o indicație urmată cu sfințenie. Sunt, astfel, nenumărați oameni care nu citesc decât un roman pe an. Și, pentru a-l alege, așteaptă să fie decernat premiul Goncourt. Mai sunt apoi alții care își fac un punct de onoare să aibă pe rafturile bibliotecii lor premiile literare ale anului curent, chiar dacă timpul sau interesul nu le îngăduie să le și citească. Prin asemenea mecanisme diverse, marile premii literare reprezintă un succes asigurat, în ce privește cel puțin numărul volumelor vândute.

Constatarea aceasta este valabilă în primul rând pentru premiul Goncourt. Înființat de cei doi frați Emond și Jules de Goncourt spre a răsplăti « cel mai bun roman al anului », atribuirea

lui fiind aproape singura sarcină a celor zece academicieni ai Academiei Goncourt, premiul acesta a încoronat în decursul anilor mulți romancierii care fac astăzi gloria literaturii franceze, și asupra cărora atenția marelui public a fost atrasă abia din clipa decernării premiului. Un Marcel Proust, Claude Farrère, Francis de Miomandre, frații Tharaud, atâția alții, îmbogățesc un palmares strălucit.

Fii și fiice ale acestui mare premiu, au ajuns să se bucure de o notarietate aproape egală și premiile mai de curând înființate: premiul « Femina », premiul « Interlat » și premiul « Théophraste-Renaudot ».

În acest an, ultimele două, cele mai noi, au fost decernate respectiv pentru a 7-a și a 10-a oară, în timp ce premiul Goncourt, cel mai vechi, a fost decernat pentru a 34-a oară. Nu mai vorbim de nenumăratele premii și concursuri care se țin cam în aceeași epocă: pentru cel mai bun sonet al anului, pentru cea mai bună povestire de dragoste (Premiul « Pierre Louys ») sau pentru cea mai bună teză susținută la Sorbona în cursul anului!

Am ajunge prea departe, cu acest catalog al triumfurilor...

Să rămânem deci la domeniul romanului pentru a spune că, de astădată, pronosticurile s'au verificat în totul. Numele învingătorilor erau așteptate, ca și cele ale celor mai serioși dintre concurenții învinși.

Premiul Goncourt a fost decernat lui Maxence Van der Meersch, pentru romanul său « L'Empreinte du Dieu », însumând, la al 3-lea scrutin, șapte voturi din zece. Van der Meersch fusese și anul trecut la un pas de cucerirea premiului. Romanul său « Invasion 14 » întrunise patru voturi, în timp ce laureatul, Joseph Peyre, dobânda premiul cu cinci voturi, pentru « Sangs et lumières ». Astăzi în vârstă de 29 ani, Van der Meersch a debutat în 1932 cu un roman care a fost foarte remarcat: « La Maison dans la dune ». De atunci, în patru ani, a publicat încă cinci romane, dintre care cel de anul trecut l-a adus la un pas de consacrare. De astădată, cu cel de al șaptelea roman, tânărul romancier al Flandrei franceze își consacră activitatea fertilă și continuă printr'o răsunătoare victorie.

Cu o zi înaintea premiului Goncourt, premiul « Femina » fusese decernat romanului « Sangs » al lui Louise Hervieu. Este primul roman al acestei scriitoare, care până astăzi a avut o activitate literară restrânsă. În schimb Louise Hervieu este de multă vreme nu numai cunoscută, dar chiar celebră, ca desenatoare și pictoriță. Încă din ajunul războiului, renumele ei în domeniul picturii se așezase pe temelii solide. Această carieră artistică a fost multă vreme întreruptă de o boală grea, crudă și tenace. În ultimul timp, talentul ei s'a făcut însă din nou apreciat, în

special printr'o admirabilă ilustrare a poemelor lui Baudelaire, în care toată pasiunea morbidă și splendoarea sălbatică din « Les fleurs du mal » erau realizate aievea, în atmosfera desenelor ei. Prin romanul său dintâi, Louise Hervieu cucerește dintr'odată, în domeniul literaturii, o celebritate analoagă celei pe care a dobândit-o de mult în artele plastice. Concurenta sa cea mai de seamă a fost tot o debutantă, Elvire Péliissier, al cărei roman « Jeux de Vilains » n'a fost învins, la al 3-lea scrutin, decât cu 12 voturi contra 8.

Premiul « Théophraste-Renaudot » care este decernat în fiecare an, în aceeași zi cu premiul Goncourt, și în timpul chiar al deliberărilor acestui din urmă juriu, a revenit lui Louis Aragon, pentru romanul « Les Beaux Quartiers », care a obținut, la al doilea scrutin, 6 voturi contra celor 2 ale lui Charles Plissnier, autorul romanului « Mariages ». Numele lui Charles Plissnier fusese pronunțat și în culisele premiului Goncourt, ca al unui candidat cu mari șanse, dar candidatura sa fusese apoi înlăturată, Plissnier fiind belgian, și premiul Goncourt fiind destinat exclusiv unui scriitor francez. În ce-l privește pe Aragon se știe că a fost pe vremuri unul din adepții « dadaismului » și, mai apoi, a fundat, cu André Breton, școala « suprarealistă », de care s'a despărțit însă în 1931. Dela poemele de avant-gardă modernistă ale tinereței sale, Aragon s'a orientat spre roman, bucurându-se de succes în special cu « Le paysan de Paris » și cu « Les cloches de Bâle ». Dacă facem abstracție de toate influențele convingerilor sale politice, care vin să încarce și cele mai adesea să dăuneze darurilor sale de scriitor, poziția literaturii lui Aragon este astăzi cea a unui realist, conform de altfel cu formula prin care el însuși se definea: « pentru realism și contra minciunii în artă ».

Ca și premiul Goncourt, premiul Femina are și el un fel de « premiu de anticameră ». Este premiul « Interlatiat », decernat în aceeași zi de curierștii literari ai ziarelor pariziene. Anul acesta el a fost decernat lui René Laporte, pentru romanul « Les Chasses de Novembre », care a depășit, la al patrulea scrutin, cu 12 voturi contra 9, romanul « Mollenard » al lui O. P. Gilbert.

Ca un fel de recompensă, acest învins trebuie să devină, puține zile mai târziu, un învingător. În adevăr, tot în cursul lunii Decembrie 1936, s'a decernat pentru prima oară un nou premiu destinat romanului, al 5-lea în aceeași lună. Acest premiu, fundat de curând de un mare ziar parizian, poartă numele de « Premiul Parisului ». Ceea ce îi dă un caracter de originalitate este modul cum e decernat. Există, în adevăr, două jurii. Un prim juriu format din zece critici cunoscuți, — printre care câțiva academicieni, în frunte cu unul din cei mai fini critici literari ai Franței de azi: Edmond Jaloux, — a avut misiunea preliminară de a alege un

număr de romane, printre cele mai valoroase ale anului. Unsprezece volume au ieșit din această primă cernere, care văzuse din nou atenția oprită asupra lui Charles Plissnier. Aceste unsprezece romane au fost încredințate apoi unui juriu format, prin tragere la sorți, dintre cititori înșiși, dintre cei cărora li se adresează în definitiv opera literară și care ei înșiși n'au nici o legătură cu profesiunea scrisului. Acești 10 cititori, printre cari 5 femei (ca în juriul Femina) și 5 bărbați (ca în juriul Goncourt). După ce, în cele 11 zile următoare au avut greaua misiune de a ceti operile alese, adică un roman pe zi, și-au dat verdictul. Un verdict smuls cu lupte mari, abia la al 5-lea scrutin, și care a încoronat romanul « Mollenard » al aceluiași Gilbert, concurentul nefericit la premiul Interaliat. Adversarul cel mai primejdios i-a fost aici Henry Poydenot, al cărui roman « La prière au bout du wharf » a obținut 4 voturi din 10.

Dacă facem deci un bilanț al romanelor încoronate cu ocazia acestor 5 premii, vom vedea o serie de nume puse într'o valoare nouă, și asupra cărora atenția publică se va îndrepta mai ușor și mai mult de azi încolo. Fie că e vorba de laureați, ca Maxence Van der Meersch, Louise Hervieu, René Laporte, Louis Aragon sau O. P. Gilbert, ori de învinși care n'au fost lipsiți de merit, ca Elvire Pélassier, Charles Plissnier, Henry Poydenot, Robert Brasillach sau Georges Reyer, rolul acestor premii literare, fie că aduc consacarea, fie că pun în lumină talente pline de făgădueli, se arată folositor, și mișcarea de opinie publică din jurul lor se vădește rodnică.

Ne vom opri însă mai atent asupra celor două opere principale, din acest bogat seceriș literar.

În « L'empreinte du Dieu », romanul lui Maxence Van der Meersch, trebuie să considerăm dublu puncte de vedere: ceea ce a vrut să fie și ceea ce este. Titlul vădește intenția autorului. Pecetia acelu zeu de care este vorba este pecetia pe care un mare romancier, eroul romanului, Van Bergen, o lasă în sufletul a două femei care îl iubesc. Pentru a pune în evidență puterea acestui fel de impregnațiune amoroasă, a acestei puteri care aservește pe insul ce iubește insului adorat, până la totala renunțare de sine, până la limitele sacrificiului și ale depășirii omenești, autorul a comis însă o eroare: a căutat să facă din omul astfel iubit un fel de supra-om. A încercat să-i acorde toate calitățile obiective posibile, pentru a face pe cititor să admită posibilitatea obiectivă a « pecetiei » unui asemenea exemplar uman asupra femeilor care îl iubesc. Această întreprindere era însă de două ori periculoasă, fiindcă era și inutilă și dificilă.

