

REVISTA

FUNDAȚIILOR REGALE

ANUL IV.

I MARTIE 1937

NR. 3.

LUCIA DEMETRIUS . . .	Chipuri din Hotelul Saint Guy	483
G. MURNU	Traduceri	503
I. PELTZ	Moartea tineretelor	512
ȘERBAN BASCOVICI . . .	Versuri	530
ION PETROVICI	Două cuiburi istorice: Siena și Parma	542
TEODOR SCARLAT . . .	Versuri	562
NICOLAE PETRESCU . .	Alegeri președințiale în Statele- Unite	565
JULIAN M. PETER . . .	Libertate legală și libertate reală	585
PETRU COMARNESCU . .	Neo-clasicismul lui Eugene O'Neill	596
TUDOR VIANU	Construcția obiectului în estetică	629
ȘERBAN CIOCULESCU . .	Centenarul lui Creangă . . .	640

C R O N I C I

INAINTE ȘI DUPĂ «MIRACOLUL BIBLIC» de *Mircea Eliade* (657);
POEZII ȘI CRIZA POEZIEI de *Al. Dima* (661); NOTĂ DESPRE UN
POET ȘI — PUȚIN — DESPRE POEZIE ÎN GENERE de *Mihail Sebastian*
(666); MOZART, BOIERII ȘI DIVINITATEA de *I. D. Gherea* (672); KANT
VĂZUT DE PROFESORUL PETROVICI de *Constantin Noica* (675); CRO-
NICI ENGLEZE: CRIZA ROMANULUI ȘI ALTE CRIZE de *Dragoș*
Protopopescu (683); CUVINTE PENTRU MOARTEA LUI PIRANDELLO
de *Alexandru Marcu* (690); MIRCEA DAMIAN: ÎNCĂ O CARTE A
AMBIȚIEI de *Silviu Cernea* (694); ACTUALITĂȚI CULTURALE EURO-
PENE de *D. I. Suchianu* (699); ACTUALITĂȚI FRANCEZE de *Ion I.*
Cantacuzino (704).

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
(1. I — 1. 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

2, STRADA C. A. ROSETTI, 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. 3, MARTIE 1937

BUCUREȘTI
MONITORUL OFICIAL ȘI IMPRIMERIILE STATULUI
IMPRIMERIA NAȚIONALĂ

CHIPURI DIN HOTELUL SAINT GUY

Julienne depăna scutul pe care Tony, așezat pe jos, pe o pernă mare, i-l întindea, pe mâinile lui mari, ridicate.

— Dacă te-ai muta la hotelul St. Guy, urma — Tony uniform, fără ridicări de glas, — n'ai mai face mai întâi acest menaj stupid. De ce ai venit la Paris dela Dijon? Ca să înveți carte sau să faci gospodărie?

— Imi ia așa de puțin timp!

Julienne ar fi vrut să spue că, dacă nu mai călca nici la Sorbona, nici la Academia de pictură, nu era pentru cele câteva cești pe care și le spăla seara, nici pentru cele cinci minute când ștergea praful, dar că era atât de ocupată să-l aștepte pe Tony, să stea cu Tony, să fie tristă și incapabilă de orice gând în afara lui, să fie disperată și să se disprețuiască pentru fiecare moment — și erau multe — în care gândul lui Tony o uita, că nu mai fusese în stare nici să vrea să mai citească un curs, nici să facă un ceas de studiu. Ii trebuia pictură-filozofie? Ce să facă cu ele? Pe Tony îl putea iubi în afara lor. Și acum, când Tony pleca, ce avea să rămâe în viață? Studiu? Muncă? Nimic. Rămânea o largă posibilitate de moarte.

Tony întindea scutul roșu și își urma încăpățânat gândul.

— Trăiești prea singură aici. Te plictisești. De asta te și doare așa de rău capul. De asta ești și nervoasă.

Juliennei îi veni să râdă, dar se stăpâni. Nu pentru că citise pe fața ei, dar pentru că acuzarea lui era nedreaptă, și era firesc ca Julienne să răspundă ceva, să protesteze. Tony se înfurie de înghițirea asta în tăcere a unei protestări firești.

— Ce? Nu ești nervoasă? Tu poate crezi că ești calmă? Vrei să spui asta?

— Nu vreau să spun nimic.

— Ba da, dar te stăpânești. Pentru că nu țipi și nu spargi, crezi că nu ești nervoasă? Dar tăceri de astea de mobilă, ce crezi că sunt? Tot o manifestare nervoasă. Tu crezi că nu se vede, când ești furioasă și mă detești sau când îți stăpânești o ocară, o ieșire.

— Ce-mi reproșezi acum, Tony? Că nu fac scene, că n'am ieșiri?

— Da, îți crezi o atitudine de superioritate, te construești înțeleaptă și pentru că nu ți-e firesc, suferi.

— Bine, Tony, altădată am să țiip. Nu ține firul, dă-i drumul.

Ghemul se rotunjea sub degetele Juliennei, care tremurau puțin. Tăcură. Julianne se gândea că, dacă tăcerea se prelungește, se stabilește mai ascuțită și prezintă atmosfera de ostilitate, de conflict. Dar ce putea spune, să nu fie întors dușmănos de Tony? De ce era enervat el? Era poate trist. Venise trist, și ea, nedibaci, îl întârâtase. Era singur în hotel, cu nesiguranța, cu febra plecării, avea nevoie de ea, și ea, ca și cum n'ar fi înțeles nevoia lui și ar fi fost păcălită de încercările lui copilărești s'o facă să creadă că pentru binele ei o roagă să se mute la St. Guy, discutase cu el acele avantaje inventate, luându-le în serios. Totuși nu voia să se mute acolo, n'avea s'o facă și trebuia să-i întoarcă acum lui Tony gândurile spre altceva, ca să ocolească o discuție care punea între ei spini.

— Știi ceva nou despre plecarea în America?

— Ce vrei să știu? Nu ți-aș fi spus?

Tony răsfrânsese buzele dezgustat.

— Ultima dată când ai vorbit cu domnișoara Aldon, ce spunea? — continuă Julianne, care își înfigea ace și fulgere în piept, de câte ori era vorba de plecarea lui Tony. Ocolea gândul cu grije când era singură, tăcea lângă el încăpățânat, când el îi vorbea de asta și recurgea la el în cazuri disperate numai, când îl simțea pe Tony plictisit și voia să-l înviezeze. Atât timp cât mai erau împreună, Tony nu trebuia să se plictisească lângă ea, și ca să n'o părăsească a doua zi scurt și fără nostalgie, și ca să salveze cât goliu îi mai rămăsese.

— Ea, domnișoara Aldon, crede că vei pleca?

— La ce ne folosește că suntem singuri și eu și ea? Astăzi chiar, de-ar fi să plec, n'aș putea. Cu ce vrei să plec? Spune și tu.

— Cât îți mai trebuie ție pentru biletul de drum? Poate îți mai trebuie și pentru acolo, primele zile, nu?

— Nu, acolo dela început trec la Broadway, într'un bungalow al asociației, și sunt plătit, dar până acolo?

Tony era pornit. Se ridicase pe genunchi, i se deșteptase privirea, vorbea repede. Julianne se simți deodată ca secată de măruntaie, de sânge, ca și cum toată viața ei trecuse în Tony. Ghemul îi scăpa des din mână, ca viu.

— Mă gândeam și zilele astea ce aș putea vinde, dacă ar fi să plec. Ce spui tu? . . . știi medalionul rămas dela mama? E foarte vechi și safirele frumos tăiate. Ai văzut cum e lucrat? Azi nu se mai lucrează așa bijuteriile. E o artă care s'a pierdut. Aș fi vrut să-l păstrez totdeauna. Mama îl purtase cu o zi înainte de moartea ei, îmi aduc aminte, ieșise seara cu tata și venise la patul meu să mă sărute. Se aplecase tare. Avea gâtul așa de alb, așa de înalt, avea o rochie albastră, medalionul atârna de pe pieptul ei, cum stătea aplecată, de-asupra patului meu, mi se plimba pe obraz. M'am agățat cu mâinile de el, ca să nu plece mama. Ea râdea și-mi desfăcea degetele.

Julianne se gândea la râsul frumos al frumoasei mame a lui Tony, care murise a doua zi la vânătoare, la degetele mici și groase ale lui Tony încleștate pe medalionul, pe care îl știe. Tony mic, blond, cu breton scurt ca în fotografia aceea pe care i-o dase ei, și femeia frumoasă, înaltă, sub luminile candelabrului, în rochie de seară. Tony voia să vândă acum medalionul. Il iubea totuși foarte mult, i-l arătase și i-l descriesese amănunțit, ținându-l pe palma lui mare, așa cum știe el să vorbească despre un tablou sau un om.

— Și vrei să-l vinzi?

— Spune și tu, ce să fac? Mi-e foarte greu să mă despart de el, dar ce să fac?

Când o întreba așa, copilărește, ce trebuie să facă și dacă e bine lucrul pe care l-a hotărât, Julianne era fericită și se simțea înțeleaptă și maternă lângă Tony, deși știa că sfatul ei nu putea să

fie decât o încurajare. Când nu era, Tony se supăra, se certa și făcea tot ceea ce dinainte hotărîse.

— Crezi tu că dacă mama ar trăi și n'ar avea alți bani, nu l-ar vinde pentru plecarea mea în America? Asta decide doar de viața mea.

Julienne înțelese după ton, că pentru Tony, de un minut, odată hotărîrea luată, medalionul era ca și vândut. Renunțase la el, îl schimbase în bani, cumpărase bilet de vapor. Era plecat Tony cu gândul și cu trupul, cu trupul lui în care viața era mai prezentă și mai conștientă decât în gând, în fapte. Se desprindea ca o pasăre, cu indiferența, cu ușurința cu care ar părăsi o ramură. Ea rămânea aici, cocârjată ca o frunză, bolnavă. Il privi. Dureau înăuntru toate, când se uita la Tony. Unde era fericirea apropierii lui? Asta era o poveste, o invenție literară.

— Cât crezi tu că pot lua pe el?

— Nu știu, n'am avut niciodată bijuterii, dar îmi închipui că mult; e foarte frumos.

— Și dacă încasez și banii pe care mi-i datorează Belmont, am chiar mai mult decât îmi trebuie.

Julienne îi trecea pe mâini încă un scul. Tony socotea în gând:

— Nu vrei mai bine să iei un creion Julienne, și să socotești pe hârtie?

În ușă bătu cineva.

Era Violette Darieux, vecina de apartament a Juliennei, care venea să ceară o carte. Julienne își simți inima încetinindu-și bătaia. Când mai era cineva de față, mai ales dacă era o femeie, Tony devenea agresiv și ironic, ca să se vadă bine raporturile lui cu ea, să se vadă că era iubit și indiferent, și ca să crească, cabotin și vanitos, în ochii străinei. Era singurul lui cabotinaj, dar umilitor pentru ea, și pentru că o puneă într'o situație jignitoare, și pentru că Tony se micșora cu asta, lacom de spectacole și pentru oricine.

Când Violette Darieux intră în odaie, Julienne rămase locului pe divan, nemulțumită, cu un slab surâs, care trebuia să țină loc de orice altă politețe. Tony se ridică, scoase mâna dreaptă din scul, strânse și sărută mâna albă și grăsuță a Violettei, ridicat într'un genunchi, cu un picior în pământ.

— Dar ridică-te, dragă! îi spuse Juliennei aproape aspru.

Julienne se îngălbeni. Calculată matematic, la ivirea unui străin, grosolănia lui Tony, totdeauna delicat și lipsit de grosolănie în fond, trebuia să vie.

— Uite, Violette, pe raftul ăsta sunt cărțile franțuzești. Ia ce vrei.

Ar fi fost bucuroasă Violette să-și ia cartea și să plece, dar fata simțise privirea lui Tony cercetătoare și grea de sensualitate, și se încălzea la ea ca la un foc, înaltă și cochetă. Râsul i se muiase. Ridică brațul să-și ia o carte din raft și mâneca halatului subțire îi lunecă.

— Uite-te, Julie, ce brațe are domnișoara Violette, ce cot, ca un piept de rândunică, rotund și alb.

Tony își trecu degetele ușor pe cotul fetei, care râse și se zăpăci puțin.

Julienne se rezemă de scriin. Ce era asta? Nimic pe lângă tot ce cheltuia Tony în afara ei, totuși acea mângâiere ușoară, acea atenție acordată fetei intrată pentru o clipă în odaie, era ca o crispă a ghiarei, care era Tony înăuntrul ei. Fiecare bucată din carnea ei, care cunoștea mâna lui Tony, țipa furată, durea. Orice putea atrage atenția lui Tony, putea să-i placă. Tot ce-i plăcea era chin, era sărăcire, amputare a ei. Ii venea să ia fata de umeri și s'o dea afară, sau ea însăși să alerge la fereastră s'o spargă cu fruntea, și să se repeadă în jos, pe trotuar. Să apuce mâna lui Tony și s'o rupă, să se arunce la pământ, mai jos, mai adânc. Iși mușcă puternic buza, își încleștă mâinile una în alta cu unghiile spre palmă. Vocea Violettei răsuna tare și fără înțeles ca printr'un geam o mașină de scris, pe urmă Violette plecă, îi spuse ei chiar bună seara, pe când ea cu ochii în pământ urmărea pe covor pașii ei, și la fiecare bucată de dușumea părăsită simțea ca o undiță, ieșindu-i încet din piept. Când ușa se închise, Julienne se uită la Tony, la odaie, și nu-și pricepu criza de disperare ascuțită de adineaori. Nu se petrecuse nimic extraordinar. Ea nu era în general geloasă de lucruri mai serioase, ce se întâmplase acum? Se trânti pe divan, cu fața în jos. În odaie se făcuse întuneric. Tony înțelese ce se petrecuse adineaori. Ii fu milă de Julienne. Ii era rușine de o revenire și, în fond, dela ce să revie? Vina lui putea fi simțită, dar nu exprimată, fiindcă era de nuanțe, nu de fapte. Nu trebuia deci să repare prin cuvinte, și așa era mai puțin greu.

Se întinse și el lângă ea, cu fața în sus, fără s'o privească, închizând pleoapele, cu mâinile încrucișate pe piept, ca și cum nu remarcase ce se petrecuse în Julianne, și era ostenit cum o presupunea și pe ea. După un moment se întoarse către ea, îi ridică umerii cu un braț și își lipi gura toată, groasă, moale și umedă de buzele ei strânse peste dinții încleștați. Ca o floare adâncă și udă, cu netezimi și crispări ciudate, ca o floare carnivoră, lacomă se deschidea și se strângea avidă gura de-asupra gurii ei. Julianne simți în tot trupul răspunsul pe care ar fi vrut să-l oprească, unda caldă a bucuriei fiecărui mușchi care se prelungea ca un fulger, a fiecărui nerv care se făcea săgeată în continuu mers fără oprire, cântecul ca de ghioc, trezit în ea toată. Incercă să-și stăpânească mâinile să nu îmbrățișeze, să se ție lângă ea, coapsele să nu cheme, picioarele să nu se facă șerpi pentru copacul tânăr de lângă ea. Invelită în brațe, cu pieptul dezgolit întâlnind pieptul larg, cald și cunoscut al lui Tony, cu șoldurile tari și mușchiuloase, Julianne gândi iar cu tot sângele: Viață! și se topi în matca ei.

Rămase apoi culcată de-a-lungul lui, cu fața ascunsă sub brațul lui îndoit. Tony fuma. De câte ori se sălta pe perne, Julianne se temea cu tot trupul că vrea să se ridice și își încorda strângerea brațului cu care îl încercuise. Ii era prețioasă, ca ruptă din ea, fiecare bucată din Tony, din carnea lui, din haina lui. Ar fi vrut să stea așa, culcată de-a-lungul lui, lipită de el, simțindu-i căldura, la nesfârșit; să se epuizeze, să se stingă acolo, lângă el, tăcând, îmbrățișându-l. Știa că peste o clipă are să se scoale, să se pieptene în fața oglinzii, să-și puie pardesiul, s'o sărute cu un aer de mare prietenie și să plece. I se părea iar acea plecare o rupere, o moarte. Nici un mijloc, nimic cu care să-l mai ție. Când Tony voia să plece, nu-i puteai spune nimic, nu puteai inventa nimic să-i schimbe nu hotărîrea, dar dorința să plece. Și dacă rămânea, dorința lui de a fi nu aici, ci în altă parte, era atât de evidentă, indiferența și enervarea că a rămas atât de clare, că Julianne, jignită, nu știa cum să-l facă să plece mai repede.

Și așa cum se petrecuseră lucrurile în gândul ei, Tony stinse țigara, se ridică, se pieptănă în fața oglinzii și își puse pardesiul. O sărută, luându-i fața în palme și Julianne, palidă, surâse. Ajunse la ușe.

— Mi-am uitat fularul, Julie.

Julienne se întoarse în odaie, îl găsi pe scaun. Il ridică spre obraz cu amândouă mâinile, și întârzie, cu fața în el, pe când Tony aștepta pe sală. Fularul mirosea a Tony. Julienne simți o mare slăbiciune, ca un leșin, ca un gol în dreptul pântecului. Se rezemă de scriin. Mai aspiră odată mirosul basmalei de mătase, și un gând care venea din trup parcă i se formulă într'o clipă. Ieși pe sală.

— Viu mâine la hotel, Tony, să văd camera; dacă îmi place, o iau. Ești treaz la zece? La revedere.

Coborît în stradă, Tony își dădu seama că îi e foame. Ar fi fost drăguț dacă ar fi luat-o și pe Julienne cu el, să mănânce împreună la « Le Pommier Normand », unde îi plăcuse așa de mult, sau în altă parte, să n'o lase singură, așa de greu desfăcută din el. Mai putea să se întoarcă, sigur că stătea încă în mijlocul casei, cu ochii pe ușe, dacă nu alergase la fereastră, să se uite în urma lui. Ar fi veselă, s'ar îmbrăca grăbit, cu mâini tremurătoare, gândea mai departe Tony cotind strada și așezându-și pălăria într'o oglindă care-i trimise puțin aplecată imaginea, s'ar mira grozav de întoarcerea mea, dar nu și-ar vădi mirarea, pentru că se preface totdeauna că primește orice dela mine ca și cum ar fi normal, vrând să-mi dea libertatea să mă port oricum, și să-mi fie bine lângă ea. Ar fi fericită dacă m'aș întoarce. Tony trecu drumul. De ce să se mai întoarcă? Știa așa de bine ce ar face Julienne, și pe urmă ar fi vrut altceva, altfel decât până acum. N'avea să intre să mănânce numaidecât, să se mai plimbe. Ocoli străzile cu multă circulație, se depărtă de centru. Îi făcea plăcere să meargă, să-l bată vântul rece care se pornise brusc. Julienne îi spusese că merge legănat. Iși urmări mersul, îl schimbă, își făcu pașii foarte largi, apoi mărunți, își îndreptă spatele, pe urmă îl cocoșă, se gândi la mersul lui Hamlet, al lui Oswald, al lui Napoleon și le merse pe rând, preocupat de ele, în zgomotul străzii. Simți deodată cât îi era de dor de scenă de joc, cât îi era de dor să se puie în alții, să fie pe rând zece oameni, nu unul, că nu se mai cuprindea, că scăpa din el însuși. Cuvinte, gesturi pe care Tony Bracinski nu făcea și nu le putea face niciodată, umblau în el ca fulgere, o nevoie de a suferi sau de a mima o suferință adâncă, care să coboare apoi în el, să-l încălzească și să-l mistue, din care să iasă

ca dintr'o baie de viață, îl chinuia. Să-și audă glasul, să-l coboare, să-l urce, să rostească altfel vorbele de toate zilele, să le redea sensul proaspăt, ca și cum atunci, când le-ar rosti el, Tony Bracinski, le-ar crea, grele de înțeles și sonoritate. Să simtă, sub lumina scenei ca izolat sub un clopot de sticlă, așa cum nu poți să simți în zilele egale și uniformizante, să simtă deodată că el, Hamlet sau Henric IV, e o realitate mai vie decât orice lucru animat, sensibilă și conștientă cu fiecare fibră.

Respinsese idiot angajamentul la Empire, ar fi jucat cel puțin un rol până acum și, în momentul plecării în America, i-ar fi salutat respectuos pe domnii aceia. Și ei sunt destul de incorecți, când le convine, ca să nu facă el exces de conștiință cu ei.

Amărit, Tony își vârî adânc mâinile în buzunare și căută repede un gând, o evadare, un mijloc de a uita, ceva bun, repede. Intră într'o cafenea să dea un telefon Mariei. Era acasă, era singură, îl aștepta. După ce închise, Tony refăcu în gând asprimea glasului ei. Nu mai fusese la ea de patru zile, nici nu telefonase. Avea, fără îndoială, să-i facă reproșuri, să-l certe, Marie nu lasă nimic să treacă, nu iartă nimic. Ce dracu mai vrea dela el? Să-l crească a doua oară? Să-l lase în pace. N'o să se ducă în seara asta, să se deprindă să-și modifice tonul și să renunțe la muștrări. El era așa și nu altfel. Așa cum era îl iubea, și pe el, nu pe altul. Are să-i spună că nu mâncase când i-a telefonat și că după ce a mâncat, s'a făcut prea târziu. Să se întoarcă la Juliennne? Nu, îl plictisea atâta calm și îngăduință. Orice fantezie era inutilă, pentru că era dinainte acceptată.

Se afla acum într'un cartier nou, cu vile albe, un parc parcellat și sădit cu case cub, o insulă în mijlocul Parisului cenușiu și vechi. Totuși era o impoliteță grozavă s'o lase pe Marie să-l aștepte. O să se ducă. Trebuie să caute stația de metro.

Erau frumoase casele astea care se clădeau acum. Un bloc alb în fața lui avea brăie lungi de geam necurmăte de stinghii, ca și cum ar fi fost șerpuit, încins de ape. La fel blocuri bine așezate pe pământ înconjurau squarul liniștit. Lumina tare a becurilor, agățate ca niște fructe ciudate de stâlpii înalți care înconjurau peticul de iarbă din mijlocul pieții, cădeau florile sângerii, de un roșu violent, le schimba parcă și materia și culoarea, le dădea ceva de flori de basm și de blestem. In dosul unui geam larg și

alb, un vas rotund de cristal cu violete sau alte flori ca de catifea, cu o perdea amplă, moale. Dincolo de ea trebuie să se fi întins o odaie scundă, mare. Lampa din tavanul ei se vedea, de cristal lăptos. Trebuie să aibă odaia mobile lucioase, să fie și un pian într'un colț, și oamenii elegant îmbrăcați. Miros de țigări scumpe, cald și fericire. Tony ar fi vrut să fie acolo, ar fi vrut să fie și alături, în cealaltă casă cu poartă de fier răsucit, cu zăbrele de fier răsucit la geamuri, care pe dinăuntru trebuie să fi fost căptușite cu draperii grele, zidurile cu biblioteci înalte. Lumina era mică, acolo, sigur că era o lampă de birou, birou Bidermayer, o lampă cu abajur care aruncă lumina pe o carte, carte cu foi groase, cu chenar și litere înflorate. Să stea acolo, să citească un Missel, să-și ridice ochii pe căminul în care arde — e destul de răcoare afară — jar albastru.

În odaia de alături e lumină albastră, tapetul care se vede prin perdelele date la o parte e înflorat. Acolo e o odaie de dormit, rânduște Tony. Un copil stă pe jos, pe un covor gros cu mult albastru și roz în el. Se joacă. Pe ușa intră o cucoană, e mama copilului, miroase a frig, blana dela gât a violete. Se așează jos lângă el, Tony e copilul și cucoana e maică-sa. Iși vără capul la pieptul ei, soarbe mirosul de pudră, de parfum, de rece de afară. Se prinde de gâtul ei înalt. Și nu mai știe de loc, peste o clipă dacă vrea să fie în odaia cu pian, în fața biroului, din camera cu bibliotecă sau să rămână cu fața îngropat în blana dela gâtul mamei-si. Și mai sus, în mansardă n'ar fi rău, cu o femeie altfel decât Marie, altfel decât Julie, altfel decât Jakie alături, care să-l privească cu ochii noi, să-i vorbească cu glas nou.

Atâtea case în care nu trăiește, atâția oameni în dosul ferestrelor ăstora pe care nu-i cunoaște, atâtea femei care nu-l iubesc, pentru că nu-l cunosc. În fiecare din casele astea poate să fie bine, în dosul fiecărei ferestre luminate e altă atmosferă, ca o muzică nouă, pe care n'ai descifrat-o încă și care îți stă dinainte, într'un caiet închis. Și el stă numai la Saint Guy, trebuie să se întoarcă în seara asta la Saint Guy, să-i vadă pe René, Yvonne, Guy, Joujou. Are să înnebunească între ei. Bine că pleacă în America, să se termine și cu toți oamenii ăștia de aici. Avea să cunoască acolo altă lume, alte case, alte străzi. Orașe, avea să cunoască alte orașe. Și aici, în Paris sunt încă atâtea lucruri de

văzut. Pentru început avea să mănânce în fiecare zi în alt cartier, în alt birt. O să anunțe la hotel că nu mai ia masa niciodată acolo. Sări într'un autobus, intră înăuntru pentrucă era rece. Prin ferestre se vedeau casele îngrămădite, magazinele luminoase. Alte autobuse prin îngustimea străzilor treceau în sens opus, aproape atingându-se de acesta. În fiecare avea aerul să fie cald, și lumea liniștită și bine așezată, ca la sfat, mulțumită. În fiecare era mai bine ca în autobusul lui, Tony bucuros ar fi sărit jos să se urce în celelalte.

Henri îi urcă cele două valize mari și Heliot ajutat de șofer, cufărul. Tony venea în urmă cu un pachet rotund ca un buchet învelit în foiță: lampa mică, galbenă. Odaia era mai scundă decât odaia lui Tony, cu ușe tot spre balcon, la un cat mai sus. Pe tapetul roz, alergau sănii albe cu birjari albi pe capre ondulate.

Tony desfăcu, hârtia lămpii, o puse pe masă, îi aranjă abajurul de hârtie galbenă cu buchețele mici de trandafiri.

— Julienne, eu mă duc la mine în odaie, sunt destul de neglijent ca să te încurc, dacă aș vrea să-ți dau o mână de ajutor. Când isprăvești, cobori la mine și mergem amândoi la masă.

O mângâie cu podul palmei pe gură, o sărută pe păr și ieși. Julienne rămase cu mâinile moi, în picioare. Odaia era o odaie străină, plină cu geamantane închise, cu un tapet pe care alergau sănii ondulate albe. Ce căuta ea aici? De alături se auzeau voci, pe balcon pași. Pe scrin era praf. Tonny plecase. Ar fi putut să mai stea un moment, s'o ajute să facă a ei odaia asta străină, în care insistase așa de mult să se mute. Se mutase ca să fie cu el, și uite că acum plecase. Imbecilă fusese când își închipuise că distanța materială te poate apropia de Tonny, poți să fii în camera lui, aproape de el cum îi e cămașa și să-i fii departe, să nu vrea să se gândească la tine, să nu vrea, să faci eforturi disperate, să-i vorbești, să-l strigi, să-ți răspundă chiar, și din glasul lui să lipsească el, Tonny, și ochii albi pe care și-i așează pe tine să fie așa de neprimitori de imaginea ta și goi, încât să vrei să-l strângi de gât.

De ce își lăsase apartamentul din Rue D'Assas și venise aici? Acolo era bine, era la ea, aici e o odaie oribilă, străină, cu tapet închis, îmbâcsit înconjurată de toate părțile de odăi în care stau străinii, li se aud vocile reci și neplăcute. Acolo era între pereți

știuți, casa era a ei, lucrurile domesticite și amicale. N'avea să mai fie niciodată în odaia cu mobile albe, cuverturi cenușii deschis și covor roșu. Au să între alți oameni în odaia aceea, au să pue stăpânire pe lucruri, fizionomia odăii are să se schimbe, o să se înstrăineze, ca un obraz drag, pe care în vis îl vezi ciudat de schimbat și alterat. Vasul de pe scrinul alb, acum pe scrinul ăsta — uite, e praf pe el, i s'a luat pe deget — n'o să mai fie acolo. E urît să-și deschidă valizele, să-și încredințeze lucrurile odăii acesteia dușmane, să nu le mai recunoască. Nu poate să se așeze pe pat, cuvertura e parcă îmbăcsită de alte atingeri, de alte mirosuri. Și urît să se așeze și pe scaun, cu spatele la perete, cu privirea spre ușa care dă pe balcon, cu geamurile ei prin care oricine poate privi în odaie, mai ales când o să fie lampa aprinsă înăuntru.

Cum o să se culce diseară, cum o să-i apară odaia, când o să stingă lampa? O să poată dormi? Și cum o să se trezească mâine? Și ce o să facă mâine? Ce o să facă de azi înainte? Nu zău, ce o să facă? Tonny va pleca, ea rămâne aici, în odaia străină. Ce mai e bun, ce mai poate fi bun, la ce să se gândească, care să nu fie dezgustător și trist?

Stă în picioare, obosită, cu brațele grele, sfârșită de un dezgust greu și moale și generalizat în ea toată, ca o greață! Acolo, la ea acasă nu se mai poate întoarce, aci nu e acasă, nu la Tonny, nu e nicăieri, și încă o zi, un ceas, zece minute aici sunt de nesuportat. Știa bine, o să aibă răbdare, o să se deprindă, impresia de acum o să se șteargă, dar ar vrea să n'aibă totuși răbdare, să nu treacă mai departe, să isprăvească acum, cu tot.

Și Julienne începe să deschidă cuferele, să încerce să mobilizeze odaia, să umple sertarele și dulapul. De sub capac răsare batista de mătase pe care o pune pe noptieră și bolul de cristal alb.

Poate că Tonny a plecat în oraș. Și-a spus: Julienne are treabă, când lucrează e conștiincioasă și atentă, nu se mai gândește la nimic, am timp să văd un film, să mă duc la Marie sau să fac un ocol în Montparnasse. Julie e liniștită și lipsită de bănuieli, are treabă. Dacă și-ar lua acum geamantanele și ar pleca în alt cartier, în Passy, în alt oraș, oriunde? Și ce contează? Trei săptămâni aici, lângă un Tonny care are să-și facă bagajele, n'o să aibă în gând și pe buze decât « America », plecarea, și ea o să rămâie aici pe urmă, în acest hotel, plăcut când vii să-l vezi pe Tonny, pentru că e ciudat,

dar în care e greu și antipatic să trăiești, cum i-ar fi greu să trăiască într'un veșnic carnaval sau în culise. Yvonne care s'a uitat la ea sașiu pe scară, sigur că s'a culcat și ea vreodată cu Tonny, Guy cleios și amabil, mahalagiu ca o precupeață. Uite, Tonny trebuie să fi împachetat așa sticla de colonie în halatul de baie. Dacă îl scotea de glugă fără să bănuiască ce învelește, o spârgea.

Se aude prin podea o bătaie surdă și regulată, se întrerupe și începe iar, cu altă sonoritate, ca și cum s'ar fi schimbat obiectul care se bate. Cine o fi stând dedesubt și de ce bate? Julianne își reface în minte planul hotelului; bine, dar odaia dedesubt e odaia lui Tonny, dă tot spre balcon, ca și asta, dar cu geamul, nu cu ușa. Are o ușiță mică spre un culoar, e tot la capătul balconului, ca și asta. Cum de nu și-a dat seama la început? Pentrucă odaia lui arăta atât de altfel; e așa de plină de dezordine, de culoarea, de neașteptatul care e în Tonny și camera asta e moartă, inanimată. În podea bate iar. Ce o fi bătând Tonny așa de sus? Sigur că agață crucifixul pe care i l-a dat ea adineauri, când adunau lucrurile din apartament. Tonny e acasă, n'a plecat, stă în odaie și își atârnă crucifixul pe perete, sus, în dreptul patului, după colțul din care se aude bătaia. Julianne se așează pe podea, se culcă, își lipește urechea de pardoseală. Nu se aude decât, impersonală, lovitura ciocanului. Doamne, dacă odaia ei ar fi fost dedesubtul aceleia a lui, l-ar fi auzit mergând, l-ar fi urmărit dela un capăt la altul al camerei, i-ar fi auzit pașii ca peste trupul ei, una cu bătăile inimii. Dar și așa e bine, dacă lipește bine urechea de podea, îl aude când mută un scaun, când cântă, ca acum.

A întârziat, se întunecă, o să sune de masă, și ea nici n'a desfăcut lucrurile. Să se grăbească, poate lui Tonny îi e foame. Albiturile încap foarte bine aici. Sertarele sunt bune, largi.

Era târziu. În fața pianului, Tony, aplecat adânc la stânga și la dreapta, cânta pentru Julie, strânsă lângă el, cântecele vechi poloneze pe care i le cânta, când era mic, mama lui, și se întovărăși pentru ea cu voce surdă, caldă. Julie îl asculta, cu privirea atentă îi urmărea mâinile largi, tandre pe clape. Din fund, din sufragerie se auziră scaune scârțâind pe podea, vocile ridicându-se, apropiindu-se. Isprăvisese masa întârziată familia de germani, venită cu o zi înainte, și acum invada hallul. Fredonând se apropiară

de pian cei doi băieți mari, blonzi și înalți, cu figuri osoase și păr țepăn și scurt și se rezemară pe coate aproape de Tony. Veni și al treilea, care semăna leit cu ei, mai tânăr, și cei doi mici cu șosete și bretele verzi cu flori, cu capetele așa de halucinant identice cu ale celor mari, încât aduceau aminte de cutiile la fel, pe care le scot scamatorii unele din altele, din ce în ce mai mici. Tony îi șopti Julienei: « să vezi că au să scoată din buzunar unul mic de tot, la fel cu ei și au să-l puie pe pian ». Julie își mușcă buza să nu rădă. Tony încetini cântecul cu gândul să-l întrerupă de tot, dar unul din băieți îi bătu nerăbdător tactul cu palma în pian, și fredonă tare, subliniat, ca să-l antreneze. Tony se sfii și cântă mai tare. Apoi începură să cânte toți în cor, cu voci tari și zgrunțuroase, foarte veseli, nestingheriți, un cântec nemțesc, îndemnându-l pe Tony, cu ochii și mimica să-i întovărășească, pentru că erau prea antrenați, ca să-l roage cu vorbe. Tony prinse melodia și o încercă. La zgomotul fericiților nemți, coborîse de sus Joujou fără guler, cu un șal galben, moale, legat neglijent în jurul gâtului, René Martin cu o figură de deșteptat dintr'un somn greu. Venise din oraș Martin Dubos și, pentru că îl văzuse la pian pe Tony, se oprise interesat pe lavița de lângă perete, departe de ceata așezată la întâmplare pe covor, rezemată strâmb de pian. Iși pusese pe genunchi pălăria cu mânușile pe bor, își ștergea monoculul și surâdea corect și ușor către ceata de flăcăi cu păr de paie, cu ochi de smalt albastru, cu glasuri aspre și vesele. Bătrânul care trebuie să fi fost tatăl tuturor copiilor ăstora, un om scurt, gros, roșu, cu guler tare, desfăcut în față și cu colțurile întoarse peste papillon, fără nici o asemănare cu ei, dar totuși la fel de fericit ca expresie, se duse la culcare făcându-le moale semne cu mâna. Venise și Petroff din odaia lui și asculta și el, legănându-se în scaunul cu basculă. Cățeii lui Carlos se treziseră și se ascuseseră în cabina telefonică. Julie se strânsese lângă Tony. Fiecare neamț avea un cântec de cerut și toți îl urmau cu entuziasm. Tony se însuflețise în ritm cu ei. Probabil că Yvonne Walter nu era acasă, de vreme ce nu trimisese încă vorbă sau nu strigase chiar ea din capul scării, că asta e vreme de dormit și cine vrea să cânte să plece la cârciumă. Henri, chemat afară de cineva a cărui tăcere prin hall rămăsese nebăgată în seamă, un șofer pesemne, se întorcea acum cu o valiză pe umăr. Grupul în jurul

pianului trebui să se strângă la trecerea unei doamne cu multe haine pe ea, care se foia greu printre scaune și trupurile întinse pe jos. Ajunsă la scară, ca o curcă mare, înfioată, colorată, cucoana începu să suie încet și precaut. Pentrucă avea pene la pălărie, pentrucă trecuse important și greoi, pentrucă era bătrână poate, și toți cei de față erau prea tineri, sau poate numai pentrucă răsul plutea de mult în atmosferă și nu fusese încă răs, unul dintre băieții blonzi pufni, altul îi urmă și un fel de șuier lăsară să se audă și ceilalți, care încercau să se stăpânească.

— Cântă, cântă un marș funebru! — încercă să glumească Joujou încet, dar, cum se făcuse tăcere, gluma se auzi tare.

Doamna care ajunsese la capul scării se opri, se rezemă de balustradă, se întoarse spre hall. În clipa aceea Tony și Julianne îi văzură chipul. Avea o figură albă, cu trăsături drepte, cu pielea veștejită, cu ochii enormi, deschiși, încercânați, arzători, profunzi. Privirea acelor ochi, înălțarea pe gâtul crescut din blăni a celui cap regal, îi îngheță. Privirea doamnei părea că n'are să se mai mute, nici să se stingă. Că va curge mereu, așa tristă și adâncă, fără muștrări, dar fără iertare. Pe banca lui și Martin Dubos se înfiorase, și alături, pe cea din urmă treaptă, pierdut în grăsimea și hainele lui, René Martin, își simțise inima încetă bătând tare.

Apoi Petroff, care nu văzuse nimic, spuse ceva, doamna se întoarse și sui iar, și băieții înalți și veseli cântară altceva. Carlos veni din oraș și povesti că Argentina fusese admirabilă în seara asta, cățeei dădură un adevărat spectacol când își văzură stăpânul și toată lumea se duse la culcare.

Târziu, după ce transcrisese în altă octavă o bucată muzicală, René auzi în odaia de alături un zgomot repetat cu un hârâit de clanță care nu vrea să se deschidă. Odaia de alături o știa goală. Stăteau poate oameni noi în ea, cineva din familia germană venită în ajun. Clănțanitul surd, enervat se repetă. René se pregătea să stingă și să se culce. Iși pusese pijamaua cafenie cu carouri galbene, se încinsese peste talia lui groasă și învelită în cercuri de grăsime, cu un șnur, și ezitase cinci minute, dacă să-și spele mâinile sau nu, gândindu-se la răceala apei și la lipsa de importanță ce avea faptul că intra în pat cu mâinile murdare, de vreme ce tot avea să doarmă. Iși privea sub lampă mâinile scurte și groase ca niște șobolani de brutărie, cu unghii mici și negre, și începuse

să sforăie aproape, cu ochii întredeschiși și gura căscată. Zgomotul alături deveni disperat. René își făcu socoteala că tot n'are să poată dormi din pricina lui, se gândi că i se întâmpla poate ceva rău omului închis înăuntru, care vrea cu orice preț să iasă, și ieși și el pe galerie să-i ajute. În odaie era lumină, dar perdeaua trasă. René se opri la ușă și întrebă încet:

— Ce se întâmplă, vă rog? Nu puteți deschide?

Un glas de femeie, sonor și cald, ostenit dar limpede răspunse:

— Vreau să ies, domnule, și nu pot să descui. Fii dumneata bun, îți dau cheia pe geam, deschide, te rog, pe din afară.

O mână slabă și lungă dădu prin geamul deschis, înlăturând perdeaua, cheia. René se trudi puțin și descuiă. De partea cealaltă a ușii sta bătrâna doamnă, care venise în seara aceea. Era îmbrăcată într'un capot amplu, lung de mătase roz, cu un fel de trenă care îi prelungea silueta. Pe cap, în loc de bonetă de noapte, o tocă de pene. Pe mâinile lungi, cu piele uscată și albă ca o hârtie șifonată, inele luminoase. Mișcarea ei, acum scăpată de greutatea hainelor, era simplă, măreață și istovită.

— Iartă-mă, te rog domnule, că te-am trezit cu larma.

Ii întinse mâna. Abia atunci René își dădu seama că intrase în odaie, stătea sub lumină și era în pijama de noapte. Se sfii, se răsuci greoi, se înroși.

— Gilberte Lagardelle.

Cum? era Gilberte Lagardelle?

Și de ea, când suise scara, de Gilberte Lagardelle, o ceată de copii prost crescuți răsese ca de un om beat sau de un clown. Privirea asta adâncă și luminoasă și amară era privirea ei, din care țâșnise ca sub o lumină, șuvoiul poeziei ciudate și frumoase a maestrului știut de oricine pe din afară.

— Eram singură, nu puteam dormi, nu pot de loc dormi, și voiam să ies pe balcon.

Ieșiră amândoi, se rezemară de rampa de fier înflorat.

— E îngrozitoare o noapte nedormită în întregime. Sunt îngrozitoare gândurile care îți pot veni atunci, prea clare, prea lucide.

Aplecase capul strâns de toca de pene lucitoare, faldurile rochiei se ondulau puțin de vânt.

— Aștepți ziua, să-ți mai dai, față de tine chiar, un aer de activitate, de necesar, de util, să te iei în serios. Măine dimineață

am să am cu totul alte gânduri, am să fiu ocupată, grăbită, prinsă de ritmul Parisului. De asta și vin la Hotelul St. Guy, e plin de ecoul Parisului.

În adevăr, se gândea René, aici la St. Guy trebuie să vii ca să te prindă pofta noastră de a trăi, de a sări, ca la curse, peste obstacole, cu graba și foamea zilei de mâine, cu indiferență pentru tot ce pierzi pe drum, cu siguranța că mâine e mai bogat ca azi. Așa trăiesc toți aici, și nimeni nu-și simte infirmitățile. Și ție are să-ți fie aici mai bine, ai să-și dormi, fiindcă ai să te culci obosită.

Și Gilberte Lagardelle se gândea, privind la omul scund de lângă ea: ce fel de viață o fi având tânărul ăsta? Dizgrațios și aiurit cum e, îi trebuie multă inconștiență ca să nu se știe și să meargă mai departe.

— Cu ce te ocupi dumneata?

— Sunt muzicant, pianist, doamnă.

— Dar nu cântai dumneata, când am venit eu, cânta alt domn. Cânta frumos, dar indiferent. Ce simplă trebuie să-i fie viața omului aceluia, asta se cunoaște după două acorduri.

Îl înțelesese pe Tony după câteva acorduri, gândea René. Va să zică e adevărat tot ce se spunea despre inteligența acestei femei, așa de mult iubită, așa de absurd părăsită, la sfârșitul vieții, în ochii întregului Paris, mai mult chiar, cine din lumea care citește în Europa, nu le cunoscuse dragostea? Memoriile ei, apărute acum câțiva ani, erau și în biblioteca de jos, din hall.

— Studiezi încă sau concertezi chiar?

— Am de gând să dau un concert la toamnă, dar am să studiezi încă multă vreme, toată viața.

Doamna oftă, se rezemă mai apăsător de balustradă, ostenise.

— Mi-e așa de dor câteodată de scenă! Nu cunosc ceva mai minunat ca exhibiția. E voluptatea cea mai mare. Dă un concert la toamnă, mai curând chiar, ai să vezi, n'ai să te mai poți lipsi de exhibiție, de expunerea ta, cu tot ce ai mai intim, în fața publicului. Despărțirea de el e îngrozitoare. De asta scriu, de când nu mai joc, ca să mă spovedesc încă, să mă expun, să vorbesc despre mine. E un viciu, nu te poți vindeca.

René o privea prin ochelarii lui cu sticlă groasă, grăsoasă. Suferea și ea, ca toți cei din Hotelul Saint Guy de acest viciu care era și al lui, al omului tăcut și șters. Voia și el să vorbească

prin cântec de el, altfel părea modest, n'avea ce spune, încurca locul.

Oftă, tăcu. Doamna își strânse capotul la gât.

— Să mai vezi o noapte cu stele, să mai scrii o pagină, să mai trăiești o zi. Mai închid ochii în fața unei evidențe, mă fac că nu văd încă o piedică, mai vreau o carte, un drum la Paris, încă o primăvară. Dumneata ai viața înainte.

— Și așa de puțin pentru ea. . . — îngăimă René, dar nu întregi nici măcar în gând. N'avea nevoie să știe clar ce îi lipsea.

Tăcură, ridicară ochii să privească cerul, unul lângă altul, femeia înaltă, frumoasă, ofilită și tristă, și bărbatul scund, negru, fără gât și fără picioare parcă, cum stătea în pijamaua lui cadri-lată, proptit de balcon ca un sac plin.

Cu capul pe pieptul Juliei, cu mâna ei pe frunte, cu trupul alături în așternutul cald, neacoperit sub lumina lunii, Tonny cânta încet, cu voce groasă, silindu-se să fie răgușită, s'o imite pe Yvonne Walter. Trecea dintr'un cântec în altul, apăsa tactul cu degetele pe brațul Juliei și nu se gândea la nimic precis. Din când în când îi răsărea un gând, îl arunca în două vorbe și cânta iar.

— Julie, tu ce rochie îmbraci la serată?

— Cea albă, — șueră Julie, ca să nu-și lase Tony cântecul.

Marie avea să vie și ea. Au să se întâlnească, Marie și Julie. Ei, acum nu e nimic, sigur că e deprinsă Julie cu gândul că Tony pleacă cu Marie, știe doar de mult. El o să fie drăguț cu amândouă, să nu se simtă nici una prost. Marie are să vie sigur, foarte frumos îmbrăcată. Poate că era mai bine dacă s'ar fi cunoscut dinainte. Marie o zărise o dată de mult, și Julie îi văzuse pe amândoi la masă la Wikings și plecase repede din local. Ciudat cum Marie îl văzuse și remarcase înainte de a-l cunoaște. Care să fi fost ziua aceea când era cu Julie astă toamnă la Dôme? Intrerupse iar cântecul și vorbi cu voce clară, vocea lui.

— Julie, tu îți aduci aminte de o zi din toamna trecută când eram, înainte de prânz, la Dôme, pe terasă, era soare, tu aveai taiorul maron și eu pardesiul bleumarine?

— In dimineața când veneai dela Pitoëff sau când fusesem întâi la Expoziția Des Indépendants și tu ai răs de a trebuit să plecăm?

Când fuseseră diminețile asta? După Indépendants fuseseră la Dôme?

— A fost soare de amândouă dățile și tu la fel îmbrăcată?

— Da, dar când ai fost la Pitoëff tu aveai fularul galben la gât.

Cine își mai putea aduce aminte? Trebuia memoria Juliei, biata ei memorie afectivă, de femeie îndrăgostită. Tony se simți deodată foarte tare și începu iar cântecul lăsat în drum.

Julie își aducea aminte. Când pusese fularul galben, Tony era bine dispus și venise dela Georges Pitoëff și mai vesel. Se înțeleseseră perfect. Ținea minte zi de zi, toate zilele cu Tony. Cum s'ar putea confunda o zi cu alta? Fiecare avusese altă lumină, Tony spusese alte cuvinte, avusese alte gânduri. Și dimineața în care traversaseră Place du Tairtre și Tony se uitase mult la o fată înaltă, brună, dimineața în care ea fusese tot timpul tristă și îl plictisise pe Tony; mâncaseră pe urmă într'un birt mic, ca să facă economie, și lui Tony îi displicuse grozav mâncarea. Se duseseră apoi la cimitirul Montmartre, le fusese în drum; și ziua plină de soare la La Varenne în care stătuseră într'o barcă pe Marna toată dimineața și înnotaseră. Tony, care e așa de sprinten și vioi totdeauna, în apă era greoi, stângaci și prudent, așa că pentru prima oară se simțise ea tare și veselă lângă el, dar când ieșiseră din apă și Tony își îmbrăcase pulloverul verde, fără mâneci, peste cămașa albă cu guler răsfrânt, și-și înălțase pe gâtul puternic, capul mare, cu piele roșie-aurie, păr cenușiu și ochi albi, Julie simți iar cealaltă fericire zilnică, de-a fi mică lângă Tony și uluită de el. Când trecuseră spre autobus, la o cârciumă, la răspântie era o nuntă. Înăuntru se chefua și mireasa ieșise în capul scării și, plictisită, rezemată de un stâlp, se uita pe șosea. Și zilele toate în Luxembourg, deosebite una de alta ca un chip omenesc de altul, deși la fel făcută ziua când Tony și pusese hainele cenușii, seara în care mașinile erau dense și violete, ireale, pe cerul galben și Tony, ținând-o de umeri cu un braț, amuțise de frumusețe și melancolie. Pe urmă intraseră alături la «Le Pommier Normand», băuseră cidru, Tony povestise mult de acasă, dela Varșovia, de când era mic, și ea se trudise să și-l închi- puie mic, alb, cu ochi luminoși, deștept și ciudat. Venise pe urmă un ghicitor bătrân în local, răsuseră mult de el, râdeau și chelnă- rițele în restaurantul rămas gol, și la un moment ea singură nu

pricepuse, cu palma deschisă în mâinile bătrânului despre ce e vorba, pe când Tony hohotea și chelnărițele rușinate se ascunseseră după tejghea, în fund. Ghicitorul avea o manta mare, cafenie și ochi frumoși și oboșiți; mai mâncaseră și altădată acolo, știa când, cum fusese și ziua în care pentru prima dată Tony o sărutase pe stradă, când să se urce în autobus, de mult, și ei i se păruse că cea mai mare fericire e să fii necuviincios; și serile lor de cafenea, toate, pe fiecare o știe. Și diminețile la Louvre, și singurele lacrimi ale lui Tony, pe care le-a văzut vreodată, când i se păruse că zgâriase un Breughel Le Vieux, vrând să-i arate ei un amănunt; și dimineața atroce, când din sală în sală îl ajutase să-i strecoare unei cucoane păzită de bărbatu-său, un bilet, surâzând mereu spunând că jocul o amuză, spunându-și în gând că inevitabilul trebuie acceptat în liniște, că Tony e altfel făcut decât ceilalți oameni. Cucoana era puțin ostenită și trecută și foarte frumos îmbrăcată. « Când te gândești ce fericită ar putea să fie ea cu mine, săraca! Nu vezi că e bătrână! » spusese Tony și ziua...

— Nu te doare Julie? — întrebă Tony săltând capul și schimbând locul. Mai cântă în glumă câțva, cu buzele lipite de pieptul ei, și se ridică apoi pe pernă, lângă ea.

— Mi-e somn.

Cu ochii închiși, își învârtea în jurul degetului o șuviță de păr, cum îi povestise că făcea și când era mic, imediat ce-l cuprindea somnul.

Luna se ascunsese după hornul casei din față, cobora. Lumina ei încă umplea odaia. Julienne se ridică, trase deasupra lor pătura subțire. Tony își înfundase fața în pernă cu o mână sub gât. Și ei îi era somn.

— Bei puțină apă, Tony?

— Nu, mă trezește.

— Vrei să mergem mâine să vedem Expoziția de flori din Bois?... Tony, dormi?..

— Da. Știi ce văd, Julie? (între un cuvânt și altul făcea pauze mari, începea neclar vorba șters). Uite o odaie galbenă, cu o fereastră mare de atelier. Intră un domn bătrân, în haine albe și face cu mâna.

— Face cu mâna? La cine?

— Face spre mine. E soare și niște flori albastre de pe masă au...

În visul lui Tony, florile se deschideau deodată ca niște pumni și domnul se apleca de-asupra lor, pe urmă o voce striga de afară și Julie căuta ceva la geam.