Întreprindere inutilă, fiindcă pentru a demonstra puterea dragostei nu e nevoie să o justifici prin perfecțiunea obiectului ei.

Dragostea e cu atât mai puternică cu cât se lipsește de motivări și cu atât mai completă cu cât e mai oarbă.

Pentru ca cititorul să admită influența unui om iubit asupra femeii care îl iubește, nu e nevoie să-l convingi că omul acela este ideal, ci că iubirea acelei femei este reală. Căci fiecare dintre cititori își dă seama că în calitatea celui care iubește stă puterea dragostei lui, și nu în calitățile celui iubit.

Întreprindere dificilă, în același timp, căci nu e nimic mai puțin admisibil și mai banal decât un personaj de roman dăruit cu toate perfecțiunile. Cititorul știe din proprie experiență că omul adevărat nu este nici zeu nici bestie, ci o speță intermediară și complicată, plină de înălțimi și scăderi, de virtuți mici și cusururi mediocre. Iar dacă, uneori, omul comun se poate coborî până la bestialitate, fără a înceta de a fi om, din nefericire ridicarea lui până la zeu e atât de rară încât aceia ce o înfăptuiesc nu mai pot fi personaje de roman. Legenda îi face sfinți. Știind, sau simțind aceasta, cetitorul surâde fără voie, incredul, în fața unui personaj ca Van Bergen, din care, cu seriozitate, Maxence Van der Meersch vrea să facă, în același timp, un om frumos, bun, blând, desinteresat, dăruit cu o putere herculană și un creator de geniu. Cât de greu este să ne facă să acceptăm în mod obiectiv aceste date își dă seama și autorul care, atunci când vrea să ne facă să măsurăm talentul poetic al eroului, e silit, după două, trei versuri anonime, să-l facă să citeze din Verhaeren...

Intriga în care este îmbrăcată tema care l-a tentat pe autor, adaugă noi dificultăți la evidențierea ei. Acest Van Bergen, are de soție o fată dintr'un sat din Flandra: Wilfrida. Mulți ani după plecarea soției sale din satul natal, o tânără nepoată a ei, Karelina, vine să le ceară ajutor. Un ajutor justificat prin faptul că e nu numai singura sa rudă dar și fiindcă, de pe vremea logodnei îndepărtate, Karelina care pe atunci era doar o copilă, a păstrat imaginea impresionantă a lui Van Bergen, pe care l-a revăzut odată mai târziu, și care, într'un moment de sentimentalism, i-a făgăduit, oricând va avea nevoie, sprijinul său. De atunci, Karelina s'a măritat cu un contrabandist brutal, Gomar, de ale cărui purtări sălbatice nu poate scăpa. La chemarea ei, Van Bergen aleargă, și fiindcă celelalte argumente nu-l potolesc pe fiorosul Gomar, Van Bergen, atacat, răspunde cu atâta dibăcie și forță încât contrabandistul e în curând knock-out, după toate regulile artei.

Refugiată la mătușa și unchiul său, Karelina este însă în curând consumată de dragostea care din copilăria ei mocnea. O încercare de fugă zadarnică și o mărturisire patetică o aruncă în brațele unchiului.



Când, peste doi ani, Gomar îi regăsește, pe plaja insulei unde se retrăgea scriitorul, și îl împușcă pe acesta dintr'o târzie răzbunare, Karelina rămâne fără adăpost, fără nume, și cu un copil al lui Van Bergen, de care se va ocupa — din fericire — Wilfrida, soția blândă și iubitoare, într'un gest de iertare deplină, înțelegând că fica soțului ei, singura nevinovată, ar fi și singura victimă.

După cum se vede, există o mare « disproporție între importanța morală acordată eroului și banalitatea aventurilor sale ». Ceea ce arată cât de greu este să realizezi, în date obiective, un tablou valabil al perfecțiunii umane. Titlul, de « pecetia zeului » care cuprinde tema cărții constituie astfel o trădare involuntară față de toate celelalte calități ale ei.

Căci, depășind interesul problemei pe care a vrut s'o sugereze autorul, farmecul extrem de puternic al acestor pagini stă în puterea realistă, pregnantă, adesea aproape brutală, a descrierilor. Acest ținut al Flandrei, pe care Maxence Van der Meersch l-a dat drept cadru și l-a descris în aproape toate romanele sale, trăește și aci, în scene și în peisaje, o viață intensă, plină de culoare, amintind totodată operele marilor pictori flamanzi, și căldura violentă a sângelui spaniol ce și-a lăsat aici urmele istorice. Aceeași putere de animator se regăsește și în figurile personajelor sau în viața puternică a episoadelor cele mai violente, cum sunt scena contrabandei la frontiera belgiană sau scena luptei de cocoși, demnă de o antologie literară. Un critic remarcă, pe drept, că adevăratul titlu al cărții trebuia să fie « Pecetia Flandrei... ».

Cu foarte multă forță și putere de creație, Maxence Van der Meersch se așează astfel pe linia scriitorilor francezi dela sfârșitul secolului trecut.

Am fi vrut poate să vedem în romanul unui tânăr de 29 de ani ceva mai multe caractere reprezentative ale veacului nostru.

Dar existența acestei forțe epice incontestabile este suficientă pentru a ne face să salutăm cu bucurie consacrarea unui nume care va face de sigur cinste literaturii franceze.

Ca și cartea lui Maxence Van der Meersch, romanul « Sangs » al lui Louise Hervieu se așează și el sub semnul realismului. A unui realism prin care trec însă neîncetat aluviunile halucinate ale unor porunci din adâncuri și de dincolo de fire.

S'ar putea găsi mai multe puncte de asemănare între aceste două romane. În primul rând cadrul, care este la amândouă o frântură de țară, bătută de vânturile mării și înălțată de tot coloritul rasei pământenilor: Flandra acolo, Normandia aici. În această situație a intrigii romanțate într'un cadru rustic, mai aproape de suculele adevărate ale naturii, s'ar cuveni poate să vedem o tendință justificată și generală pentru căutarea unui cadru în care problemele, neartificizate de nici un convențional, să-și păstreze întreg sensul.

Interpretarea aceasta ni se pare cu atât mai valabilă cu cât, — așa cum nu era nici « l'Empreinte du Dieu », — nici « Sangs », — deși se petrece la țară, nu este un roman « țărănesc ».

Nici unul din cele două romane nu au o temă care să fie caracteristic țărănească, sau care, din mediul în care se petrece, să-și tragă vreuna din datele intrigei. Valoarea lor generală rămâne astfel nealterată, cadrul dând doar sentimentelor nu știu ce autenticitate primară, o putere agrestă, și, — în desfășurarea întregii, — măbind, prin caracterul personajelor, aspectul de fatalitate al peripețiilor.

În acest cuvânt, « fatalitate », găsim iarăși un caracter comun celor două opere. Dacă forța iubirii care supune pe cele două eroine din cartea lui Van der Meersch pecetei spirituale a omului iubit are ceva din porunca unei iremisibile fatalități, în romanul lui Louise Hervieu, fatalitatea planează pretutindeni, ca însăși tema cărții. Căci întreg romanul nu este decât povestea unui țaran normand, François, care duce de-a-lungul a trei generații blestemul de a iubi fără ca dragostea sa să-i fie înțeleasă și răsplătită. Este o figură cu totul impresionantă, acest om energic și sentimental, veșnic decepționat, mereu luptând fără succes, neîncetat silit să-și înfrângă mândria, în nădejdea de a salva ceva din dragostea pe care zadarnic vrea s'o împărtășească în jur.

Această înfrângere a eroului s'ar datori, în roman, — după unele indicații, cari deși numeroase rămân doar schițate, — unui fel de coaliție a forțelor ereditare împotriva omului. Un sânge încărcat urmărește pe erou, ca un blestem, de-a-lungul generațiilor, dela soția sa, la fiica sa, și până la nepoată, copilă fără vină condamnată să sufere toate ciocnirile de orgoliu, de violență și de încăpățănare pe care sângele le-a dăruit părinților săi. De fapt însă, această temă a eredității, care pare să fi fost preocuparea cea mai însemnată a autoarei, nu determină nimic din acțiunea romanului și nu justifică decât cu numele personajele sale. Intenția de a face din acest roman un fel de pledoarie pentru o eugenie morală, un strigăt de alarmă în favoarea copiilor încărcăți cu o ereditate morbidă, apare deci accesorie și nelegată organic de desfășurarea romanului, în care nu aduce decât o insistență pe alocuri inutilă.

Adevărata valoare literară a cărții stă în puterea cu care trăesc toate figurile și în pateticul multor episoade.

Este incontestabil că paginile cărții lui Louise Hervieu par scrise cu suferințe și dureri încercate real și că printre rânduri vibrează un suflet sensibil. Tocmai de aceea se poate însă ca această carte să nu fie, pentru cariera literară a desenatoarei Louise Hervieu, decât o apariție unică, un mesaj izolat și fără urmare. Succesul său nu este însă mai puțin meritat și substanța cărții mai puțin autentică.

ION I. CANTACUZINO

# REVISTA REVISTELOR

## STREINE

### REVUE DE PARIS

Anul 43 — Nr. 24

D. R. Roussy de Sales, care a avut ocazia să urmărească de aproape campania electorală din Statele-Unite, consacră un articol realegerii d-lui Roosevelt care a fost, într'adevăr, triumfală, și a constituit o manifestație cu totul excepțională pentru Statele-Unite. Deosebit de semnificativ este spiritul sub semnul căruia s'a desfășurat această campanie electorală și curentele care au fășnit din sânul poporului, cu această ocazie. După o campanie din cele mai violente, în ultima zi atmosfera s'a schimbat cu totul și realegerea d-lui Roosevelt s'a impus tuturor, dând impresia că votanții știau ceea ce voiau și ceea ce făceau. De aceea, verdictul electoral din 3 Noemvrie 1936 are semnificația unei afirmări solemne a validității și a puterii partidului democrat.

Pentru a ne explica izbânda neașteptată a d-lui Roosevelt, trebuiesc examinate cauzele înfrângerii adversarilor săi. Prima lor eroare a fost desemnarea guvernatorului Landon ca șampion al opoziției republicane. Republicanii au crezut că oricare membru mai marcant al partidului lor ar putea să impună corpului electoral, cu condiția să fie suficient de neutru, pentru ca să fie în măsură să reprezinte elementele cele mai dispartate și contradictorii pe care nădăjduiau să le ralieze în jurul lor. Guvernatorul Landon a fost « candidatul nostalgiei », sentiment care, în cursul acestei campanii, s'a manifestat la mulți Americani care, de bună credință, credeau că virtuțile cele mai curate și mai autentice se vor pleca în fața lor. A doua eroare au comis-o năpăstuindu-se asupra d-lui Roosevelt cu o serie de atacuri improvizate zi de zi și ascultând fără suficientă chibzuință, de sfaturile aliașilor lor puțin recomandabili. Din acest punct de vedere, influența d-lui William Randolph Hearst le-a fost în deosebi nefastă, căci presa Hearst pornise o campania fantastică, acuzând pe președintele Roosevelt și partidul său că a pactizat cu comuniștii. Publicul, plictisit de refrenul că președintele Statelor-Unite e bolșevic, bolnav sau nebun, și-a astupat urechile și a crezut tocmai contrariul. A treia eroare a republicanilor a fost că, vrând să creeze un contrast între Roosevelt și Landon, au sfârșit prin a născoci legenda că guvernatorul Landon ar fi o perfectă nulitate. « Președintele Roosevelt poate fi

învins de oricine, chiar de un Chinez ». Și aceiași polemist adăoga a doua zi după victoria Președintelui: « Da, dar Landon nu era nici măcar Chinez ».

Rolul presei a fost considerabil în această campanie, căci 85—90% din ziarele ce apar în Statele-Unite au luptat împotriva lui Roosevelt cu o îndârjire și o impetuozitate neobosită. Iar a doua zi după scrutin, o bună parte din ziarele serioase a făcut un examen public de conștiință, căutând să explice motivele insensibilității manifestate de cititori față de argumentele lor. Toate ziarele au tras concluzia că influența presei nu numai că e mai neînsemnată decât se credea, dar, în mod practic, e nulă în clipa în care se găsește în fața unei opinii publice care știe ceea ce vrea. În Statele-Unite, se spune că președintele întrebuințează primii patru ani ai mandatului său pentru a-și asigura realegerea și cei patru ani următori pentru a-și croi un loc în istorie. E foarte probabil că actele președintelui Roosevelt vor fi dictate, în bună parte, de acum înainte, de grija posterității. E mai mult ca sigur însă că-și va continua programul de reforme sociale și de îmbunătățire a soartei muncitorimii.

« Pentru imensa majoritate a Americanilor, conflictul fascism-comunism nu prezintă nici o realitate, ci e o chestiune europeană sau asiatică care nu-i atinge decât la suprafață și care, cu excepția unor grupări de inspirație mai mult sau mai puțin suspectă, este fără răsunet asupra mentalității naționale. În ochii masei Americanilor, adevăratul conflict mondial este între democrație și dictatură, între principiile care garantează libertatea individuală și Statul totalitar. De aceea, din acest punct de vedere, ei nu fac nici o deosebire reală între d-nii Stalin, Mussolini și Hitler care, în ochii lor, alcătuiesc o trilogie funciarmente antipatică. De aceea, opinia publică americană e mai mult ca oricând favorabilă Franței ».

D. Philippe Amiquet publică o serie de scrisori inedite ale lui Ludovic al XV-lea către nepotul său, infantul Ferdinand de Parma, iar d. Drabowitsch înfățișează o latură interesantă a vieții actuale din Rusia, descrisă după date din presa sovietică.

## REVUE POLITIQUE ET PARLEMENTAIRE

Anul 43 — Nr. 505

D. Louis Le Fur, consacrand un studiu excelent războiului civil din Spania, în lumina dreptului internațional, conchide că, în fața pasiunilor declanșate în Peninsula iberică, triumful rațiunii, justiției și umanității e problematic; într'adevăr, experiența spaniolă ne dovedește încă o dată, că e mai greu să impui legile războiului într'un război civil, decât într'un război între popoare.

## MERCURE DE FRANCE

Anul 47 — Nr. 924 — T. CCLXXII

D. Georges Duhamel discută indicele de civilizație și, cu această ocazie, spune lucruri ce merită a fi semnalate. Umanitatea se împarte astăzi, grosso-modo, în două grupuri: de o parte popoarele așa zise barbare, pentru că sunt

incapabile să tragă foloase din metodele științifice și să beneficieze direct de mașinismul modern; de altă parte, popoarele care sunt favorizate de această civilizație.

« Țările în care vedem dezvoltându-se actualmente, experiențe sociale, dintre care unele îngrijorătoare, altele înspăimântătoare, altele atroce, își bizuiesc publicitatea pe un lux ostentator al civilizației lor materiale... Se arată călătorilor din Rusia uzine model, birouri de poștă model, ospicii model. Germania hitleristă face exhibiții și mai fastuoase încă. Toate acestea nu cântăresc prea greu în judecata mea. Cu banii poporului, se poate minuna totdeauna călătorul, se pot ridica edificii somptuoase și se poate da spectacolul ostentator al unei societăți îndreptate spre progres. Cu banii unui popor asuprit, guvernele tiranice pot să ofere totdeauna aparența și să ne procure iluzia culturii, a rafinamentului și a ordinii. Pe mine însă nu mă înșeală ».

Unde e adevărata civilizație? Căci nu se poate pronunța fără intenție malițioasă cuvântul fericire, când astăzi toate popoarele se zburciumă, pradă privațiunilor materiale și morale. Teama și nemulțumirea s'au cuibărit pretutindeni. Însă nemulțumirea nu se poate totuși exprima în tot locul, cu o libertate perfectă și iată că d. Georges Duhamel găsește aici un indice sigur: « Nu mai nădăjduiesc să gășesc în această lume modernă, tristă, oameni satisfăcuți de soarta lor. Însă când au cel puțin dreptul să gândească că sunt nemulțumiți, dreptul de a exprima și de a scrie această nemulțumire, susțin că nu au atins încă marginea disperării, iar aerul în care trăiesc îmi pare încă respirabil, și în patria lor se poate încă vorbi de civilizație, fără a jigni morala și bunul simț ». Este incontestabil că, de când există o societate omenească, libertatea, spiritul de libertate și sensul libertății constituie indicele cel mai sigur al adevăratei civilizații.

## REVUE DES DEUX MONDES

Anul 106 — Vol. 36 — 4-e livraison

D. locotenent-colonel Bugnet publică un studiu remarcabil asupra Mareșalului Foch și a lui Clemenceau, în care ne înfățișează pe acești doi oameni de seamă, unul organizatorul, iar celălalt realizatorul victoriei. Grație faptului că cel dintâi a fost în stare să dea Franței încrederea în ea însăși, i-a fost cu putință lui Foch să învingă pe câmpul de luptă.

Iată portretul lui Clemenceau, în clipele tragice ale războiului:

« Era bătrân; avea aproape optzeci de ani. Cu toate că deabia se sculase după o operație grea, spiritul său e tot atât de vioi pe cât este ardoarea lui de a lupta. Mic de stat, oarecum rotunjour și, totuși, foarte sprinten, ghicim în el omul gata să sară în sus sau să se năpustească. Ochii îi sunt aspri și tare înfundați sub arcadele-i adâncite cu sprâncene încovoiate; privirea sa rece, pătrunzătoare, machiavelică, când se aprinde de dorință sau se colorează de ironie, când se încarcă de tristeță, și adesea aruncă sclipiri fulgerătoare. Capul său mare și pătrat, cu zbârcituri pronunțate, cu linii aspre și ten gălbui, este capul unui Kalzuk, însă mustața sa albă, pe oală și stufoasă, este aceea a unui Gal. Cu mâinile înmănușate în mănuși de ață cenușii și cu haine severe

după moda veacului trecut, pare să fie un notar de oraș mic. Are asprimea unui țaran și aspectul unui burghez, însă spiritul unui literat, știința unui medic, gusturile unui artist . . și reputația unui tigru. Personalitate mai de grabă cunoscută decât populară, are reputația unui vechi luptător energic și șiret, obișnuit cu cele mai grele complicații politice, capabil să facă sau să desfacă ministere și chiar și președinți de Republică. Dărâmător înverșunat, nu se dă înapoi în fața oricărei cruzimi pentru a distruge, după cum nu se teme de nici o îndrăzneală când vrea apoi să construiască ».

În împrejurările în care a fost chemat la putere, în Noemvrie 1917, Clemenceau era ultima carte, căci oferea o garanție care învingea orice scrupul și ezitare: patriotismul său exaltat, autoritar și exclusivist.

Tigrul avea inimă bună, însă o ascundea; înclinarea sa spre zeflema deconcerta; când recurgea la ea să-și învăluiească sensibilitatea, când, dimpotrivă, ca să-și manifeste părerea sa sinceră, fără nici un menajament. Sub masca unei veselii artificiale, își ascundea grijile sale patriotice și, odată descătușat de ele, își traducea printr'o mojiec emoția sau satisfacția.