Julie închisese și ea ochii peste odaia galbenă și domnul în haine albe ridicase capul și era Guy, dar peste o clipă făcea semn cu mâna și era Tonny, și intrau amândoi alături, într'o sală din Louvre să dea ceva... să ia ceva...

LUCIA DEMETRIUS

TRADUCERI

BAUDELAIRE

FRUMUSEȚA

O, muritori, ca visul de piatră mi-i decorul
Și sânu-mi, unde oricine de moarte s'a zbătut,
Făcut e să insufle poetului amorul
Intocmai ca materia de veșnic și tăcut.

Sfinx ne'nțeles, mă 'nscaun în slăvile luminii,
Ca lebăda de albă mi-e inima de nea;
Urăsc mișcări ce schimbă din loc contur și linii;
Nu plânge niciodată, nici râde fața mea.

Poeții, la vederea ținutei mândre-a mele
Ce parcă-mi iau din cele mai falnice statui
Și-or mistui viața în studii aspre, grele;

Căci am, pe-acești ibovnici fideli ca să-i supui,
Vrăjite-oglinzi curate ce fac minuni din toate,
Sunt ochii-mi largi deapururi splendori ne'ntunecate,

IMNUL FRUMUSEȚII

Vii tu din sfera naltă sau vii din adâncime,
O, Frumusețe? Darul din ochii tăi, divin
Sau infernal, i-amestec de bunuri și de crime
Și pot să te aseamăn cu cel mai tare vin.

Și zori și asfințire cuprinzi în uitătură,
Miresme dulci împrăștiți ca noaptea 'n vijelii.
Un filtru-i sărutarea-ți și-o amfor' a ta gură,
Prefaci în lași eroii și 'mbărbătezi copii.

Răsari din hăul negru sau te cobori din astre?
Destinul ca un câne vrăjit e 'n urma ta,
Tu semeni la 'ntâmplare și chiot și dezastre
Și cârmuești o lume și seamă n'ai cui da...

Tu peste morți în hohot de răs te porți în cale,
Nici groaza nu-i scumpetu-ți cel mai puțin de preț
Și-omorul, printre cele mai dragi podoabe-a tale,
Inamorat îți joacă pe pântecul semeț:

Spre tine, o lumânare, orbit un flutur zboară
Și zice arzând: « Văpaie, eu bine te cuvânt »,
Și găfuind amantul ce mândra-și împresoară
Pare-un murind ce 'n brațe-i desmiard' a lui mormânt.

De-mi vii din cer sau vii din iad, ce-mi pasă mie,
Superb colos de monstru cumplit, o candid lut,
Când ochiul tău, surâsul, piciorul tău mă 'mbie,
Spre poarta Infinitului meu drag, necunoscut ?

Ești duh de sus sau demon, un înger sau mireasă
Sirenică? Ce-mi pasă, când tu cu ochi blajini,
Parfum, lumină, cântec, o unica-mi crăiasă,
Faci lumea mai frumoasă și clipele-mi alini ?

A L B A T R O S

Adesea marinarii un joc îndatinează
Când pe-albatroși pun mâna, Sunt pasări mari de mare.
Tovarăși leneși care pe drumul lor urmează
Corabia ce-alunecă peste genuni amare...

Abia-i slobod pe scânduri și ei ce urcă falnic,
Domnind pe-azur, acuma stângaci și caraghioji,
Perechi de aripi albe și lungi își lasă jalnic
Ca vâsle trăgănite alături de matroji...

Nedumirit, nevolnic drumețul care zboară,
Frumos odinioară, ce slut e și rebel!
Il scot din fire unii cu fumul de țigară,
Maimuțărindu-l alții tot șchioapătă ca el.

Așa-i poetul, rege care 'nfrățit cu norii,
S'aține 'n vijelie, de arc își bate joc,
Dar exilat pe glie îl hue muritorii,
Giganticele-i aripi țin mersul lui în loc.

LAUDA IUBITEI

Ce-ai zice 'n seara asta, o suflete-oropsite,
Biet suflet care odată te-ai veștejit de chin,
Preabunei, preafrumoasei și celei mai iubite
Ce te-a 'nflorit deodată cu zâmbetu-i divin ?

— Mândria mi-o voi pune s'o laud în tropare;
Nimic mai bun ca gestul de stăpânire-al ei,
Spiritual e trupu-i, parfum de înger are,
Cu ochii ei ne 'mbracă în strai de cald polei.

Oriunde o fi, în noapte sau în singurătate,
Ori merge ea pe stradă ori prin mulțimi străbate
Fantasma-i joacă 'n aer ca para de făclie.

Ea zice: « Sunt frumoasă și dragostea-mi ordonă
De dragul meu Frumosul în toate drag să-ți fie,
Sunt îngerul de pază și muză și madonă ».

H O I T U L

Ți-aduci aminte, scumpo, cum într'o dimineață
De vară blândă și senină,
Cotind cărarea singur, noi am văzut în față
Pe-o albie de pietre plină

Cu gaibe 'n vânt, asemeni unei femei obscene,
Arzând de-otravă și sudoare
Un leș care deschise cu o sfruntată lene
Un pântec, ciumă de duhoare.

Sufla cuptor de soare pe-această putrejune
Parcă s'o fiarbă 'ncet și lin
Și însutit să 'ntoarcă Naturii mari și bune
Ce ea 'nchegase pe deplin.

Privea din slavă cerul schelura minunată
Ca floarea 'nvoaltă din grădini.
Ți-a fost așa de tare mirosul, că deodată
Era pe iarbă să leșini.

Foia un roi de muște pe pântecul, de unde
Se îmbulzeau cernite ordii
De larve scurse ca un lichid ce crește 'n unde
De-a-lungul astor zdrențe vii.

Și tot zorea puhoiul să sue, să coboare
Ori s'avânta clocotitor.
Credeai că trupul putred, bolfit de-o surdă boare,
Trăia cu mii de vieți în spor.

Și auzeai din toate o muzică bizară
Ca de-un izvor sau adiere
De vânt, ca ritmu 'n care se vântură la țară
Grăunțe, pleavă din panere.

Vedeai doar forme șterse, un vis rămas, schițare
Ce-abia pe un tablou uitat
O 'nsăilase artistul și-acum îi da urmare
Numai pe sine răzemat.

Pe după stânci, pândind, o cățea neodihnită
Ciudos privea ca din culise
Și aștepta răgazul s'apuce iar tihnită
Bucata ce o părăsise.

Și tu vei fi tot astfel epavă ca din stele,
Gunoii și molimă cumplită,
Tu ochilor mei astru, tu soare-al vieții mele,
Tu înger, idol de iubită.

O, da, vei fi tot astfel, regina mea de grații,
Când tu, sfințită 'n taine sfinte,
Vei merge adânc sub iarbă, sub grase vegetații
Să mucezești prin osăminte.

Atunci, frumoaso, spune-i când lacoma vermină
Te va 'mbuca în sărutare,
Că am păstrat esența și forma cea divină
A mândrei adorate care
Dispare 'n putregai și tină.

VERLAINE

CÂNTEC DE TOAMNĂ

Ton de plânsori
Lungi de viori,
Toamnă târzie,
Lâncezi fiori,
Viers ce mă dori
Ca de-o vecie.

Palid mǎhnit
Stau înlemnit;
Când ora-mi sună,
Sinea-mi, de-ascult
Glasuri de mult,
Plânge nebună.

Și merg hoinar,
Un cânt amar
De vânt mă poartă
Pe jos, pe sus,
Oriunde dus
Ca frunza moartă.

P. VALÉRY

PĂDURE AMICALĂ

Duși numai de gânduri preacurate,
Noi am mers de-a-lungul drum de Mai,
Mână 'n mână, alături fără grai,
Singuri printre florile 'nserate.

Ne 'ndrumam ca doi logodnici buni
Prin amurg, în noapte verde de livadă,
Ne-ospătam de-a feeriilor rotundă nadă,
Luna cea prielnică celor nebuni.

Peste mușchi apoi am răposat deodată,
Singuri, prea departe 'n umbra fermecată
De pădure apropiată și cu murmur blând,

Și 'n lumina cea imensă de mistere
Ne-am găsit pe noi acolo sus plângând,
O scump al meu tovarăș de tăcere.

G. MURNU

MOARTEA TINEREȚELOR

Balconul ornamentează casa și-i dă un aer de vechime și de oarecare poezie bătrânească. E de lemn, mâncat pe alocurea de timp ca de pelagră și destul de cuprins. Din când în când și mai cu seamă în nopți ca acestea de vară târzie, Ioachim își trage scaunul de paie după dânsul ca o povară și se așează să privească de sus, strada, felinarele ftizice cu lumina lor de spaimă, amintind aventuri de mult consumate, oamenii care se întorc, prăpădiți, acasă ca urmăriți de vedenii, fetele și nevestele cartierului. E un cartier obscur în care s'a mutat de curând, cu multe cârciumi la modă cu zeci de ani în urmă, cu bărbați mustăcioși și bărboși, cum se văd doar în vitrinele fotografilor provinciali, cu neveste late în spate și îmbrobodite în orice anotimp, temătoare de răceli și de boli. Bărbierii sunt frați de cruce cu mușteriii care seamănă la chip și la vorbă cu dâșii, își fac vânt cu evantaie imense, comandă, în gura mare, băutura băiatului în șorț verde de peste drum și sunt totdeauna cei dintâi la încăierările iscate des prin curți întunecoase. Ei pomenesc cu evlavie de istețimea popii și de înțelepciunea mătușii, cred în diavol și în farmece și sunt pătrunși de misterul vieții care începe și sfârșește acolo în fața dughenii.

Ioachim privește lumea din balcon și se simte singur și trist în marea noapte a stelelor, revărsată peste oraș. Are aproape patruzeci de ani, un cap deformat de meditații, o nevastă grijulie de gospodăria casei și doi copii, două fete. De unde vine izolarea asta cumplită de tot ce-l înconjoară, buba asta fără leac care-i covârșește sufletul și-l roade, tristețea care îl sfâșie pe dinăuntru și-i umezește ochii? Nu știe și nici nu încearcă. Se așează pe

scaunul de paie și privește; atât mai e în stare: să privească spectacolul vieții, incapabil să mai participe la el, incapabil să mai fie el însuși actor pe vasta scenă a existenței înfrigurate.

În casă, iată, se sting luminile. Nevasta i-a culcat plozii și acum se pregătește și ea de somn. O vede, din profil, mărunță, obosită, dezamăgită parcă... Era, cu cincisprezece ani în urmă, sprintenă ca o veveriță și neastâmpărată ca un mânz, în rochia ei colorată, totdeauna cu flori în mână și surâzătoare, prea surâzătoare, poate... Aștepta în fiecare dimineață tramvaiul cu cai care o ducea la biroul fabricii de cărămidă, unde trebuia să însemneze într'un registru uriaș vânzările și cumpărările zilnice și își trăia frenetic viața. Privea obrazul galben al bătrânului slujbaș și nu-i venea să plângă, la vârsta aceea, nici de brazdele care i se adânceau sub nările nasului, nici de clătinarea prea deasă a capului istovit, pregătit să și-l culce curând-curând în cosciug. Nu-i venea, de altfel, să plângă de nimeni și de nimic.

E obosită, constată el, și e firesc să fie așa, după anii cenușii petrecuți în mărunte hărțuieli cu viața, și e și dezamăgită din aceleași pricini.

Fata cea mare i-a moștenit privirea adâncă a ochilor căprui și toate neliniștile. Acum e încă zveltă și încă în stare să dea piept cu vrăjmașii tăinuți pretutindeni. Vor trece anii și fata asta, cam grăsană, cam bondoacă, se va subția, se va întrista și va sfârși, resemnată, nevastă cu copii, la rându-i, cheltuindu-și anii ca banii mărunți, într'o existență cenușie întocmai ca mă-sa... Numai ca mă-sa? Nu: întocmai ca și tata, ca toate fetele de pretutindeni...

Fata cealaltă e încă legată de păpuși, hoinărind în paradisul zânelor de cârpă și al urșilor de ciocolată. Ridică spre dânsul doi ochi de cărbune, umezi, mirați și vii... ochii pe care nu-i va păstra mult timp, ochi curați de copil, neiertfii încă vieții.

Femeia îi bate în geam.

— Nu te culci? Iar are să te doară capul!

De câte ori întârzie în balcon, se scoală cu o amărăciune groznică în gură și cu o puternică durere de cap. Și nu face nimic altceva, își spune, decât să privească viața: nici o sfortare, nici o risipă de energie. Atentă, nevastă-sa îi bate din nou în geam. Are o figură plictisită.

— Hai, culcă-te, — îi șoptește ea, — ai nevoie de somn!

De când are atâta nevoie de somn? De când obosește atât de ușor, i se înverzesc ochii și-l copleșesc gândurile, singurătățile și tristețile?

El dă din cap și-i face semn cu mâna, în chip de răspuns: bine, bine, am să mă culc îndată.

Femeia deschide ușa balconului și capul i se înfățișează, necăjit, în lumina săracă a felinarului de-alături și a stelelor.

— Leia, — șoptește dânsa, — a ieșit iar verde! M'am uitat de câteva ori în oală!... Ar trebui să chemăm doctorul.

De-o săptămână nodul ăsta, copilul cel mic, se zbate în friguri, pe picioare, și se luptă cu duhurile rele. E un braț de carne, un moft de suflet într'un trup istovit și mic cât un degetar. Din toată făptura puțină a fetii, numai ochii ei mari, negri, care se miră și întrebă, trăiesc cu adevărat.

— O să chemăm doctorul! — consimte el, moale.

E ca și când ar spune: o să chemăm și doctorul, — fie! Și-acu' mai vrei ceva? Gata, o să-l chemăm! Inchide ușa și lasă-mă să privesc viața din balcon, viața din care am fost smuls sau din care fără să vreau m'am smuls, spectacolul din care nu mai fac parte, lumea cealaltă, sprintenă, veselă, grăbită, ahtiată de lumină și de cântec.

Femeia stăruie în prag. Clatină iar capul, așa cum face numai de un an-doi și iar șoptește ceva. Ah, murmurul ăsta monoton, vocea asta egală, vorbele astea care seamănă una cu alta, atât de mult, parcă ar fi gemene... Și ieri și alaltăieri și răsalaltăieri le-a rostit și are să le mai rostească încă azi și mâine...

— Ai să răcești. Să-ți aduc șalul?

Intr'adevăr, e șubred de câtva timp și oftează în somn ca bătrânii. Il scutură un fior ca o prevestire rea.

Să fie, cu adevărat, vârsta? Dar n'are nici patruzeci de ani. Poate oricând spune: am treizeci și... Prin urmare: nu patruzeci! Înainte întârzia noapte după noapte și se înapoia acasă în zorii zilei, foarte puțin obosit și gata să reînceapă. Și nici pe atunci nu se simțea prea tare. Ce era însă în dânsul care-l făcea potrivit oboselii, oboselii acesteia mortale pe care începe s'o cunoască de câtva timp, care îi moaie picioarele și-i voalează ochii și-l face mai calm și mai resemnat? Poate că tinerețea... gândi el fără curaj.

— Nu, n'am nevoie de șal! Nu-i frig! Culcă-te!

Femeia îl privi cu ochii mici. Nu, nu mai era aceeași! Nu, viața nu schimbă, devastează! Ieri, acești ochi erau încă argint viu, acest trup încă trestie, acest glas încă agitat... Ieri, îi săruta ceafa și ea râdea zgomotos, toată ulița se obișnuise cu râsul ei tare, prelung, înviorător! Și ce s'a întâmplat, în câțiva ani numai, după cununia și după ivirea copiilor, ce s'a întâmplat, sub același cer al cetății, în aceeași uliță, negreșind cu nimic nimănui, ce s'a întâmplat că fata de ieri e astăzi nevasta obosită ca și dânsul, greoaie în mișcări și începând să disprețuiască strada, lumea, fericirea celorlalți? Nu s'a întâmplat nimic! E vârsta! Dar a întâlnit bătrâne cu pasul zglobiu și hotărâte să înfrunte viața, și a văzut bătrâni, cu capul nins, dar plini de elan. I-a văzut nu numai în filmele englezești, în teatru și în romane, nu! — se scutură el ca de o învinuire nemeritată, — i-a văzut în viață! Ah, ce-o mai fi făcând voluminoasa nevastă a proprietarului de mine din Ploești, o femeie foarte trecută, cu tâmpile de argint și cu dantura falsă, care petrecea laolaltă cu dâșii, cu mânjii, în Bucureștii de acum douăzeci de ani? Li murise bărbatul la o vârstă matusalemică (o luase, pretindea, copilă de cincisprezece ani) și n'avusese nici o mângâiere, cum singură spunea în tot timpul căsniciei. Femeie trecută, dar veșnic gata să-și trăiască destinul, nici o clipă obosită! Se poate deci înfrânge vârsta și nu e cuvânt că la treizeci și opt de ani trebuie să fii, neapărat, obosit, atât de o-bo-sit!

Ioachim cască, leneș, și se bate cu palma peste gură. A, stai, își spune dumerit, dar cine a văzut-o bine pe văduva proprietarului de mine? Cine a privit-o lăuntric, cu ochii înțelegători, pe atunci, la vârsta tuturor certitudinilor?

Acum, acum de-abia, după douăzeci de ani, Ioachim o vede cum era, și o vede ciudat, altfel: din când în când o grimasă a gurii, din când în când un suspin ucis cu hotărîre, din când în când o lacrimă în ochi. Ei erau niște animale vesele, niște dihanii în libertate, niște cai sălbateci lăsați de capul lor pe întinsurile stepei... Cui să-i trăznească măcar prin cap să-și privească adânc în ochi partenera de-o noapte sau de zece?

Femeia care venea la dâșii își căuta tinerețile duse, voia, cu tot dinadinsul, să le regăsească, să le păstreze câtva timp, cât de

puțin, o zi, un ceas, o clipă, tinerețele care nu se mai întorc totuși nicicând.

Asta căuta ea în țipătul tânăr al băieților înfierbântați de vârstă și de băutură, asta căuta ea în strânsoarea, în răsufierea, în privirea lor.

— Săraca! — murmură el, — după douăzeci de ani, cât de naivi, cât de neînțelegători suntem!...

Bătrânii cu elan, învingătorii fericiți ai reumatismelor și ai bronșitelor, în tandrețe cu fete tinere, dansând la balurile *celor-lalți* și vânând viața ca pe o pasăre?...

Cine le-a privit și lor în ochi, adânc, sincer, dezgolindu-i de tot ce era artificial și izmeneală? Ah, zbârciturile frunții și tremurul ușor al mâinii... Trupul amortit după noaptea cheltuită la cabaret, oasele ruginite... bătrânețea care-i ține în pat, în fotoliu, la fereastră, zile întregi după *aventură*, luni întregi și, poate, le grăbește cununia cu veșnicile... El a văzut numai aparențele, numai spoiala, numai ceea ce se dorea expus.

Din casă se aud scâncete. Copilul s'a trezit din somnul în care de-abia se înfundase și se lupta încă, speriat, cu diavoli. Era atât de palidă fetița asta, atât de slabă, avea pielița obrazului ca de foiță, gata să se distrame.

Ioachim se ridică și intră în cameră. E întuneric, dar el deslușește, la căpătâiul patului, trupul neveste-si aplecat asupra țăncului bolnav.

— Șșș! Șșș! — face dânsa, cu degetul la gură.

La lumina lunii și a stelelor se vede bine, se vede întocmai ca într'un vis adevărat, când poți pipăi oamenii și faptele și când, trezit, ți-e greu să te împaci cu vietățile celelalte, din juru-ți, de pe stradă, din restaurant, de pretutindeni, și încerci o răscolitoare părere de rău, care te moleșește și-ți acrește existența, după fapăturile dispărute o dată cu deschiderea ochilor.

— A ieșit iar; — șoptește femeia, a făcut pe ea, sărăcuța!

— Da? — se pomenește și el șoptind, foarte mișcat de întâmplare, înduioșat și alarmat în același timp de starea rea a copilului.

— Și tot verde! Auzi? Tot verde! Trebuie să chemăm doctorul! De când ți-am spus eu? Trebuie s'o vadă cineva!

— Foarte bine! Vrei să-l aduc acum?

Nevasta îl privește, zâmbind cu amărăciune. O fi obosit, o fi având ochii împăienjeniți, cum i se întâmplă adesea la câte un concert, la câte o reprezentație teatrală, la câte un film, o fi părând sleit, incapabil de cea mai mică efortare. Are, adesea, un cap neverosimil ca din altă lume.

— Ce zici? Să mă duc?

Femeia clatină din cap, potrivnic.

— Nu! Azi nu e nevoie! Măine!

Cotrobăește prin pat, curăță șezutul fetii, apoi își apropie fața de copil. În clipa asta e atâta lumină, încât Ioachim vede cum nevastă-sa ridică mereu din sprâncene și clipește din ochi. Ciudat, în felul acesta ridică din sprâncene și clipește numai femeile trecute, femeile care se apropie de vârsta renunțării. Și doar, ea este încă tânără! Are un cap rotund de copil!... Întâiași dată a ridicat așa din sprâncene și a clipește ca acum, după fuga lui de-acasă. Ioachim nu vrea să-și amintească, în clipa de față, nimic. Gândul îl muncește însă și nu i se poate împotrivi. Da: *atunci*, la întoarcerea lui acasă a observat ticul neveste-si. Are să-i treacă! Și-a spus! N'are nici o importanță! E adevărat, n'a mai privit-o de mult... N'a avut prilej. Acum, iat-o ridicând din sprâncene și clipind din ochi.

S'a apropiat și el de pat și încearcă să mângâie fața copilului, caldă, aproape fierbinte.

— Are febră! — constată el.

— Are puțină febră! — întări femeia. Se poate să-i treacă până mâine!

— Se poate!

Ioachim își plimbă mâna peste obrazul subțire al fetei și se înfioră fără să-și dea seama de ce. Are, de câțiva ani, o mână potolită, cuminte, blândă, făcută parcă să mângâie copiii. De când i-a crescut primul copil, de când i s'a ivit al doilea, de când își sărută și își mângâie puii, simte într'însul o moliciune nouă, o înfrângere parcă, o capitulare în fața vieții. Da, o capitulare! Bărbații care au vocație de tată pierd calitățile de amant și parcă n'ar exista tați tineri! La vârsta de patruzeci de ani, prietenii săi, rași proaspeți în fiecare zi și subțiri, purtând ștrengărește pălăria pe ceafă, sunt încă *băieți*. La treizeci de ani, cei însurați au capul întunecat, o gravitate în mișcări și un aer vetust: se cunoaște,

dela distanță, că-i urmărește imaginea plozilor de-acasă. Cum să mângâie tatăl, cât de tânăr să fie, obrazul femeii libere, tremurând sub apăsarea brațului bărbătesc și surâzând cu gura plină? Mâna care până atunci s'a învoit atât de bine cu părul fetiței și cu obrăjorii ei galbeni de mică bolnavă nu mai poate umbla printre fustele codanelor iubețe sau ale curtezanelor, fără a șovăi. Buzele tatei care au simțit tot timpul căldura gurii prichindelului, cum să se lipească de obrazul meșterit al femeilor, de carnea lor aprinsă, de sânii lor vijelioși?

Fruntea lui, fruntea tatii, nu se mai poate apleca peste gura roșie a frumoaselor nesățioase. Ființa lui e alta, mâna lui e prea slabă, sărutul lui prea cuminte. A întârziat, adesea, în camere scunde, alături de femei istețe în dragoste și pofticioase. Ii plăcea trupul înalt și mlădios al curtezanei și privirea ei pe jumătate rea, pe jumătate îmbietoare, cu care se stăpânesc bărbații și fiarele. Odată alături de ea, goală, albă și descătușată de rochii, centură și ciorapi, Ioachim se simțea înduioșat. Acest trup a fost și el odată mic, întocmai ca al fetei lui de-acasă; a fost și el sărutat de o mamă, de un tată, altfel decât astăzi și, mângâiat; a pricinuit temeri și bucurii părinților veșnic cu ochii spre copil... Se pomenea sărutând părintește fruntea femeii și întrebând-o de părinți, de viața care i s'a scurs cine știe când, cine știe unde, într'o casă burgheză — tata a fost profesor, medic sau fabricant cuprins — sau într'un fund de provincie, unde mamele se întrețin cu Dumnezeu înainte de culcare și fetele de seama ei sunt obligate să se roage frumos și să creadă în prețuirea și răsplătirea virtuților. A fost amăgitor, desigur! A plecat cu *dânsul*. A înșelat-o. I-a dezgolit, o dată cu trupul, și sufletul și a lăsat-o apoi pradă vieții.

Asta e întâmplarea ei — și a mai tuturor.

Ioachim se înduioșa din ce în ce mai adânc de acest fragment de roman melodramatic și se întreba dacă viața nu întrece cu mult fabula?

Deșteptii și scepticii nu-și complică existența cu asemenea probleme și rād sănătos de romanțele cântate sau trăite de naivi. Dar el, Ioachim, e tată, înainte de orice. Se îmbracă, repede, rușinat de ochii lui umezi și de surâsul batjocoritor al fetei.

— Câți ani ai, scumpule? — îl întreabă ea, căutându-și fusta.

Are vocea îngroșată, oarecum mirată, oarecum jignită.

— Aproape patruzeci! — răspunde el, sfios, silindu-se zadarnic să-și reprime mila pe care o încearcă față de acest trup nevoit să se culce cu primul întâlnit, consimțind să împlinească toate poftele.

— Aproape patruzeci! — îl îngână ea. Și, iată-te, și moșulică! — glumește fata care nu se poate menține mult în melodramă. Ioachim părăsește casa, pe furis, și, odată în stradă, se urcă în primul automobil, cu gândul trimis, fulgerător, în chip de mesaj, acasă, la copii. E atât de stingher, în asemenea împrejurări, cu fetele care îl adastă în prag, atât de scârbit de sine însuși ca de altul, ca de un ins oarecare din turmă, robit cărnii. Fetele îi strâng mâinile, îi înlănțue gâtul, cea mică îi șoptește, fără pauze, două silabe, repetate la infinit: ta-tă! ta-tă! ta-ta! ta-tă! ta-ta! Și e veselă de ispravă și bate din palme și dă capul pe spate înfățișându-i dinți mici. El își amintește că întâi l-a chemat pe dânsul și apoi pe nevastă-sa. Iși lăsa și atunci capul pe spate și râdea și atunci cu o gură știrbă. Ta-ta! articula ea, veselă, de câte ori îl zărea intrând sau ieșind din odaie. Gura ei știrbă și râsul ei îl rețineau zile întregi în casă. Afară urla crivățul, viscoala, în camera lui mică un nod de carne îl striga *ta-tă* și râdea și nu știa ce ierni cumplite îl așteaptă mâine-poimâine, când trupul i se va împlini și va ajunge aidoma femeilor de toată mâna, femeilor de pretutindeni, aidoma oamenilor!

Nevastă-sa clipește mereu din ochi și ridică din sprâncene. Da, da, așa a văzut-o atunci, când s'a înapoiat după o scurtă absență, acasă. S'au certat, vocea femeii devenise cruntă, obrajii i se congestionaseră, ochii de asemenea. Se simțea prost. Ioachim, încătușat, osândit la o existență de vierme, fără însemnări, fără urcușuri, fără poezie. Asemenea viață îi da greață. Incepuse de pe atunci s'o vadă trăită de unchii lui, de mătuși, de rubedenii îndepărtate, de cunoscuți și necunoscuți și se întreba, cu groază, dacă va fi și el nevoit să bată mereu drumul de-acasă, dintr'o casă oarecare de mic burghez fericit că-și poate încălța nevasta și o duce Duminecă seara la restaurantul din cartier, cu lăutari evrei și mititei spanioli, la slujbă și de-acolo înapoi și dacă la atât se va reduce trecerea lui printre cei vii. O trecere banală ca printr'un gang fără ascensiuni, fără scoboriri, fără surprize, fără catastrofe. Ioachim își spunea că n'ar fi în stare să izbutească o

astfel de viață-standard. I-a mărturisit-o și ei, domnișoarei rotunde cu ochii mari și blajini, în preajma căsătoriei. El e altfel construit, trebuie s'o știe și s'o priceapă! Dar pe atunci primăvara invadase orașul, grădinile, casele, sufletele și ei o purtau în ochi, o proclamau ca pe o victorie a lor, o purtau cu dâșii, ca și tinerețele. Vorbeau două limbi deosebite și nu-și dădeau seama. După cei dintâi ani de căsnicie, lemne de cu vreme îngrijite, pentru iarnă, murături, moașe, doctorii, scâncete și suspine, cerul s'a scoborât în casa joasă, stelele s'au stins, ochiul s'a închis peisajului din afară și s'a deschis tot mai înfricoșat dezastrului din lăuntru. Invins și războinic, a încercat evadarea. A rătăcit prin casele tinereții încă nelichidate, și-a purtat geamantanul și nepăsarea voită prin hoteluri și a vrut să uite, să uite de ce e dincolo, nămolul vieții obișnuite. . . Și-a închipuit că poate relua colindatul ulițelor, în tovărășia vechilor cheflii, rămași toți în afară de țară, zgomotoși și liberi. A întârziat câteva nopți la mese vesele, în așteptarea dimineților de altădată, când se înapoia, beat și fericit în casa mătușii. A dormit cu fetele cunoscute dinainte (parcă au mai crescut în șolduri și s'au mai urîțit!) și n'a gustat mireasma tare a sărutului lor isteț ca pe o băutură tare, așa cum presupunea. Se făcea adânc golul dintr'însul și-l obosea. Iată-l înapoiat deci, acasă lângă nevastă și copii. Era cea dintâi fugă, cea dintâi izbândă și cea dintâi înfrângere. Nevastă-sa l-a primit resemnată, aproape sigură că se va înapoia. Unde să mai fugă zburătoarea închisă în dosul gratiilor? A uitat cu desăvârșire beția înaltului și lupta cu surprizele, și o vezi că se întoarce cuminte și speriată în colivie. Femeile se conduc ca orbii de simțământul lor tăinuit — fără nume — și prevăd toate.

— Știam, — i-a spus, — că ai să vii!

Și-apoi a tăcut câteva clipe.

El a privit-o și atunci a văzut cum încruntă sprâncenele și cum clipește din ochi. A văzut-o îmbătrânind clipă cu clipă, după cum susțin unii că au văzut florile crescând.

— Vrei să bei un ceai? Uite, ești vânăt! . . . și mai slăbit.

S'a ridicat să întetească focul. Odaia mică îl încălzește repede. Ar vrea să doarmă. Acum, dincolo de ferestre, în strada înghețată, *ceilalți* continuă să cutreere orașul, să cânte, să iubească. . . Nu, n'are nici un regret. Nu mai poate zbura, îi sunt aripile grele.

— Uite, bea puțin ceai! Ți-am făcut și patul! Ți-e somn, așa-i că ți-e somn?

Da, încuviințează el, îi e într'adevăr somn.

De atunci s'au scurs anii, egali, cenușii, ani *consimțiți* de dânsul, fără număr, fără împotrivire.

S'a mai răzvrătit o dată, a țipat, răgușit, ochii i-au ieșit din orbite și singur nu știa împotriva cui a izbucnit. Fata mai vârstnică s'a speriat, obrazul i s'a îngălbenit și mai mult și i-a căzut în genunchi:

— Tată, *iartă-ne*, tată!

Lui i se făcu milă de obrazul atât de galben al fetei și de rugăciunea ei: pe cine să ierte, și de ce? Ea îi cerea să *le* ierte: pe nevastă-sa, adică, și pe dânsa. Și s'a înverșunat, și a continuat să țipe. Apoi și-a împins femeia în stradă: să iasă cu copilul, să nu le mai vadă! Și lacrimile îi zguduiau umerii, îi gătuiau vocea. Le-a deschis, iar, ușa, le-a chemat înăuntru și s'a culcat cu fața la perete, plângând cu sughituri.

— E foarte bun ceaiul! — a spus. Mulțumesc, nu mai vreau zahăr! . . .

Așa s'a petrecut, a doua dimineață, întocmai ca atunci.

— Așteptăm până mâine,—repetă femeia,—s'ar putea să-i treacă.

— Da, da, s'ar putea . . . repetă el vorbele ei, îngândurat.

— Ești obosit, — observă femeia, — nu vezi? Culcă-te mai bine! Culcă-te mai bine!

Să renunțe, adică, și la balcon și la spectacol, după ce a renunțat la viața de-acolo, de jos, febrilă?

— Nu, nu, — se apăra el. Nu sunt obosit. Ce idee!

Iese repede în balcon și trage ușa după el, cu zgomot, ca și când ar fi vrut să se despartă măcar în chipul acesta de tot ce e dincoace, ca și când ar fi vrut să facă să înțeleagă că e hotărât să se eternizeze pe scaunul de paie, imun osteneții și somnului. Ce idee! El . . .

— Ține șalul, ai să răcești!

Femeia a deschis pe nesimțite, ușa balconului. Ii întinde întâi șalul și, cum Ioachim rămâne mai departe nemișcat, se apropie de dânsul și i-l pune pe umeri.

— Așa! — face dânsa mulțumită. Bate vântul, e sfârșit de vară și tu cu bronșita ta . . .

O asculta vorbind și i se părea că aude alt glas care aducea numai cu al ei. Au vorbit astfel de sute de ori, în seri târzii de vară, pe banca verde din curtea lor mică. Era o fată rumenă și cu râsul ușor, izbucnind din te miri ce. N'aștepta să termine niciodată cuvântul și-i răspundea, zgomotos, punctând mai fiecare silabă cu hohote victorioase de răs.

Când a venit întâiași dată în casa lor, tot într'o seară târzie, cum spune dânsa, purta niște pantaloni albaștri, comici, de lampagiu sau de lucrător de fabrică. Era subțirel și palid și părul, prea mare, îi cădea pe ochi. Pantalonii albaștri au stârnit hazul ei și al familiei.

— E original! — spuse cineva.

De unde să bănuiască lumea că tineretei nu-i pasă întotdeauna de vestminte și că se simte în orice haină bine?

Ea l-a poftit într'o odaie cu mobilele înghesuite și cu multe chipuri patriarhale în cadre vechi.

— Țsta, — spunea dânsa, — e tata-mare și asta o mătușe, plecată de douzeci de ani în America și devenită miliardară! Țla cu barbă e moșul mării. Are un magazin de haine la Târgoviște și-i plac mult câinii. Curtea lui e plină de lighioane, câini ciobănești, mopși boierești, de toate neamurile!

El se mira mult de figura gravă a lui tata-mare și de norocul mătușii miliardare. Așa se petrec lucrurile în America, trebui să constate, pleci fără nici un rost și izbutești să aduci aur cu găleata. Ii plăcu, de asemenea, și destinul moșului care ziua vinde haine provincialilor burtoși și seara se întreține, în lungi dezbateri filozofice, cu câinii sub luna înflorită de Dumnezeu tocmai deasupra casei.

A venit, apoi, mama ei, o bătrână cu ochii sperioși și cu fața zbârcită.

A fost o frumusețe pe vremea ei! mărturisii fata. S'au războit pentru dânsa zeci de bărbați și toți cu stare. Unul e azi bancher și altul blănar.

Intr'adevăr, e de mirare cum a reușit tânărul slujbaș de mâna a treia s'o ia de nevastă.

S'au așezat la masă. În dreapta și în stânga se aflau, în picioare, celelalte două surori: o șatenă mirată de întâmplare, de curând căsătorită cu un farmacist șchiop și poet fără noroc, și o lungană

care vorbea mult și fără motiv. A mai intrat, la al doilea pahar de vin, un unchi burtoș care știa turcește și se dovedea foarte călătorit prin țări depărtate, și altul, proaspăt picat din Indii. Primul era însurat, avea copii mari, o fabrică, o pereche de muștați, ceas de aur și ghete cu nasturi. Al doilea holtei, la vârsta lui de cincizeci de ani, tânăr candidat, totuși, la mâna unei fecioare de patruzeci de ani care îl așteaptă răbdătoare, de un sfert de veac.

Au dansat și ea a râs de stângăcia lui. Se pretindea mare dansator, aventurier, expert în ale vieții de noapte și în băuturi complicate. Cânta și gramofonul, ferestrele erau deschise și vara — târzie ca și azi — intra în casă și punea bujori de căldură pe fețele tuturor.

După ceaiuri multe, au ieșit în curte, pe banca verde, cumpărată de ocazie de tata... I se părea atât de înalt cerul, vorba lui atât de înflorită, viața începea chiar în clipa aceea...

— Pe atunci, — spune el încet, — nu vorbeam despre bronșită și nici despre răceli.

Nevastă-sa era mereu lângă dânsul. Ii pusese șalul pe umeri și mâna ei stăruia încă lângă dânsul.

— Cum ? — se miră ea, neînțelegând.

Ioachim îi privi obrazul. E totuși al ei, precum a ei e și vocea, mai gravă, poate mai domoală astăzi.

— Cum ? — repetă ea.

— Nimic! Mă gândeam la seara aceea... știi... când am venit pentru întâia dată la voi!

E mult de-atunci? Să fie, într'adevăr, numai cincisprezece ani?

Și unde este tânărul subțire și palid, pletos și amoretat de atunci?

— Așaa ? — se lămuri femeia.

Apoi îl întrebă dacă nu bate prea tare vântul. E sfârșit de vară, spunea dânsa, cum ar spune că e sfârșit de viață.

— Nu, nu bate vântul, e tocmai bine de stat acum în balcon.

Foarte bine, consimte dânsa, n'are decât să rămâie în balcon, dacă-i place. Ea se simte ostenită și ar vrea să doarmă!

— Ai uitat să-mi aduci pilulele! mai adăogă, moale.

Uitase.

— Le cumpăr mâine!

— Să nu uiți! Am nevoie de ele.

Făcu o pauză de câteva clipe.

— Și tu, — continuă ea, — ar fi bine să iei una înainte de culcare! N'ai idee cât de bine face la stomac!

El clătină capul, bătrânește. O aprobă, adică, și își simte gâtul congestionat. Il covârșește o nevoie cumplită de plâns. Ar vrea să țipe, să-și zgârie fața, să-și dea cu pumnii în cap, în capul lui prematur obosit, să scuipe din adânc viața, cu bronșitele ei, cu laxativele ei, cu verile astea târzii în care se privește din balcon iureșul de jos și aventura altora, numai a altora.

— Tu, — o întrebă dânsul, râzând știrb ca de o idee năstrușnică, prea ciudată, ca de-o nebunie, — ce-ar fi să luăm o trăsură, să mergem la șosea, într'o grădină?

Ii plăceau totdeauna plimbările de acest fel, mai ales în primii ani ai căsniciei, când întârziiau într'un boschet sau la o masă de restaurant de vară. Avea într'însa, femeia asta, o poftă de viață fără saț.

— Aași! — căscă ea. Nu mă duc. Mi-e somn!

Cum au schimbat-o anii, gândi Ioachim, cum au făcut dintr'o făptură veselă, dornică să-și risipească elanul pretutindeni, în dans, în călătorii, în petreceri, o femeie ca toate, o mamă robită copiilor, privind cu groază șezutul țancului și aplecată asupra oalei de noapte: a ieșit, iar, verde!

Și cum l-au schimbat și pe el anii: o plimbare cu trăsura la șosea se transformă într'o aventură, într'un proiect nebunesc, într'o expediție teribilă.

— Bine, culcă-te!

— Să nu uiți mâine de lemne! Sunt mai ieftine acum. Pe urmă se scumpesc! Și dacă poți, interesează-te și de cărbuni. Știi: vreau să fac economie! . .

Da, da, are să se îngrijească mâine de lemne și de cărbuni — de ce nu? — și de cartofi, chiar . . . Se pricepe. Iarna vine, hoțeste, și puii lui au nevoie de căldură și de hrană . . . E atât de slabă fetița mică, gândi el, atât de puțintică la trup și veșnic în luptă cu bolile. În primăvară a zăcut de friguri, în vară a tușit, toamna trecută era cât pe-acți să se stingă, iarna de-abia a scăpat teafără . . .

— Ce zici, nu te culci și tu? Ai să te scoli obosit, are să te doară capul!

Ah, tonul acesta protector, aproape matern! Nu, n'are să-l doară capul. Pe vremuri făcea nopți albe în șir și nici că-i păsa. Pe vremuri! clătină femeia din cap, ca și când ar spune: ehe, s'au dus, toate s'au dus! Și nopțile albe, în șir, și viața și tineretele...

— De ce te îngrijești așa de mine? Sunt chiar atât de șubred? Hai? Ia spune-mi!

Vorbise în gând, mișcând însă buzele.

— Ce-i cu tine? Parcă ai filma!

— Am întrebat ceva... am vrut să știu dacă par bolnav?

— Nu, n'am spus asta, nu pari bolnav! Ești obosit, asta-i tot, și ar trebui să te culci, să dormi mai mult!

Altădată ar fi răs puternic cu mâna la gură și închizând puțin un ochi ștregărește. Acum însă, rămâne îngândurat. Are dreptate nevastă-sa: e foarte obosit!

— Bine, — răspunde el, — am să mă culc. Mai stau puțin și mă culc. Du-te: *tu* ești obosită! Se și vede!

Femeia închide ușa balconului în urma unor pași care se târau alene prin odaie.

Ioachim privea în stradă: seara târzie a schimbat-o cu totul. E parcă altă stradă, din altă lume, din altă vreme... Tramvaie răzlețe transportă pasageri tăcuți, bătrâni și femei cernite spre case de mahala. De unde vin, unde se duc și de ce, figurile astea cadaverice, nedumerite sau istovite? Tramvaiele străzii, tramvaiele vieții... Se opresc o clipă-două în stații, cineva coboară, vagoanele gem și apoi iar pornesc zăratece. Se vor mai opri, vor mai urca și vor mai coborî aceiași pasageri muți până la ultima stație... Alții le vor lua locul, la început zgomotoși, zburdând ca mânjiu, din ce în ce mai tăcuți apoi, spre a sfârși întocmai ca înaintașii, ca moșii și strămoșii lor...

Cine i-a schimbat și lui capul și ceea ce proștii numesc sufletul, și cum?

De-asupra patului din dormitorul lor sărac atârnă o fotografie mărită: sunt amândoi, acolo, surâzători în fața obiectivului, în chiar ziua nunții. El are o față lăutărească, o frizură uriașă, niște ochi mari, proaspeți, ochi care de-abia încep să privească. Ea e rotundă și surâzătoare, în așteptarea buchetului de flori ale vieții, neastâmpărată să se isprăvească repede pregătirile fotografului.

De câte ori își privește chipul din perete, Ioachim e cutremurat de un fior care îl obosește ca o iarnă interioară, coborîță brusc într'însul... Toate s'au petrecut altfel decât a crezut că au să se întâmpile, viața însăși i-a răs în față și i-a făcut în pofidă. În adolescență, s'a luptat cu foamea, cu visul, cu sine însuși. La douăzeci de ani, își spunea, va fi învingător: va avea bani, măcar ce-i trebuie și cât îi trebuie. La treizeci de ani, nu va mai goni după un gologan, după o haină, după un adăpost... La patruzeci... Ioachim își îngroapă capul în palme... La douăzeci de ani, după întâile înfrângerii, s'a hotărît: dacă în zece ani nu izbândește, va sfârși cu viața! La treizeci de ani, a mai amânat cu cinci ani împlinirea hotărîrii. Și-acum... acum trăește, tot sărac, tot înfrânt, tot în adăstarea miracolului. Ce are să facă mâine, Doamne, când drumul se va aspri pentru pasul lui din ce în ce mai bătrân și mai nevolnic, mâine când fetele, împlinite, vor fi două femei ca atâtea în mahala și în Cetate, când ochii vor slăbi?

Ioachim nu-și poate răspunde. Jos, sub balcon, e o grădină de vară cu lume veselă, cu tineret de cartier, în deosebi. E noapte, foarte târziu. Tramvaietele au amuțit undeva, la o margine de oraș și de lume. Țigani cântă pentru ultima duzină de cheflii și oftatul lor, la ceasul ăsta care prevestește dimineața în drum spre oraș, e adevărat, smuls dintr'înșii ca o fâșie de carne de pe trup.

La ieșire, în stradă, câțiva tineri, două femei și o ceată de lăutari se opresc. Una din femei, înaltă și spătoasă, e beată și se agită mult, cu gura și cu mâinile. Vorbește repede, răsufând greu. Se ceartă parcă sau impută cuiva o mare greșală. Ce greșeli se pot face la o asemenea vârstă? se întreabă Ioachim. Femeia asta are douăzeci-douăzeci și cinci de ani: totul îi este, prin urmare, îngăduit. Ii vine să se aplece peste balcon și să-i strige:

— Nu, n'ai greșit, nici dumneata, nici dumneaei, nici dumnealor. Greșelile astea ale tinerețelor dezlănțuite n'o să le regretați niciodată. O să regretați anii neștiinței, anii care au fost și pe care i-ați ignorat! Pentru că mai toți ignorăm tinerețele și le cheltuim în neștire, distrați cum am cheltui moneta măruntă! Lasă-l pe tânăr, las'o pe prietena voastră, lasă-i pe toți să rădă și să fluiera. E tot ce au mai bun de făcut! Și râzi și tu, râdeți cu toții: aveți atât de puțin timp înaintea voastră, ani atât de scurți! Curând-curând veți fi și voi spectatori, din balcon, ai vieții...

Doar Ioachim nu mișca, obosit cum se afla, după ceaurile de singurătate și de meditație petrecute în balcon.

— Mă, cioară, mă, — striga unul din fața agitatei, — cântă ceva mai frumos, tâlharule! Cântă-ne *ceva de amor*!

Oacheșul le zâmbi (ce bine i se vede, de-acolo de sus, dansura, în bătaia lunii, puternică, imensă, dominatoare) și născoci pe loc cântecul...

Ioachim nu mai e de mult atent. Il biruise oboseala, tristețea, resemnarea și se voia cât mai repede în pat, ca într'un mormânt în care se poate uita totul, toate, viața de ieri... viața într'un cuvânt. Iți poți spune, odată plapuma trasă până sub bărbie, că nimic nu se va mai petrece nicăieri. Măine nu vor mai fi străzi cu caldarâmul încins pe care să gonești, tramvaie înghesuite cu cărnuri osânzoase și asudate, patroni de birouri, burtoși și căinoși, cărora le pute și mâna și sufletul, nu va mai fi nevoie de o pâine, de o tocană, nimeni nu-l va întreba nimic — nici copiii, nici nevasta — pentrucă nu vor mai fi: nimeni și nimic nu va mai fi! E aproape vesel, Ioachim. Hotărît, există încă un mijloc de scăpare: patul, somnul, fie el și la ceasul răfuielilor cu Dumnezeu.

Ioachim s'a ridicat, nesigur pe picioarele-i slabe, și a dat să intre în casă.

Dar lăutarul tocmai sfârșea cântecul și urechea lui înregistra refrenul:

Tinerețele mele, tinerețele mele...

Ce-am făcut cu ele? Ce-am făcut din ele?

se vâlta țiganul.

Ioachim se întoarse, alarmat, agitat. Țiganul ăsta i se adresează lui.

Privi din balcon câteva clipe stăruitor spre lăutar. Acum se afla cu capul gol (era chel) și i se vedeau bine cutele din obraz. Era trecut de patruzeci de ani.

Tinerețele mele, tinerețele mele...

Ce-am făcut cu ele? Ce-am făcut din ele?

continua să se vaete lăutarul.

— Frate! — îi venea să strige cu vocea gătuită, — frate, toți ne-am irosit tinerețele, toți am uitat ce-am făcut cu ele, ceam făcut din ele!

— Măă, — strigă tânărul beat, stârnit de femeia gureșe, — mă, isprăvește! Auzi tu? Isprăvește! Eu ți-am spus să-mi cânti *ceva de amor* și tu... bocești!

Lăutarul încercă să se dezvinovățească. Mișca umil capul și zâmbea cu toată dantura-i albă în lumina lunii.

— Nu! — se înverșună tânărul cu înfățișarea de măcelar care iubește cinstit și pute cinstit și trăește cinstit. Nu! Nu! Ți-am poruncit *ceva de amor*. Trebuie să-mi cânti *ceva de amor*!

Atunci se petrecu în Ioachim o dramă nebănuită. Voia să mai audă cântecul, refrenul cântecului, în deosebi.

Pornirea măcelarului îl privea pe dânsul, așa i se părea, întocmai ca pe lăutar.

Ioachim se strecură călcând pe vârful degetelor, în cameră. Nevastă-sa dormea adânc, răsuflând prea tare. Copiii, înlănțuiți, gură lângă gură, zâmbeau în somn vârstei... tinerețelor care au să vină... vieții. El se apropie, mereu îngrijorat să nu trezească pe nimeni, de fata cea mică și o sărută cu buze uscate. Avea obiceiul s'o sărute în somn. Nevastă-sa pretindea că o răsfată prea mult. S'o iubească n'are nimic împotriva, cât de mult, dar puștanca nu trebuie să bănuiască nimic.

Iși căută haina, o puse pe umeri, grăbit și ieși în stradă.

— Domnilor, — se adresă el grupului, — lăsați-l să cânte ce vrea! Mă, frățioare, ține o sută, ține două, ia mai spune de tinerețe...

Cei doi tineri îl priviră, dintru 'ntâi mirați. Cine o mai fi și ăsta, ivit la spartul chefului și al nopții, în capul gol și în papuci de casă și hotărât să poruncească lăutarului ce să cânte? Apoi, măcelarul se supără.

— Hai, *căreli*! — rosti el, scurt. Aici noi comandăm!

— Dom'lor, fraților, — se rugă Ioachim, — lăsați-l să cânte! Eu plătesc! Voi nu știți încă nimic... nu știți ce 'nsemnează asta: « tinerețele mele... ».

Ridică ochii spre ceasul tot mai nesigur, între noaptea sfârșită și dimineața pornită pe drum și cântă încet:

Tinerețele mele, tinerețele mele...

Ce-am făcut cu ele, ce-am făcut din ele!

Una din fete, cea mai înaltă și mai trupeșă îi zâmbi.

— Băieți, — spuse ea, — lăsați-l cu noi!

Tânărul cu înfățișarea de măcelar părea mereu nedumerit.

— Bine, dar cine mă-sa e?

Celălalt, pletos, surâzător și beat se alătură fetii.

— Oricine o fi, să-l lăsăm, *băieți!* (Spunea tuturor: băieți, și lăutarului și femeilor, fericit că se află acolo, după noaptea consumată în grădină).

Măcelarul ridică din umeri, plictisit. Bine, vroia să spuie, să rămâe, n'are decât, nu se împotrivește.

— O masă, scaune, o sticlă cu vin! — porunci el, apoi, chelnerului gata de plecare.

— Poftim? — se miră acesta. Era în haină neagră, cu pălăria pe cap și cu umbrela subțioară.

— Ce poftim, mă? Care poftim? Se rățoi măcelarul. Sau ai vată în ureche, sau vrei să te fac mai scurt de un cap? O masă, scaune și o sticlă de vin! Nu s'aude?

Chelnerul se întoarse cu năduf în cârciumă. Reveni, însoțit de patron, o namilă mustăcioasă și fioroasă.

— S'a închis, nu vă supărați, — vorbi proprietarul grădinei, — cum vedeți: s'a făcut ziuă!