« Salvând situația, Foch l-a salvat pe el însuși? E fericit și nu-și poate exprima fericirea și, în această clipă, făgăduiește salvatorului său o recunoștință veșnică. Însă pe măsură ce admiră îndrăzneala acestei voinți energice care știe să hotărască cu atât eroism pe câtă simplitate, vrea să reducă la tăcere toate sentimentele sale de admirație și de recunoștință, căci pudoarea sa de bărbat și de șef și orgoliul său nu-i permit să le expună în public. E sub farmecul puternic al ascendentului lui Foch și, totuși, se războiește cu o butadă desagreabilă? Fraza care-i scapă îi trădează subconștientul. Primind comandamentul unic, Foch i-a scos un ghimpe din călcâi și, totuși, nu se poate abține să-i fie necaz, tocmai din cauza imensului serviciu pe care îl a făcut. Simte că, prin aceasta, Foch a luat o ipotecă asupra-i; o acceptă, dar îl jenează. Și apoi Foch i-a forțat mâna și nu-i place să se plece în fața nimăunii ».

Personalitățile lor sunt atât de puternice și cu aparențe atât de contradictorii, încât ne așteptăm mai de grabă să le vedem înălțându-se unul împotriva celuilalt, decât să se înhame împreună la o operă comună. Și totuși, se aseamănă prin temperament și se apropie prin caracter. Amândoi sunt iuți, aprigi, brusci și chiar brutali. Sunt geți care posedă până la extrem și, câteodată, până la abuz, simțul și gustul autorității; le place să-și asume răspunderi; amândoi sunt mânați de același dinamism puternic care face din furtună clima lor favorită. Amândoi sunt oameni de acțiune, cu toate că unul e magicianul verbului și celălalt un om de studiu; de aceea simt nevoia să se miște, să se agite, pentru a se realiza. Amândoi au mare încredere în soarta și menirea patriei lor, însă Clemenceau cu tot pesimismul spiritului său critic, iar Foch cu tot optimismul său de catolic practicant.

Foch, grație echilibrului său, și Clemenceau, cu toată nestabilitatea sa, au obținut rezultate minunate, fiecare în domeniul său și cu resurse proprii, căci eforturile amândorura, aplicate felurit în medii deosebite, se conjugau admirabil, când era vorba de a stăpâni împrejurările și de a învinge evenimentele, în vederea unui scop unic: acela de a birui pe dușman.

## LE MOIS

Nr. 71

D. G. Marguliès întreprinde un studiu vast asupra problemei asiatice și, în speță, a conflictului chino-japonez, începând prin a examina năzuințele și mobilele Japoniei.

Dela început, dovedește cât de falsă e concepția curentă asupra acțiunii japoneze: Japonia, a cărei populație e în plină creștere, nu mai găsește hrană și debușouri în imperiul ei insular și, de aceea, e în căutare de teritorii de colonizare. Iată că a ales Manciuria pe care o ajută să se desfacă de China, îi recunoaște autonomia și o ia sub tutela ei. În același timp, încearcă să-și întindă controlul și asupra Mongoliei Interioare și a Chinei nordice.

Mai întâi Japonia nu caută terenuri de imigrare și colonizare. Colonul japonez se expatriază cu mare greutate și e greu aclimatizabil pe continentul asiatic, unde clima, viața și alimentația nu-i priesc. Astfel, în răstimp de 40 de ani, de când e sub stăpânire japoneză, insula Formoza nu are decât 200.000 locuitori japonezi, iar în Coreea, anexată din 1909, la o populație de 15 milioane de locuitori, elementul nipon deabia atinge 4—5%. În Manciuria, unde deține din 1904 concesiunea drumului de fier de Sud, populația japoneză nu se ridică la mai mult de 200.000 de locuitori.

În schimb, în Manciuria, unde, până la începutul acestui veac, era interzisă imigrația chineză, coloniile chinezi s'au năpustit asupra ținutului, înecând cu desăvârșire populația autohtonă, astfel încât astăzi, din 32 de milioane de locuitori, deabia un milion mai conservă caracterul și limba manciuriene.

Întru cât emigrația japoneză e în mod practic nerealizabilă, se pune întrebarea: cum și cu ce se hrănește surplusul de populație japoneză? Prin dezvoltarea industriei, procurând populației un mijloc de existență pe care agricultura și pescăria nu i-o mai pot asigura. De aci tendința industriei japoneze de a se desvolta cu orice preț, de a acapara piața europeană, de a vinde la prețurile cele mai scăzute.

Unii cred că considerații de ordin economic ar împinge Japonia în Manciuria și în Mongolia Interioară, pentru a pune mâna pe materiile prime care abundă în aceste provincii. Or, Japonia dobândise încă în 1905 concesiile importante în Manciuria. Și oare nu avea mai degrabă interesul să-și asigure aceste produse, respectând însă independența țării, care grație unor combinații vamale, îi asigura accesul pieții chineze? De sigur că contractele de exploatare într'o țară străină prezintă multe inconveniente, însă, din punct de vedere strict economic, aceste inconveniente sunt larg compensate de o piață străină de o mare capacitate de achiziție, care are în spatele ei toată China și e, în același timp, ușor de controlat, grație concesiunilor posedate de Japonezi și a rolului pe care consilierii niponi îl jucau pe lângă guvernul provincial al Manciuriei. Astăzi, resursele pe care Japonia le trăgea din piața manciuriană sunt compromise, în urma turburărilor politice care au desorganizat viața tânărului Imperiu.

După acest examen al împrejurărilor care pot explica acțiunea Japoniei, ajungem la concluzia că deasupra oricăror alte considerații, numai un spirit războinic de cucerire a putut să împingă Japonia în 1931 să intervină în China și în Manciuria. La bază e, de sigur, planul Tanaka din 1927 care reprezintă teza militară pan-japoneză: un plan de cucerire a Universului îmbătrânit, de către o Japonie sănătoasă, întinerită și plină de încredere în destinul ei național. Planul e foarte explicit și prevede, ca etape succesive, cucerirea Manciuriei, care ar îngădui aceea a Chinei; cucerirea Chinei ar îngădui aceea a Asiei centrale și a Indiei; cucerirea Indiei ar îngădui aceea a întregii Asii, și aceasta ar permite cucerirea Europei.

Acest vis minunat nu e nou: în veacul al XIII-lea l-a făurit tot o căpetenie mongolă, Gengis-Khan, care a realizat cucerirea Asiei și numai moartea prematură l-a împiedicat să porceadă și la cucerirea Europei.

D. Pierre Descaves studiază felul în care se decernă Premiul Nobel, sub titlul suggestiv: « Nobel e trădat? ».

Intr'adevăr, Alfred Nobel a instituit un fond ale cărui dobânzi vor fi distribuite anual în 5 părți egale, între acei care, în anul scurs « vor fi adus cele mai mari servicii omenirii ». Părțile urmează a fi atribuite astfel: în domeniul științelor fizice, celui care va fi făcut cea mai mare descoperire sau invenție; în domeniul științelor chimice, persoanei care va fi făcut cea mai mare descoperire sau îmbunătățire; în domeniul fiziologiei sau a medicinei, celui care va fi făcut cea mai importantă descoperire; în domeniul literaturii, celui care va fi produs lucrarea cea mai remarcabilă *cu tendință idealistă* (sublinierea e a noastră N.R.); în sfârșit, ultima parte, persoanei care va fi făcut cel mai mult pentru opera de înfrățire a popoarelor... », etc. Premiul Nobel pentru literatură se decernă de Academia suedeză.

Trebuie amintit că Academia suedeză a luat toate măsurile ca Premiul Nobel să fie decernat în cunoștință de cauză și, până în prezent, s'a manifestat totdeauna cu demnitate și nu s'a plecat în fața vreunei presiuni exterioare și nu tolerează nici intrigile, nici intervențiile în jurul hotărârii ei. Cu 3—4 excepții, alegerea ei n'a fost decât promovarea unor persoane consacrate dinainte. Bernard Shaw spunea că titularii Premiului Nobel erau ca hotelurile indicate cu un asterisc în Baedeker și compara decernarea premiului cu o loterie accesibilă oricui a atins un « minimum de celebritate ».

Numai că din 1901 și până astăzi, Academia suedeză s'a emancipat de statutele fondatorului care este testamentul lui Nobel. De ce? De o parte a întâmpinat multe greutăți, de altă parte a înfrânt testamentul cu bună știință.

Ca să obții Premiul Nobel, trebuie să fi contribuit în cursul ultimului an « cu serviciul benefic al omenirii » și să fi scris « lucrarea cea mai remarcabilă cu tendință idealistă ». În sfârșit, opera literară nu va trebui să fie de « utilitate benefică » unei acțiuni, unei anumite țări, ci omenirii întregi; astfel nu va putea fi vorba de o operă cu un caracter specific național.

« Idealism », « serviciul benefic al omenirii », formulele sunt vagi și Academia suedeză a putut să jongleze cu ele. De altminteri, e cu puțință ca



Academia suedeză să distingă cea mai bună lucrare apărută în producția mondială a unui an? Intr'un singur caz, Premiul Nobel a fost decernat pentru o unică lucrare recentă: Knut Hamsun a luat în 1920 Premiul Nobel pentru opera sa *Markens grade*.