Il descoperi pe Ioachim și-i întinse mâna.

— Da unde fuseși, vecine?

Ioachim îi strânse laba păroasă și-l rugă să le mai facă pofta: numai o sticlă, nu se supără nimeni, până la ziuă mai e! Unde a fost până acum? Sus, în balcon, ca de obicei, privind jos, ca de obicei. Ai lui? Ai lui dorm...

— Hm! — făcu patronul.

Privi încă o dată spre măcelar, spre cele două fete, din care una, cea înaltă și trupeșă îi surâdea blajin, și repetă:

— Hm!

Porunci apoi scurt:

— Rață, *fă-le damblaua!!*

Rață, chelnerul, oftă, se întoarse în cârciumă, de unde reveni în șorț alb, cu brațul încărcat.

Le întocmi masă, turnă vinul în pahare și reflectă:

— Așa e tinerețea!

Ioachim îl bătu pe umăr.

— Vezi? Vezi?

— Ce să vadă? — strigă măcelarul.

— Știe el ce vede!

Ioachim rugă pe lăutar să-i cante.

— *Ceva de amor!* — pretinse măcelarul.

Fata îl zgâlțâi de umeri.

— Lasă-l mă, să cante ce vrea domnu!

Și privi cu ochii muiți în miere pe Ioachim.

Acesta se prezentă corect. Află că pe domnișoara înaltă o cheamă Ninette și e vânzătoare în Lipscani. A iubit un coleg, unul dintre cei mai bine pregătiți funcționari din cartierul comercial, franțuzit și elegant cum altul nu se mai află.

— Și avea părul mătăsos! — suspina ea, beată, — și citea cărți groase *străine*, pe onoarea mea!

I-a fâgăduit că se însoară cu ea, nu înțelegea ca atâția alții s'o aibă o noapte sau două, nu! O vrea nevastă, acasă, cu-coană și, dacă i-o învrednici Dumnezeu, mamă. Are s'o și plimbe la Paris. Cunoaște lumea cum își cunoaște prăvălia. Are prieteni, pretutindeni, și primește scrisori când din Franța, când din Anglia... Ea l-a crezut. Și azi l-ar crede, orice i-ar spune. Vorbește atât de cald, e atât de sincer când îi prinde mâna între ale lui (mâini îngrijite de prinț) și când o privește adânc în ochi!

Toate s'au dovedit zădărnicii. El s'a însurat cu verișoara negustorului, a plecat, într'adevăr, la Paris, dar cu cealaltă, și astăzi d'abea-i mai răspunde la salut. În primele zile după catastrofă, Ninette a vrut să se otrăvească. A aflat că sunt flori careucid și i se părea frumos să moară, în odaia ei din subsol, în patul alb, întinsă ca la teatru eroina din tragedia antică; o scrisoare parfumată va mărturisi pricina plecării ei în alte lumi, în lumi albastre în care nimeni nu minte, unde nu sunt funcționari eleganți și franțuziți, vânători de zestre...

Dar n'a avut curaj.

«Puteam, la urma urmei, să întrebuițez mangal!» adaoase ea, cu nepăsare. Unde scrie că trebuia neapărat să te otrăvești sau să miroși flori? A renunțat. Umblă acum, noapte după noapte, din local în local, cu *băieți* și veșnic întovărășită de prietena ei, Renée; n'o cunoști pe Renée?

Cealaltă fată, aproape tot atât de înaltă, dar mai puțin trupeșă, se ridică și-i întine mâna.

— Măndreanu! — se prezentă ea, simplu. Incântată!...

Ah, romanul ei e și mai interesant! A înșelat-o un bărbat matur, aproape bătrân: avea patruzeci și cinci de ani în cap! Și a lăsat-o fără sfaș, într'un oraș de provincie, oraș de Dunăre, cu marinari și cu vapoare.

— Totdeauna i-a plăcut apa! — glumi măcelarul.

Ioachim surăse din complezență. Aflase că Renée știa să bea mai bine decât toți, fără să se îmbete, fără să se amețească măcar, și proaspătă și vioaie după trei zile de chef, gata să reîn-ceapă, cu puteri noi... Bărbatul care a înșelat-o venea la dânsa noaptea și sărea gardul: era foarte sprinten ticălosul! De ce sărea gardul, de ce nu intra ca oamenii? Pentrucă ea, Renée, era prevăzătoare și se înclua cu șapte lacăte. Oraș de Dunăre, pri-cepe el?... Odată a urmărit-o *legitima*. I-a venit în casă, cu doi copii de mână și a trezit mahalaua.

— Ți-l dau, madam, n'am ce face cu el! — a strigat Renée.

Și n'a mai vrut să-l primească! Dar ticălosul sărea gardul și i se vâra, apoi, cu de-a-sila sub plapumă. Credea, sincer, că o iubește. După ce-a părăsit-o, ce să facă singură într'un oraș de Dunăre?

A intrat ca *funcționară* într'un cabaret. Să nu-și închipuie cumva cine știe ce... Funcționară, asta a fost acolo! Și marinarii se îmbătau și se înhăita și ea la băutura cu dâșii. De-atunci s'a deprins cu băuturile tari, de-atunci s'a *stricat*, cum se zice. A fost fără voia ei. Are douăzeci și trei de ani și parcă ar fi trăit zece vieți.

— Gata! — porunci măcelarul. O să ne văicărim cu toții! O să facem o înmormântare clasa I! O să înmormântăm tinerețele!

— Nu! — sări, cuprins de febră, Ioachim. Nu! Tinerețele nu trebuesc îngropate!

Se aprinsese la față!

Măcelarul râse cu poftă.

— Ce te porniși, dom'le? Am glumit? Nu se mai poate glumi aci? De unde ai mai picat și d-ta?

— Dom'le, fraților, — se adresă el întâi măcelarului, apoi am-bilor tineri, — iertați-mă! Sunt foarte amărit! Il lași să ne cânte? Ce zici?

Lăutarul nu mai așteaptă învoirea și începutul spovedaniei lui, tremurată :

Tinerețele mele, tinerețele mele . . .

Ce-am făcut cu ele, ce-am făcut din ele ?

Tinerețele mele . . .

Ioachim tremura ușor. Vântul dimineții care venea curând îi bătea obrazii și-l răscolea lăuntric. Așa, întocmai ca astăzi, a mai apucat el și alte dimineți. Tot cu femei, cu lăutari, cu noaptea înghițită pe nerăsuflăte . . . Niciodată însă n'a trăit puternic cheful, aventura, tinerețele . . . Niciodată n'a fost, asemenea măcelarului, în afară de gând, cu mintea pură și liberă . . . Ehe, fraților, îi venea să spuie, altădată nu mi-era frig, n'aveam o nevastă care să-mi poarte grija bronșitei și a reumatismului, n'aveam doi copii care să se trezească în miezul nopții, dintr'un vis prelungit aveau în viață, și să ceară prezența tatei lângă patul lor ca un scut . . . Altădată avea și el douăzeci de ani și nimeni nu l-a cutremurat, nimeni nu i-a spus : evadează din tine, smulge-ți cătușele gândului care te frige și te copleșește acum, numai acum ai tinerețele în tine și n'au să dăreze prea mult și n'au să revie . . . Luna asta, sub care îți pleci capul ca sub sabie, va străluci de-asupra altor frunți, stelele vor însufleți banchetele altora, parfumul florilor și al femeilor și mirajul lor . . . al altora va fi. Repede-repede și din plin trăiește-ți anii fără înțelepciune, fără târguieli ! Nimeni nu i-a spus nimic.

— Ascultă, îți place cântecul ăsta ? — se miră Ninetta.

El nu-i putea răspunde. Cum să găsească, în clipa asta, cuvântul cu înțeles deplin care să înfățișeze tot ce-i evocă romanța oftată de țigan ? Cum să-i spuie că e viața *lui* care tremură pe buzele lăutarului, că e toată părerea *lui* de rău, imensă, ucigătoare pentru anii duși, pentru anii noștri ?

— Da, e viața mea, toată viața mea în cântecul ăsta !

Măcelarul rânji cu gura deschisă ca o pivniță. Era frumos, pretindea, la balul boieresc din oraș, unde a cutreerat, cu mâna dibace pe sub toate fustele dansatoarelor și a dat zece întâlniri muierilor aprinse de bărbăția lui dezlănțuită.

— Numai că le atingeam, — se lăuda, — și luau foc ! Cioclovine păcătoase ! Bărbații lor poartă sticlă 'n ochi, dar sunt slabi în

balamale! Degeaba le îmbuibă cu icre negre și le stropesc cu kilograme de parfum, dacă n'au...

Celălalt tânăr lăsă capul în pământ stingherit.

— Ce te rușinași, bădie? Ce-am spus? Am spus ce e, așa-i dom'le?

Ioachim nu pricepea și n'auzea mai nimic. El golește la pahare, fără pauze, amestecă vinurile și oftează. Atât știe că n'a cunoscut niciodată, adânc, virtuțile femeilor de noapte și nici dulceața lor hărăzită altora. A fost și el ca ăștia, a avut și el, adică, douăzeci de ani, dar parcă nu i-a avut, parcă n'a fost subțire și tânăr și aprins.

— E foarte adevărat! — murmură el.

Rostind răspunsul așteptat de măcelar, el se întreba ce anume e adevărat?

— Dom'lor, — izbucni el, — să dăm drumul lăutarului! Pică de somn, e galben și supt, o fi bolnav! Ține, frățioare, cumpără haine copiilor. Ai copii?

— Am, să'u' mâna, cinci și al șaselea e pe drum de seară!

Măcelarul se împotrivi lui Ioachim.

— Nu-i dăm drumu' nici mort! Ce vorbă-i asta să-i dăm drumu'? Eu mă întorc dimineața cu muzică. Bag în sperieți mahalaua, trezesc babele, stârnesc puștaniul uliței, îmi fac damblaua! Cum vrei să-l las pe țigan? Numai de necazul gazdei și tot îl iau cu mine!

Avea o gazdă rea de gură și de muscă măcelarul și ținea s'o sperie cât mai des. O acrea, o supăra, o înverșuna din te miri ce.

— Să moară baba de necaz! — spunea el, râzând fără ură.

Lăutarul băgă banii în buzunarul de sus al hainei, își făcu două cruci mari și-i mulțumi printr'o grimasă a gurii, pe jumătate zâmbet, pe jumătate rânjet.

— M'aș duce, sâr' mâna, boierilor, că sunt ostenit, mânca-v'ăș... Ninette interveni, miloasă.

— Lasă-l, cocoșelule, nu vezi că-i mort?

Renée se întovărăși prietenei:

— Zău, lasă-l, te rog!

Măcelarul le privi crunt. Adresându-se apoi lui Ioachim, mormăi:

— Le vezi? Numai gura e de ele! Se topesc ca osânza...

Bātu cu pumnul în masă:

— Nu! Nu-l las! Vreau să viu cu muzică acasă! Nu-mi pasă de nimeni! Am bani, am poftă s'o fac lată!

Privi câteva clipe, ca trăznit, figura lui Ioachim și izbucni:

— Dar tu, mă, dumneata, cine mai ești! De unde veniși? Cin' te-aduse?

Ioachim băuse mult și avea obrazul roșu.

— Eu sunt viezurele din poveste! — șopti el, cu degetul la gură, în chip de taină. Să nu mă spui!

Fetele chiotiră scurt.

— Cine ești? — se miră măcelarul și își scutură capul de-o insectă.

— Viezurele din poveste! — repetă Ioachim.

Apoi se urcă pe masă, sprijinindu-se de Ninette și rosti o cuvântare de bună întâmpinare zorilor.

— A căpiat! — hotărî măcelarul.

Înjură printre dinți pe lăutar:

— Șterge-o! — îi porunci el furios.

Scoase un oftat. Iși simțea trupul greoi și capul încins ca după o baie de aburi.

— Te înțeleg! — zbiră el. Eu te înțeleg. Ține, cioară, și dela mine *peste*! Se făcu lumină. Incepea dansul vieții, uruitul roților prin fabrici, zgomotul surd din străzi curând-curând străbătut de vechile manechine însuflețite. La o mansardă, o lucrătoare scria ceva. Lampa de gaz îi transfigura obrazii, privirea... Scrie, desigur, logodnicului. Prin mii și mii de mansarde, aici și aiurea, în toate orașele lumii, sunt lucrătoare cu chipul ei, trezite în zori de zi spre a încheia ultimele rânduri convenite *lui*. Prin mii și mii de case tinerețea se trezește, în lumina zilei.

Ioachim se ridică să plece. La ceasul ăsta se trezesc și copiii. Fata mai vârstnică se pregătește de școală. O vede, ca prin ceață, cotrobăind prin ghiozdanul doldora de cărți și de caiete. Cealaltă îi zâmbește cu ochii șireți (ce ochi șireți are copilul mic și cât îi e milă de ochii ăștia care presupun că păcălesc viața!) și o întreabă de tata! Ciudat obicei: în fiecare dimineață, țăncul îl cheamă pe dânsul! Nevastă-sa e îmbufnată: prea își răzgâie puii, n'are nici un rost să fie atât de moale cu niște puștance! Copiii trebuiesc ținuți în frâu. Să-i iubești, dar să nu le-o arăți prea stăruitor! Fetița va întreba de dânsul... Ah, glasul mic, ascuțit și ofensat al Liei! Repede, nu mai e timp de pierdut!

Ninette s'a ridicat și ea. Cei doi tineri se îmbrățișează și se sărută.

Dintr'o curte, din apropiere, se aude o armonică. Este calfa de croitor, aproape orb, care chinuește o melodie și e fericit că izbutește.

Ioachim îl cunoaște bine pe chior. A fost destinat, pretinde el, să ajungă muzicant. A răcit însă și s'a îmbolnăvit de gât și cum n'a avut niciodată mijloace nu s'a putut căuta. A trebuit să învețe croitoria. Măcar de ar avea ochii buni. Dar betesușul îi face pozne; arde ștofa, greșește cusătura, amărăște pe patron. Cât e ziua de mare e blestemat și înghiontat. Se trezește, de-aceea, odată cu pasările și cântă din armonică.

In acest chip, uită.

Ioachim sărută mâna Ninettei. Iși însemnă adresa ei și-i făgădui s'o vadă curând.

Mâna fetei era rece, ochii ei triști.

— Sunt atât de sigură! — mărturisi ea, simplu...

I. PELTZ

CÂNTEC DIN VUETUL VÂNTULUI

Veni un vânt vâslind din ramuri, fără veste,
Sus pe-ale brazilor tăcute creste...
Și mai afund, din buciumu-i sunând,
Tot mai afund din cetini clătinând,
Mă freamătă din tălpi și până 'n frunte,

În mine crengi de rouă scuturând...

*

El a sosit din calde văi atât de gol
Că-și țese-acum suind pe scări de munte
Veșminte lungi de ploi, ca și un sol
Purtând spre vârful jerbii de sulfine...
Nu-l pot urma, ci frânt pe căi mărunte,

De dor se 'nchid pleoape reci în mine...

*

Și 'n zvonul vântului ce vântură păduri,
Cum poți să cânți, tu, păsărică 'n tremur
De-o creangă țintuită, și să 'nduri
Furtuna care-ți pare un cutremur
Și-un trăznet rece fiecare strop?...

Doar eu în scorburi spaima mi-o îngrop...

*

In valuri mari te 'nneacă parcă vântul,
Dar tu le treci cu-o sveltă luntre, cântul...
Chiar de te smulg, aripile-ți, desfaci
Și 'n alte cetini cânți, nu poți să taci...
Prin vânt pe mine cine-o să mă treacă

Acuma când tăcerea-mi doar mă 'nneacă?..

*

Dar vuetu 'ncetează când și când,
Și stai și tu mirată 'n foi tăcând...
Mai mult ca zvonul pacea te 'nspăimântă...
De ce să taci? Nu-i încă timpul... Iată
Pădurea iar de vânt e 'nvolburată...

De ce să tac când toate încă mă frământă?

N O I O A M E N I I

Noi oamenii suntem cu toți o apă...
Curg repezi între țărături undele...
O, Doamne, de furtună Tu le scapă,
Cu-albastru-ți scut păzește-le și-ascunde-le,
Căci toate-și amintesc câte-un izvor,
Chiar dacă-și duc cu ele mâlul
Uitând să-l lase 'n matca lor...

Le-ai stors ca lacrimi de sub creste,
Le-ai turburat când le-ai sporit prin văi curgând,
Și le-ai ursit să-și îndeplinească susurând
Din firul clipelor,— cum poate fiecare, —
Zorita lor poveste...
Astfel noi oamenii ne ducem valuri-valuri,
Când laolaltă, când în destrămare,
Gemând pe stânci, mușcând din maluri,
Neștiutori că Tu, cu genele 'nnorate
Și mâini de vânt
Ne-arăți cum undele ce șerpuesc pe-acest pământ
Pustii se pierd în mare toate...

Și încă noi nu vrem să știm că mâinile-Ți divine
Au risipit și pe pământ frânturi de rai...
Știm doar atât că tot ce-ai vrut să dai
Ar fi doar pentru noi, și fără Tine...
Că zvon și stele și tăceri și flori
Găsesc oglinzi și clopote și glastre
In valurile noastre...

Că toate undele ce ne 'nsoțesc ne sunt surori
Crezând că 'n toate pune soarele comori...
Că noi, iubito, undă-am fost și 'n brațul meu tu undă,
Ca în cleștarul lor să-și înflorească luna
Doar pentru noi cununa...
Și că din tot, nu vrem nimic să ni s'ascundă...

Dar, Doamne, sună-Ți clopotul de-azur,
Să cadă 'n jur
Zvoniri de pasări și de vânt, năvod de soare
Să prindă valurile noastre călătoare,
Să știm că robii suntem noi,
Că ciugulim anevoios din jur risipa
Și că ne fericește numai clipa...
Că fără soare orice val ar fi un sloi,
Că unda-i moartă fără zbor de rândunele,
Că 'n mlaștinile fără stele
N'ar fi decât noroi...
Dar că nu-s ele zămislite pentru noi,
Ci noi am fost sortiți să le-oglinдим...
Și eu, și voi, și tu oricare,— dacă poți!

Noi oamenii suntem o apă toți...

BRONZ DE TOAMNĂ

Foi după foi
Păbind de frigurile-atâtor ploi,
Aștern prin reci grădini, pe-al străzii hău,
Păneri de bronz, păneri de rău...
Zadarnic vrei, cu pași de lut, cu brațe grele,
Să afli cine-a secerat în drumul tău
Atâtea foi ce se visau în cer atunci când ele
Credeau că licuricii lor sunt stele...
De ce tot freamătul e-un foșnet azi de coasă...
De ce învinsă vara 'n zări s'a rezemat
De scutul soarelui însângerat...

Culege frunza de pe jos, cea mai fricoasă
Și strânge-o 'n mâna ta săracă...
Te vei simți că ești de bronz și tu ca ea...
Că toate sunt făcute ca să treacă...
Dar chiar când peste veștedele foi căzute
S'aștern uitările zăpezii mute,
Tu încă nu uita
Că după tine alții-or înflori în primăveri cu teii
Cum n'or uita să spargă ghiața ghiociei...

Azi însă tinde-ți mâna 'n toamnă... un adio...
De caterinci orașul pare plâns...
Și în grădină, ca pe-o moartă ce-ar slăvi-o,
Foi unde 'n jerbii reci de bronz s'au strâns...
Dar alte bronzuri, sftnici gravi și cărturari,
Surâd pe socluri, către cine... unde?

Și când o frunză le mai stăruie pe guri, s'ascunde
Surâsul oamenilor mari...
Acolo, doar sub brazde și în clisă
S'a dus cu frunza bronzul lor adevărat,
De-acolo doar, grădina lor închisă
Ne înflorește, căci în noi doar a brăzdat
Cuțitul inimii cu care au arat...

Și-or înflori ca noi mulți alții încă
Pe urma desfrunzirilor de azi...
O, suflete, aruncă
Ce-i veșted tot, dar nu cumva să cazi
Cu toamna 'n scăpătarea ei adâncă...
Ia-ți dela ea doar clipa scuturării,
Și roagă-te când vezi îngenunchieri
De frunze până 'n fundul plin de rugi al zării,
Căci bronzuri nu sunt nicăieri...
Și-atuncia doar din zvonul stins al frunzelor
Urzește 'n tine-un clopot viu de bronz ușor,
Și sună 'n toamnă, petrecându-ți frații duși, cocorii,
Când îi închide 'n reci sicrie norii...
Și taci când cade 'nmărmurind pe la răscruci
Zăpada cu tăceri de cruci...
Și 'n primăvara cu-argintate glorii
Crezând că numai frunzele de bronz ne mint
Să-ți făurești un clopot nou de-argint...

ȘERBAN BASCOVICI

DOUĂ CUIBURI ISTORICE: SIENA ȘI PARMA

Norocul m'a ajutat să pot vedea orașul toscan Siena, într'una din cele două zile ale anului, când ulițele lui înguste clocotesc de valuri de mulțime voioasă, năvălită de prin toată Italia, la sărbătoarea locală: *Palio*,— o reconstituire scrupuloasă a unor obiceiuri seculare, în costume pitorești de epocă, de sigur mult mai potrivite decât îmbrăcămintea noastră incoloră, între zidurile acestui municipiu istoric, rămas neverosimil de nemodificat, mai ales în cartierele lui centrale, apărându-ți ca un fel de Pompei medieval, conservat la perfecție, dezgropat și repus în funcțiune.

În ajunul zilei de 16 August mă așez într'un autobus special, care pornește de dimineață din Montecatini, cu destule locuri goale, atât din cauza vremii îndoielnice, cât și pentru motivul că cei mai mulți preferau să plece chiar în ziua festivității, pentru a evita problema găzduirii în Siena. Câtva timp călătorim, cu inima neliniștită, sub un cer posomorît, unde norii se desfac și se refac într'una, iar razele de soare, când evadează o clipă din tainița lor întunecată, încing ferestrele vehiculului nostru, cu o insuportabilă dogoreală, ce pare o sigură prevestire de ploaie cu bășici. Și totuși, dela o vreme, se întăresc speranțele de înseninare. Parcă o putere nevăzută spulberă straturile grele de vapori, norii se suptiază într'una, pentru ca să adauge în cele din urmă abia o nuanță lăptoasă azurului reînviat. Câmpiile sunt acum inundate de aurul luminii, iar căldura de sub geamlăcul autobusuului, fără a fi prea blândă, devine parcă normală.

Când apare în depărtări, pe sprinceană lui pitorească, dincolo de jumătatea drumului, celebrul burg San Gimignano, unde cu

toată dorința vie, nu voi putea să mă abat, vremea e deplin îndreptată, și vegetația înviorată de două zile de ploaie, zâmbește prietenoasă și părtașă la bucuria noastră...

Foarte greu, hotelul Continental, unde toate camerele erau reținute, îmi cedează pe una din ele, numai până a doua zi la prânz, când urma să se prezinte mosafirul anunțat prin telegramă. La urma urmei voi avea unde pune capul la noapte, fiindcă în timpul zilei nu venisem să stau în odaie. Și totuși constat suindu-mă o clipă, că mica și curată încăpere era o lojă minunată, ca să îmbrățișez dela fereastra ei dominantă, o parte întinsă a orașului, răspândit în neregulă pe o coastă, și să-mi plimb ochii mulțumit pe o vastă perspectivă care urcă din râpi prăpăstioase și cu aspecte rustice, până la construcția roșie a Domului, ce se vede tronând în punctul cel mai înalt al priveliștei. Este drept că ce vedeam din Siena, nu erau cartierele ei principale, cu excepția siluetei Domului, care totuși nu te dispensează întru nimic de cercetarea lui nemijlocită. Inșă tabloul e de toată frumusețea și îl privesc îndelung, mai puțin pentru scopuri didactice de orientare, cât pentru a mă impregna de acea vastă măreție, care încântă și liniștește de orice frământări...

Am încă timp până la ora dejunului să fac o primă recunoaștere și iată-mă în Via Cavour, unde dă fațada hotelului Continental. Drept la ieșire, am înaintea ochilor, ca o firidă în patru muchii, o piațetă minunată, care lărgeste pe mica ei porțiune spațiul îngust al străzii Cavour, și care ne prezintă pe cele trei laturi clădite, palate din veacul al XV-lea, cu nici un semn de bătrânețe, bucu-roase parcă să se prindă în hora împrejurărilor de azi.

Incep a ridica apoi panta străzii, strămtă ca un coridor de casă, pavată cu lespezi late și fără loc de trotuar, uliță sufocantă, capcană în puterea cuvântului, căci parcă simți de sub arcadele răscrucilor și de după parapetele răspântiilor, cum se vor fi repezit noaptea asasinii, în spatele aceluia sortit să dispară. Dar acum s'au învățat și automobilele să le străbată, răpindu-le orice taină și, cu toată fantastica îngustime, reușind să nu facă victime printre trecători. Te uimește dibăcia șoferilor, care își strecoară vehiculele fără stopări numeroase, și fără să arate vre-o emoție deosebită, când traversează puhoaiile de lume, ce n'au

unde să se retragă din mijlocul străzii! La un loc, greutatea circulației mai este sporită și de-o cauză specială. Un pictor cu picioarele zdrobite s'a așezat în centrul stradei, cu o cutie de creioane colorate, transformând dreptunghiul unei lespezi, în pânză ad hoc. Trecătorii se îmbulzesc în jurul lui, admirând divinul chip al unei madone într'o clipă zugrăvită, fiecare lăsând discret o monetă pe piatra vecină, în scurt devenită casetă de bani.

Ce tragedie obscură va fi în viața acestui om care își irosește talentul, pe pietrele pavajului Sienei, câștigându-și existența cu o speță de cerșetorie prea puțin deghizată?!

Merg înainte pe dunga uliții, care își schimbă dela o vreme numele, fără a-și pierde individualitatea, și aproape uit dezavantajele îngustimii, văzând că toată lumea e bine dispusă, dar mai ales amețit de frontul neîntrerupt de vechi palate, superbe mărturii de viață patriciană, de averi fabuloase, de cult întens pentru artă...

La o cotitură mă izbesc de o vastă galerie de piatră, sprijinită pe stâlpi marmoreeni, « Loggia della Marcanzia », cu rămășițe de gotic, împlânzite de liniile mai calme ale Renașterii italiene. De aci mă abat pe alte ulicioare pentru a coborî în « Piazza del Campo », unde împrermuesc alte palate și unde vor avea loc alaiul istoric și alergările de mâine.

Celebra piață, în formă de scoică, e în plină efervescență. Se pregătesc tribune, ce nu vor deservi însă decât o mică parte din asistență, fiindcă toate balcoanele palatelor, care dau în incinta pieții, se organizează și dânsule cu locuri de vânzare. Să nu mai vorbim de gloata care va privi în picioare dintr'un ocol, în centrul rotondei, delimitat cu un grilaj ad hoc, sau de acei care vor sta pe acoperișuri, unde câțiva fac de astăzi repetiție generală...

Caut să fac abstracție de neorânduiala momentului, de forfotul lucrătorilor, de materialul de construcție care zace încă neîntrebuințat, pentru a-mi întipări în suflet centura de palate, dintre care vre o trei în piatră roșie, cu o cunună de crenele, ce le împinge dintr'o dată în epoci care s'au stins de mult. De sigur acel mai impresionant din toate rămâne acel al Primăriei (Palatul Public) care tronează aproape singur pe o lature a pieții, terminat « grosso modo » la începutul secolului al XIV-lea. E flancat de un turn

de peste o sută de metri, construit câțiva ani mai târziu, foarte asemănător cu acel dela Florența, de pe edificiul cu același nume, însă mai degajat și mai liber, mai puțin găuit de masa clădirii, care acolo se ridică mai sus. La piciorul sveltului turn, ca o biju-terie prinsă de glesnă, se rotunjește o capelă deschisă și micuță, adaosă tot în veacul al XIV-lea, drept recunoștință pentru stin-gera unei epidemii care pustiise groaznic orașul încercat. Nu mă pot împotrivi, cu toată ora înaintată, ispitei de-a vizita interio-rul acestei clădiri monumentale. Un șirag impunător de saloane, cu valoarea sporită de picturile școlii sieneze, destoinică mai cu seamă în subiecte religioase. Cele mai multe sunt opera pictorului Sodoma, școlarul lui Leonardo da Vinci.

În așa denumita sală a păcii, un meșter din veacul al XIV-lea, Lorenzetti, iese în evidență prin tema profană a picturii sale, aproape neobișnuită în acea perioadă, când se credea că i se dăruise omului meșteșugul artistic, pentru a-și depăși ființa sa imperfectă, proslăvind cu exclusivitate pe sfinți și pe Dumnezeu.

În epocile mai recente, subiectele profane evident se înmul-țesc și, de sigur, n'ar surprinde pe nimeni că meșteri din secolul al XIX-lea au împodobit o sală de aici — care probabil rămăsese nepictată — cu frescuri înșirând evenimentele din viața regelui Victor-Emanuel al II-lea. Atâta numai că apariția acestui monarh neapărat cu merite covârșitoare, dar așa de apropiat de noi, într'un edificiu medieval, din ale cărui unghere — cu toată buna între-ținere — nu s'au retras fantomele, pare puțin cam anacronică. Este drept că în Italia mai toate clădirile monumentale s'au desă-vârșit prin colaborarea mai multor veacuri dar, oricum, orice operă arhitectonică se cuvine să-și păstreze individualitatea, tre-buind să aparție, prin caracterele ei, unei singure epoci și nu tuturor, ferindu-se a deveni un bazar de stiluri variate și să oglin-dească isprăvile a tot felul de vremuri.

Rămân câteva minute în fața minunatului grilaj care desparte o capelă interioară, de restul sălilor spațioase, admirând din prag altarul, orga, superbele jețuri de lemn, în sfârșit, picturile, dintre cele mai izbutite.

După asta părăsesc palatul cu un fel de îmbătare sufletească, mulțumit să mă fi întors fără procedee ocultiste, la 1400, găsind cadrul păstrat aveau și acomodându-mă până la ameteală, cu

elocvența lui atmosferă. Dar într'un colț al conștiinței deslușesc parcă și o amărăciune, constatând că, în anumite privințe, veacurile următoare, cu mult cântata lor evoluție, n'au realizat absolut nici un progres.

Până seara cutreer într'una orașul, de-al cărui colorit specific nu mă mai pot sătura.

Iată-mă ajuns sus, în piața Domului, în careul incomparabilei incinte, și mă simt deodată așa de fascinat de tot ce se fixează în câmpul viziunii mele, că mă gândesc ca la o perspectivă ademenitoare, să fiu arestat câteva zile, urmând însă a-mi face pedeapsa aici. Căci îmi dau seamă că mi-ar trebui vreme îndelungată să mă bucur pe îndelete de toate splendorile îngrămădite și mai ales să epuizez cunoașterea deplină a domului, din care nu e de neglijat nici o frântură și care mi se anunță dela intrare, ca cea mai bogată în dumnezeiești perfecții, din toate bisericile italiene.

Pe ce să-ți oprești ochii mai înainte: pe minunea de ansamblu, sau asupra fiecărei linii în parte, numai în aparență simple, fiind de fapt oricare din ele un microcosm de sculpturi migăloase?

Plănuită încă și mai vastă, construcția acestei catedrale a durat mai bine de un secol (din întâia jumătate a secolului al XIV-lea până într'a doua a veacului următor), bucurându-se și de adăogiri ulterioare, cu păstrarea perfectă a unității, care domină, triumfătoare, puzderia bogățiilor de amănunt.

Portalul cu cele trei uși de bronz, încununat cu sprincene grele de arcuri în piatră, pe care la rândul lor le încălecă, întocmai ca o altă sprinceană, câte un circumflex ascuțit, cu laturi crestate; frontispiciul cu dantela lui de colonade gingașe, cu turnuri svelte, cu ochiul lui rotund de sticlă colorată; profuzia de statuete albe, distribuită simetric pe toată fațada, mobilizând în ordine figurile de seamă ale creștinismului; în sfârșit, alternanța de culoare a marmorei, aci roșie, aci albă pură sau vărgată cu dungii negre,— toate îți dau o impresie profundă, încât îți vine să crezi că dacă un vânt pustiitor ți-ar stinge din memorie toate suvenirile, imaginea catedralei din Siena va rezista cea mai tare și va fi cea mai greu de izgonit...

Dar aceasta nu este încă nimic, față de risipa de bogății a lăuntrului, față de comori care nu numai te asediază compact

de pretutindeni, dar pe care și calci cu piciorul, fiindcă podelele de marmură sunt și ele sculptate, cu reliefuri albe, care povestesc în amănunte scene din istoria sfântă. Sub raportul acesta, vizita interiorului e extrem de obositoare, neputându-ți odihni înregistrarea nici atunci când îți cobori ochii în pământ,— așa cum o poți face la alte biserici bogate, unde privirea în jos, pe lespezi, îți slujea ca derivativ...

Totuși, din acest vârtej de splendori, pentru care cei doi ochi sunt ferești prea înguste, iar unicitatea conștiinței parcă o belea, în această revărsare de artă variată: statui, bronzuri, fresce, mozaicuri, morminte, candelabre etc., ajung să detașaz câteva picturi de Pinturicchio și statui de Michel-Angelo și Donatelo.

Dar povestea vrăjilor acestui muzeu-catedrală nu este încă terminată, căci o ușă în fața căreia se strânsese mulțime de vizitatori te conduce într'o încăpere spațioasă și unică: Biblioteca Piccolomini. Biblioteca aceasta a aparținut lui Aeneas Sylvius Piccolomini, mare erudit italian de loc din Siena, ajuns papă sub numele de Piu al II-lea. Creația sălii se datorește Papei Piu al III-lea, care era din aceeași spiță cu înaintașul său. (Familia sieneză Piccolomini a mai dat istoriei și buni generali, care au luptat în armatele imperiale, în războiul de treizeci de ani, fiind nemurii mai târziu de Schiller într'una dintre cele trei drame din trilogia Wallenstein.)

Zidurile acestei încăperi magnifice sunt împodobite cu fresce de Pinturicchio — dintre cele mai frumoase din câte am văzut în acest sens — unde ni se înfățișează treptat viața lui Piu al II-lea în diferitele ei ipostaze: trimiteri în misiune ca ambasador, încununarea sa ca poet de împăratul Frideric al III-lea, alegerea lui de Cardinal, investirea ca Papă, predica sa pentru Cruciadă...

De jur împrejur, dedesubtul minunatelor fresce, se înșiruie fronturi de volume, fiind lăsate mai la îndemână unele tomuri masive, scrise cu mâna și împodobite la fiecare pagină cu admirabile desenhuri colorate. Cel puțin aici am putut înfrunța impresia cu suficient orgoliu național, întru cât mănăstirile noastre din Moldova și Bucovina posedă și ele cărți religioase tot așa de meșter scrise și la fel de artistic desenate.

Tot într'una din clădirile incintei se cuprinde și muzeul, îmbrățișând trei secole de picturi bisericești sienzeze, până la al XV-lea inclusiv. Școala din Siena îți dezmiardă ochii cu un colorit dintre cele mai plăcute. Firește desenul este încă primitiv, deși poate superior celui bisericesc de aiurea, la aceeași epocă.

Totuși întâlnim și aici sfinți cu picioare de palmipede, madone plinuțe și plictisite, ținând în brațe prunci dolofani. Ce să mai vorbesc de naivitatea — de sigur adorabilă și în consonanță cu mitologia timpului — ce caracterizează compozițiile mai vaste! In paradis e o aglomerație sufocantă, — ca pe străzile Sienei la sărbătoarea « Palio », — de parcă n'ai ști cum să te streкори mai repede, oricât un îngerăș suav și-ar acorda vioara, promițându-ți melodii cerești, sau te-ar pironi spectacolul unei oițe savante, care silabisește într'o carte, ce-o ține deschisă Dumnezeu tatăl, pe divinii săi genunchi. D'apoi scena învierii din morți, cu un Iisus ce se ridică în aer, făcând semne ironice legionarilor buimăciți de somn și de priveliștea mormântului gol?

Parcă dela o vreme te saturi de-această autodivinizare a omului, care s'a transportat orgolios în transcendent, cu aspectul său din epoca pastorală — îmbrăcat cu haine, dar fără încălțăminte — pentru a se adora și a-și crea indirect avantaje, în lumea aceasta terestră. În orice caz, reprezentanții pământești ai transcendentului — mai ales în lumea catolică — s'au bucurat de beneficii fabuloase, așa că nu e de mirare că unii sceptici s'au întreat, în vremuri de frondă revoluționară, dacă nu cumva nu s'a creat transcendentul acesta, numai pentru acreditații lui pe pământ.

Cele câteva portrete profane cu care se prelungește pinacoteca religioasă (Carol Quintul, Regina Elisabeta, etc.), le întâmpin cu sentimentul intrării într'un port, după o lungă vagabondare pe valurile văzduhului, unde nici măcar n'am avut surpriza să găesc altceva decât propria noastră imagine, — în forme poate mai rudimentare.

Privesc cu plăcere, în seria quasi-profană, pe Francesco d'Assisi înfățișat ca om, trăind în veacul lui, lângă un craniu de schelet, preferindu-l cu mult mai tare astfel, decât să-l văd cu cine știe ce aripioare la suptiori, sau amestecat de-a-valma — așa cum l-am găsit la alte muzee — într'un grup amical cu Mama Mântuitorului, care-și ținea pruncul în brațe.

(De altfel, același anacronic amestec la o pictură din colecția de-aici: Cina cea de taină, imitată vizibil după aceea a lui Leonardo, numai că de o parte și de alta a mesei unde sta Mântuitorul în mijlocul Apostolilor săi, s'au adăogat ca paznici sau gură-cască, câte un pluton de călugări dominicani. Este drept că în transcendent timpul nu mai există, dar aci era vorba de un eveniment istoric, anterior suirii lui Iisus la cer, și înainte de-a se fi întemeiat o biserică creștină cu preoți și tagme călugărești.)

Mai am răgaz până la ora amurgului să vizitez casa Sfintei Caterina, fiica unui meseriaș sienez din secolul al XIV-lea, canonizată după moarte pentru marile ei merite religioase. Se pare că, datorită influenței sale, care transmitea mesaje dumnezeiești, Papa Grigore al XI-lea a strămutat iarăși Scaunul pontifical dela Avignon la Roma, punând capăt acelei rușinoase robii babilonice care-a umilit atât autoritatea papală.

E interesant de observat că, deși după lege biserica e aceea care mijlocește între Dumnezeu și oameni, iar în această calitate, clericii ar trebui să fie dânzii sârmele bune conducătoare de divin, totuși, când e vorba ca Autorul lumii să comunice cu netrebnicii săi fii, nu-și fulgeră lumina poruncilor sale în spiritul pregătit al preoților, ci-și alege conștiința umilă a unei ființe din popor.

Neglijarea organelor intermediare e un fapt caracteristic pentru toate mesajele extraordinare care vin din țările albastre. Oare nu se pun cu asta în discuție pretențiile și valoarea intermediarilor? Ce s'ar zice de un comandant de armată care și-ar trimite instrucțiunile de-a-dreptul la caporali și la soldați?

Aș fi preferat, de sigur, să găsesc casa Sfintei Caterina cu mobilierul de odinioară și cu ceva din atmosfera în care ea a viețuit. Interiorul e însă transformat în casă de rugăciune (oratoriu), cu frescuri, pânze și sculpturi în lemn, mai toate raportându-se la diferite momente din viața extatică a sfintei, întoarsă de timpuriu cu fața către cer. Printre atâtea lucruri făurite de mână de meșter, dar care reprezintă numai un cult postum, pare să existe și un obiect contemporan cu sfânta, de care și-a rezimat cândva coatele, în timp ce își urmărea cu ochii minții vedeniile ei supraumane: o masă unde șade acuma un nobil și frumos crucifix.

În vecinătatea acestei locuințe, canonizată și ea în felul ei, tronează tot pe-o uliță pitorească, mai în vale de Dom, biserica

S. Dominico, o majestuoasă construcție gotică, la care s'a lucrat — pare-se — tot un secol întreg. Sub raportul picturilor, ea pare închinată tot Sfintei Caterina, întru cât majoritatea lor tratează subiecte în legătură cu dânsa, dând prilej geniului lui Sodoma, să se întreacă pe sine. De altfel craniul sfintei se păstrează tot aici. Nu-mi trebuie mult să-mi dau seama că și această biserică rară, cu un neprețuit tezaur de opere de artă, m'ar fi răscolit suflotește mai adânc, dacă n'aș fi trecut mai înainte pe la Dom și, în general, dacă Domul ar fi fost în alt oraș...

Inserarea mă găsește în grădina publică « Lizza » la marginea orașului, în cartierul cel nou, cu artere mai spațioase, dar cu farmecul sensibil mai redus. Dincolo de grădină se înșiră pavilioanele unei expoziții de vinuri, mărturisind în această Sienă visătoare, plină de febra așteptării pentru restaurările istorice de mâni, prezența simultană în sufletul italian a două mari însușiri divergente: o lature romantică-teatrală și o alta comercială-realistă...

A doua zi pe la trei după amiază, părăsesc hallul hotelului Continental (din odaie fusesem evacuat dela prânz, conform înțelegerii), întovărașit de un « piccolo » sprinten și isteț care trebuia să mă scoată în Piazza del Campo, prin locuri necunoscute mie, întru cât scaunul din care urma să privesc festivitatea, era într'un balcon de casă, unde se pătrundea printr'o uliță laterală.

Mi se arată de junele meu tovarăș ușa unei cofetării, la nivelul stradei, spunându-mi-se să intru și să traversez. Mă execut întocmai, prezentând cofetarului biletul, care-mi arată balconul, în fundul prăvălioarei sale, cu o ușă larg deschisă ce aspira lumină. Surpriza mi-a fost de sigur mai mică văzând că, în raport cu piața mă aflam la al doilea etaj, cât observând că șuvița de odaie pe care o străbătusem, era de fapt încorporată într'un splendid palat cu crenle, care pe din afară își păstra întreaga lui măreție.

Balconul pe care se amenajase un șirag de scaune comode, dar a cărui veche balustradă îți cam dădea peste genunchi, se găsea în conul de umbră, drept în fața Palatului Comunal și, dominând nivelul pieții, îți oferea în toate direcțiile posibilitatea unei cuprinderi vaste și întregi. Cerul era de un albastru sigur care nu îngăduie nourași nici în glumă. Temperatura ideală,

dispoziția morală excelentă, pe care o văd și la alții așa cum era la mine.

Deși venit cu un ceas mai de vreme, nu sunt nici singurul, nici cel dintâi. Se găsea încă destulă lume și în tribune și la alte balcoane, dar mai ales la locurile mai ieftine, în parterul din mijlocul pieții, unde spectatorii trecuseră chiar dincolo de linia îngăduită, invadând momentan și spațiul destinat alaiului istoric.

Este așa de pitorească priveliștea și atâtea schimbări distractive se produc, când ici, când colo, în masa mobilă a publicului, încât nu bag seama când trece vremea, și abia am timp să răsfoiesc câteva pagini care fac istoricul acestei festivități.

« La Corsa del Palio » își are originea în Evul-Mediu. Existau în Siena o seamă de corporații (Le Contrade), cu caracter religios, civil și militar, care-și aveau steagul, rânduiala, șefii și biserica lor proprie. Odinioară aceste corporații erau adevărate facțiuni, care-și împingeau rivalitatea până la lupta fratricidă, fiind în nota unor moravuri care dacă erau creștine în aparență, rămăseseră barbare în fond. Perioada sfâșierilor intestinale fiind terminată, luptele s'au înlocuit cu simulări de luptă, cu întreceri ambițioase, dar oarecum amicale. La un moment, sub înrăurirea spaniolă, care își întinsese tentaculele pe pământul Italiei divizate, corporațiile acestea se exercitau și la luptele de tauri, care însă n'au putut prinde rădăcini. Ceea ce a rămas până astăzi, sunt cursele de cai, care se fac de două ori pe an, în această piață, cu participarea a câte zece corporații, prin câte un călăreț-delegat. Întrecerea aceasta aduce învingătorului câștigul unui steag oferit de municipiu, acest « palio » care e un fel de prapur cu format și desenhuri religioase.

Spectacolul acestei alergări, care nu înconjură piața decât o singură dată, n'ar depăși poate cinci minute, dar tradiția face să se preceadă cursa propriu zisă de o defilare a tuturor corporațiilor în costume de epocă, scurgere ce durează vreme îndelungă. Acest alai istoric e de fapt partea cea mai importantă a festivității și pentru el se deplasează atâta puzderie de lume, chiar dacă în spiritul datinei locale accentul se pune mai mult pe întrecere și se face mare caz de calul biruitor.

În orice caz, Siena îmbracă haine de sărbătoare și, cu toate că astăzi acele corporații sunt numai simple cadre pentru activitatea

tineretului sportiv, dată fiind însă vechimea tradiției și sensul ei de altădată, toate autoritățile orașului iau o parte zeloasă, dela patronajul primăriei care se întinde asupra tuturor deopotrivă, la acel al bisericii, care destină pentru fiecare partidă luptătoare câte un locaș deosebit, unde preotul binecuvintează de pe trepte, și calul și călărețul, în preajma intrării lor în arenă.

Se scursese aproape o oră. Umbra se lățise, cucerind tribună cu tribună, suprimând cu aceasta dezavantajele inițiale ale celor care stăteau cu capul în soare. Numai gloata imensă din centrul pieții, aceasta fremăta bucurându-se fără nici o preocupare de confort. Cu puțin înainte de ora 5, pe când mă întrebam, văzând piața în întregime invadată, pe unde va mai trece cortegiul, un rând compact de jandarmi, ținându-se de mână și înaintând domol, fără a brutaliza, dar firește fără a îngădui, începu să curețe de lume un spațiu inelar, pe care îl goli bucată cu bucată, în timp ce mulțimea se retrăgea.

Intr'un sfert de ceas, cu metoda aceasta sistematică și decisă, dar fără nici un răcnet sau amenințare, s'a eliberat porțiunea destinată alaiului și cursei, iar spectacolul putea acum să înceapă, în fața unei asistențe care depășea de câteva ori ca număr, populația normală a Sienei.

Încă nu mișca nimica în arenă, când din înălțimi pe care n'am putut să le identific dintr'o dată, izbucniră sonorități de trompete, cu fast de operă wagneriană. Intoarceri numeroase de capete, răsuciri de gâturi, până ce în sfârșit se precizează locul de unde se revârsa sunetul de fanfare: de pe crenelele celui mai înalt dintre palatele incintei, față în față cu acel al primăriei. Se face o tăcere religioasă și, din culise meșter ascunse, apar cele dintâi costume, și cele dintâi flamuri strălucitoare. Incepea defilarea cortegiului, în alternanțe pitorești de colori variate și în formații anacronice, dar în care ochiul găsește o bucurie proaspătă.

Rând pe rând, se scurg toate corporațiile, fiecare cuprinzând o grupă osebită de căpitani, pași, slujitori, stegari și măscărici,— aceștia căutând să amuze publicul cu jonglerii acrobatică, totdeauna izbutite. Publicul aplaudă mulțumit de această superbă evocare și, de pe acum, încearcă să clasifice partidele, cântărind frumusețea veșmintelor și mai ales mândrețea ținutei. Corporațiile se rețin cu ușurință în minte, atât prin nuanțele lor cromatice,

cât și prin emblema lor distinctă, vizibilă la mari distanțe: un șoim, un delfin, o panteră, un dragon, o girafă, o lupoaică, etc., așezate în chenare de un splendid colorit.

Durează multă vreme acest original convoi, care ocolește piața în ritmul viguros al fanfarelor, și după ce elemente din toate « contradele » iau loc pe o estradă anume rezervată, alcătuind un amfiteatru nespus de înflorit, urmează o clipă de tăcere, pentru aranjamentul alergării. Zece cai se așează în linie, în dreptul unei frânghii și, cu emoție obștească, se așteaptă semnalul. În sfârșit, iată-l că s'a produs și deodată o năvală vijelioasă se dezlănțue, iar spațiul destinat alergării e parcurs cu iuțeala fulgerului. N'a fost timp nici măcar să oscileze succesul și calul care-a luat-o din capul locului în frunte, s'a menținut până la urmă, ajungând învingător. În timp ce publicul aclama în picioare, reprezentantul municipiului Sienei oferă biruitorului, ca premiu, prapurul tradițional. . .

În drum spre casă, reflectam la delectarea de care ne împărtășim cu toții față de această reconstituire a trecutului, în forme cât mai adecvate și mai vii. Se obișnuște mereu a se spune *că trecutul se încorporează în prezent*, că el continuă din ascunzișurile sale să imprime direcții, actualității. Însă măcar, din când în când, parcă ar vrea și prezentul să-și ia revanșa, încorporându-se și el în trecut, făcând calea întoarsă, măcar cu exhibiții iluzorii de felul alaiului dela Siena. E parcă un mijloc de verificare a continuității dintre ce-a fost și ce este, parcurgându-se drumul și înapoi, chiar dacă această răsturnare de direcții nu se poate face decât sporadic și mai mult cu metode de autoamăgire. . .

* * *

La înapoierea în țară, pe linia Bolonia—Milan, întrerup o zi călătoria pentru a vizita orașul Parma. Fără să-mi închipui că această oprire ar putea provoca nedumeriri, socotesc totuși oportun să enunț o serie de motive care au determinat hotărîrea mea. În primul loc, la Parma se afla săptămânile acelea o expoziție a pânzelor lui Correggio, venite din toate părțile Italiei. Apoi numele orașului îmi evoca parfumul celebrelor violete ce poartă același nume, precum și una din lecturile de teme ale tinereții: romanul lui Stendhal. În sfârșit, fostă capitală de ducat independent,

Parma a văzut perindându-se pe tronul său efemer, personalități istorice și familii ilustre, — iar astăzi e o reședință de scaun a artei muzicale, având opera cea mai vestită, alături de Scala din Milano.

Sosesc la un ceas, la care lumina e scăzută chiar în toiul verii, necum la sfârșit de August, când noaptea coboară mai curând. Străbat orașul în trăsură până la hotelul Croce Bianca, deslușind în fața gării un semicerc măreț de colonade, ce protejează spatele unei statui de bronz monumentale, statuia compozitorului Verdi, care-mi rămâne s'o cercetez pe lumină de soare; apoi o stradă rectilinie frumoasă, dar cu liniște provincială, răsunând nestânjenit de glasul aparatelor de radio, pe care nu le estompează nici o altă mișcare citadină, nici măcar un zumzet cât de slab.

Fereastra camerei mele dă pe o uliță îngustă — gen Siena — dar cu mult mai modernă în clădirile sale, pe care globurile electrice le desenează limpede, dimpreună cu pustiul stradei fără viață. N'am nimic de privit deocamdată și mă folosesc de conjunctură pentru a răsfoi ziare și a-mi scrie corespondența.

Cea dintâi vizită a doua zi de dimineață a fost la un monument foarte apropiat de locul găzduirii mele: biserica « Madona della Steccata », din secolul al XVI-lea, de o frumoasă și rotundă arhitectură, combinându-se armonic inspirații grecești și occidentale, ceea ce dovedește că se pot unifica mai lesne răsăritul și apusul, în stilul arhitectonic, decât în ritualul și tipicul lor religios, — acesta rămânând intransigent și fanatic, și de-o parte și de alta.