Academia suedeză s'a îndepărtat dela principiile testamentului lui Nobel încă din 1901, dela prima distribuție a Premiului, când îl decernă lui Sully Prudhomme pentru «opera sa poetică». În 1902 se liberează de clauza literară și se oprește la Mommsen «pentru monumentală sa istorie romană». În ambele cazuri, Academia suedeză a trădat intențiile testatorului, căutând calitatea de renume mondial al laureaților săi. Căci într'o clauză puțin cunoscută, Alfred Nobel indica că înțelege «să favorizeze ecloziunea talentelor tinere pentru a le îngădui să se desvolte liber, în afară de orice constrângere pecuniară». Acest scop n'a fost niciodată atins, căci premiile Nobel au ajuns un soi de consacrare supremă adusă oamenilor iluștri la sfârșitul carierii lor. Cel mai tânăr laureat a fost Kipling la 42 de ani; în schimb, Pirandello, Bergson și Shaw l-au obținut la 70 de ani, Carducci la 71, Mistral și Spitteler la 74, Anatole France la 77, Paul Heyse la 80 și Mommsen la 85.

În restul sumarului, remarcăm: *Teatrul lui Eduard Bourdet* de André Perrin; *În statele Unite: dela lupta între partide la luptele de clasă*, de Florian Delherbe; *Literatura argentineană*, de Antonio Aita; *Catastrofismul și evoluția lentă*, de Jacques Delevsky, cât și numeroase informații inedite asupra actualității politice, economice, sociale, literare, artistice și științifice din lumea întreagă.

## LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

25-e Année — No. 279 — 1-er Décembre 1936

Număr dedicat lui Paul Claudel, ceea ce trebuie să fie probabil o replică târzie la căderea pe care a suferit-o anul trecut poetul la Academia Franceză.

Lipsesc din sumar marile nume ale revistei: André Gide, Paul Valéry, Alain, Benjamin Crémieux.

Remarcabil articolul d-lui Jean Schlumberger «Accès à Claudel».

Autorul explică rațiunile pentru care Paul Claudel a rămas până azi necunoscut marilor mulțimi cititoare.

Pentru dificultățile de vocabular și de sinteză ale poeziei claudeliene, d. Schlumberger găsește o explicație fericită și o formulă sugestivă, spunând că ea a regăsit «*libertatea toracică pe care o reclamă un mare suflu*».

Partea finală a articolului e prea frumoasă, pentru a nu o transcrie în întregime:

« Mais l'obstacle majeur qui retient les hésitants, il n'en faut pas douter, c'est chez Claudel la grandeur même. La notion de grandeur n'est pas facile à serrer de près. Elle n'est ni la supériorité intellectuelle, ni la noblesse morale, ni le génie verbal. Elle peut se manifester sous ces formes, comme elle peut sublimer les pires tendances et porter à l'incandescence les plus étranges matériaux. Elle marque la faculté de prendre ses distances par rapport à la vie quotidienne et de se mouvoir naturellement dans un monde simplifié,

où tout est ramené aux éléments primordiaux. Un chapitre de Job ou une figure de Michel-Angelo suffisent à nous révéler une manière de se poser en face de l'existence et de toiser les créatures, qui efface tout l'épisodique, le bâtard et le mesquin: un monde où la fourmi et le cristal de givre peuvent garder leur place, mais où les superstructures artificielles de la civilisation se dissolvent; un monde où l'on vit en tête à tête avec l'essentiel. Il y a des siècles infortunés où nulle voix ne s'élève avec cet accent: celle de Claudel nous donne une raison nouvelle de ne pas mésestimer notre temps. Elle prouve que notre culture n'est pas inguérissablement critique et que notre qualité de modernes ne nous a pas enlevé ces sortes de branchies par lesquelles l'humanité respirait à l'aise au fond des époques sans problèmes (tout est évident pour Claudel), dans ce qu'on appelle les âges d'or. Une scène de l'*Annonce* où les cantiques de la *Cantate* suffiraient pour enfoncer un coin dans notre littérature et pour en faire sauter les classements. Non pas que tant le reste se trouve par là disqualifié: il peut y avoir, si j'ose dire, de très grandes choses sans cette grandeur. Mais elle introduit un repère, elle restaure une échelle, et rien n'a plus tout à fait les mêmes proportions. Ne pût-on la définir, on sent sa présence. On serait déconcerté à moins. »

#### DIE MUSIK

Anul XXIX — Caetul 3 — Decemvrie 1936

D. Alfred von Ehrmann semnează un eseu emoționat intitulat « Crăciunurile lui Brahms », marele compozitor german, dela moartea căruia se împlinesc, anul acesta, patru decenii.

În cadrul unei cronici închinată primei reprezentății a operei recente a lui Ottmar Gerster, « Enoch Arden », d. Friedrich W. Herzog face unele considerații îndrăznețe asupra necesității ca muzica să părăsească terenul artei abstracte și pure, pentru a-și relua menirea de a fi înțeleasă de marile mase:

« Dacă bună parte din compozitorii contemporani se miră că muzica lor nu găsește în popor răsunetul așteptat, trebuie să li se repete fără încetare că linia dreaptă și simplă a muzicantului înnăscut place mai degrabă decât limba muzicală împachetată într'un balast metafizic, care nu e inteligibil decât « cunoscătorului » și acestuia încă numai după mai multe audițiuni. De ce se impun de pildă « Trubadurul » lui Verdi și « Tiedland » de Eugen d'Albert, încă dela prima audiere? De ce se situează, până în ziua de astăzi, italianul Puccini în fruntea statisticeii teatrelor de operă germane? Pentru că impresionează publicul în sentimentele lui elementare, pentru că exprimă pasiuni mari pe care le transpune în limba lor muzicală, de o manieră palpabilă și inteligibilă. Aici genialul stă alături de trivial, dând acel amestec veridic care conferă și cotidianului adevăratul său aspect ».

Din rubrica informativă asupra activității scenelor lirice germane, aflăm că majoritatea lor se alimentează cu opere de Mozart, Verdi, Wagner și Richard Strauss, care sunt cele mai gustate de marele public.

Din restul repertoriului, însemnăm reprezentarea următoarelor opere noi, în primă audição: « Dr. Iohannes Faust » de Hermann Reuter (Bremen); « D-rei Schneider von Schonau » de Jan Brandts-Buys (Düsseldorf); « Ulen-spiegel der Geuse » de Karl August Fischer, într'o nouă prelucrare (München). Iar la Mannheim s'au cântat, în cadrul unui concert, fragmente din opera neterminată de Hugo Wolff, « Manuel Vengas ».

## ROMĂNEȘTI

### REVISTA OFICIULUI NAȚIONAL DE TURISM

Anul I — Nr. 13—14 — Oct.—Nov. 1936

D. Mihail Sadoveanu povestește o plimbare făcută în tovărășia lui Panait Istrati la Cheile Bicazului. Amintiri de două ori emoționante: prin grandoarea peisajului evocat și prin figura scriitorului pierdut.

« ... I-am dus pe celebrul străin și pribeag către muntele nostru cel mare Ceahlăul trecând întâi prin Cheile Bicazului.

Incepuse să se facă oarecare taină în țară, cu privire la acest loc. Amatorii tindeau cătră el. Până atunci aveau faimă mănăstirile nemțene, valea Bistriței, Ceahlăul, Mestecănișul și Prislopul și alte locuri cu nume mare din alte părți ale țării. « Cheile » acestea erau ceva nou.

« Nou » e numai o vorbă. Căci locul e din cele mai vechi ale pământului: atât cât i-a trebuit apei Bicazului să rupă și să roadă stâncile din plaiul de sus până într'o adâncime de câteva sute de metri, pe un parcurs de câteva ceasuri cu piciorul. Poți intra acolo din Ardeal pe la Gheorghieni: ori din valea Bistriței, pe la satul Bicz. »

Drumul al doilea, din Vechiul Regat, a rămas ca în vremea de demult. Pe potecile de aici, printre bolovănișuri, poate pași numai calul munteanului. Drumul de dincolo dela Gheorghieni a fost meremetisit de vechea administrație ungurească, după pilda Apusenilor. Lucrarea, rămasă neisprăvită la intrarea în chei, aduce șoseaua printr'un tunel la gura prăpastiei.

Așa era când ne-am prezentat noi acolo. De atunci lucrurile s'au mai stricat. Cheile au fost șoseluite, îndrăznesc și automobilele să se avânte în-lăuntru. Știu că, într'o primăvară, puhoiul are să sfarme totul, restabilind adevărul: dar se poate întâmpla ca opera omului totuși să reziste. Vă încredințez că era mai frumos atunci, fără șosea.

Ne aflam, noi și cu Panait Istrati, pe drumul dela Gheorghieni. Ieșit din fundul Tazlăului și al trecutului, prietenul nostru ne privea cu oarecare nedumerire...

... Grăbim pe cât putem ca să trecem de tunel și să ne găsim singuri în râpă, cu opera lui Dumnezeu.

Intre tunel, unde rămâne lumea domniilor noastre, și între Șugău, care vine spumând din cotlonul negru al muntelui ca să se izbească în râpa Bicazului, perspectiva se îngustează între țăncuri și bolduri de piatră care împung cerul. Păreții de stâncă sură se apropie: stau drepți și lustruiți ca niște păreți adevărați, sunt așa de apropiați, cât însăși albia pârăului, încât nu

putem păși pe marginea apei, trebuie să pășim prin apă, și spărtura lor în sus e așa de înaltă încât brazii din lumina depărtată de deasupra par minusculi, iar pajurile trec dela un zid la altul ca niște gănganii. Dintre acești păreți de stâncă dreaptă până în cer, scapă cu vuiet de tunet Bicazul. Ca să-i vedem convulsiile dramatice, bătaia în stânci, furoarea spumată, trebuie să străbătem în locul acesta al miilor de veacuri de bătălie.