Biserica aceasta, instalată în centrul orașului, la obârșia pieței Garibaldi, nu are cine știe ce proporții, dar îți câștigă admirația, dela intrare, prin câteva statui minunate: O madonă desnădăjduită care ridică pe jumătate, trupul divinului său fiu, coborât inert de pe cruce și, mai ales, mormântul contelui de Neipperg, cel de-al doilea bărbat al împărătesei Maria Luiza, ajunsă în cele din urmă suverană la Parma, unde a adus cu sine pe acest nobil austriac, care primise ordinul s'o consoleze, încă mai înainte de moartea primului ei soț, imperatorul de geniu, dar fără sânge albastru, Napoleon I.

Mormântul lui Neipperg, ridicat din inițiativa soției sale, care urma de altfel să-l uite tot așa de repede ca și pe întâiul ei

bărbat, este de o frumusețe aparte și de un gust impresionant. Dacă facem abstracție de un Apollo, tăiat în marmora criptei fără rost, însă calul și îmbrăcămintea mortului, obiecte rămase fără stăpân și prezentate de dala meșterului, într'o postură delăsată, sunt de un efect considerabil, atât prin noutatea inspirației, cât și prin desăvârșita execuție a ideii.

Ținând-o drept pe strada Garibaldi, care duce întins la gară, și pe care o mai străbătusem în ajun, îmi rețin luarea aminte două mari palate galbene, așezate unul lângă altul și comunicând între ele printr'o galerie, la etaj: Unul este Opera din Parma, iar celălalt palatul Prefecturii, fost cândva reședință ducală. Ambele edificii — fără ornamente exterioare și fără chiar veleități de artă— s'au construit tot în vremea Mariei Luiza, care fusese învățată dela curtea din Viena și cu fastul și cu producțiile muzicale. Pare-se chiar că muzica a fost pentru zănateca mamă a Regelui Romei (nefericitul « Aiglou ») o adevărată pasiune, și biografii acestei principese afirmă că nu era seară în care să nu fi străbătut galeria, pentru a azista măcar o oră, din loja ei ducală, la spectacolul de operă, legănându-se fericită de cadența ariilor cântate. De altfel pare-se că ultima ei aventură, când trecuse de cincizeci de ani, a fost un tenor care juca la Parma și care, scandalos de indiscret în bucuria unei așa de înalte izbânde, a umplut lumea, anunțând-o, că a fost și el, măcar în treacăt, succesorul lui Napoleon.

Opera din Parma a rămas până astăzi o scenă de consacrare, și mi s'a spus că în timpul stagiunii aleargă lume din toate centrele italiene, compensând numărul prea restrâns al populației autohtone, care n'ar putea să întrețină singură, viața și prestigiul unui teatru așa de vast.

Mi-ar fi făcut plăcere să vizitez sala Operei și anexele ei, dar sezonul era impropriu, oșebit de faptul că se mai făceau și unele reparațiuni.

Nu-mi rămâne decât să trec înainte, până când fundalul unei străzi care apucă spre dreapta mă pironeste în loc, prin grandioasa perspectivă a unui dom străvechi, flancat de o campanilă, și completat la mică distanță de un baptisteriu, neapărat în stilul celorlalte de-aiurea, dar parcă mai frumos decât toate câte le văzusem până acum. Adevărat decor de teatru de cel mai autentic Ev Mediu, întru nimic mai puțin expresiv decât monumentele

Sienii,— atât numai că aci, în Parma, era vorba numai de-o splendidă enclavă, în cuprinderea unui oraș, de înfățișare mult mai nouă, mult mai aproape de noi.

În câteva minute am străbătut strada laterală și iată-mă în preajma acestor clădiri religioase.

Portalul Domului, cu acoperișul în formă de circumflex, are de-a-latul său, de-asupra celor trei uși dela intrare, trei rânduri de colonade elegante: cele două de jos, orizontale, iar ultimul de sus, urmând frântura liniei acoperișului, alcătuește și dânsul un circumflex, care tivește pe celălalt.

Domul acesta, construit în secolul al XI-lea (numai Campanila a fost adăogită două veacuri mai târziu) nu are peron, așa că se pășește în biserică, dela nivelul trotuarului.

În schimb, scări excesiv de înalte avem în fața altarului central, care este prin mijlocul acesta ridicat în nori și separat de restul interiorului, poate mai tare decât prin tâmpla despărțitoare la bisericile ortodoxe. Altfel lăuntrul domului e plin de măreție și-ți dă puternice impresii de artă, cu șiragurile de coloane, la niveluri diferite, încheindu-se sus, cu delicate arcade mai mărunte, care amintesc de S. Apollinaris din Ravenna. Picturile sunt și ele de rară calitate, culminând cu fresca din escavația cupolei, luminată permanent de becuri electrice, unde privitorul poate vedea, cu perspectiva fericită a extazului, o operă celebră de Correggio, ce pare a se integra de-a-dreptul în regiunile cerului imaculat...

Senzație deosebită îți produce și turnul octogonal al Baptisteriului, din nemijlocita vecinătate, înălțat din marmură roșie și încercuit de bănci de marmură albă, care au dobândit de vechime tonuri înnegrice ca păcura. Exteriorul n'are nici o monotonie, fiecare față a octogonului având câte cinci șiruri orizontale de firide, în timp ce muchiile clădirii se încheie sus cu turnulețe, cu câte o cruce în vârf.

Interiorul Baptisteriului, bogat în frescuri, sculpturi și firide, poartă totuși urmele unei construcții care n'a fost nicicând terminată deplin. Neisprăvirea inițială și-a dat mâna peste veacuri, cu deteriorarea bătrâneții, trecându-se lin dela una la alta, nemai fiind trebuință ca dintele timpului să macine etapa dela mijloc, a realizărilor perfecte, care nu se pot din nefericire menține la nfiniit. Așa că acum, pentru părțile de cărămidă netencuită care

abundă în interior, ești în nedumerire asupra originii lor adevărate, și parcă ai prefera să aibă drept cauză ruina, ce se poate la urma urmei repara, decât neisprăvirea originară, care după șase veacuri încheiate, nu se mai poate astăzi, decât lăsa cum a fost.

Pinacoteca din Parma e dintre cele mai repute, adăogându-se de data aceasta coeficientul de atracție al expoziției pânzelor lui Correggio, deși majoritatea lor se poate vedea oricând în colecția locală.

Mă îndrept spre « Palazzo Pillota », — destinat cândva familiei Farnese, care a domnit și dânsa în Parma, — o vastă hardughie cu multe curți interioare, dar fără să-i pot găsi nicăiri o fațadă. Nici această clădire nu pare să fi fost vreodată — cel puțin pe din afară — isprăvită complet. Astăzi adăpostește diverse colecții de muzeu, și voi avea curând prilejul să constat că sălile interioare corespund celor mai pretențioase cerințe ale tehnicei.

Sunt captivat dela cei dintâi pași, de valoarea pânzelor, bine luminate și orânduie cu pricepere deosebită. Mijlocul sălilor este ocupat de câte o statuie-două, printre care rețin pe Hercule și Bacchus, coloși care au fost găsiți pe muntele Palatin, la Roma, precum și statuia, firește mult mai delicată a Mariei Luiza, care încep a mă convinge, că în localitate, nu este de loc hulită, cum e în conștiința lumii întregi de-aiurea.

Multe picturi de maeștri celebri, ca Murillo, Ribera, Holbein, Van Dyck, Tintoretto, Carraccio etc., de și nu toate pânzele amușesc orice critică, fiindcă n'am putut cu toată bunăvoința admira tabloul unei Marii pântecoase care se logodește cu o ruină de om, nici acea compoziție — îmi pare a lui Tintoretto — care amestecă de-a-valma, pe același plan de realitate, pe Fecioara cu pruncul la sân, un călugăr franciscan, și un nobil cavaler cu gulerul de dantelă, ridicat ca o pâlnie.

Ansamblul Correggio îți lasă o impresie globală de exteriorizări sufletești dintre cele mai subtile, într'un colorit de o dulceață care greu se poate defini. Subiecte religioase admirabil prezentate, cu exemplarele lor de umanitate superioară: femei adormite, cu gândul nevinovat, al căror sân parcă mișcă de ritmul respirației; scena coborârii de pe cruce cu suferința mamei, într'o exteriorizare de desnădejde căreia nu i s'ar mai putea adăoga

nimic,— și altele, și altele, la același nivel de perfecțiune și în aceeași unică gingășie de tcnuri.

Excelent se înfățișează și pictura mai nouă, acea a secolului al XIX-lea, când aruncările de pensulă te obligă — ce e dreptul — să te îndepărtezi puțin de pânză, dar nu ajung niciodată la ciudățeniile caricaturale ale modernismului de ultimă oră. « Savonarola în închisoare » de Ignazio Affani; « O mamă care-și lăptează copilul » sau « Femeia în fața oglinzii » de Preti; « Psiche și amor » de Scaramizza,— sunt realizări de artă care vor vrăji multe rânduri de privitori. De asemeni se va prețui de orice adevărat cunoscător, sala fraților Marchessi, unde apar pe pânză, interioare de biserică și de mănăstiri, pline de sugestie și de umbră,— ori sala lui Cecrope Barelli, cu caracterizări definitive, în numeroase portrete și scene ca : o bătrână, un călugăraș cu ochi de viezure, un cap de frumusețe, o femeie leșinată în timp ce răufăcătorii cotrobăesc prin casă. . .

În încăperi deosebite, aparte de restul galeriei, se află Biblioteca, unde ți se arată o frescă de Correggio, pe care e bine să o privești printr'un fel de ochiană, dacă vrei să-i observi toate nuanțele. Într'o altă odaie, mai puțin spațioasă, atârnă de pereți, în rânduri dese, și în ordine cronologică, suveranii orașului și ai hinterlandului, câtă vreme Parma a fost ducată independent. Seria se termină cu principii de Bourbon-Parma, ultima dinastie a ducatului, o ramură expatriată a Bourbonilor francezi, descinzând dintr'un nepot de fiu al lui Ludovic al XIV-lea, instalat de acesta, cu mari sacrificii, rege în Madrid. Dar în timp ce ramura rămasă acasă se stinge treptat din slabă natalitate (osebit de alte vicisitudini și peripeții), acea înstreinată se dovedea uimitor de prolifică, deservind cu vlăstarele ei, mai multe tronuri vremelnice : al Spaniei, al celor două Sicilii, al ducatului de Parma. Ultimul portret care încheie întreg șiragul istoric este al unui băiețandru, care nu e altul decât părintele ex-împărătesei Zita, agitata pionieră a restaurării habsburgice. Se pare că această principesă consideră, în conversațiile sale, refacerea monarhiei austro-ungare, ca o revenire la *normal*. O! dacă ar contempla această odaie cu portrete, și-ar aminti probabil mai viu, că într'o vreme și independența ducatului Parmei părea un lucru normal, tot atât cât și existența unei Austrii poliglote, după care ar conchide

poate că « normalul » este și el în funcție de epocă și de evoluția ideilor cărmuitoare!

Nu puteam să sfârșesc într'un chip mai neuitat vizitarea palatului Pillota, decât cu sala teatrului Farnese, de o originalitate care te intrighează și care te face să exclami. Teatrul este o vastă construcție de lemn, cu estrade, balustrade, scărițe, grinzi și firide, având mai mult conformație de circ, cu toate că există și o scenă. Cele trei secole care au trecut dela ingenioasa lui întocmire, au curbat și subțiat peste tot lemnul garniturii, până la punctul de a-ți trezi mereu asociații mintale cu firile pânzii de păiajin. Aceeași senzație de fragilitate o mai avusesem de altfel și la vechea sală de anatomie, a Universității din Padova, unde lemnul încăperii, a ajuns și dânsul străveziu. Ca și acolo, și dincoace binecuvântez în gând prilejul de a fi văzut acest mărgăritar la vreme, așa cum încă se păstrează, și poate încă să-ți procure o impresie de farmec neobișnuit.

După amiază îmi continui raitele, vrând să cunosc cât mai multe lucruri și să-mi întipăresc cât mai multe colțuri din oraș. Descopăr nu departe de « Croce Bianca », pătratul unei vaste piețe, cu parter de cafenele elegante și, de sigur, nu fără clientelă, după șirele de scaune împinse până în stradă. De aci nimeresc artera prăvăliilor principale, cu vitrine luxoase, unde sticlesc într'una — ai zice cu caracter de emblemă — etalaje de parfumi, din esența violetelor de Parma. Violetele însele, pe care mă așteptam să le găsesc cu îmbeșugare, au alt sezon, primăvara.

Dar parcă tot locurile evocatoare sunt acelea care mă atrag mai puternic, așa că nu întârziu în cartierele mondene, și mă îndrept spre fosta mănăstire S. Paulo, unde se găsește « camera lui Correggio ». N'am văzut însă mare lucru și mai ales n'am simțit prea tare adierea trecutului în încăperea goală în care am fost condus, unde o profuzie de becuri, ascunse cu iscusință, proiectau vâpăi aeriene, pe niște frescuri mitologice de valoare relativă...

La ieșire un birjar cu părul și mustățile cărunte, cu pălăria « melon » îndesată pe-o ureche, se oferă să mă plimbe prin oraș. Cădem ușor la învoială, și în câteva momente mă încredințez că nimerisem bine, având pe lângă perspectiva de-a fi purtat prin locuri, pe care altfel nu le-aș fi cunoscut, să iau contact cu un

exemplar caracteristic al iscusinței populare, în exuberanța ei cam guralivă, dar oricum destoinică să-mi procure prețioase informațiuni.

Trăsura mă trece pe sub gangurile palatului Farnese, scoțându-mă, după traversarea a vreo două incinte, pe splaiul unei ape cu cheiuri elegante: torentul Parma, care taie în părți neegale rotocolul orașului. Dincolo de podul cu luxoase lampadare, se desenează plină de ademenire, îngrămădeala verde a arborilor unui parc, către care birjarul grăbește, explicându-mi că aceasta e promenada preferată a mai tuturor localnicilor (cum ar fi Șoseaua la București).

Parcul ocupă o vastă întindere și are drumuri numeroase printre copacii seculari, oferind nu numai pietonilor, dar și vehiculelor, posibilitatea să cutreere vreme îndelungă pe sub boltele de umbră, pe care foarfeca grădinarului le rotunjește neobosit.

— Ce este palatul acela galben, cu jaluzele verzi? — întreb birjarul, arătându-i la o margine a parcului, un mare edificiu cam greoi, în genul castelului dela Schönbrunn.

— Acum e școală militară. Pe vremuri era palatul ducal de vară, după cum parcul acesta public, rămas de atunci, a fost cândva grădina curții ducale. Toate acestea le-a făcut din câmp pustiu — adăogă birjarul — Maria Luiza, fosta împărăteasă a lui Napoleon . . .

Hotărît lucru, această femeie aspru osândită de istorie, pare să-și aibă până astăzi în Parma o vază de sinceră slavă și de pioasă recunoștință. Ațâțat cu întrebări de mine, birjarul îmi dă bogate amănunte. Îmi enumeră tot ce a rămas ca podoabă a orașului dela această suverană, care, în cadrul mărunț al ducatului, s'a dovedit o gospodină ambițioasă și plină de inițiative, — pe cât în cadrul feeric al Parisului, alături de imperialul ei soț, se arătase de inferioară și de nulă. Aici a făcut intensă operă edilitară, a deschis străzi, a construit grădini, a înălțat edificii, a creat un teatru de operă, care s'a menținut la același nivel până în zilele noastre, în sfârșit, informatorul meu nu uită să-mi mai spue, că nu de mult actualul rege al Italiei, fiind primit la Parma, a rămas extaziat de argintăria unică, dela masa care i s'a oferit de Prefectura locală, și care era tot moștenire dela aceeași cârmuitoare providențială, Maria-Luiza.

Față de aceste binefaceri care s'au revărsat abundent asupra orașului, ce le pasă locuitorilor săi, de alte laturi morale ale acestei femei, chiar dacă ele, față de conștiința obștească, atârnă atât de greu și merită așa de puțină iertare? Pentru dâșii realizările durabile ale acestei ducese, îi dau dreptul la cadelnița recunoscătoare a generațiilor — a acelor din localitate — și trebuie să spun, acum când îmi totalizez impresiile, că unul din aspectele cele mai originale ale orașului violetelor este și acest cult, cu totul singular, nefiind sortit să găsească nicicând și nicăirea ecou.

ION PETROVICI

CASA BĂTRÂNEASCĂ

Aici era o grădină cu trifoi,
pe unde luna
se plimba în fiecare noapte, tristă,
ca mama
după ce a plecat tata în război.

La mijloc sta — într'o rână —
casa rămasă dela bunici,
și soarele — când da să apună —
o 'nfășura pe toată în arnici,
de parcă vrea s'o fure...

Și mi-era frică — în urmă —
când vedeam că oborul
fuge, cu lunca, să se culce în pădure —
și tăcerea 'n bătătură scurmă.

De atunci au trecut mulți ani...

Când viu, câteodată,
să-mi regăsesc copilăria
mă 'mpiedic de amintiri, ca de niște bolovani
și în față
îmi joacă, mereu, începutul de dimineață
în care,
pentru mine, zările și-au pus zăvoare...

Doamne, pentru cine să aprind aici o lumânare!

STARE DE FAPT

Trist și încovoiat, ca o umbră bătrână —
merg prin seara cu drumuri ascunse și reci...

O aiurare de vânt mă duce de mână
pe neștiute și alunecoase poteci.

O, ce departe viorile vieții răsună!..

CĂLĂTORIE ÎN MUNȚI

I

Neguri se 'nchiagă — groase, peste adâncuri seci,
în care dorm ecouri și putrezesc lumini.
Infiorați de zonă stăm și-ascultăm — străini,
cum peste noi respiră seninurile reci...

Urcăm suișuri grele și ne mâhnim că nu e
în sufletele noastre-un cuib de sori,
să curățe văzduhul de teamă și răcori
ca să vedem cum cerul aripile își suie...

II

Mai negri — peste muchii de turla diafane —
coboară — vulturi — norii, când brazii își frământă
o nostalgie albă, de tulpane —
și obosesc spre noi, gătiți de nuntă...

Robiți de ne 'nțelesul ce chiuie 'mprejur
vom adormi în poala cascadelor. Apoi,
când ne-om trezi din vise — în asfințitul sur,
legenda va rămâne, cu munții, în cimpoi.

TEODOR SCARLAT

ALEGERI PREȘEDINȚIALE IN STATELE-UNITE

1. In ziua de 3 Noembrie 1936, poporul american a reales, cu o majoritate fără precedent, pe al 32-lea Președinte, Franklin Roosevelt. Candidatul datorează succesul în bună parte împrejurărilor excepționale în care se află Statele-Unite. Dar înainte de a vorbi despre acestea, să arătăm cum se face o alegere de Președinte în marea republică de peste Ocean.

Constituția Statelor-Unite,— cea mai veche constituție scrisă în vigoare, — stipulează condițiile alegerii de Președinte. Preocuparea făuritorilor acestui document a fost de a da o cât mai mare precizie mecanismului ce trebuie să funcționeze într'o asemenea împrejurare. Cu o populație eterogenă și fără tradiții comune și într'o societate democratizată prin însăși condițiile în care se organizase dela început, era necesar a preveni orice obstrucție, care ar fi zădărnicit alegerea normală a magistratului suprem.

Articolul 2, sec. 1 și Amendamentul XII din Constituția americană se ocupă cu această alegere. Textul este explicit în ceea ce privește principiile, lăsând aplicarea lor pe seama legislației fiecărui stat din Uniune. Alegerea se face prin intermediul unui corp special de electori, adică aleși numai pentru a îndeplini votarea candidatului la Președinție. Numărul lor este egal cu acela al deputaților și senatorilor din Congresul (Parlamentul) federal. In prezent, acest număr este de 531, adică 435 deputați și 96 senatori. Cum vedem, alegerea Președintelui este « dublă », așa cum se proceda pe vremuri la alegerea Impăratului Ger-

maniei ¹⁾). Autorii Constituției, hotărîndu-se pentru această metodă, au fost călăuziți de o considerație practică și de o concepție teoretică. Dacă alegerea ar fi fost lăsată direct pe seama poporului, atunci s'ar fi încurajat demagogia și frământările inerente unei țări democratice. Dacă alegerea ar fi fost încredințată Parlamentului, ca în Franța, atunci s'ar fi pus puterea executivă la discreția puterii legislative, ceea ce ar fi constituit o violare a principiului separării puterilor, atât de scump constituenților americani dela 1787. Se credea că, în acest din urmă caz, Președintele ar fi devenit alesul partidului mai puternic reprezentat în Congres și astfel nu ar fi putut trece drept alesul poporului. Cu timpul însă, toate aceste scrupule s'au dovedit inutile, cum vom vedea îndată.

Mai departe, Constituția stipulează că electorii se vor întruni în statele respective pentru a vota în scris pe candidatul la Președinție și Vice-Președinție. La început, persoana care întrunea cele mai multe voturi era aleasă Președinte, iar aceea care avea imediat un număr mai mic de voturi, ieșea ca Vice-Președinte. Pentru a evita unele confuzii din această votare laolaltă a celor doi candidați, Amendamentul al XII-lea din 1804 hotăra că alegerea fiecăruia trebuie să fie înregistrată prin voturi separate. O majoritate absolută a întregului corp de electori este necesară. Dacă o asemenea majoritate nu e obținută de nici un candidat, atunci alegerea este decisă de Cameră (*House of Representatives*), care declară ales pe candidatul cu cele mai multe voturi. O deosebire este de reținut în această privință. În Cameră, voturile sunt numărate pe state. Astfel, o majoritate aici este alcătuită din cel puțin 25 voturi din numărul total de 48 state ale Uniunii. Trecerea alegerii dela colegiul electoral la Cameră se întâmplă însă foarte rar. De fapt, numai în două rânduri, în 1800 și 1824, alegerea a fost decisă de Cameră.

Legi ordinare prevedeau mai târziu unele măsuri speciale. Alegerea are loc în prima *Marți* după 1 Noembrie, înainte de

¹⁾ Se pare că acest sistem a fost adoptat din Constituția statului Maryland, care prevedea pentru alegerea de senatori locali un corp de electori, aleși prin vot popular. Cum acest stat era atunci o colonie cu populație catolică, se presupune că sistemul fusese inspirat din Colegiul Cardinalilor, care alege pe Papă.

expirarea termenului de patru ani ai Președintelui (Martie în anul următor). În urma unei legi, trecută nu de mult, termenul e fixat acum la 20 Ianuarie. Președintele Roosevelt a propus această modificare, pentru a nu lăsa Congresul inactiv din Ianuarie, când este convocat, și până la inaugurarea din 4 Martie, cum se obișnuia până acum. Măsura aceasta scurtează al doilea termen al Președintelui Roosevelt cu aproape o lună jumătate, căci magistratura sa va lua sfârșit la 20 Ianuarie în loc de 4 Martie 1941. Înainte de această schimbare, mecanismul alegerii de Președinte era mai complicat. Astfel, după constituirea așa numitului *electoral college* și alegerea din Noembrie, proclamarea aleșilor nu se producea decât în luna Ianuarie (în a doua *Luni*). Atunci electorii dădeau votul lor în scris pentru Președinte și Vice-Președinte în trei copii, semnate de guvernatorul fiecărui stat și sigilate. Una din copii era predată judecătorului federal din capitala statului respectiv, iar a doua și a treia erau trimise Președintelui Senatului (în același timp Vice-Președintele Statelor-Unite) la Washington, una prin poștă și alta prin curier. În a doua *Miercuri* a lunii Februarie, se deschidea de Președintele Senatului și în prezența ambelor Camere ale Congresului, listele cu voturi ale tuturor statelor. Iar la 4 Martie avea loc, cum am pomenit, inaugurarea formală a Președintelui. În ziua aceasta, Președintele depune jurământul în fața Congresului și a Președintelui Curții Supreme de Justiție a Statelor-Unite. Jurământul constă din rostirea următoarelor cuvinte: « Jur (sau « afirm ») solemn că voi îndeplini cu credință oficiul de Președinte al Statelor-Unite și, după cea mai bună pricepere, voi păstra, proteja și apăra Constituția Statelor-Unite ». Obiceiul s'a încetățenit, deși nici o lege nu-l formulează, ca Președintele să sărute Biblia. Tot obiceiul cere ca, după jurământ, Președintele să țină o cuvântare sau mesaj (*inaugural address*), la care însă Congresul nu răspunde.

Constituția mai prevede că Președintele trebuie să fie cetățean american născut în Statele-Unite, să aibă vârsta de cel puțin 35 ani și să fi trăit 14 ani în cuprinsul țării. El este ales pe termen de patru ani. Deși Constituția spune că un Președinte poate fi reales, fără a specifica de câte ori, totuși, în urma refuzului lui Washington de a candida a treia oară, s'a încetățenit obiceiul de a respecta exemplul dat de întâiul Președinte,

Președintele Statelor-Unite nu este numai șeful Statului american, dar în același timp șeful Guvernului. De aici decurge rolul lui efectiv în exercitarea puterii executive, precum și covârșitoarea lui influență în guvernarea țării. Ceva mai mult, el poate governa chiar cu un Congres a cărui majoritate nu face parte din Partidul său. Fiind ales pe termen fix, el nu e obligat să demisioneze în cazul când proiectele lui de legi sau alte măsuri nu întrunesc aprobarea celor două Camere legislative. Congresul poate să-i facă obstrucții, ba chiar să-i zădărnicească dreptul de veto la o lege, dar nu-l poate disloca. Numai în caz de incapacitate sau de incorectitudine, el poate fi demis. De multe ori Președintele ține să se adreseze direct poporului pentru a câștiga adeziunea unui Congres rebel, știind că aprobarea poporului se va resfrânge și asupra reprezentanților lui, în Cameră și Senat. Intr'un cuvânt, Președintele Statelor-Unite se simte răspunzător numai în fața poporului, care l-a ales, și în fața opiniei publice, care-l urmărește zilnic, iar nu înaintea Congresului, de care este independent prin litera și spiritul Constituției.

Această independență se observă și mai bine în relația ce există între Președinte și colaboratorii săi, Miniștri sau «Secretari de Stat». Aceștia sunt răspunzători direct lui și numai din când în când și în calitatea lor de funcționari publici, au de dat seamă Congresului. Ei nu fac parte din Congres, ci sunt numiți de Președinte, cu aprobarea Senatului. Ei nu formează ceea ce se înțelege în Europa «un minister», fiind numai «un consiliu particular». Congresul nu poate obliga pe Președinte de a primi în Cabinet vre-o persoană, cu care el nu voește să lucreze ¹⁾. Astfel, Președintele Statelor-Unite este un Prim Ministru ales de popor pe timp de patru ani. El poate governa liniștit în cursul acestui termen, fără a se preocupa de configurația politică a Congresului.

¹⁾ Acest rol secundar al Secretarilor de Stat sau al Miniștrilor americani vine oarecum în contradicție cu dreptul pe care li-l acordă legea din 1886, de a figura în ordinea de succesiune la Președinție și Vice-Președinție în caz de moarte sau descalificare a titularilor acestor posturi. În asemenea caz succesiunea este observată în ordinea următoare: Secretarul de Stat (Ministrul de Externe), Secretarul Tezaurului, al Războiului, al Justiției, al Poștelor, al Marinei, al Internelor.

Independența lui este și mai mare în cazul când este reales, căci atunci el nu mai are nici un motiv de a menaja susceptibilitățile și interesele partizanilor.

2. S'ar părea că, în urma creării unui corp special de electori, orice agitație politică este exclusă la o alegere președințială. Cum am pomenit, acesta era scopul, pe care trebuia, după socoteala făuritorilor Constituției, să-l servească formarea unui colegiu electoral. Realitatea e însă alta. Prin organizarea partidelor politice, alegerile de Președinte deveneau cu timpul adevărate întreprinderi, în care politicienii își desfășurau pricepera în captarea maselor. Electorii sunt de fapt aleși totdeauna dintre oamenii care vor vota cu siguranță pe candidatul propus de partid. Faptul că ei sunt liberi, la rândul lor, de a alege pe cine vor, ar putea da naștere la surprize. Așa ceva se întâmplă însă rareori, fiindcă « mașina » partidului lucrează atât de bine, încât electorii aleg mai totdeauna pe candidatul partidului. Astfel « voința poporului », exprimată la alegerea electorilor, se transmite mai departe la alegerea Președintelui.

Se știe că, înainte de această alegere au loc diferite întruniri de partid în toată țara. Cu această ocazie se studiază de aproape posibilitățile de propagandă, se stabilește legătura candidaților cu masele și se calculează șansele de reușită. În ascmenca condiții, se poate prevedea mai totdeauna, cu oarecare probabilitate, cine va ieși Președinte și Vice-Președinte la numărarea voturilor. S'a întâmplat totuși în trecut, ca rezultatul alegerilor de Președinte să nu corespundă cu rezultatul alegerilor de electori. Așa s'au petrecut lucrurile la alegerea Președinților John Quincey Adams, Polk, Taylor, Buchanan, Lincoln, Hayes, Garfield, Harrison și, mai recent, cu Wilson în 1912.

Reușita candidatului propus atârnă mai mult de organizarea partidului, decât de judecata opiniei publice. E drept că opinia publică în Statele-Unite e o forță reală, dar nu mai puțin influențabilă, ca tot ce este omenesc. Toată atenția partidelor este concentrată asupra mijloacelor de persuasiune pe care le oferă societatea americană, cu legile, obiceiurile și prejudecățile ei.

În privința organizării, Partidele americane au comitete în fiecare oraș, conduse de câțiva politicieni de meserie, în frunte

cu un *boss*¹⁾. Acesta e mai mult decât un președinte efectiv de organizație locală, stăpânind oamenii prin curaj, energie și putere de invenție. Priceperea sa excelează cu deosebire în a folosi « oportunitățile » zilei. La întrunirile locale se discută situația, se iau măsurile de propagandă electorală și se mobilizează forțele partidului. În așa numitele *primaries*, care sunt un fel de repetiții generale pentru alegeri, se numesc candidații. Atunci se pun la cale toate combinațiile pentru asigurarea reușitei. Politicianii mai îndrăzneți sau, cum li se mai zice, « trăgători de sfoară » (*wire-pullers*) intră în rol, speculând naivitatea și pasiunile oamenilor. Tot în alegerile preliminare se fixează delegații la convențiile naționale (*national conventions*), în număr de doi pentru fiecare reprezentant în cele două Camere ale Congresului federal. În aceste convenții se pun candidaturile la Președinție²⁾.

De obicei, propaganda (*canvass*) pentru alegerile președințiale durează vre-o patru luni, începând prin luna Iulie, când cele două mari Partide (Republican și Democrat) își anunță candidații, și terminându-se în Noembrie, când au loc alegerile. Candidatul face o declarație în scris că primește să figureze pe lista Partidului, schițând în același timp politica sa față de problemele la ordinea zilei. Aceasta formează, împreună cu platforma adoptată de convenția Partidului, materialul din care se va inspira propaganda.

Manager-ul campaniei electorale are grije să organizeze întreprinderea în amănunte. El este de multe ori un personaj mai important decât însuși candidatul. El strânge fondurile dela diferitele corporații și dela partizani. El stabilește programul campaniei și turneul electoral. În sfârșit, el răspândește reclama în presa din provincie și are grije de tot ce poate contribui la victoria Partidului. Fondurile cele mai multe și oratorii cei mai de seamă

¹⁾ Cuvântul « *boss* » vine dela *bass*, care în limba olandeză înseamnă burghez, stăpân, patron. Pentru întâia oară termenul s'a întrebuințat de politicianii faimoasei organizații a Partidului Democrat din New-York, *Tammany Hall*.

²⁾ Listele de alegeri (*ballot*) în Statele-Unite sunt prevăzute cu figuri pentru fiecare Partid, sub care stau scrise numele candidaților. Partidul Republican are un vultur, Partidul Democrat un cocoș și Partidul Socialist două mâini care se strâng.

sunt îndreptați în statele așa numite «îndoielnice», unde mașiva Partidului trebuie să lucreze mai intens ¹⁾).

Candidatul la Președinție trebuie să participe trup și suflet la campanie. El trebuie să vorbească în fiecare centru mai însemnat. Uneori, trenul care-l duce dela un capăt la altul al țării se oprește la o mică stație pentru câteva minute, și din pragul vagonului el vorbește unei adunări de cetățeni rurali. Alteori, el ia parte la recepții, unde trebuie să dea mâna cu mii de cetățeni și cetățene. Căci acest contact personal e considerat în Statele-Unite ca cel mai eficace mijloc de persuasiune.

Dar poate nici un instrument de propagandă nu e mai speculat ca acela al publicității. Difuziunea discursurilor se făcea altădată numai prin broșuri și ziare locale. Acum ea se face și prin radio. Candidatul vorbește la microfon pentru a fi auzit de întreaga națiune. Publicitatea prin presă ocupă însă și astăzi un loc de frunte într'o campanie președințială. Toate ziarele de partid și chiar acelea așa numite « neutre » sau « independente » publică articole de fond și știri asupra mersului propagandei. Mai apar apoi reclame în corpul ziarelor, cu fotografia candidaților și date biografice prezentate în așa fel, ca să atragă cât mai mult simpatia publicului. Reclamele se văd și pe străzi, la teatre și cinematografe, fiind destinate, bine înțeles, pentru a ține trează atenția cetățenilor, a căror bunăvoință trebuie captată. Invecitivele personale, altădată atât de mult întrebuițate în combaterea adversarului, se întâlnesc rareori astăzi. Ele sunt acum numai insinuate sau desprinse din expunerea unor fapte, care pot fi, firește, colorate în vederea scopului urmărit. Numai în scrisorile adresate directorilor de ziare din partea diverșilor cetățeni, scrisori care sunt publicate pe pagina editorială, nota personală în aprecierea candidatului favorit sau în condamnarea adversarului apare pe față. Ziarele mai înregistrează voturile de «amatori», al căror rezultat e privit ca o indicație pentru ceea ce se va întâmpla în ziua alegerilor.

¹⁾ O campanie electorală pentru alegerea de Președinte costa altădată între patruzeci și șazeci mii dolari. La ultimele alegeri, după calculele făcute de presă (*The New York Times* din 18 Oct. 1936), costul s'ar fi ridicat la suma de 5.500.000 dolari, aproape cu două milioane mai mult decât la alegerile din 1928. Cheltuielile cele mai mari sunt pentru radiodifuziune, tipărituri, călătorii și manufacturarea așa numiților « nasturi », care se împart partizanilor.

De multe ori se pariază cu bani asupra candidaților, deși un asemenea joc este oprit de lege în unele state. În sfârșit, manifestațiile în public, prin întruniri zgomotoase și defilări ale partizanilor pe stradă, fac parte de asemenea din propaganda unei campanii președințiale.

În toată această desfășurare de energie, cetățeanul din mulțime se simte că participă efectiv la cel mai important eveniment în guvernarea țării. Politicianii, care sunt de obicei buni cunoscători ai psihologiei maselor, nu sacrifică nimic pentru a inculca poporului această convingere. De aceea, în exaltarea entuziasmului popular, nici o jertfă nu e prea mare sau prea scump plătită.

Candidatul la Președinție poate fi ales, fie numai ca om al Partidului, fie pentru meritele sale personale, fie ca exponentul soluțiilor la problemele, care frământă societatea în preajma alegerilor. În cazul întâi, candidatul e o simplă unealtă a Partidului și, ca atare, nu are nevoie să fie o personalitate. Marele public aude pentru întâia oară de el, când este anunțat pe lista Partidului. Dar propaganda are grije, timp de patru luni, să-l popularizeze și astfel nimic nu mai apare extraordinar. Mulți Președinți ai Statelor-Unite au fost recrutați din această categorie. În cazul când candidatul este o personalitate, cunoscută și apreciată, lucrurile nu diferă mult. El trebuie să aparțină unui Partid, căci alegerea lui atarnă în bună parte de resursele electorale de care dispune Partidul său. Numai primii trei Președinți, George Washington, John Adams și Thomas Jefferson au fost aleși ca personalități, fiindcă pe vremea aceea nu existau încă partide organizate. Astăzi, personalitatea unui candidat vine în cumpănă numai la o realizare, adică atunci când e vorba de a aspira la al doilea termen al magistraturii. Cu această ocazie, poporul poate să-l judece mai bine, ținând seamă de ceea ce a înfăptuit pe timpul primului termen.

În cazul când candidatul este ales ca exponent al problemelor zilei, votul este determinat, în primul rând, de convingerea ce inspiră el poporului ca fiind singurul cetățean capabil de a stăpâni situația. Acesta a fost cazul cu alegerea lui Lincoln, pe timpul când națiunea americană era frământată de problema sclaviei. Așa a fost reales în 1916 Wilson, când se pune chestiunea dacă Statele-Unite trebuie să rămână neutre față de marele conflict

europăen. Aceeași situație excepțională a determinat realegerea Președintelui Franklin Roosevelt. Problema reorganizării și reajustării economice, cu care se identificase prin legiurile sale din 1933-36, l-a indicat drept omul cel mai potrivit să domine împrejurările.

3. Am spus că Președintele Roosevelt a fost reales într'un moment excepțional pentru poporul american. Suferințele create de criza economică nu dispăruseră în ultimii patru ani, ci fuseseră numai atenuate. Țara se afla în fața unor probleme, de a căror soluționare atârnă liniștea ei internă. Tot ceea ce fusese înfăptuit în această privință trebuia continuat pentru a duce opera începută la bun sfârșit. Politica de *New Deal*, deși combătută de unele categorii de cetățeni și respinsă în parte de Curtea Supremă de Justiție ca neconstituțională, s'a bucurat totuși de aprobarea majorității poporului american. Categoriile de cetățeni, care se folosiseră mai mult de pe urma legilor economice și sociale în ultimii trei ani au fost fermierii și muncitorii ¹⁾. Aceștia formează de fapt cea mai mare parte a populației în Statele-Unite. În cursul campaniei electorale se mai adăogau și alte categorii de cetățeni, în deosebi micii proprietari industriali și chiar unii mari financiari, care vedeau acum realegerea Președintelui Roosevelt ca o garanție pentru normalizarea vieții economice a țării.

Campania președințială din toamna anului 1936 a fost condusă cu tot entuziasmul cu care este de obicei însoțită o asemenea manifestare electorală. Președintele Roosevelt, cu toată popularitatea sa, a avut de luptat împotriva propagandei desfășurate cu dibăcie și perseverență de Partidul Republican. Acest Partid, cunoscut în general ca exponent al intereselor marii finanțe și industriei, punea candidatura lui Landon, guvernatorul statului Kansas, cunoscut până atunci numai în politica locală. Un al treilea candidat, Norman Thomas, a fost pus de Partidul Socialist, care ținea și de data aceasta să ia parte la alegeri, mai mult ca o manifestație a principiilor în numele cărora se ridică, decât cu speranța de a-și impune omul la cârma Statului. Căci în Statele-Unite, deși există o mișcare muncitorească foarte înaintată, socia-

¹⁾ Pentru amănunte asupra reformelor în această privință, vezi studiul nostru, « Noi Concepții de Organizare în Statele-Unite », în *Revista Fundațiilor Regale*, Octomvrie 1935, p. 59—79.

lismul nu are rădăcini destul de puternice pentru a influența politica țării. Printre oponenții Președintelui Roosevelt se mai aflau și alte persoane cunoscute prin propaganda lor gălăgioasă. Astfel William Lemke, un republican, deputat din statul North Dakota, anunțase organizarea unui nou Partid (*Union Party*), în numele căruia candida la Președinție. El era unul din autorii legii asupra hipotecilor fermierilor (*Frazer Lemke Farm Mortgage Bill*), pe care Curtea Supremă de Justiție o declarase neconstituțională. Candidatura lui Lemke era speculată de Republicani mai mult ca un mijloc de a rupe voturi dela Democrați. Mai era printre adversarii Părintele catolic Coughlin (supranumit *the radio priest*) cu asociația care se crease între timp (*National Union for Social Justice*) pentru combaterea legilor Președintelui Roosevelt. În sfârșit, partizanii așa numitei *Townsend old-age pension scheme* și urmașii decedatului Senator Huey Long, cu Liga *Share Our Wealth*, conțau de asemenea să smulgă cetățenilor multe voturi.

Asupra obținerii unei majorități de voturi la colegiul electoral în favoarea Președintelui Roosevelt, nu era nici o îndoială. În ultimele săptămâni premergătoare alegerii din 3 Noembrie, opinia publică americană era definitiv fixată, în această privință. Chestiunea era numai a se ști asupra cămii votului care va hotărî majoritatea. Practica tradițională este a se da întregul vot electoral al unui stat Partidului care obține la urne cele mai multe voturi pe țară. Acest obicei are de rezultat că de multe ori un Președinte poate fi ales cu « minoritate ». Din aceeași practică, se explică silința politicianilor care conduc o campanie presedințială, de a crea state așa numite « pivotale », adică state în care un vot în colegiul electoral poate schimba majoritatea dela un Partid la altul. În cazul de față, statele din Noua Anglie (*New England*) erau considerate ca pivotale. Aceste state, situate pe coasta de Nord a Atlanticului, sunt prin tradiție republicane. Ca atare era de presupus că ele vor vota împotriva candidatului democrat. Președintele Roosevelt a făcut un turneu special în aceste state, pentru a înlătura o eventuală alegere cu « minoritate ».

4. Adversarii cei mai de temut rămăneau, firește, Republicanii. Candidatul lor, Guvernatorul Landon, părea la începutul campaniei că va izbuti să învingă. În turneul său electoral, el a

ținut o serie de cuvântări, în care ataca violent politica economică a Președintelui Roosevelt. Obiecțiunea principală era că această politică e neconstituțională și neamericană și că ea se depărtează dela principiile liberalismului, care aduseseră altădată prosperitatea și mulțumirea cetățenilor. În cuvântarea ținută în Octombrie la Chicago, el denunța aceeași politică pentru « risipa a 25 miliarde dollari în trei ani și jumătate », adăogând că acest regim a umflat datoria publică dela 21 miliarde la 34 miliarde dollari. La adversarii Președintelui Roosevelt se raliaseră și două personalități din Partidul Democrat, Alfred Smith, candidatul democrat la alegerile de Președinte din 1928, și Lewis Douglas, fostul director al Bugetului din Administrația lui Roosevelt. Cel dintâi susținea că, deși democrat, nu poate urma Partidul, fiindcă politica de *New Deal* a fost plină de extravagante și de promisiuni nerealizate. Lewis Douglas acuza aceeași Administrație că ar fi introdus o birocrație exagerată și costisitoare și că ar fi creat, în același timp, « privilegii, subsidii și monopoluri », necunoscute în istoria poporului american. În sfârșit, unul din argumentele de predilecție ale adversarilor mai era că Președintele Roosevelt « a întrerupt continuitatea în viața națională », deși toată lumea știa că marea criză economică fusese dezlănțuită în 1929, adică pe timpul Administrației Republicane a Președintelui Hoover.

Intreaga propagandă a Republicanilor a fost de fapt o încercare de a reînvia vechiul sistem individualist, susținând că orice control din partea Statului se exercită numai cu prețul pierderii libertăților individuale. Răspunsul Democraților nu era greu de găsit. Ei arătau că sunt forme de asemenea control, care singure pot asigura libertățile individului în societatea de azi și că, în domeniul economic, un liberalism nelimitat duce la anarhie.

Asupra atacului pe care-l îndreptau Republicanii împotriva legislației sociale a Președintelui Roosevelt, se cuvine să insistăm puțin. Acest atac a fost considerat de ei ca cel mai puternic argument în campania lor, deși el a fost una din cele mai grave greșeli de tactică. Luând poziție fățișă împotriva unei legislații destinate să amelioreze viața muncitorilor, Republicanii își înstrăinau dintr'oa dată un grup numeros de alegători. Atacul fusese însă pregătit cu oarecari calcule. Lăsându-l până în ultimele zile ale campaniei, Republicanii contau pe un succes sigur. Ei aminteau

muncitorilor că dela 1 Ianuarie 1937, salariile lor săptămânale vor fi reduse din cauza sumei de contribuție forțată la asigurarea prevăzută de legea trecută de Congres din îndemnul și inițiativa Președintelui. Avantajele legii erau trecute sub tăcere. Că toate contribuțiile vor primi beneficii, de pe urma cărora asigurării se vor bucura, nu pomenea nimeni. Ceva mai mult, Republicanii insinuau că fondul de asigurare va deveni o parte din resursele generale ale Tezaurului public și că astfel sumele vărsate vor fi pierdute cu timpul.

Această notă demagogică în campania Republicanilor părea la început că-și atinge scopul. Presa vorbea de o modificare a opiniei publice în favoarea Partidului Republican. Cunoscuta revistă, *The Literary Digest*, instituind o așa numită « alegere de paie », dădea ca pronostic alegerea cu majoritate a candidatului republican ¹⁾. Republicanii s'au mai folosit și de alte mijloace pentru a influența votul alegătorilor. Așa, 400 preoți negri din statul Maryland primeau din partea Comitetului Republican Central câte o donație de cinci dollari pentru fondul bisericilor, împreună cu mulțumiri « pentru serviciile pe care le-ați dat » ²⁾. Iar Președintele Roosevelt, într'un discurs, declara că mulți proprietari de uzină inserau broșuri de propagandă în plicurile care conțineau cecul salariului săptămânal al muncitorilor.

Privită mai de aproape, lupta se dădea între capital și muncă, între liberalism și intervenționism, sau între economia veche de *laissez-faire* și noua economie dirijată de Stat. Intre cele două categorii de interese se aflau fermierii care, deși atașați vechiului sistem de economie și în bună parte republicani, aveau tot interesul să sprijine politica de *New Deal*, care îi scăpase dela ruină. Așa numitul « A.A.A. » (*Agricultural Adjustment*) *Act*, cheia de boltă a politicii de reajustare economică a Președintelui Roosevelt, fusese declarată neconstituțională de Curtea Supremă de Justiție abia în Ianuarie 1936. De pe urma acestei legi, fermierii beneficiaseră larg, primind din Tezaurul public milioane de dollari

¹⁾ Informațiile acestei Reviste au fost totdeauna acurate cu ocazia altor alegeri. De data aceasta însă, prevederile ei s'au dovedit cu desăvârșire eronate. Căci ele arătau că Landon va obține 370 din 531 voturi în colegiul electoral, câștigând 32 din 48 state și astfel va învinge pe Roosevelt.

²⁾ *The Times* din Londra, 30 Octomvrie 1936.

ca o compensație pentru reducerea culturii pământului. Statele din *Middle West*, cu populația lor în majoritate agricolă, nu puteau să nu sprijine pe Președintele Roosevelt, și din alte socoteli practice. Politica sa adusese un oarecare echilibru între prețurile produselor agricole și acelea ale produselor industriale,— un echilibru pe care candidatul Republicanilor, susținut de interesele marilor financiari și industriași, cu greu ar fi fost dispus să-l mențină. Președintele Roosevelt avea, în această privință, o întregă legislație la activul său, iar contrastul între condițiile prezente și acelea din timpul Administrației Republicane, care-l precedase, era prea viu, pentru a nu decide pe fermieri în favoarea candidatului democrat. Argumentul neconstituționalității, atât de speculat de Republicanii, trecea pe planul teoretic al discuției, față de realitatea faptelor.

5. Triumful Președintelui Roosevelt a fost, cum am spus, fără precedent în analele alegerilor americane ¹⁾. În ce privește numărul de voturi pe cetățeni, victoria era poate mai puțin extraordinară decât din punctul de vedere al numărului de electori pe state. În adevăr, Președintele Roosevelt a fost reales cu 22.809.193 voturi contra 14.216.063 voturi ale candidatului republican. În colegiul electoral însă, Președintele Roosevelt a obținut 523 din 531 voturi, pe când Guvernatorul Landon avea numai opt voturi. Pe state distribuită, alegerea însemna 46 state pentru cel dintâi și numai două state (*Maine* și *Vermont*) pentru Landon, care a fost bătut în propriul său stat, Kansas. Candidatul Partidului Uniunii, William Lemke, a obținut numai 387.947 voturi, pe când candidatul socialist, Norman Thomas, abia a smuls un mic număr de voturi ²⁾.

Imediat după cunoașterea rezultatului, Guvernatorul Landon telegrafiază Președintelui Roosevelt următoarele cuvinte : « Naștinea a vorbit. Fiecare american va accepta verdictul și va lucra pentru

¹⁾ James Monroe fusese ales Președinte în 1820 cu aproape unanimitatea, dar succesul acesta era datorit faptului că unul din cele două Partide mari, dezbinându-se în preajma alegerilor, pusese doi candidați.

²⁾ Numărul total de votanți înregistrați a fost 55.427.000, dar numai vreo 45.000.000 cetățeni au votat. Numărul acesta reprezintă totuși vreo cinci milioane votanți mai mult decât la alegerile din 1932.

cauza comună a binelui țării. Acesta este spiritul democrației. Aveți felicitările mele sincere ». La această telegramă, Președintele Roosevelt răspunde: « Toți din noi, Americani, vor pune umerii pentru binele comun ».

În aceeași zi s'a votat și pentru alegerile la Cameră și Senat. Partidul Democrat a reperat o victorie și în această privință. În Senat (totalul membrilor fiind 96, câte doi de fiecare stat al Uniunii), Democrații au 75 mandate față de 70 înainte, iar Republicanii 17 în loc de 23 înainte. S'au mai ales în Senat 2 Fermieri Laburiști, 1 Progresist și 1 Independent. În noua Cameră (totalul mandatelor 435) au fost aleși 335 Democrați, 88 Republicanii, 5 Fermieri Laburiști și 7 Progresiști, față de 321 Democrați, 104 Republicanii, 3 Fermieri Laburiști și 7 Progresiști în vechea Cameră ¹⁾.

Realegerea Președintelui Roosevelt a fost de fapt un succes personal, înainte de a fi un succes de Partid. El a fost, în adevăr, reales pentru meritele sale, pentru politica sa și, mai ales, pentru curajul, de care dăduse dovadă în cursul Administrației sale și pe timpul celei mai mari crize economice, prin care trecuse poporul american. Deși luptând împotriva unui Partid de opoziție bine organizat și susținut de marea finanță a țării, și cu toate că aproape patru cincimi din presă îi era ostilă, Președintele Roosevelt a știut să câștige încrederea mării mase de cetățeni. Importanța acestei victorii stă în faptul că, pentru întâia oară, poporul american, în marea lui majoritate, s'a declarat categoric împotriva oamenilor de afaceri, discernând limpede între interesele generale și interesele unei categorii de cetățeni. Tradusă în practică, această hotărâre însemna că, de acum înainte, Guvernul Federal trebuie să reprezinte interesele majorității, lărgind beneficiile economice dela cei puțini la cei mulți. Prin aceasta se înțelege că la democrația politică trebuie să se adauge democrația economică, ambele formând un întreg organic în complexul societății de azi.