Punem piciorul pe piatra colțurată, ne clătinăm pe punți șubrede, ne învâluie aerul rece al talazului, nu se aude nici în cer nici în pământ, ne facem semne cu ochii uimiți și cu mâini nesigure, ca oamenii cei dintâi din vechimea lumii, ne lepădăm o parte din straietele țărâmului acestuia, ca să trecem prin torentul rece care taie ca briciul, ne ducem încet prin nori spre țărâmul celălalt. Sunt într'adevăr aici colțuri cum e râpa Bicăzelului, unde n'a călcat picior de om dela începutul creației. Numai pasărea măiastră trece pe acolo prin tumultul furtunii. Acolo hălăduesc poate umbrele bătrânilor noștri, stăpânii de demult ai Daciei, născând în negură și în inima muntelui.

Coborînd ne oprim o clipă. S'a arătat printr'o spărtură în zimții stâncilor, o priveliște măreață și dulce în același timp: Ceahlăul în asfințit de soare.

Abia acum începem să grăim în limba oamenilor de azi. Pribeagul nostru ne privește ca după o inițiere divină, după ce s'a coborît și în prăpastia propriului său suflet.

— Nicăeri n'am aflat asta, zice el c'o voce tragică.

A fost cuprins de un spasm, i-au izbucnit lacrimi în ochi, a îngenunchiat și a sărutat stânca.

Acest vânat a fost cel mai frumos din câte am dobândit cândva în cariera mea de vânător. L-am închinat iubitului mormânt dela Baldovinești ».

### VIATA BASARABIEI

Anul V — Nr. 11—12 — Noemvrie—Decemvrie 1936

Material literar, mult, divers și inegal. Publicație interesantă totuși prin ambițiile sale de cultură regională, ambiții insuficient servite însă de un grup de condeie entusiaste și juvenile.

De reținut articolul informativ semnat de d. Dr. N. Morozeu asupra unui tânăr savant român, de curând decedat și a cărui activitate de antropolog pare a fi fost foarte prețuită în Elveția. Este vorba despre Alexandru Donici, fost primul asistent al profesorului Eugène Pittard dela Geneva, în tovărășia căruia a publicat de altfel majoritatea studiilor sale de specialitate.

Articolul este însoțit de bibliografia lucrărilor lui Alexandru Donici.

### EXTEMPORAL

Revista liceului « Mihail Eminescu » din București, Nr. 3 — Noemvrie 1936

Număr festiv închinat amintirii lui Mihail Eminescu.

Colaborări bogate, omagiale. Semnează d-nii N. Iorga, Dr. Marinescu, S. Mehedinți, Octavian Goga, E. Lovinescu, Camil Petrescu.

Numeroase reproduceri, texte, facsimile, gravuri.

Scrise cu o emoție sfătoasă sunt paginile d-lui colonel Ionescu-Dobrogeanu: « Cum l-am cunoscut pe Eminescu ».

Cităm un fragment:

« După ce isprăvi de cetit volumul, Stăncescu îmi propuse să facem o vizită lui Eminescu. Locuia la baba Safta muscălăgioaica, în strada Speranței, două sau trei case mai înainte de răspântia cu strada Italiană. Și așa a rămas vorba, ca să trec pe la Stăncescu și împreună să mergem la poet. Așa am și făcut. Asta era într-o Duminică după amiază în prima jumătate a lui Iulie 1884, la vreo câteva luni după ce poetul se întorsese dela Viena, mai întremat după boala lui cea dintâi.

O casă bătrânească și scundă, întoarsă cu spatele spre stradă. Curtea largă și acoperită cu troscot de un verde închis. Un nuc involt străjuia curtea drept la mijloc. Strașina din fața casei se prelungea peste prispă și se sprijinea pe niște stâlpi cu cerdac, dela un capăt până la celălalt.

... După o scurtă ciocănitură în ușă, intrăm. Poetul se aștepta la vizita noastră: amicul meu îl înștiințase.

Veți fi crezând — poate — că Eminescu ne-a primit în ținută cât de puțin îngrijită? Nu. Purta un halat vechi peste cămașa de noapte: iar în picioarele goale, niște pantofi de păslă, tot așa de vechi. Figura-i plutea într'un nor de fum, de deabia i-o puteai distinge, cu toate că ferestrele din spre curte erau deschise.

Se scoală dela masă și vine în spre ușă, unde ne întâmpină cu un zâmbet firav, în colțul drept al gurii. Avea fruntea lată și încadrată de un păr frumos negru, puțin ondulat și dat pe spate, unde era tuns în formă de chică cărlionțată, așa cum poartă plăieșii bucovineni. În ochii negri și mari se citeau urmele, proaspete încă, ale unei zguduiri sufletești. Nu i-aș putea numi vioi: ci din contră lăncezi, triști și aiuriți. Mustața stufoasă și tunsă deasupra buzelor.

... Pentru a-i mai alina durerile și a-l scoate din starea aceasta sufletească, covârșitor de deprimantă, Stăncescu i-a propus să vină, când va voi, la mine. . . Poetul primește cu o vădită bucurie. Figura i se înseninează ca prin farmec. Rămâne înțelegerea ca Dumineca următoare — câteva zile înaintea Sfântului Ilie — să vină cu Stăncescu la mine.

Era cu totul altul Eminescu în Dumineca aceea! De o veselie exuberantă, aproape copilărească și foarte vorbăreț. Avea o ținută corectă și îngrijită. Purta un costum gris-deschis, cu cravată neagră « Lavallière » și o pălărie moale de păslă puțin turtită în față.

Il întâmpinăm în pragul porții. El mă privește cu un surâs prieteneos. Nici ochii — parcă — nu mai erau cei de altă dată: acum deveniseră vioi, blânzi și pătrunzători. . . In pragul grădinii a rămas înmărmurit de frumusețea ei; iar sub tei cu o vădită admirație exclamă: « Țista da, zic și eu că-i tei, cei dela șosea sunt niște stârpituri ».

## ROMÂNIA MILITARĂ

Anul CXXIII — Nr. 12 — Decembrie 1936

Studii, aplicații și bibliografii de specialitate militară, între care o cercetare mai amplă despre « Operațiunile preliminare din Dobrogea » de Lt.-Colonel V. Chirovici.

E un examen foarte strâns, foarte critic al operațiunilor dela Turtucaia, sprijinit pe un material documentar suficient, pentru ca lectorul — fie și nespecialist — să urmărească logica acelei probleme militare.

De reținut de asemeni micul studiu despre «Duelul și noul cod penal», studiu în care autorul confruntă tradiția militară cu noul regim creat duelului prin codul penal, recent intrat în vigoare.

## REVUE DE TRANSYLVANIE

Tome III — No. 1 — Cluj, Roumanie 1936

Intreg sumarul acestei excelente reviste documentare merită să fie cunoscut. *Sextil Pușcariu*: Les enseignements de l'Atlas linguistique de Roumanie. *G. Sofronie*: La Petite-Entente et la réforme de la Société des Nations. *R. Vuia*: Chronologie des types de villages dans le Banat et la Transylvanie. *S. Dragomir*: Russie et Petite-Entente. *Al. Doboși*: Un chapitre de l'histoire économique des Roumains de Transylvanie.

În deosebi reținem studiul d-lui Sextil Pușcariu, bogat în sugestii și în formule fericite. D-sa publică 15 hărți lingvistice, indicând întinderea teritorială a 15 cuvinte, cu echivalentele lor locale: arină, sfântul Dumitru, zăpadă, usturoi, ciolan, june, cuminecătură, pedestru, sfântul Neculai, vioară, oglindă, zeamă de varză, gresie, varză, județ.

E deajuns să privești hărțile acestor 15 expresii, pentru ca să ai reprezentarea vizuală a destinului lor, a vieții lor.

De altfel, d. Sextil Pușcariu le precede cu luminoase explicații:

«Pour connaître la véritable vie des plantes, il faut en rechercher des milliers d'exemplaires variés, là où elles croissent naturellement dans la forêt séculaire, la steppe battue par les vents, la plaine ensoleillée. De même, pour pénétrer les secrets de la vie palpitante du langage humain, il faut s'émanciper des catégories rigides de la grammaire, échapper à l'obsession de la régularité avec laquelle se répètent certains phénomènes, ne pas laisser le *typique* obnubiler en nous le sens de la *variété* et de la *nuance*. Ce n'est qu'en allant sur le terrain, en faisant de la *géographie linguistique*, en suivant chaque mot individuellement, qu'on peut entrevoir quel combat pour l'existence, souvent acharné et d'un dénouement tragique, les mots d'une langue se livrent entre eux ».

## BULLETIN LINGUISTIQUE

Vol. IV — 1936

Sunt patru ani de când d. profesor Al. Rosetti a luat inițiativa publicării unui «buletin lingvistic» al laboratorului de fonetică experimentală dela Facultatea de Litere din București. De atunci, Buletinul apare regulat, și aduce materiale din cele mai interesante din domeniul lingvisticii.

De curând a apărut volumul al IV-lea pe anul 1936. Ca și cele de mai înainte, acest volum conține studii care privesc, în primul rând, limba română. Iată pe scurt conținutul lui:

D. profesor Iorgu Iordan, dela Universitatea din Iași, studiază problema împrumuturilor recente în vocabular și arată că elementele noi, îndată ce se răspândesc în marele public, sunt asimilate, în privința pronunțării, cu cele vechi.

D. Matei Nicolau, bazându-se mai ales pe limba juriștilor latini, examinează raporturile între formele verbale compuse cu auxiliarul « a fi » în latină și în limbile romanice.