Afirmarea poporului american pentru o asemenea concepție înseamnă în același timp o atitudine conștientă împotriva reacțiunii, care în cazul de față echivalează cu revenirea la vechiul sistem

¹⁾ Caracteristic e faptul că, printre senatorii republicani care au căzut la alegeri, se află și cei mai neîmpăcați oponenți ai politicii de *New Deal*, ca Barbour din New Jersey, Matcalf din Rhode Island și Hastings din Delaware.

al liberalismului economic și al individualismului nelimitat. Adversarii noilor forme de organizare,— oameni bogați și cu interese substanțiale în menținerea vechii ordine de lucruri,— au invocat argumente prea puțin concrete pentru a fi impresionat poporul american, deprins cu realități. Neconstituționalitate, înregimentare, birocratism, călcarea libertăților tradiționale, neamericanism,— toate aceste obiecțiuni au rămas cuvinte goale față de necesitățile urgente pe care politica Președintelui Roosevelt încercase să le satisfacă.

6. Semnificația realegerii Președintelui Roosevelt pentru condițiile de azi în Statele-Unite, nu poate scăpa nimănui. Situația economică a țării va cere intervenția Statului într'o măsură și mai largă decât până acum. Poate cea mai dificilă problemă de mânăuit o formează neliniștea muncitorilor. Căci, în ciuda măsurilor luate în ultimii trei ani, șomajul nu a fost înlăturat. Grevele s'au înmulțit în ultimul timp. Iar tendința proprietarilor de uzină de a nu observa regulele impuse de Guvernul Federal complică și mai mult situația. E foarte probabil că Președintele Roosevelt va continua politica sa împotriva oamenilor de afaceri, cu aceeași energie ca și în ultimii patru ani. Măsurile luate de el în această privință (*the tax-bill* din 1935 sau *the corporate-surplus tax bill* din 1936) ne îndreptătesc să facem o asemenea afirmație.

Dar nici un om nu ar fi fost mai chemat, prin experiența și prestigiul său să înfrunte asemenea dificultăți, ca Președintele Roosevelt. Cu succesul obținut în alegeri și cu un Congres alcătuit în majoritate din membri aparținând Partidului Democrat, șeful Statului American dispune azi de resurse mult mai mari decât pe timpul primului său termen de magistratură. Libertatea sa de mișcare va fi acum mai puțin stânjenită de interesele de partid sau de preocuparea unei noi realegeri.

În mesajul din 6 Ianuarie a. c, adresat cu ocazia convocării noului Congres, Președintele Roosevelt anunța mai multe reforme, care vor determina activitatea guvernării sale în viitor. Programul său cuprinde o continuare a măsurilor economice și sociale, pe care le-a luat în ultimii patru ani. În mod precis, Președintele Roosevelt arăta că preocuparea sa de căpetenie va fi: 1) o largă reorganizare administrativă; 2) un program rural de construcții de

locuințe moderne și igienice; 3) ajutorarea fermierilor-arendăși; 4) un vast sistem de asigurări sociale, întemeiat pe o politică nouă, care să combată șomajul mai efectiv decât a fost posibil până acum.

În același timp, Președintele amintea că invalidarea de Curtea Supremă de Justiție a așa numitului « Act al Refacerii Naționale » (*National Recovery Act*), nu a înlăturat problemele pe care încercase să le soluționeze o asemenea lege. O revenire, cel puțin în parte, la măsurile prevăzute de numitul Act se impune din cauza condițiilor economice ale țării. Cum va fi cu puțință o astfel de revenire, după decizia Curții Supreme, rămâne de văzut.

Un amendament al Constituției, care să-i ușureze sarcina în această privință, nu pare să intre în vederile Președintelui Roosevelt. Mecanismul pentru o asemenea modificare este complicat, cerând cel puțin două treimi de voturi în ambele Camere ale Congresului și ratificarea a trei pătrimi a tuturor statelor din Uniune ¹⁾. Președintele Roosevelt își exprima însă părerea că « nevoia vitală nu este o alterare a legii fundamentale, ci o vedere luminată a ei », adăugând că trebuie să se găsească mijloace de adaptare a formelor legale la interpretarea Constituției, după condițiile prezente ale societății americane. Evident, această concepție e mult prea largă și oarecum vagă pentru a fi aplicabilă la o constituție atât de rigidă, cum este Constituția Statelor-Unite. De altfel, o parte din presa americană a și început să o considere ca implicând pericolul de subordonare a puterii judecătorești — puterii executive. Căci unul din principiile de bază, pe care le afirmă și le susține consecvent Constituția americană, este separarea puterilor.

7. Realegerea Președintelui Roosevelt prezintă o importanță care depășește treburile interne ale Statelor-Unite. Influența ei se va exercita, fără îndoială, și în politica externă. Părerile șefului Statului American despre necesitatea unei colaborări internaționale cât mai strânse sunt cunoscute încă din timpul primei sale guvernări. E drept că ele au fost considerate de adversarii săi

¹⁾ Un alt mod de a introduce un amendament la Constituție este următorul: Legislaturile a două treimi din state pot cere Congresului Federal să cheme o Convenție Constituantă pentru a discuta amendamentul propus. Dacă acesta e ratificat de trei pătrimi din statele Uniunii, atunci el este încorporat în Constituție.

politici ca utopice și ca implicând Statele-Unite în frământările Europei. Dar majoritatea poporului american își dă seama că nu mai poate rămâne, în condițiile de interdependență ale lumii de azi, la sfatul lui Washington, care spunea că Statele-Unite trebuie să aibă cât mai puțin posibil relații politice cu națiunile streine ¹⁾. Președintele Roosevelt a răspuns la timp acestor obiecțiuni, avertizând că acei care sunt împotriva unei asemenea colaborări au profitat mai mult de pe urma lor. Aluzia era că pe timpul războiului mondial, mulți financieri și industriași americani au realizat imense sume de bani de pe urma relațiilor cu țările din Europa.

Președintele Roosevelt este însă un partizan al colaborării internaționale, pentru motive care se leagă nemijlocit de stările actuale din Statele-Unite. Astăzi interesele economice ale poporului american atârnă de posibilitățile de export, într'o măsură mai largă decât altădată. Aceste interese nu pot fi satisfăcute decât prin extinderea relațiilor comerciale cu lumea din afară. Iar o asemenea extindere, pentru a fi continuă și susținută, presupune la rândul ei o stare de liniște sau condiții normale de schimb. Astfel, atenția Președintelui Roosevelt pentru menținerea relațiilor internaționale se sprijină până la urmă tot pe o politică de realități ²⁾.

Din punctul de vedere al păcii generale și al intereselor întregii omeniri, această politică urmărește de fapt un scop moral. Căci și aici «materialismul» american, atât de rău înțeles de cei mai mulți străini, apare numai ca un mijloc de promovare al unui ideal. Atitudinea Președintelui Roosevelt față de problema păcii se desemna încă din primele zile după realegerea sa. Ea merită de asemenea a fi cunoscută. Anunțându-și participarea personală

¹⁾ In «*Farewell Address*» din 17 Septembrie 1796.

²⁾ De altfel, Legea Tratatelor de Comerț Reciproc (*The Reciprocal Trade Treaties Act*), atât de combătută de adversarii Președintelui Roosevelt ca fiind neconstituțională, pare a primi aprobarea Curții Supreme de Justiție, care nu de mult recunoștea dreptul Președintelui de a negocia asemenea înțelegeri internaționale, fără consimțământul Senatului, dacă acestea, bine înțeles, nu sunt tratate în sensul definit de Constituție. Interpretarea Curții Supreme intră în linia de gândire a lui Thomas Jefferson, doctrinarul Constituției americane dela începutul secolului trecut. El susținea că transacțiile de afaceri cu națiunile streine țin de puterea executivă.

la Conferința Pan-Americană din Buenos Aires, șeful Statului American voia să arate, și pe această cale, solicitudinea sa pentru pacea și colaborarea internațională. În discursul rostit acolo în ziua de 1 Decembrie 1936, în mijlocul reprezentanților tuturor Statelor din emisfera de Vest, el se întreba: «Putem noi, Republicele Lumii Noi, să ajutăm Lumea Veche să evite catastrofa, care se arată la orizont?» La care răspundea singur: «Da, eu sunt încredințat că putem». Mai caracteristic pentru viziunea sa largă erau cuvintele care sintetizau starea de spirit din politica celor mai multe țări civilizate de azi: «Eu sunt adânc convins, zicea el, că poporul pretutindeni în lumea civilizată dorește astăzi să trăiască în pace cu fiecare. Și totuși, conducători și guverne recurg la război... Dacă geniul omenirii, care a inventat uneltele morții, nu poate să descopere mijloace de a păstra pacea, atunci civilizația, așa cum o cunoaștem noi, trăește o zi rea». Asemenea cuvinte din partea unui Președinte american nu au mai fost auzite din timpul marelui război, când Președintele Wilson se străduia cu râvnă de misionar al pacifismului, «să facă lumea sigură pentru democrație» și să aducă forța și prestigiul Statelor-Unite în organizarea Societății Națiunilor.

Neputând să anticipeze prea mult și gândindu-se la opoziția pe care a întâmpinat-o Wilson în această privință din partea Senatului american, Președintele Roosevelt se mulțumește, pentru moment, să limiteze problema organizării păcii internaționale la noul continent. El este convins, în adevăr, de necesitatea unei Ligi a Națiunilor Americane, care să servească de model întregii omeniri. Ideea preconizată de șeful Statelor-Unite este de a stabili mai întâi o înțelegere între toate Republicele americane, în ceea ce privește conduita de urmat într'un război european. Aceasta ar însemna, din punct de vedere practic, refuzul colectiv al tuturor Statelor din noul continent de a contribui, într'un fel sau altul (bani, arme, munițiuni, alimente), la susținerea și prelungirea războiului¹). Cu toată limitarea ei la emisfera de Vest,

¹) Chiar în prima zi a sesiunii actuale (6 Ianuarie 1937), Congresul a votat prohibirea exportului de arme pentru Spania. Măsura a fost salutăată de majoritatea poporului american ca o dovadă de consecvență a noii guvernări a Președintelui Roosevelt.

înțelegerea nu poate să nu influențeze restul lumii. Prin însăși obligația luată de a nu sprijini un conflict armat, oriunde s'ar produce el, Statele Americane promovează pacea. Căci numai faptul că ele nu vor mai furniza de acum încolo beligeranților material de război, pacifismul este câștigat pentru o bună parte a lumii civilizate.

În tot cazul, Proiectul de Tratat supus Conferinței Pan-Americane din Buenos Aires, din partea Statelor-Unite, trebuie considerat ca un început în politica de cooperare internațională susținută de Președintele Roosevelt. De fapt, prin Tratatul formulat în Decembrie 1936, cele 21 Republice Americane se obligă de a lichida orice conflict prin diplomație, mediație, conciliere, arbitraj sau prin decizia curților de justiție, declarând în același timp voința lor de a renunța cu desăvârșire la război ca mijloc de afirmare politică.

Pentru întâia oară în istoria noului continent, pan-americanismul devine o realitate acceptabilă tuturor națiunilor americane. Se știe că vechea aplicare unilaterală a doctrinei lui Monroe, care însemna imperialism economic, financiar și chiar militar din partea Statelor-Unite, ținuse în rezervă pe cele mai multe din Republicele latine din America dela o colaborare mai strânsă în domeniul politicii internaționale. Acum însă pan-americanismul primește o garanție substanțială, fiind destinat să raționalizeze și să cultive relațiile economice și politice în beneficiul tuturor Statelor Americane.

Singura dificultate care se ridică în funcționarea Tratatului din Buenos Aires este faptul că, cele mai multe din Republicele Sud-Americane sunt membre ale Ligii Națiunilor dela Geneva. Se știe că, după Articolul 16 din Pactul Internațional, Statele membre sunt obligate să participe cu represiuni împotriva agresorului, cum s'a întâmplat de fapt în conflictul italo-abisinian. Argentina, care este membră a Ligii Națiunilor, a obiectat în această privință că Tratatul propus institue un concurent al Ligii, cu o altă metodă de acțiune, în loc să formeze o înțelegere regională în armonie cu Societatea Națiunilor.

O asemenea dificultate nu poate fi înlăturată decât, fie prin retragerea Republicelor Sud-Americane, fie prin aderarea Statelor-Unite și a celorlalte State Americane la Societatea Națiunilor,

Prima ipoteză pare mai probabilă. Dar această chestiune nu interesează încă direct pe Statele-Unite. Dacă Senatul american și Legislaturile celorlalte State Americane vor ratifica Tratatul propus la Conferința de la Buenos Aires și toate popoarele din noul continent îl vor respecta în litera și spiritul lui, atunci Președintele Roosevelt va înscrie la meritele sale și pe acela de a fi servit pacea lumii.

NICOLAE PETRESCU

LIBERTATE LEGALĂ ȘI LIBERTATE REALĂ

Problema libertății se pune astăzi cu o deosebită acuitate, cum de altfel s'a pus întotdeauna în momentele hotărîtoare ale istoriei omenirii. În aceste câteva rânduri, ne propunem să cercetăm numai una din nenumăratele fețe ale problemei și anume relațiunile între libertate și ideologie.

I

În prealabil, vom netezi terenul, evocând unele noțiuni tradiționale, și vom delimita câmpul de cercetare.

Montesquieu în « L'esprit des Lois » definește libertatea: dreptul de a face tot ce permite legea.

Articolul 4 din Declarația Drepturilor Omului, votată de Adunarea Constituantă în 1789 și integrată în Constituția dela 3 Septembrie 1791, sună astfel:

« Libertatea constă în a putea face tot ce nu vatămă altuia: « astfel, exercițiul drepturilor naturale fiecărui om nu are alte « limite decât acelea care asigură celorlalți membri ai societății « folosința acelorași drepturi. Aceste limite nu pot fi determinate « decât prin lege ».

Aceste definiții date de părinții Revoluției, precum și toate definițiile ulterioare date de constituționaliștii liberali clasici, sunt toate negative și legate de teoria dominației legii.

În lagărul adversarilor Revoluției, Rivarol în « Jurnalul politic » (1790), spune: « libertatea nu se definește, se simte ». Vrând

să combată tendința raționaliștilor din școala enciclopediștilor de a îmbrăca toate noțiunile politice și morale în formule rigide, el a transformat noțiunea de libertate într'un vag sentiment care scapă oricărei definiții.

Dacă pătrundem dincolo de definițiile neputincioase și privim realitatea, observăm că noțiunea de libertate presupune că legea scrisă sau nescrisă (cutuma), că îngrădirile impuse de natură și de necesitățile vieții în comun lasă individului o zonă de autonomie, în care se exercită nestânjenită suveranitatea lui. Înțelegem prin suveranitate calitatea unei puteri de a fi superioară oricărei alteia.

Ajungem astfel la o noțiune pozitivă despre libertate, considerată ca exercițiul suveranității individuale înăuntrul unei zone în care activitatea individului este supusă numai voinței proprii.

Ca toate realitățile, această zonă de autonomie are limite. Prima limită pe care ființa cea mai primitivă o întâlnește, este împotrivirea forțelor naturii, în același timp cu slăbiciunea forțelor fizice ale omului. Omul modern, înarmat cu minunata tehnică contemporană, a știut să domesticească în parte forțele naturii, obligându-le să-l slujească. Astfel omul a putut să lărgească considerabil zona lui de autonomie față de natură.

Necesitatea de a exprima sentimentele și ideile prin grai sau semne grafice impune individului prima disciplină a gândirii, prin urmare o limită. Omul cult, având la îndemână un instrument mai perfecționat, se bucură de o mai largă zonă de acțiune personală decât omul primitiv și incult care folosește un vocabular sărac și neprecis.

Existența ființei desemnată prin pronumele « tu », dotată și ea cu o zonă de autonomie, impune ființei numită « eu » o serie de compromisuri zilnice care alcătuiesc o frontieră neconținut variabilă între cele două domenii de libertate.

Mediul social, necesitățile vieții în comun, supunerea individului la scopul comun impun un conformism social, juridic și politic fără de care nici o societate nu poate exista. Acest conformism impune activității individului limite foarte rigide, garantate prin sancțiuni energice. Este aci locul să combatem o prejudecată foarte răspândită, care pretinde că omul primitiv era mai liber decât omul civilizată. Profundă eroare, omul primitiv, înconjurat

de o rețea încâlcită de credințe, de superstiții, de tabuuri întovărășite de ceremonii și rituri complicate, terorizat de zei, de demoni, de vraci, era ființa cea mai puțin liberă cu puțință.

Și astăzi opinia semenilor, educația poruncilor legilor, convențiile sociale, riturile politice sunt atâtea piedici eficiente în calea libertății individuale.

În fine, regulile morale, credințele religioase, riturile sociale țârmuresc și ele zona de liberă acționare a individului.

Marile curente de opinii, misticile sociale care tind a se concretiza în sisteme politice, prin caracterul lor contagios, prin presiunea morală pe care o exercită, constituiesc o energie limitare. Chiar dacă regimul politic întemeiat pe o mistică socială puternică nu intervine direct în domeniul rezervat liberei activități a individului, totuși această zonă este colorată prin lumina specială pe care o radiază această mistică. Actele socotite libere sunt polarizate.

Mediul social în care viețuiesc indivizii cu zonele lor de autonomie este din când în când primenit de mari curente care influențează celula socială cea mai mărunță și lasă sedimente succesive.

Regimurile zise totalitare, care reglementează aproape întreaga activitate umană, lasă, firește, individului numai o mică zonă de autonomie. Evenimentele din urmă au demonstrat însă că o totală absorbire a zonelor de libertate individuală, adică o desăvârșită mecanizare a vieții sociale, este cu neputință.

Mărimea zonei de autonomie mai depinde și de temperamentul, de complexiunea individului. Sunt indivizi lipsiți de voință, care își limitează singuri posibilitățile lor de liberă afirmare, sunt indivizi care, dorind înainte de toate comoditatea unei vieți tihnite, se mulțumesc cu o libertate scăzută.

Fiecare din forțele limitative examinate mai sus are o intensitate variabilă, care depinde de o mie de cauze diverse. În zona de autonomie individuală astfel delimitată, se manifestă o tendință dinamică, instinctivă, primordială, tendința la o cât mai mare libertate, care împinge pe om să se împotrivescă limitărilor de tot felul.

Nu vom studia problema limitării libertății în toată complexitatea ei, vom examina numai un fel de limitare și anume limitarea impusă de diversele sisteme juridice în care puterea publică este îmbrăcată.

II

Nu ne vom ocupa de concepțiunea antică despre libertate, căci această concepțiune n'a lăsat urme în societatea contemporană; atunci libertatea putea fi un obiect de transacție, era un comerț. Ne vom ocupa însă de libertatea sub domnia dreptului cutumier vechi, căci acest drept ne influențează și astăzi. Numim vechiul regim, epoca care începe cu feudalitatea și sfârșește în Occident în 1789. În decursul acestei lungi epoci, relațiunile juridice între indivizi sau între indivizi și puterea publică erau reglementate prin dreptul cutumier, nescris până în secolul al XIV-lea, apoi codificat. Abia în secolul al XVII-lea ordonanțele regilor devin izvoare de drept public normativ.

Sub domnia dreptului cutumier, libertatea nu era considerată ca un principiu abstract transcendent, ci era privită ca un fapt social concret și natural. O zonă elastică de libertate mare sau mică întovărășea pe individ după cum atmosfera întovărășește pământul în mișcările lui. Libertății, fenomen natural, i se făcea un loc în raport cu circumstanțele de fapt și cu calitatea persoanei.

Libertatea nu era îngrădită printr'un principiu general aprioristic, ci fiecare forță socială sau politică era limitată în mod concret în manifestațiile ei, prin cutume adecuate, fixe, acceptate și respectate de toți. Fiecare știa precis, în orice împrejurare, până unde se întindea domeniul său de autonomie. Libertatea, deși variabilă dela om la om și dela o categorie de indivizi la alta, era reală și respectată, căci regulele cutumiere au o putere de limitare mult mai eficace decât textele edictate de o putere politică neîngrădită sau votate de o adunare reprezentativă. În cazul dreptului cutumier, poporul în întregime este propriul său legislator și normele juridice se formează pe nesimțite prin însuși jocul vieții sociale.

Dela contractul feudal, atât de individual, până la reglementarea colectivă a corporațiilor și la determinarea minuțioasă a drepturilor patrimoniale, dreptul cutumier alcătuiește un sistem juridic organic, nuanțat, practic, adaptat la scop în fiecare caz. Acest sistem este supus unei lente evoluții care, prin tranziții, menajează interesele indivizilor și ale grupurilor. Această evoluție

nu era întreruptă prin brusca erupție a unui capriciu legislativ care, deodată, răstoarnă toate situațiile individuale.

Puterea zisă absolută a regelui Franței, bunăoară, deși nu era limitată prin nici un text, era un fapt serios și real îngrădită prin așa zisele « mari constituțiuni ale regatului », care nu sunt altceva decât tradiții respectate cu sfințenie, și prin dreptul cutumier comun care se impunea regelui ca și ciobanului.

Defectul principal al regimului juridic cutumier este o exagerată stabilitate, care menține câteodată forme vechi care încătușează idei noi, sau păstrează în viață forme fosilizate care nu mai corespund cu o realitate socială vie.

Acest defect, sensibil la sfârșitul secolului al XVIII-lea, nu mai prezintă astăzi nici o gravitate, căci progresele tehnice, dezvoltarea comunicațiilor și răspândirea instrucțiunii elementare au imprimat un ritm mai viou evoluției sociale. Astăzi prin telefon, radio, ziare și automobil, cel mai îndepărtat cătun și individul cel mai ostil progresului sunt, vrând, nevrând, atinși de valurile schimbătoare ale vieții contemporane.

Firește, sub vechiul regim ca și astăzi, răsărea, din când în când, câte un geniu reformator. Astăzi acest geniu reformator are la îndemână un aparat politic perfecționat (adunări dispuse să voteze legile cele mai năzdrăvane), deci are posibilitatea să realizeze numai decât reformele lui și să schimbe brusc aspectul și textura societății. Sub vechiul regim, acțiunea reformatorului era frânată de mii de rezistențe concrete și eficace cum sunt obiceiurile și credințele legate de ele.

Sub vechiul regim, libertatea gravita în jurul unor corpuri constituite, unor instituții care s'au născut tocmai din compromisiurile realizate în cursul ciocnirilor între necesitatea organizării societății politice și cerințele libertății.

Corporațiile, universitățile, municipalitățile, statele generale și parlamentele au afirmat și au organizat libertățile cutumiere.

III

Regimului cutumier i-a succedat regimul legal, adică regimul textelor votate de o adunare reprezentativă și promulgate de capul Statului, sau regimul textelor edictate de puterea guvernamentală

(edicte imperiale capitulare, ordonanțe regale, decrete-legi, etc.). Trecerea dela un regim la celălalt n'a avut loc la aceeași epocă pretutindeni. În general, se spune, că regimul cutumier constituie o fază mai primitivă din viața juridică a poporului și că regimul legal constituie un progres. Din punct de vedere al organizării Statului, această opinie este incontestabil justă. Vom vedea însă că din punct de vedere al garantării libertăților individuale și colective, regimul cutumier este superior.

Liberalismul legal, izvorit din principiile Revoluției franceze, consideră libertatea nu ca un fapt social, ci ca un principiu transcendent, deci abstract; noțiunea de libertate este nedespărțită de ideea de domnie a legii. Am văzut la început că această asimilare ne dă o definiție pur negativă a libertății.

Această concepțiune ne duce printr'o pantă fatală, dela noțiunea de libertate transcendentală și abstractă, la ideea concretă de libertate considerată ca un dar făcut de Stat individului. Libertatea legală presupune că domeniul activității individuale prezintă lacune, în care puterea Statului nu pătrunde; ne aflăm astfel în fața problemei limitării puterii Statului. Germanii, în general, n'au admis altă limitare a puterii Statului decât propria lui voință (teoria auto-limitării), iar doctrinarii francezi și englezi, pentru a evita această consecință, au invocat o limită de natură transcendentală preexistentă (drept natural, drept social obiectiv, ordine nominativă, etc.). Această limită, mutată în sfera abstracțiunilor, lasă individului o zonă în care se manifestă libera lui voință. Pragmatismul politic englez, ca și liberalismul francez, acordă individului chiar drepturi față de Stat.

Pe de o parte, pornită ca o mișcare de protestare împotriva abuzurilor vechiului regim, adică mai precis contra « les mauvaises coutumes », pe de altă parte, fructal raționalismului enciclopediștilor și al criticismului englez, doctrina liberală pretinde că nu există altă libertate decât aceea definită de dreptul natural, anterior și superior dreptului pozitiv.

Cum însă atât raționalismul enciclopediștilor cât mai cu seamă spiritul secolului al XIX-lea, au la bază credința nezdruncinată în progresul nelimitat al științei și au pretenția să descopere legi în toate domeniile, chiar în cele sociale și morale, urmează ca dreptul natural să fie supus și el unor reguli fixe.

Raționalismul generalizat duce la determinism, care exclude libertatea sau, în cel mai bun caz, îi lasă un loc foarte strâmt. Ce este bunăoară faimoasa regulă a economiștilor liberali: « *laissez faire, laissez passer* » decât supunerea la legile invariabile care ordonează fenomenele economice, deci supunerea omului la un fapt predestinat.

Mentalitatea raționalistă a inspirat sistemele de mecanică socială ale lui August Comte și Cournot în Franța și a lui Spiru Haret în România. Teoria echilibrului care reduce viața la un sistem de legi și de ecuații nu poate privi libertatea decât ca o concesiune făcută de rațiune, imperfecțiunii cunoștințelor umane.

Nici domeniul politic n'a scăpat de încercările de sistematizare ale raționaliștilor; s'au conceput astfel sisteme savant echilibrate, firește pe hârtie, în care adunările deliberative reprezentative, deținătoarele puterii supreme de a înrama viața politică a unui popor în texte legislative rigide, și inspirate de suprema înțelepciune care o dă sufragiul popular, stau alături de puterea guvernamentală, redusă la rolul de agent executiv al adunărilor.

În realitate, presupusa voință generală, era înlocuită prin voința concretă a majorității unei adunări atotputernice. Atunci libertatea se reduce la ceea ce binevoiesc să lase individului, comitetele restrânse care știu să canalizeze opinia majorității.

Aceste majorități fluctuante, deseori capricioase, câteodată despotice, supuse unor influențe contrarii, se pronunță în toate domeniile vieții sociale sau individuale, edictează norme succesive legate de oportunitatea momentului, modifică statutul libertăților, cu o rapiditate uimitoare.

Reglementările și îngrădirile care nu corespund cu o necesitate socială evidentă, sau care variază prea repede și pe neașteptate, nu mai sunt respectate, căci ritmul lent al evoluției sociale și al obiceiurilor nu poate să urmeze cadența lucrărilor unei adunări care își măsoară importanța după cantitatea textelor votate. Atunci se produce divorțul între starea juridică legală și starea socială reală, căci există o libertate legală foarte variabilă, micșorată, și o libertate cutumieră, mai statornică și mai largă.

Această coexistență a două regimuri este caracteristică vremurilor de intensă și prea rapidă legiferare. Concepția jacobină impune o al tălimitare la libertatea individuală, aceea izvorâtă din

principiul egalității cetățenilor în fața legii, în fața fiscului și, în general, în fața manifestărilor puterii publice. Această egalitate îți interzice să pretinzi obținerea de privilegii, îți închide activitatea în limitele prescrise de canoanele democrației teoretice (căci știm ce a devenit în fapt egalitatea în democrația practică).

Celebra formulă « Libertate, Egalitate, Fraternitate » se dovedește a fi găunoasă, căci adevărata libertate nu rabdă nici egalitatea, nici frăția, iar egalitatea limitează libertatea și o exclude câteodată, și practica fraternității îți creează obligații care nu pot fi decât stânjenite de practica unei desăvârșite libertăți.

Formula conține mai mult o reciprocă țărnumire a celor trei sentimente decât afirmarea lor ca principii politice absolute.

Secolul al XIX-lea și primul sfert din secolul nostru au cultivat mitul evoluției; progresul omenirii era figurat printr'o spirală ascendentă fără sfârșit; politica burgheză era întemeiată pe solida credință în existența legilor sociale și pe utopia unei matematice sociale. Curba algebrică, zeificată de Auguste Comte, a rămas idealul reformatorilor sociali și politici, al căror vis este definitivă înlocuire a plasticității naturale printr'o rigiditate geometrică generalizată și persecutarea a tot ce nu poate fi cuprins într'o formulă. Hotărât, sistemul legalist nu este favorabil libertății, redusă doar la o necesitate sentimentală.

IV

Forma hipertrofică, am putea spune patologică, a sistemului legal, este noul mit contemporan: Planul. Raționalismului clasic burghez i-a succedat epoca planificării, a propagandei, a publicității, a cuvintelor de ordine. Planul, cu toate consecințele lui, este instrumentul de predilecție al regimurilor totalitare.

Liberalismul n'are dreptul să critice dictatura, decât dacă asigură o libertate reală, mai fecundă decât constrângerea; am constatat că, sub regimul determinismului liberal, voința zeiței « Legea » este făurită de o majoritate electorală, care poate constitui o dictatură anonimă despotică.

Nu trebuiesc asimilate, prin comparații pur verbale, dictatura cu crima, disciplina cu brutalitatea și polarizarea energiilor cu

caporalismul. Nu se pot combate formule noi prin formule găunoase. Trebuie să ne ferim de preziceri grăbite, în ceea ce privește viitorul unor experiențe de vaste dimensiuni și care, cel puțin în ceea ce privește Italia, Germania, Portugalia și Austria, sunt acceptate de cei de acasă.

Dar, o constatare se impune, — și nu o tăgăduesc nici partizanii dictaturii, — aceea că Planul și-a găsit o limită, care este spiritul uman.

S'a constatat că acest schematism care se numește Plan nu poate crea o cultură, în sensul nobil al cuvântului, nici o artă adevărată. Planul poate ajuta la propagarea unei instrucțiuni elementare, atâta tot. Opinia dirijată nu poate sili geniul creator să producă conform calapoadelor oficiale.

Unde regimul liberal s'a fosilizat, gândirea s'a deslipit de realitatea concretă și se învârtă într'o lume de idei, de abstracții în care și-a găsit o libertate formală și iluzorie: libertatea de a alege și a diseca formule retorice. Căutarea precedentelor, colecționarea citatelor, tălmăcirea operelor pontifilor sunt o renunțare la libertate. Mania de a căuta legi în toate domeniile, nu pentru a cunoaște realitatea și a găsi o normă morală, un țel final, ci numai în scopul de a sistematiza, de a încătușa, duce la un fatalism spiritual, asemănător cu fatalismul religios al Musulmanilor. Acest stadiu al gândirii este triumful exegezei și al dialecticei. Noțiunea de Evoluție este forma modernă a anticei fatalități, care ne reduce la conformismul riguros și superstițios din timpurile primitive.

Sub regimul totalitar, spiritul, sau se supune forței politice, și atunci abdică dela misiunea lui și devine un simplu instrument de propagandă, sau se afirmă ca o forță opoziționistă în lupta împotriva politicii puterii. Gândirea nu este o superstructură a vieții economice, nici o anexă a puterii politice. Din această constatare reiese necesitatea pentru regimul politic de a capta adeziunea spiritului, ceea ce nu se poate obține decât lăsând gândirii o zonă de libertate. Valoarea creațiilor inteligenței stă în raport cu concepția unei finalități etice sau religioase, în orice caz transcendentele. Planul constituie o finalitate fragmentară, materialistă, care constituie o etapă a finalității ultime pe care și-o propune regimul. Această finalitate compusă din eșaloane materialiste nu poate fi decât

materialistă. Planul conduce la devalorizarea noțiunii de finalitate, planul este o noțiune care nu poate fi concepută sub un regim cutumier.

V

Sunt spirite care își micșorează în mod voluntar zona lor de libertate, care, urmărind liniștea, confortul, îndepărtarea neprevăzutului, se supun cu desăvârșire conformismului social și politic, nu contrazic niciodată pe puternicii zilei și se mulțumesc cu o libertate micșorată. Ei știu că libertatea presupune o trudă necontenită, luptă, riscuri.

Cei mai mulți se găsesc în fața unei situații sau unei probleme noi și caută instinctiv sprijinul unei convenții, tiparul unei formule oficiale sau măcar un proverb. În căutarea unei analogii, a unui precedent, a unui cuvânt de ordine, turma anonimilor și mediocrilor renunță de bună voie la o libertate, care nu corespunde pentru ei unei necesități organice.

Alții, mânați de demonul neastâmpărului, invoacă libertatea ca un drept la o permanentă răzvrătire împotriva ordinii stabilite. Pentru revoluționari, revendicarea libertății este un instrument de destrămarea a autorității, de anarhizare a societății. Cum au cucerit puterea, revoluționarii se grăbesc să sugrume libertatea, privind-o ca o simplă unealtă de luptă socială.

Pentru mulți intelectuali, libertatea de gândire este întemeiată pe credința că ideile sunt independente de fapte. În realitate, mânăuirea ideilor, construirea sistemelor ideologice, nu sunt jocuri inofensive, căci ideile tind totdeauna, mai de vreme sau mai târziu, a avea efecte concrete, deci exercițiul libertății de exprimare al gândirii nu poate fi absolut liber.

Regimul politic marxist, bunăoară, s'a realizat în urma libertății de exprimare și de propagare a gândirii, încuviințate de guvernele slabe sau sclave unor formule.

Iată motivele pentru care sistemele politice totalitare își rezervă monopolul propagandei. Orgoliul unor spirite care se pretind detașate de contingențele lumii concrete nu poate justifica o toleranță nemărginită.

Din cele expuse mai sus, se desprinde destul de clar că libertatea nu poate fi întemeiată pe instituții, ci, dimpotrivă, instituțiile trebuie

să fie inspirate de cerințele rezonabile ale spiritului de libertate. Zona de libertate nu depinde atât de forma regimului politic (nu se poate afirma, bunăoară, că forma republicană este cea mai favorabilă ideii de libertate), nici de forma juridică a reglementării, ci mai mult de calitatea acestei reglementări, de intențiunile guvernanților.

În această materie, nu este nevoie de a invoca principii superioare dogmatice. De fapt, există tendințe, forțe naturale și sociale; principiile au fost inventate a posteriori de oameni, în special de teoreticienii dreptului; aceste principii reflectează credințele unei epoci. Niciodată oamenii n'au fost mai nenorociți decât atunci când au fost guvernați prin sisteme abstracte.

Libertatea nu se împacă, nici cu negațiunea autorității, nici cu o concepție istorică a autorității; ea se împacă cu un regim care realizează armonia între idee (mistică guvernamentală), exprimarea ei (legea), faptele sociale și tradiții. Trebuie să existe un acord între firea poporului și legislația formală. Nu se poate tăgădui că sub regimul cutumier acest acord ar exista. Cum a spus într'o zi d. prof. N. Iorga: *legea îngrădește, cutuma susține*. Într'o societate organizată, te simți liber când limitările și constrângerile nu au un caracter arbitrar, când ele sunt bine cunoscute, cât mai puțin variabile; atunci educația le transformă în obiceiuri și reflexe, care devin o a doua natură.

Dimpotrivă, când limitările și constrângerile sunt capricioase, când ele se schimbă prea des, atunci ai o impresie de silă, de violare a libertății. Inerția mediului social este o forță care nu trebuie nesocotită, căci ea se împletește cu continuitatea intereselor particulare și cu comoditatea vieții în comun.

Deci sentimentul de libertate este independent de formula politică, el depinde mai mult de stabilitatea limitelor impuse și de spiritul în care funcționează instituțiile politice.

Libertatea mai are un înțeles eroic, căci presupune responsabilitate. Cine a îndepărtat orice risc din viața lui, a renunțat la libertate.

Libertatea nu este o granată destinată să facă să explodeze ordinea stabilită, libertatea nu este o buruiănă din care se face o tizănă emolientă, nici o partitură de violoncel; libertatea este că aerul tare de munte care prăpădește pe cei slabi și întărește pe cei vrednici.

JULIAN M. PETER

NEO-CLASICISMUL LUI EUGENE O'NEILL¹⁾

VIII

Trilogia *Mourning becomes Electra* constituie cel mai interesant caz de actualizare a teatrului antic grecesc în lumea noastră și totodată una din dovezile maxime ale geniului lui Eugene O'Neill. Căci, după cum vom vedea îndată, actualizarea aceasta înseamnă o adevărată reîncarnare a unor principii eterne, dar și o specifică depășire a lor în multe privințe. Titlul trilogiei ar veni pe românește *Țelind, devine Electra* sau *Din jale se întrupează Electra*. Vom întrebuința cea din urmă expresie, întru cât o socotim mai aproape de spiritul autorului, inspirat de Eschyle, Sofocle și Euripide, care cu toții au descris tragedia Electrei, cea menită « să-și plângă soarta, să-și bocească pe cei morți », cea care singură va ști că :

« Nu-i chip să se vindece rana-mi,
Deci fără încetare voi geme,
Etern va fi bocetul meu ».

(Sofocle, *Electra*, traducerea G. Murnu).

Spre deosebire de *Straniul Interludiu*, acțiunea trilogiei se petrece într'un timp și într'un spațiu concentrat. Cele trei piese, care formează laolaltă *Din jale se întrupează Electra*, se petrec în primăvara sau vara anilor 1865 și 1866, într'o epocă importantă în istoria

¹⁾ Vezi *Drama vieții și a cunoașterii la Eugene O'Neill*, în « R.F.R. » Nr. 2 (Februarie 1937).

Statelor-Unite ale Americii, datorită războiului civil sau de secesiune, care se termină cu izbânda unificatoare și rânduitoare a Nordului democratic și progresist, față de Sudul conservatist și reacționar, dar și cu neașteptata și absurdă asasinare a Președintelui Lincoln. Locul acțiunii este în fața și înăuntrul impunătoarei reședințe a familiei Mannon, ridicată într'unul din orășelele de la mare ale Noii Anglii, centrul tradiționalismului american. Un singur act din cele treisprezece se petrece în portul din apropiere, pe puntea unui vapor al aceleiași familii.

Casa Mannonilor apare ca un templu antic, așa cum sunt și astăzi casele cu aer tradiționalist ale Americanilor, care continuă un stil foarte răspândit în prima parte a secolului al XIX-lea și mai înainte. Cu două etaje, reședința se înalță pe un șir de trepte, de pe care șase coloane se ridică până sub frontonul triumfiar. La etajul de sus, cinci ferestre cu obloane par niște ochi deschiși printre coloane. La etajul de jos, intrarea și patru ferestre. Albul fațadei contrastează cu întinsa suprafață verde din fața casei și cu arborii și florile dindărătul ei. În primul plan, strada cu ulmi, separată de curte printr'un gard cu două porți.

Ca și în trilogia lui Eschyle *Orestiile* (compusă din *Agamemnon*, *Choeforele* și *Eumenidele*), care a constituit modelul suprem al noii trilogii, și aici e vorba de tragedia unui neam mare și blestemat; de blestemul ursit asupra unei case. Dincolo, neamul Atrizilor asupra căruia apasă fărădelegile lui Tantal și Atreu, și pe care le vor plăti urmașii lor, Agamemnon și copiii săi: Ifigenia, Electra și Oreste, acestuia din urmă fiindu-i dat să ucidă pe Clytemnestra, soția ucigătoare de soț, și pe amantul ei, Egist. Dincoace, neamul Mannonilor, care a pus totdeauna de-asupra tuturor simțămintelor omenești, mândria și orgoliul. Războaiele care preced acțiunile ambelor trilogii își continuă duhul lor de ură, răzbunare, crimă, pedeapsă. Eugene O'Neill a ales un moment expresiv din istoria patriei sale, pentru a-și legitima deplin atmosfera aceea groaznic de apăsătoare, precum și gesturile violente ale eroilor săi, care altfel ar părea ireali, în vremea noastră cu o biologie mai controlată și mai stăpânită față de cea primitivă sau de cea antică.

Acțiunea celor trei piese ale lui O'Neill este mult mai dinamică și mai vie decât cea a lui Eschyle, considerată astăzi destul de

statică. Sub călăuzirea unei estetici activiste, care începe, de altfel, cu Aristoteles, și mai ales pătruns de dinamismul secolului mașinilor și al unei ritmici mai vitale, dramaturgul american înfățișează tragedia neamului Mannonilor într'un ritm uluitor de rapid, precis, simbolic. Aproape nici un cuvânt și nici un gest nu sunt de prisos.

Dacă dela Eschyle a luat ideea disciplinării materialului său în forma trilogiei, precum și alte mari sugestii, care vor reieși în decursul expunerii, în ceea ce privește personajele, O'Neill a urmat mai curând pe Sofocle, care a întrupat în *Electra* centrul conflictelor și nu în *Oreste*, așa cum a făcut Eschyle. Fără a ajunge la concesiuni față de concret ca Euripide, care rezolvă tragedia *Atrizilor* printr'un *happy-end*, asemănător, ca artificialitate, finalurilor din filmele curente, Eugene O'Neill a mers pe calea dintre concepția lui Eschyle și aceea a lui Sofocle. A redus metafizicul exterior și puterea fatalității, umanizându-le, întrupându-le în caracterele eroilor, și mai puțin în acele forțe exterioare care plutesc de-a-lungul celor trei piese ale lui Eschyle. Ca și la Sofocle, în trilogia lui Eugene O'Neill, omul luptă și se simte răspunzător de faptele sale, chiar dacă adesea e atârnat de anumite puteri ce-l depășesc. Principiul acțiunii rezidă în voința umană, și la Sofocle și la O'Neill, pe când la Eschyle în jocul destinului, de care ascultă până și zeii. Răspunderea faptelor lui Orest cade în *Eumenide* asupra lui Apollo, care poruncește corului, ce-l învinovățește, « să respecte oracolele lui Jupiter și ale lui Apollo » și să « nu le facă inutile » (*Eumenidele*, actul V, scena II).

Dacă în *Straniul Interludiu*, monologul interior semnifica viața interioară, iar dialogurile viața socială, constituind oarecum o polaritate similară celeia dintre eroi și cor din teatrul antic, în trilogia *Din jale se întrupează Electra* relațiile dintre interioritate și exterioritate vor fi altfel rezolvate. (Aici nu mai întâlnim monologul interior și nici măștile.) Pregătirea atmosferei, informarea spectatorilor și judecarea faptelor săvârșite, vor fi făcute de un cor restrâns, nu unul numeros ca în *Lazăr râdea*. Rostul corului, atât de important la Eschyle și mult mai redus la Sofocle, va fi îndeplinit la O'Neill de câteva personaje, simbolizând cleveala și opinia publică a vecinătății. Servitorii și oamenii simpli din orașel vor spiona tot timpul cele ce se petrec în tainica locuință a

Mannonilor, oameni prea mândri ca să-și rezolve conflictele în public. Negrul Seth, bătrânul slujitor a trei generații de Mannoni, va împărtași celorlalți, în limbajul său pocit și umil, părerea despre stăpânul casei :

« E destoinic Ezra Mannon. Oamenii spun că e nepăsător și fudul, pentru că nu stă cu nimeni la taifas. Dar așa-s Mannonii. Sunt, de vreo două sute de ani, mărimile ținutului și nu lasă pe nimeni să uite lucrul ăsta ».

Dar comentariile acestui cor modern, redus ca proporții, vor diferi după poziția socială a comentatorilor. Iată o nouă pildă de ajustare îndemânatecă a unei tehnici vechi la caracterul diferențiat, orânduit pe clase, al societății noastre. O'Neill n'a renunțat la cor, așa cum a procedat Racine în dramele sale, care reîntrupau antichitatea cu un mare adaos de construcție psihologică, ci, luând câțiva indivizi, i-a ridicat la tipuri exprimând clase și mentalități specifice, potrivit Psihologiei Sociale a timpului nostru. Iată forma corului din trilogia modernă, spre deosebire de corul uniform și global al tragediei antice.

În ceea ce privește măștile, fețele eroilor capătă adesea înfățișarea de mască și metamorfozele lor fizice reliefează treptat stările sufletești prin care îi poartă destinul crud și neîndurător. Însăși casa Mannonilor va căpăta uneori o înfățișare nefirească, devenind și ea o mască, purtată parcă de strigoi ce-i surpă ființa. Căci reședința ilustrei familii, ca și palatul Atrizilor din drama eschyliană, simbolizează un permanent focar al destinului, cuibul durat de-o ură și o răzbunare din care zboară orice viață și care, la urmă, rămâne prada stafiilor și a morții.

Partea întâi a trilogiei, numită *Homecoming* (Înapoierea acasă), descrie urmările întoarcerii din război a Generalului Ezra Mannon, capul familiei, pe care, ca și pe Agamemnon, îl așteaptă o soartă cruntă. Acțiunea extrem de rapidă și de vie ne aduce, după câteva scurte comentarii ale celor ce semnifică în cadrul unei tehnici moderne corul, conflictul dintre soția și fiica lui Ezra. În timp ce soțul și fiul erau la război, Christine Mannon se îndrăgostise de Căpitanul de marină Adam Brant, pe care-l iubea și îl dorea ca soț și Lavinia, fiica lui Ezra și a Christinei. Lavinia este o ființă stranie, îndărătnică și voluntară, care, deși seamănă mult ca mamă-sa, nu are nimic din feminitatea-i profund fermecătoare. Lavinia

păstrează caracterul aspru și neîmpăciuitor al Mannonilor. Ca la toți bărbații din neamul acesta, pasiunea va fi și la ea tănuită, disimulată, îngenunchiată, chiar dacă o va robi și îi va distruge întreaga viață. Lavinia se va comporta totdeauna sub călăuzirea unor motive exterioare, a unor principii artificiale și inumane. Ca toți Mannonii, ea nu va avea curajul să-și găsească propriile-i adevăruri, motivele carnale ce o stăpânesc deplin.

În sângele Mannonilor s'au împreunat instincte și tendințe care nu se pot împăca. Femeile de alt sânge au adus mereu pasiune, căldură, inimă, contrazicând astfel tăria de fier a adevăraților Mannoni, cărora le este teamă de tot ce-i afectiune. Pentru ei, pasiunea înseamnă slăbiciune, decădere, nimicire. Înțeleg să asculte în actele lor reci și inumane doar de criteriile datoriei și ale orgoliului. Intrușii se vor răzvrăti împotriva acestei terori a adevăraților Mannoni, ajungând până la necesitatea urii și a răzbunării. Dar cum și sângele adevăraților Mannoni conține în el antiteza moștenită dela intruși, și Erza Mannon, generalul și fostul judecător, și Lavinia, fiica sa, vor fi mereu robii pasiunii pe care o nesocotesc. Anti-Mannonii din familia Mannon vor căuta mereu o evadare, o eliberare de sub teroare, și asta prin orice mijloc: ură, răzbunare, crimă.

Christine își urăște soțul și fiica, de-a căror răceală s'a lovit timp de atâția ani. Singura alinare i-a fost Orin, fiul plecat la război împotriva voinței ei. I l-a luat soțul din poale pentru a face și din el un Mannon adevărat. Lipsită astfel de singura oază de mângâiere, Christine Mannon simte nevoia unei afectiuni, și de aceea întreține legături de dragoste cu Adam Brant, primit în casă drept pețitor al Laviniei. Fecioara îndură o nouă suferință, o nouă deziluzie. Mamă-sa îi răpește mereu orice afectiune îndreptată în spre dânsa. După ce prin frumusețea și căldura ei îi stăpânea tatăl și fratele, îi fură acum pețitorul. Ura împotriva mamei crește până la paroxism. Dar Lavinia nu-și va mărturisi adevăratul motiv al urii ei, ci va acționa ca și cum ar apăra numai onoarea tatălui și a familiei.

Dragostea Christinei Mannon pentru căpitanul de marină Adam Brant nu este un simplu adulter. Înșelăciunea e motivată de faptul că Ezra nu-i arăta dragostea ce i-o purta, asuprindu-i firea-i sensibilă cu spiritul său tiranic, aspru, conformist. Prin

jocul destinului, se întâmplă că și Adam Brant căuta o răzbunare identică. Adam era și dânsul un Mannon, dar un Mannon prigonit, care-și reneagă sângele strămoșesc. Era fiul unei slujitoare a bunicului Laviniei, Marie Brantome, femeia care a turburat și a adus dușmănie între doi frați. Când bunicul a aflat că Marie și-a dat dragostea fratelui său, a izgonit-o din casă și și-a nenorocit fratele, care a decăzut în mizerie, împreună cu femeia iubită și cu fiul lor. Ura aceasta a continuat-o și Ezra Mannon. Când Marie se stingea în mizerie, iar fiul ei Adam rătăcea pe mări, ca un Mannon blestemat și prigonit, a cerut ajutorul respectabilului Ezra. Scrisoarea Mariei nu a primit niciodată răspuns. Adam Brant avea de răzberat această prigoană nedreaptă, el, rodul pasiunii de care se fereau atâta, Mannonii cei adevărați.

Christine și Adam se știau legați nu numai prin dragoste, dar și prin necesitatea răzbunării împotriva Mannonilor, întrupați de Ezra și de Lavinia. Între mamă și fiică adevărurile se dezvăluiesc brutal și amenințător. Lavinia știe să smulgă tainele. Dar și Christine știe să mintă, să ascundă. În cele din urmă însă, găsește că rostirea adevărului e mai prielnică. « M'ai înțelege, Lavinia, dacă și tu ai fi nevasta unui om pe care-l urăști ». Dar Electra aceasta modernă aruncă și ea noii Clytemnestre cuvinte tari: « Adam nu te iubește. Nu ești decât răzbunarea lui împotriva tatei ».

Lavinia ar putea împărtăși tatălui întregul adevăr. Dar îl iubește prea mult pentru a-i pricinui o suferință atât de crudă. Se teme și de viața lui, căci Ezra suferă de inimă. Căine de pază, Lavinia cere Christinei să se despartă de Brant și să redevie credincioasă soțului.

« Știi ce înșelătorie săvârșești când îmi vorbești de tatăl tău și de datoria ta ! O, nu neg că voiești să-i salvezi mândria și, iarăși, știu bine cât te străduiești să-ți ferești familia de încă un scandal ! Și totuși, nu asta-i pricina pentru care mă cruți ! . . . Tu însăși l-ai dorit pe Adam Brat pentru tine . . . Și acum când știi că nu mai poți să-l ai, te-ai decis să mă lipsești și pe mine de dânsul ! . . . Te cunosc, Vinnie, te-am observat de când erai mică și când încercai să faci aceleași lucruri ca și acum ! Ai încercat să ajungi nevasta tatălui tău și mama lui Orin ! Totdeauna ai meșteșugit să-mi furi locul ! »

Christine se arată neînduplecată în ura-i contra Mannonilor, ca și Adam. Nădăjduise ca Ezra să fie ucis în război și astfel să se poată mărita cu Adam, redându-i proprietățile de care fusese

deposedat. Dar războiul s'a sfârșit și Ezra Mannon trebuie să se întoarcă acasă. Christine se hotărăște să-l ucidă, și-i cere lui Adam să-i procure otrava. « Otrava este mijlocul mișelului », îi spune fiul Mariei Brantome. Dar răzbunătoarea și haina Christine nu vrea să piardă vremea, și convinge pe Adam să nu se mai poarte ca un amant furișat pe scara de din dos. Destinul Generalului Ezra Mannon, fostul judecător, mare bogătaş și proprietar de vapoare, e pecetluit.

Lavinia presimte ceva rău și stă mereu de veghe, ca un câine credincios. Nu se va mărita cu Peter, candidu-i curtezan și prieten vechi, a cărui soră Hazel este îndrăgostită, până la naivitate, de Orin. Lavinia trebuie să-și îndeplinească datoria față de tată. Atâta știe acum această fecioară, care duce pe umerii ei uscați și duri povara orgoliului unui neam întreg.

Pe o noapte ireală, în care Lavinia pare o lunatecă, așa cum străjuște împrejurimile casei, sosește acasă Generalul. E întâmpinat de fiică, dar Erza se grăbește să-și vadă nevasta, care, rece și demnă, coboară cu încetineală treptele casei. Pe ea o interesează veștile despre Orin. Află că fiul a fost rănit la cap și va sosi peste câteva zile acasă. « Doresc să nu-l mai dădăcești, Christine, când s'o înapoia acasă ». — « Nu-ți fie teamă. S'au isprăvit toate de când m'a părăsit ! » Lavinia îl întreabă cum o duce cu inima, dar Ezra o trimite la culcare, căci e nerăbdător să rămâie singur cu Christine, pe care o dorește atâta vreme. Mannon e fermecat de Christine mai mult decât oricând. Războiul l-a făcut parcă mai docil și mai comunicativ pe acest urs bătrân. Dar mărturisirile patetice ale acestui suflet de obicei încuiat sunt zadarnice, căci el se destăinuște unui dușman. Omul acesta dur a iubit-o nebunește pe Christine, deși mereu o putere neînțeleasă l-a împiedicat să-și arate fundul sufletului. Teamă de moarte, pe care i-a împlântat-o războiul, l-a schimbat. Ar dori să trăiască de acum încolo adevărat, prin iubirea soției.

Ultimul act al părții întâia din trilogie se petrece în dormitorul soților, în zorii zilei următoare. O bună parte din noapte, Lavinia și-a purtat pașii prin fața casei, ca o sentinelă îngrijorată. Ezra zgândărește sentimentele nevestei. Christine nu se mai poate ascunde și-i aruncă în cel mai crud chip, adevărul. Ii strigă unui om bolnav de inimă, obosit de lupte, sfârtecat de chinurile dragostei,

toată pasiunea ei pentru Adam Brant. Ura, răzbunarea, cinismul se împletesc cu dorința asasinării. Ezra are un atac la inimă. Îi cere găfâind doctoria. Dar Christine îi toarnă în pahar o parte din conținutul unei cutii. Ezra nu poate observa nimic. Bea, și de-odată fața-i exprimă o cruntă teroare. Chiamă în ajutor pe Lavinia. Fata apare într'o mantie neagră. Mannon nu poate decât să ridice un deget de acuzare în spre Christine și să rostească :

« Ea-i vinovată, nu doctoria ». Mama explică fiicei cum Ezra a avut criza pentru că i-a mărturisit tot adevărul. « I l-ai spus pentru că știai că-i bolnav de inimă ! Ai făcut-o dinadins ! Tu l-ai ucis ! » La care feroasa Christine răspunde: « Nu, e vina ta, tu l-ai făcut bănuitor. Nu mi-a vorbit tot timpul decât de viață și moarte. El m'a silit să i-o spun ».

Partea a doua a trilogiei: *The Hunted*, e drama prigonirii Christinii de către Lavinia. Bocindu-și tatăl și soarta nemiloasă a Mannonilor, reîntrupata Electră trebuie să pedepsească moartea tatălui, mișeleasca lui ucidere în acest templu al urii și al răzbnării. Din jale se întrupează Electra...

Moartea Generalului e interpretată diferit de lumea din oraș. O femeie vede în trista întâmplare nu mâna destinului, ci pedeapsa lui Dumnezeu, care umilește orgoliul păcătos al Mannonilor. Acțiunea se petrece tot seara, două zile după uciderea lui Ezra. Lavinia nu a scos nici o vorbă de când i-a murit tatăl, nu răspunde Christinii, dar o urmărește pas cu pas. Intoarcerea din război a lui Orin va pricinui dezlănțuirea unui nou conflict între cele două femei.

Lavinia dorește să-și răzbune tatăl cu ajutorul lui Orin, Oreste lui O'Neill. Dar Orin își iubește nespus mama, pentru a ști altceva decât să se repeadă în brațele ei. Orin este fiul mamei; e o fire pasională, pe de-a 'ntregul încătușată de dragostea mamei. A suferit că, în tot decursul războiului, mama nu i-a scris decât de două ori. E neliniștit de prezența lui Adam Brant pe care i-o vestise, dar fără precizie, Lavinia în scrisorile-i insinuante. Dar în fața mamei e din nou supus și vrăjit. Ca o nouă Fedră, Christine îi spune nevinovatului Orin :

« Simt că tu ești într'adevăr, carnea și sângele meu. Lavinia nu-i. Ea este fiica tatălui ei. Dar tu ești o parte din mine... Doresc să fii răsplătit pentru toată nedreptatea pe care ai suferit-o din mâinile tatălui tău. E greu de spus așa ceva despre un mort, dar el era gelos pe tine. Te ura pentru că știa că țin la tine mai mult decât la orice pe lume ».

Orin nu regretă moartea tatălui. Crede că Lavinia aiurează și trebuie dusă într'un azil. Un singur lucru însă, nu poate uita: legătura mamei cu Adam Brant. Gelozia aceasta constituie un complex freudian, destul de curent și în tragediile antice, și pe această gelozie își va ridica Lavinia planul de răzbunare împotriva Christinei.

Christine ademenise pe Orin de cum intrase în casă. Se și țesuse între mamă și fiu iluzia unui paradis al viitorului. Dar tocmai în momentul acela, Lavinia apare între ei și insistă din nou, cu un glas tot atât de poruncitor ca al Generalului, ca Orin să se ducă la catafalcul tatălui. Orin ascultă. Christine se crede salvată și i-o spune Laviniei, sfidând-o. Dar Lavinia va ști cum să izbândească.

În camera mortuară, fecioara nimicește treptat rezistența lui Orin, care, la început, nici nu voia s'o asculte. Lavinia îi arată până și cutia cu otrăvuri. Orin i-o smulge. Dar Lavinia nu se lasă învinsă.

« Dacă nu pot să te fac să-ți vezi datoria în chipul acesta, atunci te voi face s'o vezi într'altul. Dacă nu voiești să mi-ajuzi s'o pedepsesc, sper că nu ești totuși atât de mișel ca să-i lași amantul teafăr ».

Lavinia îi oferă lui Orin puțința de a se convinge de infidelitatea Christinei. Între cei doi frați se încheie un pact. Dacă Orin va avea dovada trădării, atunci va ucide pe Brant. E tot ce așteaptă Lavinia dela un fiu îndrăgostit, fără să-și dea seama, de mamă-sa. Actul al IV-lea al părții a doua se petrece pe puntea vaporului comandat de Adam Brant. Acesta se căește că și-a răzbunat mama într'un chip atât de mișelesc. Trebuia să se fi luptat fățiș cu Ezra.

« Dar se vede că port în mine sângele mișelesc al tatălui meu ».

Christine însă îl vrăjește din nou și amândoi plănuiesc să fugă departe, pe-o insulă cu sălbateci, unde să-și afle liniștea și fericirea. Rămas singur pe punte, Adam Brant este ucis de Orin. Egist pedepsit de Oreste. Lavinia, această vestală a morții, rostește lângă cadavrul lui Adam:

« Dumnezeu să-i ierte păcatele. Odihnească-se în pace sufletul vărului nostru, Adam Mannon ! »

Prigonirea Christinei se încheie o dată cu partea a doua a trilogiei, numită *The Hunted*. Mama află din gura fiului vestea uciderii amantului. Se simte singură acum, fără nici un sprijin. Orin încearcă să redevie copilul dornic de alintările mamei. Îi spune că a ucis pe Brant din dragostea ce i-o poartă. Lavinia urlă că, în sfârșit, dreptatea a fost împlinită. Christine își părăsește copiii și, din cealaltă cameră, se aud detunăturile pistolului cu care se sinucide. Lavinia vestește prin servitori că mamă-sa s'a împușcat din durere și dragoste pentru soț. Lumea din afară nu trebuie să știe ceea ce se petrece înăuntrul casei mândrilor Mannoni.

Partea ultimă a trilogiei americane trebuie să rezolve soarta Laviniei și a lui Orin, cei din urmă Mannoni. E drama unei case în care oamenii s'au împușinat, iar strigoi s'au înmulțit. Strigoi, care acum vrăjesc casa, îi poartă nenorocul, îi surpă temeliiile. De aceea, ultima parte se și numește *The Hunted*.

Aflăm din gura oamenilor din orașel că reședința Mannonilor e umblată de stafii. A stat închisă un an de zile, după întâmplarea relelor, Lavinia și Orin plecând într'o călătorie în depărtări. Peter și Hazel, prietenii, vin să deschidă casa bântuită de strigoi, căci s'a vestit sosirea celor doi frați Mannon. Bătrânul Seth spune celor doi tineri să-și sfătuiască prietenii să nu mai locuiască în locul acesta blestemat, clădit pe ură și răzbunare.

Lavinia revine ca o altă ființă. Acum e frumoasă, dezvoltată și atrăgătoare ca mama ei. În schimb, Orin e slăbit, șovăielnic în mișcări, are o față de mască și în totul păstrează, parcă, ținuta de statuă a tatălui său. E torturat de moartea mamei, de care se simte vinovat. O caută prin casă, dar nu găsește decât severele chipuri ale Mannonilor, atârinate pe pereți. «Ei sunt peste tot, iar ea s'a dus pentru totdeauna. Nu mă va ierta niciodată!» Lavinia se străduiește să-l domine și să-l liniștească, mai ales din teamă să nu divulge secretul crimelor întâmplate. Lavinia socoate că totul s'ar liniști, dacă ea s'ar căsători cu Peter, iar Orin cu Hazel. Dar Orin a ajuns o biată epavă. Încearcă să lupte cu Lavinia, care acum caută să întrupeze pe Christine. Ar voi s'o pedepsească, dar acest Hamlet modern este, ca și Orestele lui Eschyle, slab și nehotărît.

Pe insula cu sălbateci, unde au poposit în răstimpul anului ce s'a scurs dela săvârșirea crimelor și grozăviilor, Lavinia, fecioara

seacă și sălcie, a devenit femeie, a învins viața prin viață. Orin, aproape, divulgă idila ei cu un bărbat de pe insulă. Orin nu voește ca Electra să fie fericită alături de Peter, căci fericirea aceasta ar fi dobândită cu prețul atâtor fărădelegi. Ii spune Laviniei că a consemnat într'o scrisoare tot adevărul: « Cel mai mult am scris despre tine. Te-am găsit că ești criminalul cel mai interesant dintre noi toți! » E convins că fecioara l-a ațâțat împotriva mamei sale pentru a răzbuna pierderea lui Brant. Acest copil, stăpânit de un complex freudian și ajuns criminal din pasiune, nu poate ierta surorii sale noile-i apucături de curtezană.

« Nu vezi că acum eu sunt în locul tatei, iar tu în al mamei? Iată crudul destin pe care nu l-aș fi bănuț niciodată! Eu sunt Mannonul de care ești legată... Eu te urmăresc. Și te previn că nu voi îngădui să mă părăsești pentru Peter. Voi încredința confesiunile mele în niște mâini sigure, să fie citite în caz că te măriți cu dânsul sau mor eu ».

Și, într'adevăr, încredințează plicul în care dezvăluia toate grozăviile săvârșite, candidiei Hazel, care-l iubea nespus de mult. Il încredințează, după ce-i spune că adevăratul Orin a murit în război și că dânsul nu este decât strigoiul lui Orin.

« Nu trebuie să mă mai iubești. Singura dragoste pe care o pot cunoaște acum e dragostea de învinuire pentru învinuire, și care aduce din ce în ce mai multă învinuire — atât de adâncă, încât să ajungă până în fundul infernului, unde să nu poți cădea mai jos și să rămâi încremenit în liniște ».

Orin ar voi să se spovedească lumii, dar voința îi este prea slabă în fața Laviniei, care-i spune pe ton poruncitor: « Nu-i nimic de mărturisit. A fost numai justiție în tot ce s'a întâmplat! » Când vede însă că Orin rămâne totuși o piedică permanentă pentru liniștea ei, Lavinia nu pregetă să-i infiltreze gândul sinuciderii. « Te urăsc! Aș dori mai bine să fii mort! Ești prea decăzut pentru ca să trăiești! Te-ai omorî singur, dacă n'ai fi atât de mișel! » Orin simte în glasul Laviniei porunca mamei sale și se sinucide, în timp ce sora șovăește în brațele lui Peter (care nu înțelege ce se petrece), între a-l opri sau a-l lăsa pradă morții. Și îngână în brațele viitorului soț:

« Fiecare trebuie să-și aibă pacea, nimeni nu are dreptul de a opri pe altul să-și afle pacea! »

Lavinia nu se mai teme de divulgarea tainelor. Plicul e în mâinile ei. Il smulsesese dela Hazel, chiar în fața lui Orin. Nădăjduște ca, măritându-se cu Peter Niles, să uite totul și să părăsească templul urii și al răzbnării. Dar acum Hazel se împotrivește la căsătoria fratelui ei. Căci toți simt cum Lavinia nimicește vicțile celorlalți.

« Nu te vei mărita cu Peter, să-i nimicești și lui viața! Dacă-l iubești cu adevărat, trebuie să ții seamă de fericirea lui!... La urmă, și Peter va ajunge să te urască... Ai față de dânsul datorita să-l lași să citească cele scrise de Orin în plicul acela... I-am spus lui Peter, Winnie! »

Morții nu lasă pe Lavinia în pace. Strigoii o prigonesc mereu. E blestemată să nu ajungă niciodată la puțința de evadare, la liniște, la fericire.

Lavinia mai luptă încă. Ar dori măcar o clipă de fericire cu Peter, căruia zăpăcită îi cere: « Dorește-mă. Ia-mă, Adam! » Prezența celor morți o chinue mereu. Noua Electră își dă seama că e femeia strigoilor. Renunță în sfârșit la Peter, sfătuindu-l să se însoare cu alta. « Mie nu-mi este dată dragostea! Morții sunt prea tari! » Și trilogia *Din jale se întrupează Electra* se încheie cu hotărîrea Laviniei de a rămânea singură în casa bântuită de stafii, în casa fermecată, luându-și asupra ei suferința și blestemele ce apasă asupra păcătosului neam al Mannonilor. Înainte de a porunci lui Seth să tragă obloanele templului morții și să arunce din casă toate florile, Lavinia rostește aceste adevăruri supreme:

« Nu voi lua calea pe care au mers mama și Orin. Aceasta ar însemna să fug de pedeapsă. Dar n'a mai rămas nimeni care să mă pedepsească. Sunt ultimul Mannon. Trebuie să mă pedepsesc singură! Trăind aici împreună cu morții este un act de dreptate mai crunt decât moartea sau temnița! Nu voi mai ieși niciodată de aici și nu voi mai vedea pe nimeni! Voi țintui obloanele ca lumina soarelui să nu pătrundă niciodată înăuntru! Voi trăi singură cu morții, și le voi păstra tainele, și mă voi lăsa călcată de ei... Știu că vor dori să trăiesc cât mai mult! Mannonii trebuie să se pedepsească singuri pentru că s'au născut ».

IX

Niciodată în ultima sută de ani, nu s'a scris o tragedie măreață și mai organică decât *Din jale se întrupează Electra*. Compunând-o, Eugene O'Neill a distrus o părere destul de acceptată

în Filozofia Culturii, potrivit căreia timpul nostru nu ar mai fi prielnic pentru elaborarea tragediilor. Într'adevăr, se părea că vremea noastră sceptică, incredulă, relativistă oferea numai condiții protivnice oricărei dezvoltări grandioase a pasiunilor și sentimentelor. S'a spus că metoda științifică a ucis tragedia, așa cum, la un moment, se crezuse că a nimicit și religia. Civilizația noastră extremistă părea a fi pozitivizat spiritul, aducându-i o cunoaștere cu ajutorul căreia omul să-și poată înfrâna și stăpâni temperamentul sau corecta caracterul. Apoi, însuși individualismul modern, cu egocentrismul și interiorizarea lui, cu tănuirea senzațiilor și sentimentelor, cu ipocrizia și censura-i specifică, părea a reduce intensitatea și dimensiunile conflictelor dintre oameni. Excesul de civilizație mecanizase și potolise avânturile pasionale, reducându-le, cel mult, la niște interioare chinuri romantice. Firile simțitoare se închideau în ele; firile grosolane își impuseseră o morală materialistă, burgheză, prudentă ce condamna pe cei care s'ar fi lăsat în voia pasiunilor. Cunoașterea raționalistă, la rândul-i, condamna drept nevrednice de umanitate, sentimente ca ura, răzburarea, orgoliul, mândria, invidia. De asemenea, izgonise credința în destin, în jocul capricios și absurd al soartei, în puterea forțelor elementare și iraționale. Este evident că într'un astfel de univers civilizat, raționalizat și potolit, tragedia nu mai era cu putință. Căci tragedia prinde formă numai din conflictul dintre pasiuni și destin, dintre voința omenească, puternic afirmată, și forțele iraționale.

Tragedia nu este posibilă decât când omul are conștiința demnității sale și răspunderea propriilor sale fapte. Când se simte numai o părțică iresponsabilă din jocul forțelor naturii, tragedia nu mai este posibilă. Și asta era situația ultimului veac, evoluționist și materialist, cu care, din fericire, timpul nostru începe să lichideze.

În această privință, un distins eseist englez, F. McEachran, a adus, printre alții, o serie de precizări foarte judicioase în studiul *The Roots of Tragedy* (Rădăcinile tragediei), pornind dela concepția humanistă a profesorului american Irving Babbitt. După Babbitt, omul poate trăi, din punct de vedere etic, numai în trei planuri: în planul religios, în cel humanist și în cel naturalist. F. McEachran a căutat să demonstreze că tragedia este

posibilă numai în epocile humaniste, epoci în care omul interesează în primul rând, și nu forțele celelalte. Intr'adevăr, în epocile humaniste, omul este înțeles ca o unitate răspunzătoare de propriile-i gânduri și fapte, și el se socoate pe același plan cu forțele care-l copleșesc. Dimpotrivă, în epocile religioase, omul apare doar ca un instrument al Dumnezeirii și umilința lui nu se poate decât pleca, iar nicidecum să dea vre-o luptă. La fel, în epocile naturaliste, omul se socoate o biată părticică neputincioasă, care pentru a trăi trebuie să se supue realităților exterioare. Chiar stoicii, cei mai nobili dintre naturaliști, rezolvau tragismul vieții prin înțelepciune, care înseamnă împăcarea, și nu lupta omului cu natura.

Teza eseistului englez ne apare confirmată și de Istoria Culturii. Intr'adevăr, tragediile mari ale omenirii s'au scris în epoci humaniste. Dimpotrivă, în Evul-Mediu, epoca religiei, nu s'au scris tragedii tipice, cum nu s'au scris nici în epocile naturaliste, ca ultimele secole ale imperiului roman sau în secolele imediat anterioare nouă. Potrivit concepției arătate, epoca noastră nu îngăduia tragedia, pentru că nu era o epocă humanistă, ci una naturalistă, în care omul își pierduse conștiința demnității sale, socotindu-se victima instinctelor și încrezându-se peste măsură în puterea științei. În epocile în care și-au scris operele Eschyle, Sophocles, Euripide, Shakspeare sau Racine, cultura și etica omenească realizau un nivel humanist. La fel, lumea germană, în care și-a scris Goethe *Faust*, realiza, în chip excepțional față de alte țări, un nivel humanist.

Totuși această teză nu poate fi acceptată fără o precizare în plus. Credem că tragismul este posibil numai în perioadele de început ale epocilor humaniste. Numai când omul se privește în integralitatea lui de pasiuni, sentimente și rațiune, când viața nu este artificializată și rațiunea nu este încă pe de-a'ntregul stăpână și censor al simțurilor. Căci altfel, chiar în cadrul unei epoci humaniste, odată ce rațiunea este deplin stăpână, ea nimicște vibrația vieții și reduce complexitatea experienței omenești. Tragicii greci au trăit înainte de momentul culminant al humanismului grecesc, semnat de epoca lui Socrate, Plato și Aristotel. Tragicii greci au apucat încă primitivismul grec, cu vitalitatea-i debordantă, precum și începuturile idealismului raționalist, care apoi va triumfa în dauna vieții. Plinătatea tragediilor

antice o înțelegem tocmai prin concursul acesta de forțe vii, prin conflictul dintre raționalism și iraționalism, prin recunoașterea forței destinului ca și a ideilor, a ursitei ca și a voinței umane. Măreția epopeelor homerice, în care bântue neconținut un vânt tragic, constă în demnitatea eroilor care ajung la cunoaștere numai prin experiență vie, prin ciocniri cu viața. Concluzia noastră este că tragedia nu este posibilă decât când omul activează în întreaga-i complexitate, punând la loc egal pasiunile și rațiunea, eroismul și destinul. Și aceasta nu se întâmplă decât la începutul epocilor humaniste, când înțelepciunea, calitatea esențială a humanismului, nu anulează încă eroismul energetic.

A izbutit O'Neill să creeze o tragedie pentru că epoca noastră devine humanistă? A defini complexa și eterogena noastră epocă este o sarcină ce ne pare a depăși puțințele actuale. Dar este cert că anii de după războiul mondial au adus o efervescentă vitalistă și o nudă recunoaștere a biologiei, ducând trăirea biologică până la o conștiință metafizică destul de largă pentru a ne crea, datorită ei, o bogată perspectivă de trăire și cunoaștere. Natura umană a devenit din nou izvorul adevărilor. Sinceritatea și autenticitatea sentimentelor au ajuns iarăși la preț. Subconștientul a devenit o inepuizabilă sursă de cunoaștere. Dar nu numai naturalismul decadelor precedente a fost umanizat, ci și cunoașterea care, acum, valorează în măsura în care este încercată viu, pe propriul risc al omului. În astfel de cadre, viața omenească a ajuns la preț, reliefată poate și de drama războiului, de teama de moarte, de triumfurile inteligenței. Arta s'a revitalizat: în muzică — jazzul, pulsând a viață; în pictură — jocul viu al colorilor libere; în sculptură — predilecția pentru volum și forme cât mai sensibile și mai puternice; în literatură — confesia și romanele-biografii; în poezie — lirismul cât mai adâncit; în cinematograful — mișcarea cât mai dinamică și mai ritmată; în teatru — expresionismul cu proiecțiile venite dinăuntrul omului. În totul: viața pe același plan cu cunoașterea; omul la același nivel cu celelalte forțe ale existenței. În astfel de condiții, în care primitivismul se mișcă alături de humanism, biologia alături de metafizică, acțiunea alături de cunoaștere, disponibilitatea alături de aventură, tragedia se putea constitui. Și aceasta a săvârșit-o cu intuiția geniului său, dar și printr'o îndelungă perfecționare tehnică, Eugene O'Neill.

Intr'o astfel de perspectivă, jocul atât de intens al pasiunilor și prezența necurmată a urii și a răzbunării nu ne mai par un nonsens. Ceea ce nu ar fi fost posibil într'o perspectivă creștină sau într'o epocă materialistă, care neagă dragostei și opusului ei, forța și importanța ce le pot avea în cadrele humaniste, este astăzi din nou cu putință. Mai ales, când drama Mannonilor ne este înfățișată ca o prelungire a unui război civil, ea nu mai apare artificială, ci un proces motivat. Geniul lui O'Neill a plasat acțiunea nu numai ca o continuare a războiului, veșnic reînvietor de energetism și cruzime, dar și în sânul unei familii aristocrate, unde cultul onoarei și grija mândriei sunt elemente esențiale. Așa dar, încă o motivare pentru întrebuițarea unui material excepțional de înfiorător și de crud. Să mai adăogăm la acestea revolta subconștientului? Sau recunoașterea pe care societatea actuală începe să o redea iraționalului, mitului și supranaturalului, realități care îndreptățesc, din nou, înțelegerea destinului? Iată o serie de cadre care justifică deplin revenirea teatrului la forma tragediei de mari proporții.

Și *Straniul Interludiu* și *Din jale se întrupează Electra* cuprind viața omenească până la limitele ei. Biologia Ninei sau a neamului Mannonilor aduce ecourile heredității și vestirile morții, dezvoltând în ambele sensuri biologia până în metafizic. Ceea ce motivează și atâță acțiunile fiecărui personaj din aceste piese este viața și nevoile ei de satisfacție și echilibrare autentică. Dar viața recunoscută în integralitatea-i de bine și de rău, de spiritual și fizic, de conștient și inconștient, de rațional și irațional. La oricâtă cunoaștere și înțelegere finală ajung eroii lui O'Neill (oricare din ei: Yank, Jones, Brown, Anna Christie, Jim, Robert Mayo, Nina Leeds, Doctor Darrell, Christine Mannon, Lavinia), toți voiesc să-și schimbe trăirea lor prezentă cu o alta mai potrivită spiritului și fizicului lor. Ei acționează împinși de viață pentru o altă viață. Tragicul apare în viețile lor din tot felul de pricini, dar care toate pot fi reduse la vrăjmășia destinului, la faptul că destinul sau le depășește putințele de realizare, sau le satisface năzuințele în contra-timp. Așa cum în *Romeo și Julieta* a lui Shakespeare fericirea celor doi amanți nu se realizează doar pentrucă, pradă unor grșeli de cunoaștere și de comunicare, Romeo se omoară prea de vreme, iar Julieta se trezește prea

târziu din somnu-i socotit moarte de către Romeo, la fel în tragedia *Din jale se întrupează Electra* nimeni nu-și poate satisface simțirea decât prea târziu, după ce în numele ei se săvârșise nelegiuirile atotnemicitoare. Generalul Ezra Mannon își dezvăluște prea târziu simțirea și sentimentalitatea, când soarta lui fusese hotărâtă de Christine, revoltată tocmai pentru că el își ascunsese această simțire ani de-a-rândul. Conflictul trilogiei rezidă, în mare măsură, în contra-timpul exteriorizărilor simțirii și sentimentelor. În timp ce unii își tăinuiesc simțirea, alții nu trăiesc decât în numele ei și urăsc pe cei care îngenunchiază viața sub stăpânirea unor principii apriorice. În *Straniul Interludiu*, toate suferințele și conflictele provin din aceea că Nina Leeds nu și-a putut satisface necesitățile biologice. Ascultând de niște principii de moralitate protivnică vieții, ea nu a profitat de clipele în care Gordon Shaw era încă în viață. Dacă Nina ar fi cunoscut măcar o noapte de dragoste cu Gordon, ea ar fi suferit infinit mai puțin de pe urma morții lui în război.

Scrutând motivele care dezlănțuesc dramele în opera lui Eugene O'Neill, putem spune că toate pornesc dela biologie. Leit-motivele acestui Richard Wagner al teatrului sunt biologice. Firește, dacă prin biologie înțelegem orice problematică de viață, nu numai sexualitatea și simțirea. Viața cu toate mobilele ei, viața care se cere trăită în experiențe cât mai autentice și mai largi. Deci viața devenită experiență, adică exprimată în ființe vii, bine individualizate, bine încercuite în constituțiile lor.

Dar atunci se mai poate vorbi de humanism la O'Neill, dramaturgul vitalismului sau biologismului, atât de stăpân în vremea noastră? Spiritul universului creat de dramaturg este totuși humanist, în sensul în care am încercat să modificăm, mai sus, teoria lui F. Mc Eachran. E vorba de un humanism de început, încă dominat de viață și mai puțin de rațiune. În humanismul deplin realizat, omul, care nu mai e măsura tuturor lucrurilor, se supune rațiunii și criteriilor ei, ajungând la o obiectivitate desăvârșită. Acțiunile lui sunt toate călăuzite de rațiune; au un scop limpede și distinct. Înțelepciunea pe care o dobândește omul humanismului înseamnă, adesea, renunțare la viață.

În epocile humaniste, oamenii acționează cu un profund simț al binelui și al răului. Dimpotrivă, în epocile de început de huma-

nism, omul pune pe același plan viața și cunoașterea și, plin de vitalitate, deci primitiv, el va ajunge la cunoaștere prin viață, prin experiența directă și personală. Timpurile noastre par a fi expresia unui astfel de humanism, fie că vitalismul prezent s'a suprapus civilizației anterioare, fie că vestește o altă civilizație. Drama lui O'Neill este posibilă și organică vremii tocmai pentru că a dat vieții acea întâietate în teatru, pe care ea o căpătase în știință, filozofie și mai ales în realitatea socială și politică. Eroii lui sunt elementari, ca niște forțe ale vieții, iar cunoașterea la care ajung, prin experiențele lor profunde și de mari proporții, nu îi salvează, ci le dă o profundă înțelegere a destinului lor.

X

Tragedia este așa dar din nou o expresie posibilă în Istorie, și timpul nostru, prin Eugene O'Neill, ne-a dovedit această puțință în câteva opere semnificative ca *Straniul Interludiu* și, mai ales, *Din jale se întrupează Electra*. Rămâne să judecăm, acum, forma și materialul noii trilogii, pentru a vedea în ce constă contribuția specifică a dramaturgului american.

Trilogia lui Eugene O'Neill nu este nici o reversiune și nici o localizare sau o actualizare temporală a tragediei antice. Reversiune ar fi numai schimbarea formei, a versiunii, lăsând fondul neatins. Astfel au procedat adesea cei vechi, repetând, în forme diferite, aceleași teme patetice, dar pentru aceeași lume cu aceeași mentalitate și sensibilitate. Localizarea și actualizarea în sens temporal înseamnă numai o ajustare grosolană a materialului. E atunci trilogia lui O'Neill o adaptare a unei teme vechi pentru o sensibilitate modernă, și de sigur diferențiată față de cea antică? De sigur că este și adaptare, așa cum este și reversiune, așa cum este și ajustare spațială și temporală. Dar toate acestea laolaltă încă nu ajung să definească operațiunea estetică a dramaturgului contemporan.

Într'o interesantă conferință experimentală despre adaptările teatrale, rostită la 25 Martie 1934, istoricul și criticul teatrului universal d. Ion Marin Sadoveanu, a definit adaptarea teatrală și a ilustrat-o tocmai printr'o altă *Electră*, aceea a lui Hugo von

Hoffmanstahl, marele liric și șlefuitor de limbă literară. Poetul vienez a luat tema antică și a făcut din ea, după cum ne-a arătat d. Sadoveanu, un imens monolog, în care Electra expune într'un stil de baladă, nefericitele întâmplări. Piesa lui Hoffmanstahl face din demna fecioară antică o ființă modernă, isterizată și interiorizată până la cel mai individualist subiectivism. Nu e vorba în această adaptare de o dramă vie, cu conflicte și eroi bine construiți, ci de o atmosferă cu mare strălucire verbală, în care cuvintele și mișcările posedă muzicalitate și plastică, ceea ce a reliefat de altfel și regisorul, după cât ne amintim. E tot ce putea produce un poet decadent, care încarna sfârșitul de veac trecut și care, nemai având forța de a crea, relua teme din toate epocile pentru a le filtra printr'o sensibilitate rafinată și aristocrată. Printr'un crâmpei din monologul Electrei, luat din traducerea în care s'a jucat piesa pe scena Teatrului Național din București, — aceea a d-lui Em. Ciomac, — conferențiarul ne-a arătat strălucirea verbală a adaptării lui Hoffmanstahl:

Tată !

Vreau iarăși să te văd. Nu mă lăsa !
 Arată-ți numai umbra
 Acolo în colțul zidului, ca ieri !
 O, va veni și ziua ta... Precum
 Cad dintre stele vremurile toate
 Așa cădea-va pe mormântul tău
 Din sute de grumazuri sângele !
 Iți vom jertfi și caii casei tale !
 Ți-i vom aduce la mormânt să sufle
 Și să necheze în văzduhul morții;
 Și-ți vom omorî
 Și câinii toți, căci ei se trag din câinii
 Ce au vânat cu tine și ți-au lins
 Picioarele și cărora le azvârleai
 Imbucături de carne și de aceea
 Va trebui să curgă sângele lor jos,
 Să te slujească dincolo de viață.

Dincolo de toate aceste procedee, dramaturgul american a făcut o operă de autentică re-creațiune. *Din jale se întrupează Electra* este o construcție inspirată și de forma și de materialul antic, dar cu o forță de-sine-stătătoare, care, modificând și forma și conținutul, a reușit uneori chiar să le depășească. N'avem decât

să comparăm cele trei Electre antice cu trilogia lui Eugene O'Neill, pentru a ne convinge de aceasta. Să urmărim ceea ce se aseamănă și ceea ce se deosebește în ele.

Și la antici și la dramaturgul contemporan, asupra familiilor Atrizilor și Mannonilor apasă greșeli ce trebuiesc plătite. Tatăl lui Agamemnon, Atreu, și-a prigonit fratele, pe Thyest, care e și tatăl lui Egist, iar mai apoi la un ospăț l-a făcut să guste din carnea propriilor săi copii. Datorită acestei grozăvii, neamul Atrizilor fusese condamnat la aspre suferințe. Asupra lui mai apăsa și păcatele lui Tantal. Insuși Agamemnon nu e nevinovat. Și-a sacrificat pe una din fiice, Ifigenia, ca să obție vânt prielnic pentru corăbiile sale. Iar din războiul Troiei nu se înapoiază singur (în *Agamemnonul* lui Eschyle), ci vine întovărașit de o sclavă, Cassandra. Generalul Ezra Mannon pare mai curat. Revine îndrăgostit de Christine și dornic să-și schimbe purtarea-i aspră. Tatăl său a păcătuit față de părinții lui Adam Brant, și Ezra doar a continuat ura tatălui său împotriva Mariei Brantome, pe care Adam, noul Egist, o va răzbuna. S'a purtat rău ca om, prin firea lui rece și formalistă, nesocotind sensibilitatea soției și dragostea pentru fiul luat la război. Dar aceste cusururi țin de caracter, nu de-o viclenie voită. Și Agamemnon și Ezra sunt demni, viteji, oameni ai datoriei, iar când greșesc, greșesc omenește, contrar părinților lor.

Haïna Clytemnestra e mai grosolan construită decât Christine Mannon. Clytemnestra are și ea un motiv de răzbunare împotriva soțului, sacrificarea Ifigeniei. Numai în Euripide apare ea mai umană, ca o mamă bună și ca o criminală prin fatalitate. În Eschyle și Sofocle e, mai curând, numai o soție adulteră, care voește să scape de prezența soțului, și la care sacrificarea Ifigeniei rămâne doar un pretext. Până la plecarea în război a lui Orin, Christine Mannon a fost cinstită, chiar dacă și-a urît soțul. Întâlnirea cu Adam Brant îi dă tăria de a cuteza cea mai cruntă răzbunare. Christine are un motiv direct să-șiucidă soțul: faptul că i-a lovit mereu simțirea. Dar motivul acesta nu e destul de puternic pentru a duce la asasinat. Intr'o măsură oarecare, și Christine, ca și Clytemnestra, este unealta oarbă a Destinului, care cere pedepsirea soțului. Femeile acestea sunt menite să continue acea cruntă lege a talionului, atât de suverană la antici, ca și la toți contemporanii noștri lipsiți de rațiune și dreptate. Iar la rândul lor, vor

suferi urmările aceleiași legi, pe care corul din *Choeforele* lui Eschyle o invocă astfel:

« Omorul trebuie să fie răz bunat prin omor ! cel care lovește trebuie să fie lovit ! Aceasta-i cea mai veche dintre legi ! » (actul II, scena II).

Și nu e fără semnificație faptul că tocmai femeile de alt sânge decât cel al familiilor blestemate sunt uneltele ce pedepsesc, din porunca Destinului, pe descendenții direcți. Corul din *Electra* lui Sofocle recunoaște nu numai aplicarea legii talionului dela individ la individ, ci dela destin la o familie întregă:

Tu al lui Pelops neam făr' de noroc, ți-e scris
Să pieri în ziua de astăzi și pierdut să fii.

(actul V, scena II)

Dacă și Egist și Adam Brant au motive de răzbunare împotriva celor doi șefi de familie, motivul lui Brant apare mai direct decât al corelatului său antic. Brant este dornic să se răzbune bărbătește pe Ezra, care i-a lăsat mama să se stingă în mizerie. Se căește că s'a răz bunat mișelește, procurând Christinei otrava ucigătoare. Dar el e din Mannonii cei slabi, victimele pasiunii, nu ale datoriei. Egist, deși poartă ură, în numele tatălui său, apare un amant șters și dominat tot timpul de Clytemnestra. Iar în Euripide, unde Clytemnestra e umanizată, apare și infidel. La Eschyle și Euripide, Egist moare înaintea Clytemnestrei, ca și Adam Brant înainte de Christine. Numai la Sofocle, Clytemnestra e ucisă înainte de noul ei soț. Sofocle ușurează astfel evoluția crimelor. Euripide o face mai omenească. Eschyle păstrează linia implacabilă a destinului. Iar O'Neill o modifică mai plauzibil, conducând la sinuciderea Christinei, pe care Orin nu ar fi putut-o ucide niciodată pentru că o iubea, iar Lavinia pentru că nu avea curajul faptei directe.

Dacă, construind pe Adam Brant, dramaturgul american l-a depășit pe anticul Egist, cu Orin îi va fi lesne să depășească pe Sofocle, unde Oreste nu e personajul central, ci Electra, și chiar pe Euripide, dar mai greu pe Eschyle, a cărui trilogie *Orestiiile* pare a da mai mare atenție fiului răz bunător decât fiicei. Oreste al lui Eschyle este de o mare complexitate, ca și Orin. Un Hamlet antic, Oreste

posedă dorința răzbunării, dar pentru a săvârși răzbuarea mereu are nevoie de forțe care să-i nimicească șovăirile.

E îndemnat de oracolul lui Apollo.

« Vocea sa mi-a detunat până în fundul inimii, vestindu-mi cumplite nenorociri, dacă nu voi urmări pe asasinii tatălui meu ».

Mamă-sa l-a urît, ca și pe Electra, care trebuie să-l ațâțe mereu. În fața Clytemnestrei, șovăește să-i împlante sabia, căci e milos și nu poate rămânea împietrit în fața rugilor mamei. Trebuie ca Pylade, prietenul, să-i amintească de porunca oracolului pentru ca Oreste să ucidă (*Choeforele*, actul IV, scea V). În *Electra* lui Euripide, Oreste și-a ucis mama, trăgându-și mantaua peste ochi și ajutat de Electra, care a apăsat pumnalul împreună cu dânsul. Pradă furiilor, chemate de duhul Clytemnestrei, Oreste al lui Eschyle va cunoaște cele mai crunte suferințe, și le va lua asupra-și, supunându-se judecății societății, care cu greu, și numai prin voia zeilor, îl iartă de pedeapsă, scoțându-l din legea talionului, pe care acum s'ar fi convenit s'o aplice obștea. *Eumenidele* și întreaga trilogie a lui Eschyle se încheie prin absolvirea lui Oreste, care va lua tronul părintelui răzbuat. Neamul Atrizilor e salvat prin voia zeilor, după ce toate relele au fost sancționate. Deși condus de zei, uneltele unui Destin prielnic, Oreste al lui Eschyle a trăit omenește toată răspunderea faptelor sale. Eroul lui Euripide va fi mult mai dependent de forțele superioare, contrar aceluia al lui Sofocle, unde Oreste acționează prin voința sa și paralel cu Electra, care-l ațâță, dar nu-l determină să se răzbuie. Și la Sofocle încheierea absolvă, odată cu Oreste, și neamul atât de încercat al Atrizilor :

O neam al lui Atreu, ce-ai suferit
Până s'ajungi la libertate
Și la limanul dorit
Prin lovitura cea de-acum !

Orin pornește din Oreste al lui Eschyle, dar este mult mai complex. E un copil bun, afectuos, care și-a iubit mama și a fost iubit de mamă. Dela sine nu ar fi săvârșit nici o crimă, dacă haina și vicleana Lavinia nu l-ar fi stăpânit și ațâțat, slujindu-se de adulterul mamei cu Adam Brant, singurul lucru pe care noul Hypolit

nu-l putea îngădui. Il omoară pe Brant din gelozie, dar continuă să-și iubească mama. Prin sinuciderea Christinei, Orin este lăsat pradă remuşcărilor conştiinţei, aceste *Eumenide* moderne, și devine o epavă menită să dispară. E slab și șovăielnic acest tânăr cu sufletul curat, chemat ca și Hamlet la o misiune ce-i depășește forța. Ajunge criminal prin destinul a cărui unealtă a fost, dela început, Lavinia. Dar cât de interiorizat și de întreg este Orin, cât de uman față de Oreste, mai ales după moartea mamei sale, când își dă seama că Lavinia este, dintre toți Mannonii, criminala cea mai interesantă. Destinul său trist își are o logică pe care, în alt chip, o are și Oreste atât de simplificat al lui Sofocle. Dar drama lui Orin e interioară; biologia îi este oracolul, iar conștiința, Eumenidele. Singur și cu Fatalitatea, fără intermediul zeilor care l-ar putea salva. Are și el un stăpân, pe Lavinia, dar aceasta nu-l poate împinge decât la rău, nu și la bine. În fața Destinului e singur, ca și Hamlet sau Hypolit cu care se înfrățește, prin noblețea primului și candoarea celuiilalt.

Personajul central al trilogiei dramaturgului contemporan rămâne Lavinia, care, prin dârzenia și tăria ei, repetă pe Electra lui Eschyle, dar o și întrece. Căci Electrele antice sunt neputincioase fără ajutorul fratelui lor. Și Lavinia nu poate săvârși, din feminitate și viclenie, crimele pe care le pune la cale, dar ea este neconținut motorul moral al urii și răzbunării. Ea cultivă aceste sentimente groaznice. Ea, fecioara care simte mereu că viața însăși este o nedreptate ce nu-și poate găsi răsplata decât în moarte, ajungând la urmă să constate, asemeni înțelepciunii antice, că marele rău al vieții este chiar faptul de a fi fost născuți.

Lavinia lucrează sub imperiul a două realități, datorita morală obiectivă (și aici O'Neill urmează pe Grecii antici), dar și datorita față de propria-i ființă, care-și vede stăvilat dreptul la iubire prin uneltirile mamei sale. Lavinia e fiică, dar și femeie. Trăește conștient și subconștient, intervenind cu umanitatea-i specifică în datorita de a apăra onoarea familiei.

Privită în total, ea nu mai este fecioara pură, hieratică și aristocrată a lui Eschyle, nici acel caracter uniliniar din Sofocle, și mai puțin burgheza, uneori vicleană și puțin vulgară, a lui Euripide, cum nu poate fi nici romantica isterică a lui Hugo von Hoffmannstahl. Electra lui Eugene O'Neill nu mai e pură, căci se va

răzbuna și din pricină că mamă-sa i-a luat pe Brant, care-o va obseda și atunci când se va refugia în brațele lui Peter Niles. Nu mai e hieratică, pentru că va trăi stările sufletești cele mai opuse, redevenind la urmă o femeie atrăgătoare cu apucături de curtezană, simbolizând prefacerea vieții și nesfârșitele-i metamorfoze. Și aristocrația și-o pierde până la un punct Lavinia, când lasă pe Orin să se sinucidă pentru a-și asigura o tihnă iluzorie. Dar această decădere din aristocrație este compensată la O'Neill cu grija Laviniei de a ascunde înăuntrul casei toate fărâdelegile săvârșite, ocolind răsunetul lor în public. Și este înnobilită, ca nici o altă Electra, de hotărîrea finală de a se pedepsi singură și în chipul cel mai groaznic. Pe când Eschyle și Sofocle nu ne arată cum sfârșește eroina lor, iar Euripide îi rezolvă tragedia printr'o căsătorie cu Pylade, sfârșit naiv și artificial ca acel *happy-end* al operetelor și filmelor de duzină, Lavinia rămâne singură cu strigoi, pedepsindu-se prin viață și așteptând moartea ce va întârzia.

Este evident că eroii lui O'Neill sunt infinit mai complecși decât cei antici, chiar dacă au meniri și destine asemănătoare. Destinul este aici incarnat, cuprinzând întreaga ființă spirituală și fizică a oamenilor, speranțele și desnădejdele, eliberările provizorii și decăderile capitale. Și aceasta fără a sacrifica elementele de căpetenie ale anticilor: grandoarea și forța. Fatalitatea inexorabilă e prezentă la O'Neill ca și la Eschyle. Concentrarea volițională, ca și la Sofocle. Umanizarea începută de Euripide este dezvoltată pe o linie mai firească.

Dar alături de antici, O'Neill a învățat atâtea dela psihologismul clasicilor francezi, dela marele Racine « iubitul de suflete » mai ales, ca și dela Shakespeare, dramaturgul care a pătruns cel mai adânc în sufletul omenesc. Sunt atâtea momente shakespearene în trilogie, ca și altele raciniene, ibseniene, strindbergiene. Christine nu apare în noaptea asasinării soțului ca o Lady Macbeth și mai apoi ca o Fedră? Orin nu are din caracterul lui Hamlet și al lui Hypolit? Lavinia nu vrea să fie, la un moment dat, o femeie a mării? Strigoi și furiile nu sunt tot atât de tari ca în Strindberg? Prăbușirea eroilor nu-i afectată și de un pragmatism ce le minează puritatea, în sensul lui William James, Nietzsche și Freud? Fiecare erou vrea să fie tare, satisfăcându-și binele

subiectiv, care se dovedește a fi încă una din uneltele Destinului și slăbiciunile omului. Și asta în mai toate operele lui Eugene O'Neill.

Cu mijloacele multiple de care dispune un spirit al veacului nostru, dramaturgul american a surprins și mai adânc semnificația etică a tragediei antice. Justiția era simplă la antici și de sigur mai impersonală. Moartea se pedepsește prin moarte. Oamenii, oricât s'ar strădui, sunt niște biete jucării în mâna Destinului, care însă nu lucrează întotdeauna orbește. În genere, toți suntem de plâns. Următoarea scenă din *Choeforele* lui Eschyle exprimă în mod exemplar ethosul antic :

- CLYTEMNESTRA: Ți-am crescut tinerețea, cruță-mi bătrânețea mea.
 ORESTE: Mi-ai omorât pe tata, putea-voi să mai trăiesc lângă tine ?
- CLYTEMNESTRA: Fiul meu, destinul le-a făcut pe toate.
 ORESTE: Tot destinul e acela care-ți va dăruii moartea.
 CLYTEMNESTRA: Fiule, ascultă rugile unei mame.
 ORESTE: Tu, care m'ai lăsat pradă nenorocirilor.
 CLYTEMNESTRA: N'am făcut decât să te încredințez unor oameni credincioși.
- ORESTE: M'ai vândut, pe mine, fiul unui tată liber.
 CLYTEMNESTRA: Și unde mi-i prețul dobândit ?
 ORESTE: Prețul ! Aș roși spunându-l . . .
 CLYTEMNESTRA: Spune-l, dar arată și infidelitățile tatălui tău.
 ORESTE: Ți-era căderea, ca din palatul acesta, să acuzi un erou din depărtări ?
- CLYTEMNESTRA: Fiul meu, vrei într'adevăr să-ți uciți mama ?
 ORESTE: Nu eu, tu singură te-ai condamnat.
 CLYTEMNESTRA: Ia aminte: câinii hămesiți vor răzbuna o mamă.
 ORESTE: N'ar răzbuna ei și un tată, dacă l-aș uita ?
 CLYTEMNESTRA: Zădarnic plâng în preajma mormântului deschis.
 ORESTE: Destinul tatei ți-a hotărât soarta.
 CLYTEMNESTRA: Vai, mie. Am născut și crescut un șarpe la sânul meu. Vis groaznic, nu erai decât prea adevărat !
- ORESTE: Vinovată de un paricid, un paricid te pedepsește.
 (O trage pe Clytemnestra afară din scenă).
- CORUL: Să plângem și pe unul și pe celălalt. Iar dacă nefericitul Oreste este silit să verse atâta sânge, să dorim cel puțin ca flacăra acestui neam să nu se stingă niciodată !
 (*Choeforele*, actul IV)

Aceasta este Etica tragediei antice, care la Eugene O'Neill se complică datorită unui relativism personal, subiectiv, individual, așa cum îl trăiește epoca noastră. Dar și astăzi oamenii nu sunt mai puțin de plâns, ci, dimpotrivă, pentru că înțelegem mai deplin cât sunt de limitați, cât sunt de ținuiți în imperfecție de biata condiție umană, cât de amară le este cunoașterea, cât de eroică le este ridicarea până la obiectivitate și până la perspectiva universală, ei, niște biete monade cu ferestrele astupate și îndreptate doar către Dumnezeu la care se roagă plini de disperare și de confuzii.

Nimeni nu e nevinovat și nimeni nu e vinovat cu totul. Causalitatea învinovățirilor ne prinde pe toți laolaltă, dar mai ales pe omul care nu raționează, care rămâne închis în eul său imperfect. Aceasta e tragedia lui Yank, a lui Robert Mayo, a lui Jones, a lui Tiberiu, a Ninei Leeds, a Christinei, a Laviniei și a mai tuturor personajelor din universul dramaturgului american, care cu toții par a-și găsi salvarea în liniște și moarte, căci, așa cum spune Hrisotemis în *Electra* lui Sofocle :

Nu moartea-i răul cel mai greu de suferit,
Ci neputința de-a muri, când vrei să mori.

Ca tehnică, Eugene O'Neill a plecat, ca și clasicii, dela situații concrete, dela sentimente mari și generale, accentuând luptele eroilor cu forțe exterioare și cu ființe concrete ca și dâșii. Această procedare clasică a fost însă combinată și cu descripția caracterelor, a psihologiei lor nuanțate, a unor stări sufletești cazuale, elemente proprii timpului nostru. Imbogățind baza expresiei antice, și în formă, și în fond, dramaturgul a creat o operă autonomă, bine încheată, de o nespusă grandoare și de o forță rară. Universul său e plin de firi complexe și bogate, puse în situații esențiale, atât de obiective și de universale, încât pot fi pricepute de toată lumea și pot rămânea realități estetice care să înfrunte veacurile. Sinteză de situații patetice și de eroi în care vibrează pasiunea și viața, opera culminantă a acestui geniu nu poate fi denumită decât neo-clasică, înțelegând prin aceasta : stilul-sinteză a tradiției esențiale și a inovațiilor valabile, evoluția și revoluția laolaltă a experienței noastre morale și artistice.

XI

Dacă admitem aceste observații și concluzii, atunci o seamă din obiecțiile aduse lui Eugene O'Neill cad dela sine. S'a spus, dela primele sale piese, că dramaturgul vede pe om ca o parte subordonată naturii, ca o victimă pasivă și fără ajutor. Că înfățișează pe om suferind veșnic înfrângeri interne și externe. Că temele sale preferate sunt degradarea și destrămarea caracterului. Alții au ironizat valul de crime, sinucideri și înnebuniri din opera sa. S'au găsit unii care să facă statistica morților în teatrul lui Eugene O'Neill. Din cele 35 de piese, numai 5 nu conțin nici un caz de moarte, crimă, sinucidere sau nebunie. In celelalte 30 se găsesc: 6 sinucideri, 6 cazuri de nebunie, 10 crime și 19 decese. In fine, menționăm obiecțiile mult mai serioase ale criticului Ludwig Lewisohn, potrivit cărora O'Neill n'ar fi construit nici o dramă care să-și aibă o finalitate proprie; ar fi lipsit de seninătate și blândetea pe care le-ai putea aștepta dela forța sa; nu și-ar iubi eroii care menifestă o dragoste fără tandreță și o ură fără ardoare. In fine, Lewisohn, care recunoaște și multe merite autorului, îi impută că, în concepția sa, lumea e plină de un egoism necruțător, de invidie și de rea voință, nevăzând că și opusul acestor realități există. Și că personajele sale sunt sumbre și lipsite de inimă, ca și de orice pasiune adevărată.