D. Al. Graur trece în revistă diferitele teorii privitoare la elementele comune ale limbilor balcanice și ajunge la concluzia că numai unele dintre asemănări se datoresc substratului.

Urmează un studiu datorit colaborării între d-nii Al. Graur și Al. Rosetti: Soarta lui *l* dublu latin în românește. Contrar teoriei curente, autorii admit că acest sunet, în anumite împrejurări, a dispărut, iar dacă astăzi apare în locul lui un *u*, acesta s'a adăugat mai târziu pentru a separa vocalele în hiat.

D. Al. Rosetti, directorul Buletinului, stabilește condițiunile în care un *o* latin sau slav meridional a devenit în românește *ă*, ceea ce constituie o închidere, cum se dovedește cu ajutorul roentgenogramelor și măsurărilor efectuate de d. Rosetti.

D. Al. Graur publică *Note etimologice*, interesând originea sau valoarea a 57 de cuvinte și sufixe.

Vine apoi studiul d-lui D. Șandru despre *Graiul din Bihor*, urmat de o vastă culegere de texte locale, înregistrate cu ajutorul fonografului.

Dintre *notele* care urmează, relevăm observațiile marelui savant german Leo Spitzer privitoare la expresia *duce-vă-ți*, răspunsul d-lor Graur și Rosetti la unele obiecții ridicate împotriva părerilor exprimate în volumul precedent (despre soarta grupurilor *ct* și *cs*) și studiul d-lui J. Byck, care se ocupă de un fenomen bizar, anume întrebuiințarea terminațiilor duble pentru a însemna pluralul, fie la verbe, fie la substantive.

Simpla înșiruire a materialului tratat ajunge ca să se întrevadă bogăția de informații și de descoperiri pe care o prezintă acest volum. Se poate spune că fiecare număr în parte din *Bulletin linguistique* marchează un real progres în studiul limbii române. Cum publicația d-lui Al. Rosetti apare în limba franceză, străinătatea poate lua ușor cunoștință de articolele d-sale și ale colaboratorilor d-sale. Nu ne îndoim că și acest număr, ca și cele precedente, se va bucura de o călduroasă primire din partea specialiștilor de pretutindeni.

## LIBERTATEA

Anul V — Nr. 1 — 5 Ianuarie 1937

Cu acest număr, revista *Libertatea* pășește în al cincilea an de existență. După patru ani de activitate dezinteresată în domeniul publicisticii românești, *Libertatea* poate privi cu mândrie, nu numai la tot ce a făcut pentru înțelegerea și triumful ideii de libertate, dar și cu încredere în viitor.

D. N. Ghiulea publică un interesant articol intitulat « Lupta contra democrației », ajungând la următoarea concluzie:

« Dacă regimul solidarist și democratic a îmbătrânit și nu mai are apărători cu dorință de luptă, cu elan, cu vigoare, va dispărea și nu vom mai avea decât regretul că omenirea se întoarce la un regim inferior. Sunt convins însă că acel care a gustat fructul libertății, al dreptății și al egalității, va lupta cu toate mijloacele, până la jertfa ființei sale fizice, pentru a și le păstra ».

D. St. Antim, studiind problema reajustărilor monetare, conchide că atâta vreme cât nu se va realiza o uniformitate în salarizarea muncii industriale pe tot globul, unitatea monetară a planetei nu se va putea reconstitui, iar toate încercările de a alinia devizele vor rămânea zadarnice.

## REVISTA ISTORICĂ ROMÂNĂ

### V—VI (1935—1936)

Ultimul volum al « Revistei Istorice Române » conține, ca și cele precedente, studii, miscellanea, recenzii, notițe bibliografice și cronici, datorite colaboratorilor români și streini, referitoare la trecutul nostru.

Cele 660 de pagini ale publicației bucureștene închid contribuții atingând toate laturile istoriei românești și din toate perioadele sale.

Așa, începând cu articolele: cunoscutul istoric polon *Olgierd Gorka* prezintă « Cronica epocii lui Ștefan cel Mare (1457—1499) »; *Gh. I. Brătianu* scrie despre « Bismarck și Ion C. Brătianu »; *Const. C. Giurescu* publică « In legătură cu Istoria Românilor. Răspuns recenziei d-lui N. Iorga » și mai departe un studiu despre « Mormântul germanic dela Chiojdu »; *I. D. Ștefănescu* scoate în evidență, în urma unor cercetări a picturii mănăstirilor românești, « Peintures murales illustrant les liturgies »; *B. Slătineanu* descrie « Trei plăci de ceramică românească din secolul al XVI-lea »; *D. Bodin* face o serie de « Precizări privitoare la legăturile lui Arturo Graf cu Românii »; *Dorin Popescu* prezintă « Deux découvertes de la fin de l'âge du bronze en Transylvanie »; *Damian P. Bogdan* se ocupă de « Diplomatica slavo-română din secolele XIV și XV »; *Mitrea B.*, publică o « Notă asupra unor tezaure de monete romane descoperite în Dacia »; *Gh. Potra* scrie « Despre țișanii domnești, mănăstirești și boierești »; *S. Lambrino* face biografia lui « Valerius Bradua, un nouveau gouverneur de la Mésie Inférieure »; *V. Ghiacoiu* se ocupă cu « Identificarea originalelor unor tălmăciri ale lui Costache Negruzzi »; *Al. Jordan* scoate în evidență ecoul stărnit de faptele lui « Mihai Viteazul în folklorul balcanic » și *C. A. Stoide* arată rostul unor « Negustori din Șarhorod în Moldova ».

La « Miscellanea » colaborează *P. P. Panăitescu* cu note istorice despre « Biserica Stelea din Târgoviște »; *V. Papacostea* cu considerații în jurul unei « Istorii a Turcilor în românește »; *C. Grecescu* « Cu privire la proiectul de Bancă Națională din 1860 al lui Ion C. Brătianu »; *M. Sânzianu* cu « Insemnare despre moartea logofătului Costache Conachi », « Au existat răzeși în orașe? », « Un manuscris cu traducerea românească a cărții Desiderie »; și *D. Bodin* cu « Observații asupra publicării unor documente despre Tudor Vladimirescu ».



Recenzii iscălesc: P. P. Panaitescu, Matteo Bartoli, Emanoil Hagi Mosco, B. Slătineanu, Gr. Florescu, R. Vulpe, I. Nestor, S. Lambrino, Tr. Ionescu-Nișcov, B. Mitrea, Vladimir Dumitrescu, N. Al. Rădulescu și M. Sânzianu; iar cronică: Gr. Nandriș, D. Bodin, C. Grecescu și Paul Verona.

1060 de notițe bibliografice completează revista.

Ca trăsături caracteristice ale acestei largi colaborări, evidențiem că toate contribuțiile semnalate se referă la istoria românească, și, apoi, se întemeiază, iarăși toate, pe mult material documentar inedit.

Condițiile tehnice în care apare « Revista Istorică Română » sunt de asemenea optime.

---



FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ  
ȘI ARTĂ «RĂGELÉ CĂROL II»



CPT.-COMANDOR P. C. FUNDĂȚEANU. *Libertatea mărilor și prizele maritime* . . . . . epuizat

BIBLIOTECA «ENERGIA»

*Au apărut:*

M. CONSTANTIN-WEYER, <i>Cavelier de la Salle</i> , traducere din limba franceză de Paul I. PRODAN . . . . .	Lei 40
L. F. ROUQUETTE, <i>In căutarea fericii</i> , traducere din limba franceză de E. FIĂMĂNDA . . . . .	» 40
ALAIN GERBAULT, <i>Singur străbătând Atlanticul</i> , traducere din limba franceză de A. VIANU . . . . .	» 20
COLONEL T. E. LAWRENCE, <i>Revolta în deșert</i> , traducere din limba engleză de Mircea ELIADE, cu o hartă (2 volume) . . . . .	» 60
RENÉ BAZIN, <i>Pustniul din Sahara, viața părintelui Charles de Foucauld</i> , traducere din limba franceză de Alexandru HODOȘ . . . . .	» 30
MIHAI SADOVEANU, <i>Viața lui Ștefan cel Mare</i> (Ediția a III-a) . . . . .	» 30
C. ARDELEANU, <i>Domnul Tudor</i> (Ediția a II-a) . . . . .	» 30
R. P. HUC, <i>Descoperirea Thibetului</i> , traducere din limba franceză de Apriiana MEDIANU . . . . .	» 30
HOMER, <i>Odiseea</i> , traducere în proză din limba elină de E. IOVINESCU (Ediția a II-a) . . . . .	» 60
JAKOB WASSERMANN, <i>Viața lui Stanley</i> , traducere din limba germană de Radu CIO-CULESCU . . . . .	» 40
H. M. STANLEY, <i>Autobiografie</i> , traducere din limba engleză de Mary M. POLIHRONIADE . . . . .	» 60
R. M. HUC, <i>În China</i> , traducere din limba franceză de Natalia BĂLUȚĂ . . . . .	» 40
F. YEATS-BROWN, <i>Bengali</i> , traducere din limba engleză de Radu GEORGESCU . . . . .	» 40
JAKOB WASSERMANN, <i>Christofor Columb</i> , traducere din limba germană de I. SĂNGIORGIU . . . . .	» 40
DEAN FARRAR, <i>St. Winifred sau școala și lumea ei</i> , traducere din limba engleză de W. și C. NOICA . . . . .	» 60

BIBLIOTECA «INFORMATIVĂ»