Fără a susține, firește, că opera aceasta nu ar fi criticabilă din unele puncte de vedere, ținem să ne arătăm părerea că multe din aceste obiecții provin, pe de o parte, din neînțelegerea caracterului dramei, în general, și al tragediei, în special, iar, pe de alta, din neînțelegerea timpului nostru.

Eroii acestui univers nu sunt niște victime pasive și fără ajutor, niște părțile neputincioase ale naturii. Chiar dacă la urmă sunt înfrânți, ei luptă, având, în piesele de început, conștiința forței lor elementare, iar în piesele de maturitate, demnitatea condiției lor umane. Și chiar când nu luptă destul, ei încă trăiesc nespuse de intens viziunile vieții și sufăr de pe urma năzuințelor nerealizate (*Beyond the Horizon*). Pe măsură ce dramaturgul contemporan a evoluat, eroii săi sunt din ce în ce mai vii, mai tari, mai neînfricați, mai oameni. Dar chiar în etapele de început, când autorul era considerat naturalist, încă și atunci, eroii săi,

marinarii sau fermierii aceia, amestec de brute și visători, purtau anumite trăsături humaniste, căci nu se mulțumeau cu realitatea lor imediată, opunându-i una crescută din spiritul lor. Oriunde există un dualism de forțe socotite egale, nu mai poate fi vorba de naturalism, care înseamnă supunere necondiționată unei puteri cu care te confunzi, prin resemnare sau prin slăbiciune. Ci e vorba de humanism, chiar dacă viața și cunoașterea, realitatea înconjurătoare și realitatea pe care vrei s'o ajungi prin aventură, nu sunt încă în deajuns de opuse.

Eroii sunt, de cele mai multe ori, degradați și dezintegrați către capătul experienței lor. Dar degradarea prin experiența vieții constituie, adesea, o înnobilare a cunoașterii și astfel o etică plină de înțeles. Așa cum cu fiecare individ viața crește și moare, la fel eroii lui O'Neill cresc, luptă și mor. Dar nu-i asta, oare, însăși devenirea tragică? Nu-i această arătare « a jertfirii celei mai nobile umanități, Destinului, care stă la pândă » tocmai scopul tragediei? Datorită unui Nietzsche și altor câțiva filozofi ai culturii, esența tragicului este în deajuns de cunoscută astăzi pentru a mai fi confundată cu alte realități. Criticii care obiectează lui O'Neill destrămarea caracterelor și vieții, par a nu accepta tragedia însăși. Și asta e altceva, care depășește discuția actuală. Dar, chiar și așa, încă un Lazăr sau un Ponce de Lion mor altfel decât Yank sau Robert Mayo. De ce criticii nu văd decât un singur sens al dramei și nu ambele? Uneori, este drept, caracterele se dezintegrează, dar alteori, ca în *Straniul Interludiu* și *Din jale se întrupează Electra*, eroii principali posedă o tărie crescândă, o consecvență dusă dincolo de limitele firești, așa cum este cazul Ninei Leeds sau al Laviniei Mannon.

Ca un adevărat scriitor tragic, Eugene O'Neill urmărește, după cum am arătat, viața în toată complexitatea ei, dusă până în cadrul metafizic. Astfel fiind, de sigur că viața, oricât de tare, de dinamică și de afirmată ar fi, nu poate să nu se degradeze până la fine. Dar astfel se constituie însăși ființa tragediei, care reliefează conflictul dintre măreția omului și puterea celorlalte realități ale existenței. Cum tot din substanța ei grandioasă și tristă fac parte și dualismul vieții și morții, dualismul simțirii și rațiunii, dualismul vieții și cunoașterii. Cine critică prezența frecvență a morții în tragedie nu înțelege sau nu acceptă tragedia însăși.

Statistica deceselor, crimelor și nebuniilor poate găsi date și mai bogate la tragicii antici sau la Shakespeare.

S'ar putea ca tocmai faptul că i se obiectează 'abundența de crime și decese să dovedească neaderența spiritului contemporan la tragedie. Această chestiune rămâne deschisă; și după chipul în care o va rezolva posteritatea, se va vedea dacă Eugene O'Neill a fost un geniu cu viziune singulară sau un precursor al reînvierii tragediei. Cei care posedă însă mai temeinic conștiința timpului nostru pot crede că O'Neill a avut, printre cei dintâi, intuiția unui viitor care va poseda din nou, într'o suficientă măsură, simțul tragic al existenței.

Dacă admitem tragedia, precum și concluziile vitaliste și experiențialiste de mai sus, atunci cad și unele din obiecțiile criticului Lewisohn. Atunci nu se mai poate spune că dramele nu au finalitate. Nu au o finalitate immanentă și imediată, rațională și convenabilă, dar au una care se confundă cu însăși viața individuală și anume scopul de a trăi cât mai intens și mai deplin viața, de a cunoaște trăind, de a lua cunoștință de tine, de realitatea ta esențială prin încercări cât mai vii, cât mai autentice, cât mai sincere.

Unei astfel de finalități, de sigur că îi vor lipsi gingășiile și nuanțele ce apar numai la suprafața apelor cu fundul liniștit. Dar unde e torent, unde e forță debordantă, unde e viața dezlănțuită în toată complexitatea ei, nu mai e loc pentru nuanțe, pentru blândețe, pentru patetisme mărunte. În acest sens, O'Neill e depărtat de subtilitățile, rafinamentele și disociațiile cu care ne deprinsese literatura ultimelor secole, adesea atât de inteligentă și de fină, dar lipsită de forță vitală și de înțelegeri esențiale. În acest sens, dramaturgul american poate scandaliza firile contemplative și delicate, care disecau nuanțele unui sentiment, ajungând la o inteligență a senzațiilor infime. Căci aceste firi delicate și potolite, uitaseră de forța integrală a urii și răzbunării, cunoscând doar derivațiile lor devitalizate și subtilizate. Readucerea marilor sentimente, în proporțiile tragice pe care le-am văzut, poate părea unora, cu destulă motivare, grosolănie și barbarizare. Nu știm dacă Ludwig Lewisohn face parte din rândul acestor spirite rafinate și artificializate. Dar într'unele din obiecțiile arătate se face de sigur ecoul lor.

Un alt argument din cele aduse împotriva lui Eugene O'Neill ne interesează în deosebi, anume lipsa de dragoste a autorului față de eroii săi. Acest argument face parte dintr'o altă categorie, natura lui fiind tipic creștină, căci creștinismul (și chiar Plato și Aristoteles) vede salvarea omului prin dragoste. Obiecția aceasta a lui Lewisohn este, de fapt, replica unui creștin în fața antichității. Tragicii greci procedaseră ca și O'Neill, neîncălzindu-și eroii cu dragostea lor; arătându-se necruțători și aspri cu bietele ființe omenești. Ei își urmăreau eroii cu o fatalitate necruțătoare, fără milă, fără putință de mântuire. Dragostea, așa cum o cere criticul american, e dragostea creștină care înțelege și iartă; dragostea care suferă alături de păcătos și caută să-l mântue. Dar am arătat, cu ajutorul teoriei eseistului McEachran, că tragedia nu e posibilă pe plan religios, așa cum nu e posibilă nici pe plan naturalist.

Această obiecțiune poate rămânea totuși ca un deziderat pentru o viitoare lucrare diferită. Calde elanuri lirice și momente de elevată poezie nu lipsesc din nici una din lucrările aici analizate, cum nu lipsește nici un viguros și profund psihologism, ceea ce dovedește că dacă autorul nu a fost mai bun cu eroii săi și nu a simpatizat mai mult cu suferințele lor, acestea au fost un act intenționat. Căci, în cadrul mării drame și a tragediei, a simpatiza cu eroii înseamnă a slăbi povara destinului nemilos, pe care ficcare îl poartă pe umerii săi; înseamnă a stânjeni puțința de încarnare a tuturor ravajelor sortite omului. Demonul de a duce, până la ultimele consecințe, sensul greu și sfâșietor al unor pasiuni contradictorii a ispitit pe creatorul O'Neill mai mult decât mila, mântuirea sau deșeură destinului.

Luat fiecare erou în parte, poate că nu găsim un ethos atât de nobil prin care să-l simpatizăm pe de-a 'ntregul. Personajle lui O'Neill nu posedă conștiința obiectivă a binelui și răului și adevărul a priori. Dacă le-ar poseda, probabil că nu s'ar mai întâmpla nimic și toți eroii s'ar împăca într'un spirit de toleranță. Marele creator a înțeles că tragedia nu arată binele în personajele, care mai curând luptă pentru binele lor, pentru ceea ce socot ele că e bine, ci în întreaga-i țesătură dramatică. Și cu atât mai aparent șerpuitoare va fi linia ethosului într'o tragedie, care păstrând formele speciei îi adaogă un material relativist, egocentric și cazual, atât de tipic pentru omul modern. Materialul biologic nu neagă

binele și nu cultivă deliberat răul. Dar le relativizează, ascunzând în mișcarea-i estetică binele adevărat și veșnic până la finalul care întregeste semnificația, asemeni torenților ce inundă câmpiile mănoase, pustiindu-le pentru moment, dar făcându-le și mai rodnice la sfârșit. Trăirea aceasta intensă și crâncenă, care cotopește oamenii din dramele și tragediile lui Eugene O'Neill, este de-a lungul ei un act de cunoaștere, ce se lasă întrevăzut și semnificat numai la fine, după ce viața s'a scurs și mișcarea s'a potolit. Cunoaștere, așa dar, prin viață și moarte, adică topire a tot ce-i viu până la imaterialitatea Ideii!

XII

Privind, în totalitatea ei, opera dramatică a lui Eugene O'Neill, ne întrebăm dacă în conținutul-i creștere și dezvoltare, în necurmata-i trecere prin atâtea forme și conținuturi, se găsește o linie constantă care să o poată defini dela început și până la sfârșit. Am arătat că anii de început dezvăluiesc un constructor impresionist, care, apoi, trece la îndrăzneța tehnică expresionistă. Incepând cu *Împăratul Jones* și culminând în *Straniu Interludiu*, expresionismul este epuizat în tot ceea ce putea da nou în teatru. În fine, în trilogia *Din jale se întrupează Electra*, dramaturgul american recreează în chip exemplar, tragedia antică, deși chiar *Straniu Interludiu* este tot o tragedie, dar cu un material mai curând expresionist. Aparent, prin urmare, întâlnim în opera lui Eugene O'Neill cel puțin trei stiluri.

Dacă urmărim însă structura tuturor lucrărilor dramatice, constatăm că, dintru început, acest creator de lumi noi a respectat, în aceeași măsură, grija formei ca și expresivitatea conținutului. Nu s'a lăsat niciodată depășit de material, și nici pradă răbufniților subiective. Mereu stăpân și pe formă, și pe materie, autorul a procedat ca un clasic, compunând cu ajutorul tuturor facultăților creatoare de care dispune un spirit adevărat. Simțirea ridicată uneori pe culmi de mare și profundă sentimentalitate, imaginația prefăcută până în miturile și simbolurile cele mai semnificative, rațiunea cea veșnic disciplinatoare, au contribuit totdeauna la creația oniliană. Eroi săi au trecut prin toate stadiile

existenței, dela niște ființe aproape vegetative la oameni cu aspirații dincolo de orizontul lor, dela niște robi ai instinctelor primare la luptătorii aprigi în numele celor mai adânci sentimente și datorii.

Universul umanității lui Eugene O'Neill a luminat toate modalitățile de trăire, având drept coordonate viața și moartea, și împingându-ne mereu către cunoașterea semnificativă a vieții prin viață. Cu astfel de conținuturi, opera sa ar fi putut ajunge la o destrămare formală; forța ar fi putut nimici forma. Dar lucrul acesta nu s'a întâmplat niciodată, chiar când expresionismul răscolea interioritatea omenească și o proiecta în adevăruri halucinante, stranii, acidulate. O'Neill nu a căzut niciodată în greșelile romantismului și nu a decăzut în baroc, acest stil în care găsim mai mult ecoul forței decât forța însăși. Dacă întâlnim elevațiuni romantice, năzuinți de evadare personală, aspirațiuni care fug de realitate,— toate acestea sunt disciplinate și obiectivate în situațiuni pe care logica realității, fie ea rațională sau fatală, le echilibrează, în ciuda tuturor răscolirilor. Spiritual și formal, întreaga operă este clasică, pentrucă acțiunile sunt obiectivate sau puse în situații concrete, pentrucă se dezvoltă realist (în sens filozofic, nu literar), pentrucă sunt cumpănite într'o construcție suverană.

Dar, pe de altă parte, după cum am văzut, dramaturgul a revoluționat adesea tehnica și a turnat în compozițiile sale o seamă de realități omenești vii, dinamice, debordante, pentru cuprinderea cărora a fost nevoie de o schimbare a proporțiilor dramei, de o intensificare a fondului ei, de o ridicare până la compoziția monumentală a tragediei. Forța acestui creator a avut nevoie de noi forme, și de aceea, a recurs la cea mai încăpătoare și complexă formă dramatică, trilogia, pe care marele Eschyle a creat-o cel dintâi. A turnat în aceste forme gigantice nu numai realități omenești până acum insuficient dezvoltate, ci și noi tehnici secundare, noi metode de expresie, bunuri și sugestii tipice epocii noastre, care a schimbat și a revoluționat multe în spiritualitatea umană. Toate acestea au forțat vechile forme, cerându-le modificarea.

În fond, opera dramatică a lui Eugene O'Neill este o sinteză a celui mai viu humanism, a acelui humanism de început, în care viața și cunoașterea sunt două corelate egale. Termenul de creator

clasic are cusurul de a nu spune totul, de a lăsa tocmai aspectul revoluționar, reformator, inedit afară. Dar dacă numim opera aceasta neo-clasică, socotim că exprimăm destul de nimerit stilul sintetic al acestui humanist atât de viu. Căci neo-clasicismul înseamnă respectul elementelor permanent valabile din trecut și introducerea inovațiilor prezentului. E formula cea mai încăpătoare și, totodată, unitară, posibilă vremii noastre, în care se încearcă a se disciplina marile libertăți ale creației artistice în cadre potrivite lor, dar și regulilor fundamentale ale expresivității omenești.

Definind astfel stilul operei lui Eugene O'Neill, socotim că ne-am apropiat și de substanța ei și de linia constantă a dezvoltării ei, atât de uluitoare și de măreață. Și nădăjduim că viitorul nu ne va dezminți, deși, pentru moment, nu am avut, firește, perspectiva necesară unei judecăți depline, căci și vremurile noastre, și creatorul acesta genial sunt încă în curs de definire, se află într'o devenire pe care nu o putem acum decât bănuși. Ca în toate forțele uluitoare și capabile de mari variațiuni, unii văd prea mult, iar alții prea puțin. Nădăjduim că, încercând să vedem cât mai mult într'o operă atât de grandioasă, creatoare de o lume nouă în ținutul spiritului, nu am văzut totuși prea puțin.

PETRU COMARNESCU

CONSTRUCȚIA OBIECTULUI IN ESTETICĂ

Cititorul care străbate textele noi ale esteticii fenomenologice nu poate evita impresia că silințele care le animă decurg într'un curios paralelism cu acele care însuflețeau altădată reforma pozitivistă. De o parte și de alta aceeași voință agnostică, aceeași tendință de a te refuza cauzelor și substanțelor, pentru a te menține în regiunea exclusivă a fenomenelor. Nu încapе îndoială că cuprinsul, așa zicând pozitiv, al noțiunii de fenomen, adică suma notelor afirmate în acest cuprins, a putut varia în decursul întrebuintării care i s'a dat. Totuși, considerată în limitele, rezistențele și opozițiile ei, noțiunea de fenomen reprezintă o semnificație omogenă, oricare ar fi gânditorul care o folosește. Ori de câte ori un cugetător a declarat că înțelege să studieze fenomene și nimic altceva, el a vrut să spună că refuză să se întrebe care este geneza lor sau realitatea transcendentă care se manifestă prin ele. Așa au făcut pozitivistii de toate nuanțele. Așa fac acum fenomenologii. Astfel când M. Geiger declară că «estetica înțeală ca o disciplină filosofică se comportă față de știința particulară a esteticii, întocmai ca filozofia naturii față de științele naturale» (*Zugänge zur Aesthetik*, pag. 155), suntem în drept a recunoaște aci vechea relație afirmată de Auguste Comte între metafizică și disciplinele pozitive, adică între stadiul al doilea și al treilea al întreprinderii omenești a cunoașterii. Din toate mărturiile lui Geiger, se desprinde convingerea că a sosit timpul de a renunța la ipoteze cu privire la firea adâncă sau la modul de producere al fenomenului estetic, pentru a-l considera în el însuși și a-l descrie în alcătuirea lui. Autonomizarea esteticii, constituirea ei ca o disci-

plină particulară independentă, un proces despre care ni se spune că nu e posibil decât cu ajutorul metodei fenomenologice, amintește de aproape pozitivarea științelor, reclamată altădată de Auguste Comte. Estetica fenomenologică este pozitivistă într'o măsură mult mai largă decât Filozofia Artei a lui H. Taine, care nu era totuși străin de gândul că aplică în estetică programul lui Comte.

Punctul de vedere fenomenologic în cercetările esteticii reprezintă, fără îndoială, un progres considerabil. Mai întâi din anumite motive psihologice, care nu pot fi trecute cu vederea. Căci atâta vreme cât preocuparea de a explica trăgea în cumpănă mai greu decât aceea de a descrie, și cercetarea cauzelor fenomenului estetic umbrea pe aceea a alcătuirii lui, direcția studiilor de estetică putea rămâne în mâna unor savanți care nu făcuseră în legătură cu arta și frumosul decât experiențe cu totul vagi sau inadecuate. A specula asupra motivelor psihologice sau sociale ale activității creatoare a artistului sau asupra semnificației etice și metafizice a artei, dispensa adeseori de grija de a examina de aproape și de a descrie cu exactitate ce fel de lucru este arta și valoarea estetică, ce trăsături le disting cu dinadinsul de celelalte obiecte ale realității și de celelalte valori ale spiritului. Aceasta este însă cea dintâi întrebare pe care o estetică readusă la conștiința obiectului ei propriu trebuie să și-o pună, dacă nu vrea să riște situația, atât de nepotrivită, care constă în cercetarea mecanismului genetic sau a semnificației profunde a unor lucruri despre care n'avem decât reprezentări cu totul nebuloase. Anatole France spunea odată că «teologii sunt oamenii care vorbesc în detaliu despre Necunoscut». Această definiție se potrivește multora dintre esteticienii moderni. Veacul al XIX-lea a văzut înmulțindu-se la nesfârșit numărul psihologilor și sociologilor, al etnografilor, economiștilor, fiziologilor și psihiatrilor care aduceau contribuția lor în luminarea motivelor și a mecanismului creației artistice și a emoției estetice. Multe din aceste cercetări savante porneau însă dela o reprezentare cu totul sumară și imperfectă a obiectului pe care îl explicau, încât se ajungea la situația cu totul paradoxală că se tindea la explicarea unor fenomene, care în ele însele rămăneau obscure. Estetica fenomenologică a însemnat o reacție față de această stare de lucruri. Ea marchează momentul

În care direcția studiilor de estetică trece din nou în mâna unor oameni care au experiența apropiată și familiară a realităților estetice, adică a unor cercetători pentru care cunoștința vie a acestora din urmă nu se înneacă în preocuparea de a le găsi cauzele empirice sau semnificația filozofică. Din acest punct de vedere, se poate spune că estetica fenomenologică regăsește, peste veacul al XIX-lea și mult înapoia lui, stilul de cercetare al veacului al XVII-lea, al Renașterii și al Antichității, când tehnicile și structurile speciale ale artelor erau investigate cu o atenție care a slăbit considerabil în momentul în care s'a impus interesul pentru procesul lor genetic sau pentru semnificația lor filozofică.

Dar estetica fenomenologică vine să-și rostească cuvântul său susținută și de un alt drept. Preocuparea de a explica arta, adică de a afla motivele și cauzele ei permanente, substitue varietății nesfârșite a manifestărilor ei, un număr limitat de relații simple și statornice. Cine se întreabă, de pildă, cum a apărut expresia muzicală, și răspunde că lucrul se datorește dezvoltării laturii emoționale a limbajului sau selecției sexuale sau nevoii de a organiza munca prin ritm, uită de cele mai multe ori că există forme numeroase și felurite ale muzicii, începând cu melopeea incantatorie a primitivului și sfârșind cu savanta muzică simfonică a epocii noastre și că, mai înainte de a cerceta modul producerii lor, este necesar a le descrie cu precizie și a le grupa după afinități. Cercetătorii cauzelor vorbesc însă despre muzică și poezie, decorație, dans și plastică în genere, ascunzându-și varietatea lor de fapt. Cercetarea fenomenologică restituie bogăției realității drepturile ei, punctul ei de vedere înclină către un pluralism necesar chiar lucrării de nuanțare a explicației. Adeseori, urmărind pe biologie, psihologie sau sociologiei artei, avem impresia că ipotezele lor suferă de un simplism, care provine din faptul că procesele elementare pe care ei le descoperă la temeliiile artei sunt insuficiente pentru a explica întreaga ei bogăție. Nu cumva atunci, cunoscând mai bine abundența fenomenologică a uneia din arte, mulțimea formelor și tipurilor ei în elementele lor ireductibile, ne îndrumăm și către o cunoștință mai profundă și mai completă a cauzelor? Căci este cu neputință a atribui unei compoziții de Händel același substrat genetic ca și unui umil cântec de luntrași primitivi. Indată ce cunoaștem structura specifică a

compoziției lui Händel, pe care cercetătorii o atribuie azi tipului baroc al muzicii, ni se relevă în geneza ei o nevoie de a reprezenta, un patetism scenic care era al fastuoaselor curți ale veacului al XVIII-lea, dar nu și ale sărmanelor femei maorichene care cântă în timp ce strivesc boabele de grâu. Estetica fenomenologică deschide deci orizonturi noi estetice genetice și explicative și deosebirea dintre ele nu trebuie interpretată ca o opoziție ireductibilă, așa cum s'a afirmat uneori în focul polemicelor. În ce mă privește am căutat, în « Estetica » mea, să pun la contribuție ambele metode, înfruntând acea învinuire de eclecticism metodologic, care nu mi se pare însă apăsătoare pentru cine dorește să cuprindă un câmp cât mai larg.

Dar cu toate meritele metodei fenomenologice în estetică, pe care cu greutate le mai poate tăgădui astăzi cineva, există o nevoie tot atât de evidentă de a întregi perspectiva ei. Căci estetica fenomenologică presupune că valoarea și felurile structuri artistice sunt niște realități de sine stătătoare, pe care este suficient să-și propună a le descrie, pentru ca spiritul să le găsească gata făcute, oferindu-se atenției investigatoare. Fenomenologii primesc, fără discuție, adevărul că există o valoare estetică generală și felurile structuri artistice speciale, cum ar fi aceea a tragicului, a comicalului și a sublimului, a baladei, a dramei și a romanului, a portretului sau a peisajului, a monumentului sau a basso-reliefului, a palatului sau a vilei, a liedului, a simfoniei sau a cântului liturgic, etc. Și de fapt trebuie să presupunem existența tuturor acestor structuri obiective, dacă nu vrem să lăsăm neexplicat nu numai faptul că, într'o operă de artă oarecare, recunoaștem un tip general de artă, dar și împrejurarea mult mai instructivă că, în fața anumitor opere speciale, ne dăm seama că tipul lor a fost înfrânt, că nu s'a realizat și că, din această pricină, opera respectivă suferă de o caducitate esențială. Lucrul se întâmplă, ori de câte ori trebuie să recunoaștem că o anumită lucrare dramatică nu este teatru adevărat sau că o anumită construcție arhitecturală nu este chiar un palat. Se știe că întreaga critică a clasicismului pornea dela ideea unui anumit realism al genurilor, ale căror condiții statornice erau verificate dela caz la caz. Mai târziu, așa numitele « genuri » au apărut și ele ca niște produse evolutive, capabile să-și modifice structura în orice moment și, prin urmare, lipsite

de orice forță constrângătoare cât privește exemplarele individuale care cad în categoria lor. Dar cu toate că varietățile teatrului și ale arhitecturii publice s'au schimbat neconținut din vremea clasicismului și până astăzi, continuăm încă să resimțim că unele compuneri dialogate sunt lipsite de adevăratul dramatism și că unele clădiri, în care nici proporțiile, nici podoabele n'au fost economisite, n'au atins totuși adevărata condiție a palatelor. Credința fenomenologilor în structurile obiective ale artei reia deci punctul de vedere al realismului genurilor, cu îndreptățirea pe care le-o dă o experiență care se reface în ciuda incontestabilului mobilism istoric.

Realitatea structurilor obiective ale artei nu mi se pare discutabilă, ci numai faptul că spiritul găsindu-le gata făcute, poate să le cerceteze în orice moment al dezvoltării lui. Unul din faptele cele mai caracteristice pe care ni le pune la îndemână istoria doctrinelor de estetică, este împrejurarea că există o ordine a problemelor și o variație a accentului de însemnătate care le însoțește. Nu încapă îndoială că structura sublimului conține în sine ceva permanent, căci altfel n'am putea recunoaște falsele opere sublime, dezvoltate dintr'o simplă veleitate nerealizată. Ceea ce a evoluat n'a fost decât interesul în legătură cu sublimul, care a putut exista uneori mai atenuat și alteori mai puternic și mai viu. Această stare de lucruri explică faptul că problema sublimului s'a impus numai în anumite momente cu o intensitate mai mare, de pildă la finele antichității când este compus tratatul atribuit multă vreme lui Longin sau în timpul clasicismului francez, când Boileau îi consacră renumitele sale « Reflecțiuni ». Tot astfel, în toate timpurile au existat opere de artă muzicale și chiar gândire teoretică în legătură cu ele. Totuși, niciodată ca în romantism, muzica nu a căpătat o importanță atât de mare, accentul însemnătății ei n'a crescut niciodată cu o vigoare asemănătoare. Acestei împrejurări îi datorim faptul că esteticienii romantici au putut descoperi în muzică valori care multă vreme au rămas învăluite. Dacă alăturăm, de pildă, paginile pe care le-a consacrat muzicii un Schopenhauer sau un Hegel, cu acele care s'au scris înaintea lor, fie chiar de Batteux sau Lessing, este cu neputință să nu găsim că acestea din urmă sunt sărace și superficiale, comparate cu cele dintâi. Structurile obiective ale artei sunt deci

permanente, dar interesul în legătură cu ele se îndepărtează sau se apropie, slăbește sau se intensifică. Această condiție explică existența unei istorii a esteticii și garantează progresul în legătură cu unele din problemele ei. Structurile obiective ale artei nu sunt deci niște simple existențe, pe care spiritul le poate cerceta în orice moment și cu un egal succes. Perspectiva deschisă către aceste structuri, valoarea și semnificația lor sunt fapte care variază și care atârnă de chipul în care spiritul se situează în raport cu ele. Din acest punct de vedere, se poate spune că dacă spiritul nu își creează în întregime obiectele sale estetice, în tot cazul le condiționează, putând proiecta asupra lor lumina care le este mai proprie. Construcția obiectului estetic, o problemă puțin examinată până acum, este deci rezultatul unei îndoite serii de factori, dintre care unii atârnă de structurile obiective ale artei, iar ceilalți de situația istorică sau de alte determinări ale spiritului care reflectează asupra artei. Când, așa dar, fenomenologia propune studiul valorii estetice sau a tuturor structurilor obiective în care arta se cristalizează, ea uită că lucrul nu este posibil în această formă generală și că, pentru a da cercetării întreaga ei eficacitate, este necesar a surprinde, pentru fiecare problemă, momentul coincidenței despre care am vorbit. Socotim că observația, pe care o facem, pune bine în lumină limitele fenomenologiei estetice și nevoia de a o amenda prin spiritul idealismului istoric, adică al acelei atitudini filozofice care pornește dela postulatul acțiunii creatoare a spiritului în decursul dezvoltării lui.

Problema construcției obiectului estetice oferă cercetării un întins domeniu. Rezolvarea ei va aduce înțelegerea mai deplină și justificarea necesară chipului în care cugetarea estetică a variat și uneori s'a aflat pe poziții deosebite. Abia când vom cunoaște normele care călăuzesc construcția obiectului în estetică, vom înțelege și legitimitatea acelei oscilări a gândirii în legătură cu arta și frumosul, de care se frânge de obicei încrederea acordată științei noastre. Căci atunci când vom ști sub imperiul căror condiții filozofia artei și a frumosului a ajuns a susține teze atât de variate, vom înțelege că istoria estetice nu este un lanț de contradicții, ci încercarea repetată și neostenită de a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite și la lumina unor împrejurări variate ale spiritului. Dacă obiectul estetic ar fi unul singur sau

dacă el ar avea limite bine încheiate și precise, ca un lucru pe care l-am găsi constituit în fața noastră, oscilația părerilor cu privire la el ar fi un neajuns peste care nu s'ar putea trece. Cum însă obiectul estetic nu este dat în întregime, ci produs în parte, se înțelege că felul deosebit în care apare, este însuși reflexul acțiunii istorice care îl constituie. Varietatea tezelor estetice este o consecință necesară a faptului că spiritul este ceva viu, că el trăește și se dezvoltă. Argumentul cel mai grav care s'ar putea invoca împotriva științei noastre nu este deci acela că ea însumează păreri deosebite. Argumentul hotărîtor împotriva esteticii ar fi acela că opiniile ei nu variază și nu indică vre-un sens evolutiv, căci în cazul acesta ar trebui să constatăm că spiritul a încetat să mai însuflețească cercetările ei și că lucrarea ei actuală nu mai e decât repetiția mecanică și moartă a unor vederi care s'au impus altă dată. Imprejurarea s'a produs de câteva ori în acele epoci de dogmatism obstinat, care sunt de fapt punctele moarte din istoria esteticii.

N'am vrea să trecem la ultimele considerații pe care ni le-am propus în acest articol, înainte de a accentua faptul că ceea ce am numit oscilația tezelor de estetică provine, cel puțin în parte, din aceea că ele privesc obiecte felurite ale cercetării. Așa, de pildă, împrejurarea că natura sau arta au fost obiectele succesive ale investigației estetice, explică o bună parte din divergențele și tensiunile care pot fi descoperite de-a-lungul îndepărtatului trecut al științei noastre. Această dualitate a obiectului estetic a fost plină de consecințe pentru întreaga dezvoltare a disciplinei, care a urmărit uneori să afle care sunt relațiile formale ale naturii frumoase și, alteori, care sunt semnificațiile adânci ale artei. Contrastul dintre formalism și idealism își are originea în faptul că cele două curente și-au câștigat noțiunile lor esențiale din considerarea câte unui alt obiect. Evident, de-a-lungul dezvoltării doctrinelor de estetică, există contaminări între punctele de vedere, extinderi a vederilor câștigate în studiul unui domeniu asupra domeniului învecinat, tot atâtea procedee pe care un studiu complet al chipului în care se constituie obiectul estetic trebuie să le analizeze cu grijă. Sistemele idealiste ale veacului trecut, de pildă uriașa construcția a lui Vischer, au părți masive consacrate frumuseții naturii, după cum sistemul formalist al lui Zimmermann nu nesocotește existența artei. Cu toate acestea formalismul unui

Herbart și Zimmermann dezvoltă vederile kantiene în legătură cu frumusețea naturii, pe când idealismul lui Schelling sau Hegel se putea autoriza dela tezele lui Kant cu privire la artă. Lucrul a fost destul de bine pus în lumină de Ed. von Hartmann, la începutul cunoscutei sale « Die deutsche Aesthetik seit Kant », care a arătat cum în « Critica Judecății » se găsesc toate temeiurile dezvoltărilor de mai târziu ale estetice și chiar ale contrastelor care au divizat pe susținătorii ei. Frumusețea naturii, arăta Kant, nu presupune nici un concept, ea este o simplă organizație formală, care nu se modelează după vre-un ideal; pe când frumusețea artei provine din reprezentarea ideii normale a omului. Oricine poate recunoaște în aceste formulări prefigurarea tezelor de mai târziu ale formalismului și idealismului. Contrastul dintre aceste poziții provine deci din faptul de a-i fi dat o aplicare mai largă decât o îngăduia obiectul limitat care le prilejuise.

O substituie de obiect subliniază și Ed. von Hartmann, atunci când remarcând felul deosebit în care este prețuită frumusețea formală de un Kant și Schelling, scrie: « Felurita prețuire a frumuseții formale la Kant și Schelling este în primul rând datorită faptului că Im. Kant, construind teoria sa despre frumos, avea în vedere în primul rând frumusețea neintenționată a naturii, în timp ce Schelling se referă la frumusețea artei, singura pe care o admite, alături de aceea a organismului, nu însă și a naturii anorganice » (op. cit., pag. 29). Schelling arată în adevăr că frumusețea formală în artă este o condiție necesară, dar insuficientă, de vreme ce formele frumoase, pentru a întregi o operă de artă, trebuie să fie și purtătoarele unor semnificații ideale. Lipsită de această semnificație și redusă la simple raporturi formale, arta manifestă un vid lăuntric, care compromite orice impresie estetică. Este evident încă că Schelling n'ar fi putut face aceste observații, de altfel foarte îndreptățite, dacă ar fi observat că formalismul, în întruparea exemplară pe care i-a dat-o Kant, nu este o soluție în legătură cu frumusețea artei, ci cu aceea a naturii. Exemplele se pot de altfel înmulți pentru a produce dovada că la temelie atătora din controversile științei noastre se regăsește o problemă în legătură cu constituirea obiectului.

Chiar atunci când cercetarea a avut în vedere arta, tezele estetice s'au putut afla într'o opoziție pe care o explică împrejurarea

că obiectele artistice asupra cărora generalizau savanții aparțineau unor tipuri cu totul diferite. Dacă arta a putut fi înfățișată ca reprezentarea generalului sau a individualului, așa cum lucrul a fost afirmat rând pe rând de un Schopenhauer sau Bergson, această deosebire atât de izbitoare de vederi provine din structurile artistice felurite luate în cercetare. După câte știm, nimeni n'a întreprins analiza izvoarelor artistice ale feluriților esteticieni, studiul modelelor care se găsesc la temelia construcțiilor lor. O astfel de anchetă este însă indispensabilă pentru a surprinde resortul mai adânc al oscilațiilor pe care le înregistrează istoria doctrinelor de estetică. În ce-l privește pe Schopenhauer, identificarea izvoarelor artistice care inspiră și susțin teoriile sale este ușurată prin aceea că ideile îi sunt tot timpul ilustrate de exemple împrumutate istoriei artelor. Urmărind aceste exemple, ne putem convinge că spiritul clasicismului și barocului inspiră viziunea estetică a lui Schopenhauer, într'o măsură mai mare decât ne puteam aștepta la un autor care își așternea reflecțiile sale puțin înainte de 1820. Observația nu prejudiciază întru nimic constatarea de mai sus în legătură cu accentuarea romantică a importanței muzicii, în capitolele pe care Schopenhauer le consacră acestei arte. În paginile consacrate poeziei, poeții romantici germani nu sunt însă citați niciodată; geniul tutelar al acestor pagini este Goethe, a cărui regalitate nu este împărțită decât cu barocul lui Shakespeare și Calderon, cu Byron în fine, singurul romantic, poezi a căror creație este pătrunsă de numeroase valori intelectuale. Tot astfel, în dezvoltările sale asupra artelor plastice, Schopenhauer citează totdeauna artiști de factură clasică sau barocă, greci, italieni sau francezi, Phidias, Praxiteles, Scopas, Corregio, Annibale Caracci, Poussin, etc.

Mai grea este, firește, identificarea obiectului estetic al lui Bergson, ale cărui considerații generale asupra artei în « *Les données immédiates* » sau în « *Le Rire* » nu sunt întovărășite de nici o exemplificare. Totuși, considerând momentul istoric în care aceste pagini au apărut, este permisă ipoteza că experiența impresionistă contemporană le-a inspirat în mare măsură. Arta ca reprezentare a individualului este o formulă pe care n'o autorizează decât creația impresionistă, adică acea formă de artă construită din materia senzațiilor și nu a ideilor și care, la finele veacului

trecut, a însemnat unul din momentele reacției antiintelectualiste. Cu câtă siguranță putem vorbi despre fundamentul impresionist al esteticii lui Bergson, ne putem convinge urmărind cum este prezentată în Proust arta marelui pictor impresionist Elstir, personaj fictiv, dar caracteristic pentru unele din tendințele artistice ale vremii. Ceea ce Elstir pictează nu sunt lucrurile, ci aparența lor, curățată de tot ceea ce intelectul și memoria automatizată și socială le adaogă. Pânzele lui Elstir operează « o întoarcere sinceră către rădăcina însăși a impresiei » (*Le Côté de Guermantes*, II, pag. 101). Bergsonismul lui Elstir a fost observat uneori de criticii lui Proust, de pildă de un Et. Burnet, care scrie: « Impresionismul lui Elstir își are originea în paginile din « Datele imediate ale conștiinței » asupra sentimentului estetic, a duratei reale și a celor două aspecte ale eului » (*Essences*, pag. 189). Cum însă paginile lui Bergson apar în 1889, adică într'un moment când impresionismul își dăduse măsura, pentru că puțin înainte de această dată Manet, Degas, Monet, Cézanne, Rodin făcuseră cunoscute unele din pânzele lor mai importante, putem vorbi nu numai de o influență a bergsonismului asupra impresionismului tardiv, dar și de o influență a primului impresionism asupra esteticii bergsoniene. Mișcarea impresionistă nu va fi fost deci fără răsunet asupra constituirii obiectului esteticii lui Bergson. Ideile acestuia asupra artei se referă la structurile impresioniste ale artei.

S'ar putea spune că cele două teze amintite, fiind inconciliabile, cercetarea trebuie să cumpănească bine motivele fiecăreia din ele și să se decidă pentru una singură. Cine gândește însă astfel, trece cu ușurință asupra împrejurării că obiectul esteticii nu este întotdeauna același. Adevărul pe care ne-am străduit a-l pune în lumină este că acest obiect variază neconținut, paralel cu eforturile spiritului de a-și apropria una sau alta din structurile obiective ale artei. Între feluritele teze ale esteticii nu este deci contradicție propriu zisă, căci aceasta presupune invariabilitatea obiectului. Istoria esteticii nu este aceea a contradicțiilor ei, ci istoria conștiinței umane în lucrarea de a cuceri forme cât mai numeroase și mai variate ale artei. Meritul esteticii fenomenologice stă în redescoperirea adevărului că există structuri obiective ale artei și în îndrumarea cercetării către studiul lor descriptiv. Limitele acestui curent apar însă în momentul când se recomandă inven-

tarierea, într'un spirit oarecum alexandrin, a tuturor acestor structuri. O năzuință care se izbește de constatarea faptului că există o ordine a problemelor, paralelă cu lucrarea de constituire a obiectului și de împrejurarea că estetica nu poate fi azi, decât ceea ce a fost totdeauna: reflecție teoretică alimentată din experiența vie a unei forme particulare a artei. Știința și conștiința estetică sunt termenii unui raport activ a cărui destrămare nici nu trebuie râvnită și nici nu este posibilă.

TUDOR VIANU

CENTENARUL LUI CREANGĂ

Destinul amintirii lui Ioan Creangă este dintre cele mai ciudate. Nu vom face prea mare caz de faptul că până astăzi opera nu și-a găsit monografistul de care este vrednică. Această lipsă caracterizează starea actuală de precaritate a istoriografiei și a criticii noastre literare. Într'adevăr, cu excepția lucrărilor d-lui E. Lovinescu despre Grigore Alexandrescu, Constantin Negruzzi și Gheorghe Asachi, și în afară de cercetările copioase despre Eminescu, întreprinse de d. G. Călinescu, nu avem încă studiile cunvenite, asupra clasicilor noștri. De altfel, încercările viitoare de sinteză, biografică și critică, referitoare la scriitorii din veacul trecut, se vor lovi de neajunsul puținătății materialului informativ. Rămâi uimit, de câte ori încerci să te documentezi asupra unei chestiuni literare de până mai acum cincizeci de ani, înaintea pustiului documentar care ți se așterne înaintea. În ceea ce îl privește însă pe Creangă, putem vorbi de un adevărat paradox de ordin critic și istoriografic. Pe acest scriitor, care înfățișează în simțământul public sinteza sufletului nostru etnic (expresia aparține contemporanului său Gruber), l-a cuprins într'o cercetare mai întinsă, un străin, d. Jean Boutière, din îndemnul profesorului Mario Roques. Nu s'a găsit așa dar un compatriot, care să înalțe marelui povestitor moldovean, monumentul spiritual pe care îl merita. Cât despre pomenirea pioasă, din inițiativa oficialității, nu putem vorbi fără amărăciune. Mormântul său din Cimitirul Eternitatea dela Iași a rămas fără cruce vreo douăzeci și doi de ani; a fost îngrădit abia după un sfert de veac; nu știm prin ce minune s'a înălțat și un bust modest pe acel loc. O mai grozavă părăsire nu se poate închipui. Bojdeuca din mahalaua

Țicăului dela Iași, în care autorul *Poveștilor* a locuit ultimii săi optsprezece ani de viață, a fost restaurată tocmai în 1918, din grija Universității ieșene. Incăperile ei începuseră a se prăbuși, potrivit tradiției mizerabile care a lăsat în voia soartei, atâta vreme, conacul dela Mircești sau casa lui Cuza dela Galați. Nu mai puțin jalnică apare nesprijinirea îndemnului unui mănunchi de admiratori, care au luat inițiativa ridicării unui monument încă din anul 1902, nereușind să-și realizeze gândul decât mai acum patru ani (bustul lui Creangă făurit de sculptorul Dumitriu-Bârlad, în Grădina Copou). Unul din cei mai credincioși păstrători ai memoriei lui Creangă, d. Mihail Sadoveanu, putea, în aceste împrejurări dureroase, să exclame:

« Noi, tinerii, îi vom ridica un monument în inimile noastre ».

Generația lui însă l-a lăsat uitării și pe el, a lăsat uitării și tot ce se lega de el (« In amintirea lui Creangă », *Un instigator*, București, 1912).

A trebuit să treacă, așa dar, aproape o jumătate de veac dela moartea lui Creangă, ca să se înjghebe, din inițiativă particulară, cele câteva gesturi de milostenie pentru amintirea unuia din cei mai de seamă scriitori ai noștri. Din această dureroasă tăgădanare se cuvine măcar să ne alegem cu un învățământ de viitor. Oricum, să nădăjduim că faptele de vinovată lăsare în părăsire, rămân ca semnele unui trecut ce nu se va repeta.

Zărilor deschise, la care ne-am putea aștepta după atâta paragină în jurul casei, mormântului și amintirii lui Creangă, nu se luminează încă. Iată, când scriem aceste rânduri, n'au ajuns încă la știrea noastră zvonurile unei reabilitări ale oficialității. Oare se pregătește ceva în vederea datei care va însemna un moment sărbătoresc în conștiința tuturor Românilor, știutori de carte? Căci într'adevăr, centenarul nașterii lui Creangă nu e sortit să trezească ecouri doar în cercurile restrânse ale cărturarilor. Creangă nu cade în lotul exclusiv al oamenilor de așa zisă cultură superioară. El este al tuturor, de pe toată scara, dela gânguritorii alfabetului și până la treapta cea mai de sus a filologiei și a literaturii, în înțelesul deplin al artei. Nu cunoaștem un imbold mai nimerit de înfrățire într-o sărbătoare culturală și națională, decât pomenirea răzeșului înzestrat cu daruri minunate, care a fost Ioan Creangă. Prin împletirea gândului simplu cu arta mește-

șugită din *Amintirile* și basmele sale, el este al poporului întreg. Totodată, prin înfăptuirile sale de învățător, care a dat țării sale cele dintâi bune abecedare și pilda unui învățământ luminat, el este unul din marii îndrumători ai instrucției noastre primare. Creangă, povestitorul ivit din părțile Neamțului, artistul — instinctiv sau conștient, aceasta se va vedea mai departe — impus din sânul « Junimii » și institutorul care a lăsat o dâră de lumină, se cuvine, pentru întâia oară, răsplătit de societatea, care îi rămâne datoare de atâta vreme și care nu s'a plătit de dânsul mai cu nimic. A venit deci ceasul să dăm amintirii lui Creangă, adevăratul caracter al unui cult obștesc. Numai astfel se va preface în faptă enunțul monografistului francez, care își încheia studiul cu afirmarea pentru noi nedovedită, după care « Creangă se bucură în sfârșit deplin, în toată România, de gloria la care era așa de îndreptățit ».

*

Din nevoia de unitate a spiritului, care închide substanța vie a creației în formule moarte, decurge și imaginea simplificatoare pe care ne-o facem despre creator. Pare-se că puține personalități au suferit de o mai violentă simplificare a icoanei lor omenști, decât Ioan Creangă. Prietenii săi de o seamă cu dânsul, institutori și preoți, din generația sa sau imediat următori, au țesut în jurul chipului său o grosolană plasă anecdotică. De bună seamă, gesturile, atitudinile și cuvintele ce i s'au atribuit au lăsat posterității un Creangă de esență proverbială. Oricât ne-am împotrivi acestei moșteniri, care este o realitate considerabilă în biografia lui Creangă și oricât ne-am sili să reducem anecdoticul la măsura adevărului, nu vom reuși. Aceasta este răzbunarea poznașe a lui Creangă, împotriva vinovatei purtări față de dânsul, a urmașilor. Firește că, în lipsa serioaselor cercetări biografice, s'a putut isca o adevărată legendă în jurul povestitorului. Legenda are măcar meritul de a fi lucrat la stabilirea unei atmosfere de simpatie durabilă, ba chiar a unui mic cult de bisericuță, pentru perifericii culturii. Oricât ar fi operat compensator, această țesătură legendară, față de indiferența publică, noi suntem datori să risipim falsele miraje și să contribuim cât de puțin la restabilirea figurii sale adevărate, fie și în dauna unui pitoresc în esența sa facil. Să încercăm întâi să nu ne lăsăm influențați de icoana

mediului său familiar, din bojdeuca sa țărănească, unde-și ducea traiul lângă o țitoare și între o duzină de pisici. Că Ioan Creangă a trăit până la sfârșit țărănește, aceasta nu dovedește că a rămas, în structura sa morală, nepătruns vre-unei infiltrări de cultură. Condițiile noastre de trai au însemnat multă vreme o linie de evoluție foarte înceată și o stăruință îndărătnică spre regres, în ciuda progresului formal. Abia în ultimii cincisprezece ani, organizarea urbanistică a început a impune un standard civilizată de locuință. Astăzi mahalagiul sau orășanul prin transfer brusc de clasă e așezat fără voie în condiții de viață la care ar fi ajuns prin evoluție firească peste câteva generații. Însăși mica burghezie a satelor evoluiază surprinzător, prin prestigiul pe care îl are civilizația orășenească asupra ei. Tradiționaliștii și artiștii deplâng părăsirea portului țărănesc, a industriilor casnice, a limbii neîmpetrișate, într'un cuvânt imitația formelor orășenești, care trivializează structura și înfățișarea veche a țăranilor.

Pe vremea lui Creangă, procesul de imitație lucra numai asupra târgoveților și nu se întinsese încă asupra vieții dela țară. În acest fel, s'a putut crede până deunăzi că satele noastre oferă structuri inalterabile, opunându-se pentru totdeauna formelor nouă. Un Ioan Creangă, fost diacon, institutor cu renume și scriitor prețuit de câțiva, purtat prin adunări publice, prin cercuri literare și chiar prin saloane, rezistând unei cât de ușoare și îngăduite transformări în îmbrăcăminte și felul de trai, reprezintă în realitate ceva din ultimul moment de stabilitate a tipului rural din civilizația noastră. Omul se purta în strae groase de șiac, cu un băț noduros, dormea pe prispa casei din primăvară până la începutul anotimpului aspru, își primea prietenii învelit într'un cearșaf și se rătăcea cu o lopețică ascuțită pe spinare. Ce a urmat de aci? D. N. Iorga, teoretician uneori romantic al permanenței structurii țărănești, a văzut în Creangă « un țăran ca toți ceilalți, mai isteț doar și căzut între boieri, căroră le plăceau « prostiile » lui » (« Ceva despre Ion Creangă », 17 Ianuarie 1910, *Oameni cari au fost*, I). Prin alte cuvinte, d-sa tăgăduiește străbaterea vre-unui element eterogen în alcătuirea morală a marelui institutor și povestitor. În această concepție a d-lui N. Iorga, atitudinea d-sale teoretică interpretează logic elementele de suprafață din înfățișarea materială și morală a lui Creangă. Aproape nu mai este

nevoie să arătăm că acest fel de a vedea corespunde pe deplin sensibilității și ideologiei semănătoriste, care au văzut în Creangă un exemplar pur al categoriei sale sociale. Așa dar imaginea țărănească a lui Creangă corespunde unui concept de puritate. Aci stă și tăria, dar și șubrezenia lucrului, deoarece realitatea desminte conceptele curate. Dacă părăsim perspectiva teoretică și personalitatea covârșitor dogmatică a d-lui N. Iorga, pe un plan inferior de înțelegere culturală, întâlnim confuzia dintre aparență și esență. Până și colaboratorii didactici ai lui Creangă și-au făcut despre genialul lor prieten uneori mai necioplit decât dânsii, în purtările sale, o idee dintre cele mai strâmbe. Astfel preotul și institutorul Ienăchescu, înșelat de grosolănia aparentă a lui Creangă, îl credea datornic Tincăi Vartic, în înjghebările sale literare. Iar institutorul C. Grigoriu (sau Grigorescu) era încredințat că aspra migală artistică a lui Creangă se datora unei instrucții insuficiente (firește, de vreme ce el, mai isteț, era în stare să redacteze din fuga condeiului !). În zilele noastre, cea mai barocă prezentare a lui Ioan Creangă se datorește d-lui G. Călinescu. D-sa înainte de a fi un abundent critic și un harnic istoriograf literar, este un talentat scriitor, ispitit să scrie sub îndemnul celei mai libere fantazii. Numai așa se explică faptul că d-sa, cu o delectabilă vervă imaginativă, a văzut în Creangă ba un « bivol nămolos », mânat de o « voluptate a regresiei spre pădure », ba un « fabulos Flămânzilă », ba un « geniu al bordeiului ». În dosul acestor ingenioase formulări, nu se ascunde însă un conținut sufletesc verificabil. Creangă nu este ceea ce sugerează prin înfățișarea sa fizică și prin traiul său țărănesc. În Creangă ne interesează resursele ascunse, care i-au îngăduit să transforme prin creație, un material folkloric și de impresii, la îndemâna oricărui țaran. Cum însă prefacerea acestui material nu mai este la îndemâna fiecăruia, ne preocupăm, nu de elementele nivelatoare, neinteresante, ci de elementele diferențiatore. Nu ni se pare că d. G. Călinescu ar aduce vre-o lămurire în acest sens, când crede ca și Ienăchescu, că Ioan Creangă ar fi fost « nu prea deștept ».