*A apărut:*

Ing. I. ORBONAȘ, <i>Manual de atelier mecanic</i> . . . . .	Lei 80
H. STAHL și DAMIAN P. <i>Manual de paleografie slavo-română</i> . . . . .	» 140

BIBLIOTECA «ARTISTICĂ»

*Au apărut:*

O. HAN, <i>Sculptorul D. Paciurea</i> , cu 24 de planșe . . . . .	Lei 60
AL. BĂȘUIOCEANU, <i>Andreescu</i> . . . . .	» 120

BIBLIOTECA «ORAȘE»

*Au apărut:*

MIRCEA DAMIAN, <i>București</i> , cu 48 de planșe . . . . .	Lei 120
TUDOR ȘOIMARU, <i>Constanța</i> , cu numeroase ilustrații în text . . . . .	» 80

BIBLIOTECA «DOCUMENTARĂ»

*Au apărut:*

<i>Aminirile Colonelului Lăcusteanu</i> , publicate de RADU CRUTZESCU . . . . .	Lei 70
ELENA G-ral PERTICARI-DAVILA, <i>Din viața și corespondența lui Carol Davila</i> . . . . .	» 200
E. DVOICENCO, <i>Inceputurile literare ale lui B. P. Hasdeu</i> . . . . .	» 60

BIBLIOTECA «ENCICLOPEDICĂ»

*Au apărut:*

CONST. C. GIURESCU, <i>Istoria Românilor</i> , I, ediția II-a, revăzută și adăogită, cu numeroase ilustrații în text . . . . .	Lei 200
Dr. G. BANU, <i>Săndăteala poporului român</i> . . . . .	» 200

*Sub tipar*

I. SIMIONESCU, <i>Țara noastră</i> .	
--------------------------------------	--

SCRITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

<i>Au apărut:</i>	R o m â n e	
JOACHIM BOTEZ, <i>Insemnările unui Belser</i> . . . . .		Lei 60
C. GANE, <i>Trecute vieți de Doamne și Domnițe</i> , II, cu numeroase ilustrații în text . . . . .		» 160
ADRIAN MANIU, <i>Focurile primăverii și flăcări de toamnă</i> . . . . .		» 60
SĂRMANUL KLOPSTOCK, <i>Feciorul lui Nenea Tache Vameșul</i> , II . . . . .		» 70
LUCIA DEMETRIUS, <i>Tinerete</i> . . . . .		» 50
N. M. CONDIESCU, <i>Insemnările lui Safirim</i> , I . . . . .		» 60
N. M. CONDIESCU, <i>Peste mări și fâri</i> , cu 20 acuarele originale de S. MÜTZNER . . . . .		» 800
<i>Au apărut:</i>	Esseuri, Critică	
PAUL ZĂRIFOPOL, <i>Pentru arta literară</i> . . . . .		Lei 60
PERPESSICIUS, <i>Mențiuni critice</i> , II . . . . .		» 80
G. M. CANTACUZINO, <i>Isoare și popasuri</i> . . . . .		» 60
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i> . . . . .		» 80
EM. CIOMAC, <i>Viața și opera lui Richard Wagner</i> . . . . .		» 60
M. D. RALEA, <i>Valori</i> . . . . .		» 50
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i> , II . . . . .		» 90
ȘERBAN CIOULESCU, <i>Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarișopol (1905—12)</i> . . . . .		» 40
G. CĂLINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu</i> , II, III . . . . .		» 140
C. ANTONIADE, <i>Renașterea italiană. Trei figuri din Cinquecento</i> . . . . .		» 70
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost</i> , III . . . . .		» 90
ALICE VOINESCU, <i>Montaigne</i> . . . . .		» 70
EM. CIOMAC, <i>Poezii armonice</i> , I . . . . .		» 60
G. CĂLINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu</i> , IV și V . . . . .		» 150
PERPESSICIUS, <i>Mențiuni Critice</i> III . . . . .		» 90
DRAGOȘ PROTOPOPESCU, <i>Fenomenul Englez</i> . . . . .		» 100
N. IORGA, <i>Sfaturi pe întunec</i> . . . . .		» 90

Versuri

*Au apărut:*

DEMOSTENE BOTEZ, <i>Cuvinte de dincolo</i> . . . . .	Lei	60
Z. STANCU, <i>Antologia poezilor tinerei</i> , cu portrete de Margareta STERIAN . . . . .	»	60
G. BACOVIA, <i>Poesii</i> , cu o prefață de Adrian MANIU . . . . .	»	40
G. GREGORIAN, <i>La poarta din urmă</i> . . . . .	»	60
ADRIAN MANIU, <i>Cartea Tării</i> . . . . .	»	40
G. LESNEA, <i>Cântec deplin</i> . . . . .	»	40
GEORGE SILVIU, <i>Paisie psaltul spune</i> . . . . .	»	40
V. CIOCĂLTEU, <i>Poesii</i> . . . . .	»	60
N. DAVIDESCU, <i>Helada</i> . . . . .	»	60
N. DAVIDESCU, <i>Roma</i> . . . . .	»	60
ION POGAN, <i>Zogar</i> . . . . .	»	40
RADU BOUREANU, <i>Golful Sângelei</i> . . . . .	»	50
ION MINULESCU, <i>Nu sunt ce par a fi</i> . . . . .	»	50
VIRGIL CARIANOPOL, <i>Scrisori către plante</i> . . . . .	»	40
ADRIAN MANIU, <i>Poesii din Carmen Sylva</i> . . . . .	»	100
MIHAIL MOȘANDREI, <i>Singurătăți</i> (poeme) . . . . .	»	40
CICERONE TEODORESCU, <i>Cleștar</i> (poeme) . . . . .	»	50

EDIȚII DEFINITIVE

TUDOR ARGHEZI, <i>Versuri</i> . . . . .	Lei	100
---	-----	-----

TRADUCEREA SFINTEI SCRIPTURI DE Pr. V. RADU  
ȘI GALA GALACTION

*Au apărut:*

<i>Cântarea cântărilor</i> . . . . .	gratuit
<i>Cartea lui Iov</i> . . . . .	»
<i>Elemente</i> . . . . .	»
<i>Eclesiastul și Cântarea Debrei</i> . . . . .	»

SCRIITORII STRĂINI MODERNI ȘI CONTEMPORANI

*Au apărut:*

E. MADACH, <i>Tragedia omului</i> , traducere în versuri din limba maghiară de Oct. GOGA . . . . .	Lei	40
LUIGI PIRANDELLO, <i>Răposatul Matei Pascal</i> , traducere din limba italiană de A. MARCU . . . . .	»	40
M. CHOROMANSKI, <i>Glorie și medicină</i> , traducere din limba polonă de Gr. NANDRIȘ . . . . .	»	50
R. I. STEVENSON, <i>Comoara din insulă</i> , traducere din limba engleză de Radu GEORGESCU . . . . .	»	50

BIBLIOTECA DE FILOSOFIE ROMÂNEASCĂ

*Au apărut:*

D. D. ROȘCA, <i>Existența tragică</i> . . . . .	Lei	60
T. VIANU, <i>Estetică</i> , vol. I . . . . .	»	100
PETRE PÂNDREA, <i>Filosofia politico-juridică a lui Simion Bărnuțiu</i> . . . . .	»	60
LUCIAN BLAGA, <i>Orizont și stil</i> . . . . .	»	60
MIRCEA ELIADE, <i>Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne</i> . . . . .	»	200
T. VIANU, <i>Estetică</i> , vol. II . . . . .	»	100
C. RĂDULESCU-MOTRU, <i>Românismul, Catehismul unei noi spiritualități</i> . . . . .	»	60
ALEXANDRU CLAUDIAN, <i>Originea socială a filosofiei lui Augustin Comte</i> . . . . .	»	70

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

*Au apărut:*

G. I. BRĂȚIANU, <i>Napoleon III et les nationalités</i> . . . . .	Lei	60
---	-----	----

OPERELE PREMIATE ALE SCRITORILOR TINERI, 1934, 1935 și 1936

*Au apărut:*

VLADIMIR CAVARNALI, <i>Poesii</i> . . . . .	Lei	20
EUGEN JEBELEANU, <i>Înimi sub săbii</i> , poeme . . . . .	»	40
HORIA STAMATU, <i>Memnon</i> , versuri . . . . .	»	40
DRAGOȘ VRÂNCEANU, <i>Cloșca cu puși de aur</i> , versuri . . . . .	»	40
EMIL CIORAN, <i>Pe culmile disperării</i> . . . . .	»	50
CONSTANTIN NOICA, <i>Mathesis</i> . . . . .	»	40
ȘTEFAN BACIU, <i>Poemele poetului tânăr</i> . . . . .	»	20
VIRGIL GHEORGHIU, <i>Marea vânătoare</i> . . . . .	»	20
SIMION STOLNICU, <i>Pod eleat</i> . . . . .	»	20
ION BIBERI, <i>Thanatos</i> . . . . .	»	60
V. GEORGESCU, <i>Drept și viață</i> . . . . .	»	40
AL. DIMA, <i>Zăcămintele folclorice în poezia noastră contemporană</i> . . . . .	»	40
ST. TEODORESCU, <i>Spre un nou umanism</i> . . . . .	»	30

COMPOZITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

P. CONSTANTINESCU, <i>Sonatină pentru pian și violină</i> . . . . .	Lei	120
---	-----	-----



Cărțile noastre se găsesc de vânzare în principalele librării din țară. Ele se pot trimite franco la domiciliu în toată țara.

FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ  
ȘI ARTĂ «REGELE CAROL II»

39, Bulevardul Lascar Catargi, 39 — București, I — Telefon 240-70 206-40