Va trebui deci să recunoaștem coexistența omului Creangă (poate mai « necioplit » decât alți răzeși humuleșteni, trecuți la oraș) cu scriitorul Creangă, care înfățișează un salt unic în evo-

luția noastră culturală. Puși în opoziție, cei doi Creangă oferă o antiteză dintre cele mai speculabile în vederea unor efecte ușoare. Aducerea lor la același numitor, în felul pornirii semănătoriste, este de asemenea o eroare, deoarece scriitorul nu prelungeste pe om decât pe planul unei armonii prestabilite. Personalitatea exterioară a lui Creangă rămâne deci legată de complexul structurii țărănești trecute, fără ca să prejudece asupra alcătuirii sale spirituale. De altfel, elementele portretistice ale lui Creangă ne-au parvenit prin două oglinzi paralele. Una este aceea a tovarășilor și învățăceilor săi didactici. Cei dintâi (Ienăchescu și Grigorescu) au văzut într'însul un țărănoi sfătos, poate că inferior față de ei, prin cultură. Ceilalți (Artur Gorovei, Th. D. Sperantia), urmași în ale folklorului, nu și-au explicat natura geniului lui Creangă și au căutat să-i dea o tâlcuire simplistă, prin identificarea structurii omului, cu structura operei. Și unii și alții, mai rău sau mai bine intenționați, au rămas, fie covârșiți de icoana dezamăgitoare a omului, fie entuziasmați prin efectul perspectivei, de ceața legendară, pe care au îngroșat-o și dânsii cu naivitate. Astfel, oglinda didactico-folklorică ne-a lăsat icoana când pejorativă, când fabuloasă, a unui țăran ca oricare altul, sau a țăranului ideal. Oglinda unora dintre junimiști nu reflectează o imagine prea diferită. G. Panu este, de sigur, exponentul cel mai caracteristic al felului în care era văzut Creangă de majoritatea junimiștilor. Iritat de succesul povestitorului, Panu vede în Creangă pe ruralul trecut pe la « Borta-Rece », care a fonografiat poveștile populare. Tăgăduindu-i orice originalitate de povestitor, recunoscându-i doar meritul de a fi scris cu oarecare personalitate *Amintirile*, Panu oglindește mentalitatea tipului urban, săcâit de ceea ce socotea a fi lăfăirea unui țăran, spre marele haz al boierilor. Aci se cam întâlnește impresia d-lui N. Iorga cu aceea a lui Panu, când d-sa crede că junimiștii dela *Convorbiri Literare* nu făceau decât să încurajeze pe un amuzor.

Noi preconizăm o mai limpede privire asupra omului, care nu a fost nici țăranul ideal, de concept pur, nici bivolul nămolos al fantaziei critice, ci o mlădiță a trunchiului țărănesc, care a refuzat să se transplanteze după modul evoluției sociale de astăzi. Creangă este ultimul reprezentant al inadapării țărănești la unele forme de viață târgovețe. Aspectul său vestimentar și bojdeuca

din Țicău, sunt fenomene de rezistență împotriva unui *anume* progres. Inadaptarea sa nu ia însă un caracter totalitar și nu se colorează dramatic. O mai atentă examinare a vieții și operei sale îl arată mai maleabil în structura sa sufletească, deschis ideilor politice înaintate, metodelor pedagogice noi și artist literar în scrierile sale de tot felul.

* * *

Viața și opera lui Ioan Creangă comportă în rezultatele lor o înfrângere și două biruințe. Sau altminteri zis, nu i-a fost dat să se realizeze într'o direcție, dar a creat cu prisosință în alte două domenii ale culturii.

Destinat preoției din cea mai fragedă vârstă, de pe urma ambiției materne, Creangă a ajuns preot la vârsta de douăzeci și doi de ani. La drept vorbind a fost și a rămas diacon, până la cate-risire (1859—1872). Timp de nouă ani, activitatea sa preoțească, de bine, de rău, a urmat un curs liniștit. Până la 1868, se pare că nu a avut nici o ciocnire cu mai marii săi din tagma preoțească. Cu toate acestea, încă din aceste vremuri, diaconul Creangă își caută o altă întrebuintare. Cercetează cursurile preparandiale dela Institutul Vasile-Lupu, de sub conducerea tânărului profesor Titu Maiorescu. Râvna cu care Creangă urmează în anii 1864 și 1865 aceste cursuri pedagogice, obținând premiul întâi în primul an și numirea sa de institutor înainte de absolvirea anului al doilea, arată că și-a descoperit adevărata chemare. Un asemenea zel, pe de altă parte nu știm să-l fi depus în timpul preoției sale și în direcția bisericească. I se atribue un studiu despre îndatoririle preotului, dar care, dacă este de Creangă, a fost conceput ca un fel de justificare, tocmai după ce fusese suspendat din preoție în 1871. Orișicât, se pune o întrebare: cu ce s'a manifestat în chip deosebit Creangă ca diacon? Ce inițiativă duhovnicească a avut în timpul celor doisprezece sau treisprezece ani de păstorie? Se pare că nici una. De aci urmează foarte limpede că Ioan Creangă n'a fost investit decât formal cu harul preoției.

Intre 1868 și 1871, Creangă se pune sistematic în conflict cu superiorii săi. Larga îngăduință de judecată, care ne caracterizează ca popor în cele bisericești, a soluționat problema conflictului dintre Creangă și Biserică, în favoarea celui dintâi. Per-

spectiva timpului nostru, care a văzut modernizarea preoțească, nu îl poate condamna pe Creangă pentru vina de a-și fi tăiat coada, de a-și fi potrivit barba și mustățile, de a-și fi pus o pălărie moale în locul potcapului, de a fi mers la un spectacol teatral cuviincios și de a fi tras cu pușca în ciorile din curtea bisericii. Afară de acest ultim amănunt care stârnește hazul, celelalte purtări revoluționare ale lui Creangă au ajuns a fi adoptate cu timpul de întreaga tagmă preoțească dela noi. Dacă ne punem însă în perspectiva momentului, va trebui să recunoaștem că abaterile lui Creangă au fost destul de grave, de vreme ce au atras împotriva-i protestările întregului cler ieșan. Autoritățile bisericești l-au grațiat o dată, au clasat afacerea a doua oară, cu rezoluția « se va avea în vedere » și l-au suspendat a treia oară, în lipsă, la a doua convocare. Suspendarea lăsa deschisă porțița îndreptării, este drept printr'o redactare confuză, care a făcut ocolul « Junimii », ca o mostră de neghiobie: Creangă era « oprit de lucrarea diaconiei pentru totdeauna, până când va da probare de îndreptare ». Formularea era desigur stupidă, dar Creangă trebuia să înțeleagă că i se da un termen de îndreptare de un an. În loc să primească această formulă, destul de onorabilă, Creangă a lepădat rasa preoțească, despopindu-se singur. Față de recalitranta sa, autoritățile bisericești l-au caterisit și, ca urmare a raportului lor, Ministerul Instrucțiunii l-a suspendat din învățământ. Amândouă aceste pedepse sunt îndeobște dezaprobrate de opinia publică de astăzi. Creangă apare ca o victimă a unui spirit duhovnicesc înapoiat și a zelului autorității școlare. Opinia publică judecă oarecum sentimental conflictul dintre Creangă și Biserică. Răspopirea sa apare ca un anacronism. Problema trebuie însă privită obiectiv și cu un simț al istoricității. Să fi fost Creangă într'adevăr un persecutat? De partea lui nu va fi fost nici o vină? Fără să exagerăm gravitatea abaterilor sale disciplinare, trebuie măcar să le constatăm. Și mai departe să avem în vedere că institutorul Creangă, în timp de peste douăzeci de ani de carieră efectivă, a știut să nu se facă vinovat de nici o abatere cât de mică, dovădind că se putea supune unei discipline. De altă parte, nici unul din biografi români ai lui Creangă nu a întins cercetarea, pentru lămurirea indisciplinei sale, ca diacon. Explicația este de ordin psihologic: Creangă nu avea chemarea harului preoțesc.

Credința sa religioasă, probabil călduță, nu îl susținea îndeajuns pentru păstrarea unei discipline cuviincioase. De-ar fi fost altfel, ar fi lăsat urme de înfăptuire și în direcția aceasta. Il vedem însă pe Creangă activând cu spor pentru redactarea unor manuale didactice, în timp ce își făcea datoria duhovnicească, fără mare tragere de inimă. Două din cele mai bune lucrări didactice ale sale apar în acești ani de criză: *Metodă nouă de scriere și citire*, în 1868, și *Învățătorul copiilor*, în 1871. Tot în acea vreme, Creangă a făcut cu destulă intensitate «și ceva politice», după propriile sale cuvinte. El milita, cum se spune astăzi, în *Fracțiunea liberă și independentă*, influențată de ideile social-politice ale lui Simion Barnuțiu, profesorul ardelean de drept constituțional, care predica utopia de pe catedra universitară dela Iași, și anume: lupta cu tendințe republicane, contra Domnitorului străin, și o înaintată democrație, preconizând după tipul alcătuirii sociale romane, sufragiul unic și împrăștierea.

Am vrea să știm în ce fel istoriografii literari tradiționaliști vor putea împăca convenționala lor reprezentare a răzeșului ideal, cu vederile sale politice așa de puțin conforme cu tradiționalismul firesc al clasei țărănești. Să se țină seama mai ales că Ioan Creangă nu a fost surprins în naivitatea sa de tânăr neexperimentat, cam așa cum mai tânărul Ioan L. Caragiale, pe la 1870, se lăsa târît în aventura dela Ploești a lui Candiano-Popescu. Nu se poate stabili nici o asemănare între aceste două cazuri, foarte deosebite. Caragiale a fost luat de un val de entuziasm, dar și-a venit curând în fire și, în afară de propria sa mărturie, care ni-l arată ispitit și năucit de retorica «roșilor», nu îl știm că ar fi activat la drept vorbind. Ioan Creangă era preot, avea aproape treizeci de ani în 1866 și totuși nu s'a mulțumit să fie doar un spectator încălzit al întrunirilor fracționiste. Lua cuvântul, propaga programul înaintat al fracționaliștilor și înfrunța zeflemelele adversarilor. Deși era îndatorat lui Maiorescu, care îi deschisese orizontul pedagogiei și îi înlesnise intrarea în învățământ, institutorul era propagandistul înfocat al stângii liberale. Iacob Negruzzi îl poreclise Popa Smântână, și în cupletele sale *Electorale*, din *Copii de pe natură* (București, Socec 1874), îi punea pe seamă o atitudine dezvățată, cuvinte goale și o politică preoțească:

« Frați iubiți, eu știu de sigur că voi toți gândiți ca mine
Că 'n iubita noastră țară, n'ar fi rău să fie bine.
 Pentru asta, fără ură și cu gând împăcăcios
 Cum stă scris în Evangheliile c'a zis chiar Domnul Christos
 Să fim toți cu înfrățire și cu frați să ne 'nțelegem,
 Dintre noi pe cel mai vrednic, deputat ca să-l alegem.
 Însă pentru a-l cunoaște, nu voim a cerceta
 Vârsta lui și meseria, ci de-și ține legea sa
 Cum stă scris, dacă postește și de s'a spovăduit,
 Dacă dă de paraclisuri și se 'nchină 'umilit.
 Căci trăim ca 'n vremi păgâne, oamenii nu mai sunt buni,
 Nu mai au credința veche ca odată la străbuni.
 Preoții prea mică leafă au, bisericile toate
 Chiar în zi de sărbătoare rămân astăzi deșertate,
 Discul gol e pân în funduri », etc., etc.

Ne place să ne îndoim de veracitatea proverbială baliverne din versul al doilea, după cum credem că și cele ce urmează sunt pură invenție. De altfel peste patruzeci de ani aproape, același Iacob Negruzzi ne va încredința despre realul talent oratoric al lui Ioan Creangă:

« ... Creangă... era unul din oratorii cei mai iubiți ai întrunirilor publice din Iași, fie politice, fie de orice altă natură. ... Frazele curgeau repede, pline de spirit și de bun simț din gura acestui bărbat înțelept, inteligent și vesel » (*O scrisoare*, de Iacob Negruzzi, în *Revista Ion Creangă*, II, 12, Decembrie 1909).

În același an, 1866, al turburărilor politice împotriva Domnitorului Carol, Creangă e remarcat la o întrunire electorală de o gazetă junimistă, care îi menționează fizionomia vioaie și intervenția sa, pentru « învățătura elementară, care până astăzi nu este încă destul de bine organizată » (după *art. citat* al d-lui N. Iorga). Interesanta descoperire a d-lui N. Iorga aduce o rectificare necesară versurilor satirice ale lui Iacob Negruzzi. Se vede de aci că electoralul Creangă nu venea cu revendicări și îndemnuri preoțești, ci cu preocupări profesionale de institutor. Amănuntul este revelator. El mai dovedește că politicianul, cucerit de programul utopic al școlii barnuțiene, era capabil de un simț dezvoltat al realităților, în direcția didactică.

Permeabilitatea sa față de noutățile strigătoare, care rupeau atât cu tradiția școlară, cât și cu așezările politice conservatoare, îl indică pe Ioan Creangă ca pe un spirit foarte mobil și receptiv.

Ne este ușor să înțelegem adeziunea sa la noile metode pedagogice când cunoaștem, din *Amintirile* sale, felul în care el arătase rutina didactică. Din copilărie, Creangă va fi păstrat ura pentru mijloacele mecanice de instrucție, în care a fost crescut. Imbrățișarea noii pedagogii are rădăcini în experiența dezamăgită a copilăriei. Inșă receptivitatea sa față de unele idei politice care nu au răsărit din realitățile noastre sociale, ni-l înfățișează și ca pe un progresist în ale politiceii. Iar neadaptarea sa la disciplina tagmei preoțești îndreptățește ipoteza, după care Ioan Creangă ar fi fost un agent al progresului și în ale preoției. Din manualele sale didactice mai vedem că progresul mecanic al omenirii îi stărnește o dispoziție favorabilă. Spre deosebire de conservatorul doctrinar care este Eminescu, refractar progresului tehnic, nemulțumit de înființarea căii ferate, Creangă are o atitudine opusă, grăbindu-se să dea copiilor amănunțita descriere a noii invenții și punându-și la contribuție modesta inspirație poetică spre a scorni versuri pe această temă. Ca « alegător naționalist », cum își spunea, Creangă era antisemit, reprezentând o reacțiune de ordin economic. Iar ca institutor, el recomandă în consecință direcția meseriilor și a negoțului. În *Invățătorul copiilor*, credem a-i putea atribui cele două bucăți întitulate: *Invățați meserii* și *Faceți-vă comercianți*. Bogăția comparațiilor și a proverbelor, vigouroasa structură periodică și perorațiile avântate (mai ales în textul din ediția I), îl indică pe Creangă ca autor probabil al bucăților. Gânditorul practic în domeniul economic, cu soluții pozitive pentru întărirea economică a elementului etnic, se dezvăluie în cele două bucăți de lectură.

În părăsirea de bună voie a tagmei preoțești, au intrat așa dar în cumpănă nepotrivirea temperamentală, ideile progresiste, câștigate în activitatea politică și puternicul îndemn al vocației învățătoarești.

Cine, în afară de cercul specialiștilor, mai are astăzi cunoștință de ce a însemnat Creangă în istoria învățământului nostru primar? Prea puțini. Au ajuns la urechile tuturor, pe calea anecdotică, pățaniile sale preoțești, dar s'a stins aproape faima încercatului pedagog și a neîntrecutului autor de manuale didactice. Pătruns de duhul prelegerilor lui Maiorescu, Creangă a pus în aplicare principiile călăuzitoare ale pedagogiei moderne și a dat

la iveală cele mai bune manuale din timpul său. *Metoda nouă de scriere și cetire* pentru uzul clasei I primare, introdusă aproape în toate școlile, folosită și la cursurile de adulți și în inițierea soldaților analfabeți, a cunoscut un succes fără pereche. Cartea a tras în douăzeci și cinci de ani (1868—1893), douăzeci și trei de ediții și 527.000 de exemplare, după arătările de pe copertă. *Învățătorul copiilor*, carte de lectură pentru întreg cursul primar, a cunoscut zece ediții în douăzeci și doi de ani (1871—1893) și un tiraj probabil de 120.000 exemplare. În România mică de cinci sau șase milioane de locuitori, manualele lui Creangă, înlocuind vechile cărți de școală ieșite din uz, au stat la temelia învățământului primar modern.

În același timp, metoda institutorului Creangă, legografică, intuitivă, socratică, recreativă și pătrunsă de omenie, l-a recomandat ca pe cel mai bun pedagog al timpului său. Titu Maiorescu, apreciind aceste însușiri, i-a dat însărcinarea să alcătuiască un manual: *Povățuitor la cetire prin scriere, după sistema fonetică* (1876), pentru folosința învățătorilor, și să dea o răspândire principiilor gramaticești maioresciene, în *Regulele limbei române* (1880). Creangă a mai redactat *Geografia județului Iași* (1879) și *Harta județului Iași*. Invinuit de plagiat, a răspuns cu succes criticelor nedrepte ale lui Ioan Pop Florantin. Lucrările sale didactice, prin cota sa de autor, i-au asigurat independența materială și un trai tihnit. Dar mai ales, prin excelența lor, i-au făurit un mare renume de autor didactic. Elevii școalelor din Iași erau aduși să asiste la lecțiile sale model, la clasa întâi. Nu vom trece peste prezentarea sumară a acestei activități, fără să amintim că Ioan Creangă va înfrunta timpul ca scriitor scolastic, prin girul lui Eminescu, într'unul din faimoasele sale rapoarte (1876) de revizor școlar. Rândurile călduroase și ferme ale raportului sunt până astăzi cea mai bună analiză a metodei didactice a lui Creangă. De atunci încoace, ne lipsește studiul adâncit, de specialitate, asupra activității sale didactice și pedagogice. Într'o viitoare cercetare completă a operei sale, acest studiu e neapărat trebuincios.

Data intrării lui Creangă la *Junimea*, nu este încă bine stabilită. După Iacob Negruzzi, Eminescu l-ar fi adus pe Creangă la șezătorile literare ale *Junimii*. Titu Maiorescu, în *Istoria contemporană a României*, îl arată pe Creangă frecventând socie-

tatea literară încă din anul 1871. Oricum ar fi, Creangă a început să publice poveștile sale în 1875, stârnit de citirea nuvelei *Budulea Taichii* a lui Ion Slavici. Până atunci, scrisese numai câteva mici povestiri pentru uzul școlarilor și versificări neînsemnate. Iacob Negruzzi spune cu bună dreptate în scrisoarea citată, din 1909:

« Totuși Ion Creangă era timid de natură și poate n'ar fi cutezat să scrie niciodată altceva decât cărți didactice elementare, de n'ar fi trăit în atmosfera Junimii, dacă n'ar fi fost încurajat de această societate și de nu era într'una îmboldit de directorul *Convorbirilor Literare* ».

Gheorghe Panu a văzut în încurajarea producerilor populare ale lui Ioan Creangă, de către *Junimea*, « un fel de sport » și o modă. A fost însă spre cinstea lui Titu Maiorescu, *spiritus rector* al *Junimii*, și a lui Iacob Negruzzi, directorul *Convorbirilor Literare*, descoperirea marelui talent de povestitor al lui Creangă. Cu perspectiva istorică de care beneficiem, ne este ușor să recunoaștem, prin puzderia de colaborări literare ale grupării, creațiile literare ale lui Eminescu, Creangă și Caragiale, care au dat justificarea existenței artistice a noii direcții.

Creangă nu aducea numai simpla reproducere credincioasă a basmelor, din comoara folklorică nemțeană, așa cum credea G. Panu. El lucra sub îndemnul unei puternice conștiințe artistice, care îl făcuse suspect de nepregătire intelectuală înaintea lui C. Grigorescu. Iacob Negruzzi cunoștea frământările artistului:

« Când citești proza poveștilor și amintirilor, ai crede că ea a curs deodată și neschimbat dela sine, așa cum autorul o avea în gând. Totuși puțini scriitori au lucrat așa de încet și au schimbat textul așa de mult și așa de des ca Ion Creangă. Fiecare frază sau parte de frază era începută și reîncepută în cinci, șase feluri până le căpăta forma definitivă așa de frumoasă și în aparență așa de naivă » (*loc. cit.*).

Mai sus menționatul Grigorescu arată că scriitorul stiliza îndelungat, atât în scrierile sale literare cât și în cele didactice. Amănuntul este de mare preț, deoarece confirmă anterioritatea scrupulului artistic la Creangă, autorul didactic, care nu manifesta pe atunci nici un fel de ambiție literară. Tot Grigorescu arată că Ioan Creangă punea colaboratorilor săi la îndemână, în alcătuirea bucașilor didactice, o mare bogăție lexicală, din care îi

lăsa să aleagă cuvintele trebuitoare. Cu atât mai mare este meritul selectiv al lui Creangă, în redactarea personală a poveștilor. Neîncrezător în sine, ca toți marii artiști, Creangă alegea totuși cu greu din comoara lexicală de care dispunea.

Cercetătorii manuscriselor sale, în vederea editării postume a lui Creangă, confirmă de asemenea imensa muncă de șantier, a scriitorului. Manuscrisele sale, pe petice inegale de hârtie, consemnau tot ce îi trecea prin cap, dar redactările literare erau încărcate de trimiteri și ștersături, întocmai ca manuscrisele lui Eminescu și Caragiale. Unul din acești cercetători, Gruber, practicant al psihologiei experimentale, l-a rânduit printre tipii sensuali și auditivi, scriind sub lucrarea unei puternice emoții, râzând singur, lăcrămând, transpirând și făcând mișcări reflexe, auzindu-și personajele și totuși ștergând neîncetat până la redactarea definitivă. Dela d. Artur Gorovei aflăm că scriitorul « judeca bucățile literare după efectul acustic », scandând frazele. Am putea înmulți aceste mărturii, dacă n'am avea impresia că am stăruit prea mult asupra acestui punct. Cercetarea textelor lui Creangă confirmă de altfel mărturiile contemporanilor și verifică gradul de conștiință artistică a lui Creangă. Cercetători străini ca d. Jean Boutière, sau defunctul romanist dela Lipsca, dr. G. Weigand, stăruie deosebit asupra eminenței valori artistice a produselor sale populare. D. Jean Boutière îl asemuește pentru grija perfecțiunii, cu clasicul francez al basmului, Charles Perrault, iar Weigand, după ce îl arată ca un întrupător al geniului rasei, adaugă:

«...ein Künstler, ein unübertroffener Meister in der Kunst des Erzählens; niemand vor oder nach ihm hat in so genialer Weise verstanden sich in der Volkssprache ausdrücken wie er (prefața la *Ion Creangă's Harap Alb*, Leipzig, 1910).

Cu prilejul sărbătoririi a douăzeci de ani dela moartea lui Ioan Creangă s'a ridicat de către d. N. Iorga un glas răzleț în contra prețuirii artistice a povestitorului. Mesajul de protestare al d-sale suna în acest chip:

« Orice încercare de a face din Creangă o personalitate literară în afară de caracterul său reprezentativ, de om de popor care a știut să nu fie decât *poporul, așa de simplu și prin aceasta, așa de mare*, e o greșală, de care d-voastră ați știut să vă feriți » (In revista *Ioan Creangă*, Decembrie 1909).

Cuvintele subliniate de noi, vădesc un poporanism de esență romantică. Rămâne de văzut însă dacă nu se poate face din Creangă « o personalitate literară », păstrându-i-se « caracterul său reprezentativ de om de popor ». Termenii nu se exclud, când e vorba de Creangă. Rămânând « om de popor », Creangă a ajuns o « personalitate literară » prin extraordinarul său simț artistic. Această ecuație, firește rară, face prețul deosebit al personalității lui Creangă. De ce crede d. N. Iorga în recenta lucrare *Istoria literaturii românești contemporane*, că *Amintirile* sunt « de o perfectă sinceritate nemeșteșugită, de un pitoresc spontan »? Aceasta e de-a dreptul uimitor. Și de unde deduce superioritatea lui Slavici ca povestitor, aceasta ne-ar rămânea neînțeles, dacă n'am ști că substratul etic al literaturii lui Slavici a determinat prețuirea d-sale deosebită. Este adevărat că povestitorul Creangă nu a fost călăuzit de principii etice. Absența tendinței morale este de altfel unul din caracterele literaturii populare. Creangă a fost un amoralist, sănătos ca însăși firea poporului și uneori destul de piperat (se pomenesc de către cunoscătorii manuscriselor două povestiri cari nici nu sunt imprimabile). În povestirile și amintirile sale se răsfrânge sănătatea morală țărănească, fără constrângeri de ordin etic. Bucata sa literară cu aluzii mai libere, *Moș Nichifor Coțcarul*, a fost pe drept cuvânt lăudată pentru caracterele ei nuvelistice. Măestriei artistice a povestirii, i se datorează măsura în tratarea părții oarecum riscate.

Nu este în intenția noastră de a modifica esențial prețuirea artistică a poveștilor și *Amintirilor*. Rânduindu-ne alături de aproape unanimitatea opiniei literare, socotim că poveștile sale, prin pecetea individuală a tratării, sunt adevărate creații. D. Jean Boutière a dovedit cu prisosință originalitatea povestitorului, care a dat pentru prima dată la noi, variantele unor teme de largă răspândire, cu poveștile: *Soacra cu trei nurori*, *Punguța cu doi bani*, *Dănilă Prepeleac*, *Stan Pășitul*, *Ivan Turbincă* și *Prostia omenească*; versiunea lui *Harap-Alb* e foarte deosebită de cele existente la noi și mult superioară, doar *Povestea porcului*, *Fata babei* și *Fata moșneagului* și *Făt-Frumos, fiul iepei* sunt mai înrudite cu redacțiile anterioare, dovedind un fond comun. Cercetătorul francez, specializat în studiul comparativ al basmelor, din literaturile indo-europene, a rămas covârșit de originalitatea lui Creangă, ca autor

folkloric și ca artist. D-sa încheie cu o afirmare capitală: «această transformare a poveștii populare în operă de artă e un fapt care nu se constată la multe națiuni». Iar cititorul *Amintirilor* mărturisește neputința analizei de a tălmăci farmecul lor neasemuit.

Ar fi o neiertată greșală din partea noastră să ne mărginim a vedea în Creangă pe un țăran ca oricare altul, care a dat expresie firească unui tezaur folkloric la îndemâna orișicui. Pedagogul înnoitor și oratorul popular cu vederi îndrăznețe, care a fost Creangă, și-a scuturat ceva din încercătura prețioasă a pregătirii sale. Scriindu-și poveștile și *Amintirile*, și-a refăcut candoarea primordială. Acesta este încă un semn al unei geniale intuiții artistice. Este în însăși condiția creatorului de a-și lepăda pieile și de a percepe cu simțuri proaspete, ca să surprindă senzații nemijlocite. Poveștitorul și-a redobândit frăgezimea, în vederea creației. De aci nu urmează însă că Ioan Creangă, în alcătuirea sa morală completă, a fost un simplu țăran reprezentativ, lipsit de personalitate. Marea sa biruință literară, care l-a așezat alături de Eminescu și Caragiale, nu își poate găsi o explicare suficientă în considerentul geniului etnic. Creangă realizează opera de artă prin voință, prin condensare, prin închegare, prin eliminarea zgurei. Supuse analizei amănunțite, textele sale dau revelația cristalizării, care e rezultatul unei discipline aspre.

«Nu mi-ar fi ciudă încalte, când ai fi și tu ceva și de te miri unde, îmi zice cugetul meu; dar așa, un boț cu ochi ce te găsești, o bucată de humă însuflețită din sat dela noi și nu te lasă inima să taci; asurzești lumea cu țăraniile tale».

Așa începe bunăoară fragmentul III din *Amintiri*.

Examinarea atentă a acestor patru rânduri limpezi arată grija topiceii, a selecțiunii lexicale, a impresiei euritmice. «Țărâanii», de bună seamă, în materialitatea brută, dar topite la flacăra unei conștiințe artistice, care depășește tehnica elementară a artelor populare.

Ioan Creangă a găsit în «Junimea» altceva decât bunăvoința unor boieri față de pitorescul natural al unei manifestări rustice pitorești: o școală literară, în care munca artistică era o dogmă. Alături de Eminescu și Caragiale, el înfățișează o biruință de ordin artistic, câștigată cu mare trudă. Fiecare din operele acestor trei mari creatori e elaborare strictă și avară. Eminescu a lăsat

mai puțin de o sută de poezii redactate definitiv, dintr'o muncă uriașă de șantier. Caragiale își condensează realizările într'un volum de comedii, deși poartă într'însul materiale pentru nenumărate înjghebări dramatice. Iar Creangă, comoară de folklor și de impresii personale, filtrează numai ce i se pare bun, în câteva povești și în patru fragmente autobiografice. Invățământul maiorescian și creațiile celor trei mari artiști dela *Convorbiri Literare* îngăduie raportarea școlii literare dela Iași, ca moment cultural, la clasicismul francez (grupul Boileau, Racine, Molière și La Fontaine, din generația dela 1660). Același cult clasic al formei și al adevărului psihologic, același criticism fecund în rezultate însuflețește mișcarea artistică, prezidată de cumpăna dreaptă a lui Titu Maiorescu. Ne este îngăduit să deducem, din covârșitoarea influență exercitată de profesorul de pedagogie asupra diaconului ce se iniția în ale școlii, că Ioan Creangă, sub aceeași binefăcătoare înrăurire a spiritului maiorescian și-a desăvârșit la limita extremă a perfecțiunii, scrupulul artistic înăscut.

Vremea, care roade falsele prestigii literare, va lucra în folosul operei lui Creangă. Treptat se va lămuri confuzia care îi știrbește personalitatea, reducându-l la exponentul instinctiv al categoriei sale. Topind micile asperități ale particularismului regional, manifestat lexical, timpul va desăvârși clasicitatea operei sale. Netezind trăsăturile fabuloase ale portretului său moral, dedus din anecdotică, va mări faima meșterului care a dat scilipiri cristaline geniului nedeslușit al poporului. În umorul, în duioșia, în sfătoșenia sa așa de evocativă, se vor desluși muchile agere ale cleștarului, care răsfrânge și sporește lumina, iar nu apele doamoale ale părăului, care oglindește, fără să aleagă. Când vom înceta de a-l privi pe Creangă ca o medie a sensibilității românești, de obârșie țărănească, îi vom fi dat ceea ce i se cuvine.

Atunci se va destăinui secretul artei sale, de nuanțe, de semitonuri, de umbre și lumini, ce se refuză simțirii neartistice sau preconceptelor doctrinare.

Nică a lui Ștefan a Petrei Ciubotariul din Humulești, născut la 1 Martie 1837, va fi reintegrat atunci în drepturile geniului său, care realizează într'adevăr o sinteză a geniului nostru etnic, cu o coloratură însă puternic individuală.

ȘERBAN CIOCULESCU

ÎNAINTE ȘI DUPĂ « MIRACOLUL BIBLIC »

Nu rămâne nici o îndoială că, alături de « miracolul grec », a existat un « miracol ebraic », magnific înflorit în mesianism și depășit în mesajul lui Christos. Dar asemenea « miracole » au apărut ele deodată în lumea afrasiană și mediteraneană? Intr'o cronică precedentă (*Înainte de miracolul grec*, « R.F.R. », Mai 1936), aminteam câte civilizații și câte sensibilități au colaborat la ecloziunea uluitoare a culturii elenice. « Miracolul grec » nu rămâne întru nimic știrbit, după toate descoperirile arheologice și interpretările stilistice din ultimii treizeci de ani. Dar acum îi putem înțelege mai bine « istoria »; îi găsim originile, îi fixăm etapele, îi precizăm originalitatea. Studii asemănătoare s'au făcut și în ceea ce privește « miracolul ebraic ». Unii orientaliști au exagerat chiar probabilele influențe exercitate de cultura și gândirea babiloniană, egipteană și iraniană asupra dezvoltării conștiinței morale și religioase iudaice. După cele dintâi mari revelații arhitectonice ale Mesopotamiei, s'a crezut chiar că monumentele babiloniene și asiriene vor schimba toată perspectiva modernă asupra Bibliei. Lucrurile nu s'au petrecut întocmai. Descoperirile din Mesopotamia, alături de progresele egiptologiei, au contribuit într'o mare măsură la înțelegerea « miracolului ebraic ». Dar perspectiva modernă asupra Bibliei n'a fost fundamental schimbată. « Miracolul » a rămas neștirbit. Este adevărat că un orientalist ca James Henry Breasted afirmă într'o carte excepțional de interesantă: « Organizarea socială și dezvoltarea morală a umanității în Valea Nilului, care e cu trei mii de ani mai veche decât cea a Evreilor, a contribuit esențial la formarea acelei literaturi ebraice pe care noi o numim Vechiul Testament. Moștenirea noastră morală derivă așa dar dintr'un trecut *uman* mai larg, și cu mult mai vechi decât acela al Evreilor, și mai de grabă se poate spune că ne-a venit prin ei decât *dela* ei »... (*The dawn of conscience*, New-York, 1933, p. XV). Lucrul este adevărat, dar numai în parte. Foarte multe intuiții religioase înalte și noțiuni morale precise au fost descoperite pe Valea Nilului, cu două mii de ani înainte de pri-

mele texte biblice. Dar gândirea și sensibilitatea egipteană au cunoscut, apoi, etapele finale ale oricărei culturi: sterilitate, dogmatism, moarte. Deși a existat un « imperialism egiptean » sub Thutmes III și deși un Amenophis IV încearcă introducerea un ui monoteism *sui-generis*, cultura egipteană nu-și câștigă acele valențe universale de care dă dovadă « miracolul biblic ». Numai în cazul când acceptăm fascinantele teze ale lui George Elliot-Smith și ale elevilor săi, Jackson și Perry, putem vorbi despre caracterul universal al culturii egiptene. Lucrul acesta nu-l face un egiptolog atât de precaut ca Breasted. El încearcă însă, în magnifica sa carte *Aurora conștiinței*, o sinteză a tuturor cunoștințelor noastre despre Egipteni, Mesopotamieni și Iranieni, prin care să dovedească validitatea morală, filozofică și religioasă a omenirii pre-biblice.

Același scop și-l propune și Charles Jean, în al treilea și ultimul volum din lucrarea sa *Le Milieu Biblique avant Jésus-Christ*, în care se ocupă tocmai despre: *Les idées religieuses et morales* (Paris, 1936, Librairie orientaliste Paul Geuthner, XC + 728 pag., gr. in — 8^o, cu 80 planșe, 130 fr.). Profesorul Charles Jean este un orientalist specializat în problemele sumeriene și babiloniene, domeniul în care a publicat câteva cărți fundamentale (*Shumer et Akkad*, Paris 1923; *La littérature des Babyloniens et des Assyriens*, Paris 1924; *Le péché chez les Babyloniens et les Assyriens*, 1925; *La religion sumérienne*, 1931, toate în editura Paul Geuthner; am amintit numai cărțile care nu sunt de strictă specialitate, căci Ch. Jean este și un emerit editor și traducător de texte cuneiforme, în special religioase și juridice). Nu cunosc primele două volume din această importantă lucrare; ele se ocupă cu *Istoria și Civilizația* (350 pag., 1922) și *Literatura* (650 pag., 1923) popoarelor care au intrat în contact cu Evreii. Cel dintâi volum a fost, în anumite cercuri, criticat cu destulă violență. I se reproșă profesorului Charles Jean lipsa de perspectivă istorică în subiectele pe care le tratează. De abia acum, în prefața celui de al treilea volum, înțelegem precis planul și intențiile acestui vast tratat de aproape două mii de pagini. Profesorul Charles Jean și-a publicat cursul universitar despre antichitățile biblice; redactat fără gândul de a vedea vreodată lumina tiparului, acest curs cuprindea, fără îndoială, inevitabile repetiri și oarecare fluentă. Aceste vicii sunt considerabil atenuate în volumul de față. (Deși, și aici, repetirile sunt uneori abuzive; d. p. aceleași rânduri, despre Saduceeni și Farisei, se întâlnesc și la pag. 569—570, și la pag. 673). Totuși tratatul profesorului Charles Jean este merit să aducă mari foloase celor care voiesc să cunoască rezultatele ultime ale orientalistice și arheologiei biblice. *Le Milieu Biblique* este publicat mai ales pentru nespecialiști, deși autorul citează de cele mai

multe ori din original și face cuvenitele trimiteri chiar la colecțiile de documente egiptene și mesopotamiene. Așa cum a fost redactată, această carte va avea rolul pe care l-a avut o generație întreagă tratatul lui Felten asupra Epocii Noului Testament.

Poate că planul întregii lucrări nu este tocmai fericit ales. *Le Milieu Biblique* este împărțit pe epoci istorice: *Les hommes de la préhistoire* (pag. 3—34); *Depuis l'aurore de l'histoire jusqu'au II-e millénaire* (pag. 37—258); *Depuis les temps mosaïques jusqu'à la captivité de Babylone* (pag. 263—414); *Depuis la captivité de Babylone jusqu'à la domination romaine* (417—614); *Quelques concepts communs aux populations du milieu biblique. Conclusions* (617—686). Fiecare din aceste mari epoci istorice este la rândul ei împărțită în mai multe capitole (Egiptul, Babilonia, Iudea, Fenicia, Grecia, etc.), iar capitolele cuprind paragrafe speciale despre fiecare zeu în parte, despre obiceiuri, rituale, idei morale, etc. Lectura cărții este, așa dar, îngreuiată din cauza excesului de compartimente. Cum datarea documentelor cuneiforme nu este încă bine precizată, anumiți zei sau anumite concepții religioase sunt aproximativ fixate într'un paragraf sau altul. Repetițiile sunt deci inevitabile. Căci, se întâmplă ca numele unui zeu babilonian să apară într'o anumită epocă fără nici o altă explicație suplimentară; zeul acela capătă importanță numai câteva sute de ani în urmă, când documentele vorbesc precis de cultul lui și de locul lui în ierarhia divină. Pentru a se păstra cât mai aproape de «adevărul istoric», autorul dedică un scurt paragraf zeului îndată ce numele lui apare în documente, apoi revine cu amănunte într'un paragraf ulterior, când documentele îi permit să-i reconstituiească profilul religios și cultural, și așa mai departe, până la sfârșitul cărții. Nu sunt deci numai cinci sau șase «fluvii mentale» (sensibilitatea și dogma religioasă a Egiptului, Babilonului, etc.) a căror istorie trebuie s'o urmărească, ci autorul are sub ochi o sută-două de râulețe, ale căror coturi și albiu anevoie de fixat e silit să le precizeze pagină cu pagină, pas cu pas. Lectura este, firesc, îngreunată. Însă cartea câștigă imens în poezie. Bogatul parter de note și trimiteri transformă fiecare paragraf într'o mică monografie. Dacă cititorul iese puțin uluit din această carte stufoasă, el știe totuși unde să se reîntoarcă pentru a-și preciza, până în cele mai mici amănunte, istoria unui zeu sau cronologia unei idei morale. Cartea lui Breasted, pe care am menționat-o la începutul acestei cronici, este perfect construită, și o singură lectură e suficientă pentru ca cititorul nespécialist să-și «facă o părere» asupra civilizațiilor pre-biblice. Charles Jean, dimpotrivă, pare că disprețuește această simplificare a materialului, această excesivă «construcție», la care colaborează, cu sau fără voie, imaginația și logica autorului. El scrie pentru nespécialiști, oferă

toate informațiile pe care le știe, dar nu se grăbește să dea și scheme perfecte. Incurajează pe cititor să-și facă el singur o schemă, o « sinteză ».

Firește, la capătul acestui lung și dificil periplu, autorul vorbește despre câteva concepte comune ale mediului biblic. Nici el nu neagă influența egipteană asupra lui Moise, după cum nu pune la îndoială influențele cananeene și babiloniene asupra formării religiei iudaice. Concluziile sale sunt chiar răspicat mărturisite: « De ce qui précède, il résulte qu'Israël n'était pas moins enclin au polythéisme et à la vie facile que les autres Sémites; et, par suite, la source du Monothéisme que son élite religieuse se transmet de génération en génération ne peut s'expliquer par un *instinct religieux spécifique qui aurait caractérisé ce peuple* » (pag. 662). Moise, de asemenea, nu putea ignora monoteismul egiptean, pe care, optzeci de ani înainte, încercase să-l impună Amenophis IV (pag. 667). Celelalte culte semitice sunt cunoscute și influențează iudaismul în toate fazele sale. « Ainsi, à aucune époque, l'Israël palestinien n'a été entièrement à l'abri et dans l'ignorance des croyances, légendes, idées, cultes, moeurs, des peuples qui l'environnaient, avec lesquels il eut d'ailleurs des rapports spontanés ou dont il subit l'hégémonie » (pag. 672).

Intr'adevăr, legenda creației omului se găsește și în Babilon la o epocă mult mai veche (*op. cit.*, pag. 184 și urm.); tristețea psalmistului se întâlnește în anumite texte egiptene din mileniul XX în. Hr. (pag. 255, etc.); asemănarea între cartea egipteană numită *Înțelepciunea lui Amenope* și Jeremia și *Proverbele* este atât de turburătoare și de precisă, încât textul egiptean a servit chiar la amendarea versiunii biblice (cf. Breasted, *op. cit.*, pag. 288 sq.). Încă din epoca sumeriană se admitea că fiecare om are o soartă, că omul e predestinat (Charles Jean, *op. cit.*, pag. 372 sq.); încă de prin 2700 în. Chr., cu șapte secole înainte de Abraham, în Egipt își făceau drum (în urma anarhiei sociale și politice) anumite sentimente pe care le socoteam, până acum, experimentate întâi pe lume de poporul iudeu: « De acolo nimeni nu se mai întoarce », spune textul egiptean, « nimeni nu se mai întoarce ca să ne spună forma lor (a faraonilor morți), ca să ne spună soarta lor, ca să se bucure inima noastră până în ceasul când vom ajunge și noi acolo unde s'au dus ei » (*ibid.*, pag. 679; pag. 252 sq.). Un sfat moral asirian spune, între altele: « Să nu faci nici un rău dușmanului tău ! Celui care-ți face rău, fă-i bine ! » (*ibid.*, pag. 681). În Egipt, un text ne spune: « El a dat pâine celui înfometat, și apă celui însetat, și vestminte celui care era gol ! » (pag. 681). Și asemenea citate cu rezonanță biblică sau chiar evanghelică, pot fi amintite într'un număr și mai mare. Toate acestea dovedesc unitatea morală și spirituală pe care o atin-

sese lumea afrasiană, mai ales după campaniile lui Thutmes III. Dovedesc, de asemenea, că etapele conștiinței umane sunt cam pretutindeni aceleași. Și dacă spiritul grec a putut impune o anumită unitate lumii mediteraniene, duhul religios al culturilor afrasiatice izbutise și el să obțină o serie de valori cu valențe universale.

« Miracolul biblic » rămâne totuși un semn de întrebare; pentru că, în timp ce în Egipt și în Babilonia existau *idei morale și idei religioase* perfecte, poporul iudeu a transformat aceste idei într'o *experiență religioasă* excesiv de fertilă. După cum notează Charles Jean, *nimic* nu silea pe Evrei să fie monotheiști, profeti, mesianici. O explicație prin rasă, prin mediu, prin împrejurări sociale, prin influențe exterioare — e insuficientă. Unele *idei* biblice fuseseră descoperite; o *viață* religioasă de tensiunea și densitatea vieții biblice, a trăit numai poporul evreesc...

Interesante și « actuale » sunt meditațiile asupra sincretismului religios, din epoca alexandrină. Anevoie te poți împotrivi gândului de a asemana sincretismul alexandrin cu epoca noastră. Și atunci, și acum, în toate părțile se observă o sete de a accepta idei, forme de viață și de sensibilitate, ori de unde ar fi. Astăzi, așteptăm și asimilăm asemenea idei și forme ca o *salvare*; ni se impun cu o teribilă urgență, și le primim cu speranța că ne vor rezolva crizele economice, culturale și spirituale. Atunci, în epoca sincretismului religios, oamenii așteptau cu o egală nerăbdare și neliniște, idei și sensibilități religioase, gnostice, morale, care să le rezolve problemele lor personale (problema răului, a cunoașterii). Dar și atunci, ca și acum, așteptarea și acceptarea era o *salvare*; se dădea un sens existenței, se căpăta o demnitate umană. Mesajul lui Christos n'a fost pregătit numai în Cer; a fost pregătit și pe pământ. Oamenii ajunseră destul de izolați, de triști și de dezorientați, ca să nu-și revendice libertatea deplină a conștiinței și actelor lor. Această *libertate* a dus pe oameni la Christos, iar mai târziu la Pavel. Oamenii erau *liberi* să se piardă, sau să se mântuie. Victoria mesajului creștin a fost posibilă, atât de repede, prin libertatea spirituală a omului.

MIRCEA ELIADE

POEZII ȘI CRIZA POEZIEI

Despre o anumite « decadență » a poeziei se vorbește tot mai insistent în zilele noastre, în străinătate^{*} ca și la noi. Generala criză spirituală prin care trecem și-a manifestat efectele maxime asupra tărâmului de vis și muzică al poeziei, mai ales. Cu o precisă regularitate, cărțile^{**} de studii, articolele de revistă și din ziare,

constată cu durere trista soartă a poeziei contemporane și încearcă desperate apeluri întru mântuirea ei. Trăim fără îndoială o criză a poeziei evidentă printr'un îndoit simptom: o receptivitate publică de-o anemie ce crește mereu pe de o parte, o îndreptare a creatorului poetic către alte specii literare pe de alta. Încercări laudabile de a depăși criza se ivesc uneori. Premiile de pildă ce se acordă poeziei de Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II », se situează printre nobilele acte de prețuire ale visului românesc. În afara lor însă, editorul refuză cu hotărîre a tipări avânturi poetice fără ecou în sensibilitatea publică.

O atare întristătoare situație se cere a fi cu intenție cercetată, explicată și, dacă e posibil, remediată. Să ne întrebăm dar: care motive determină cu o stăruință atât de crudă producerea și permanentizarea crizei poetice contemporane și dacă este apoi cu putință, o înlăturare organică a lor?

Ne răsar în minte firește — mai întâi — explicațiuni de ordin cu totul general, privind orientările contemporane ale societății către — cum s'ar spune — un « materialism cras », un « mașinism ucigător al spiritului », o idolatrie a cantității împotriva calității și alte calificări banale de acest fel, care duc în fond la observația că poezia constituie astăzi un anacronism, o îndeletnicire ce nu cadrează cu « stilul » de viață actual, că o reînviere a ei ar însemna o notă stridentă într'un concret de un aspect — ce e drept — mecanic, dar consonant sentimentului colectiv al vremii. Explicarea și, am adăoga de îndată, condamnarea reactualizării valorii poetice par atât de întemeiate, hotărîte și grave, încât orice obiecție ar putea face impresia că sună inutil. Încercările de reînviere a poeziei se înfățișează în acest caz ca înduioșătoare gesturi de generozitate postumă, artificiale și fără eficacitate deci.

Felul acestei motivări e totuși prea simplist spre a da o lămurire asupra fenomenului. « Stilul » vremii noastre — dacă mai e posibilă utilizarea acestui termen unificator de opoziții — nu ne apare atât de « mașinist » cum s'a crezut, ci, tocmai dimpotrivă, valurile mișcărilor mistice de pildă, de orice nuanță ar fi ele, manifestă un exces explosiv de spiritualitate în sensul unei mari, uneori și adânci, tensiuni sufletești. Mica receptivitate publică față de operele spiritului și în speță ale poeziei nu s'ar explica dar prin orientarea exclusiv mecanicistă a sufletului contemporan. Numai în parte explicarea aceasta poate fi valabilă și anume privește pe acele structuri ce sunt interior și organic îndemnate spre « mașinism » și care de altfel în nici o altă epocă a culturii n'ar urmări vre-un alt drum.

Motivele crizei poetice trebuiesc căutate deci și alte direcțiuni și voi cere în primul rând poeților învoirea de a-mi îngădui să descopăr unele pricini ale răului și aș spune cele cardinale chiar,

în opera lor însăși. Prea multă hulă s'a zvârlit totdeauna asupra bietului cititor de poezie fără să fie, de cele mai multe ori, vinovat. Vom vedea de îndată câtă vină și responsabilitate apasă pe umerii poeziei însăși.

Intr'adevăr nu suntem cei dintâi care să observăm că între creația poetică a vremii și sensibilitatea receptivă a publicului o consonanță nu se mai poate realiza pentrucă poezia se izolează ea însăși tot mai mult în «turnul de fildeș» al esoterismului, în păienjeniușul combinațiilor imagiste, în alhimia formelor bizare cu chei magice, într'un estetism în sfârșit a cărui subtilitate doar preoții noului cult o pot pătrunde. Un abis se cascadează între poezie și viață, între creatorul și contemplatorul artei poetice. Situația aceasta nu e firește exclusiv specifică vremii noastre. Ea cunoaște în istoria poeziei și a artei, momente inițiate — în epoca modernă — din renaștere chiar, dar cu o frecvență deosebită în veacul al XIX-lea. Unii romantici, Flaubert mai târziu, simbolști apoi, cultivau cu preferință această direcție. Flaubert mai ales urmărea cu luciditate crearea unei poezii artistice, stilizate cu migală de bijutier, scăldate în spuma dantelăriilor formale. O deplină evadare de pe meleagurile vieții își propunea el când scria cu o perfectă consecvență: *Artistul trebuie să se aranjeze astfel încât să facă posteritatea să creadă că n'a trăit* («Correspondance», Febr. 1852). Dar dacă estetismul poetic cuprindea altădată regiuni mai puțin întinse ale poeziei vremii, forma lui contemporană ne apare ca exclusivistă. Așa se explică vâlva și adesiunea entuziaștă a poezilor la teoria poeziei pe care o dezvoltă de pildă abatele Brémond condamnând «impuritățile poeziei» atunci când scria: *este impur tot ceea ce poetul a vrut să exprime și a exprimat în adevăr, e subiectul sau anecdota poemului, dar de asemeni sensul fiecărei fraze, înșirarea logică a ideilor, progresul povestirii, detaliul descripțiilor până și emoțiile direct excitate*. Poezia era redusă în această concepție la un inefabil muzical ce se pierdea în cele din urmă în murmurul mistic al rugăciunii. Cu astfel de vederi ce teoretizau pe de o parte unele stări de fapt ale poeziei, dar îndrumau în același timp pe acest drum și pe altele ce nu-l străbătuseră încă, poezia contemporană trebuia să se îndepărteze tot mai mult de viața și formele ei, să se complacă într'un rafinement plastic sau muzical pentru care se cere un îndelung exercițiu accesibil adeseori creatorilor de poezie numai. Se producea astfel un fenomen ce nu se încadra de fapt între preocupările generale ale vremii care și în știință ca și în filosofie cunosc dimpotrivă o adevărată întoarcere spre autenticitatea vieții. Anacronismul poeziei aci trebuie căutat, ci nu aiurea.

Intr'o astfel de situație, receptivitatea publică oricât de binevoitoare s'ar arăta, nu are capacitatea de a se iniția în secretele

magiei poetice. Poezia îi rămâne astfel străină ca o enigmă ce nu poate fi nici când deslegată. Soluțiunea se oferă dar dela sine și remedierea crizei poetice trebuie obținută dela poeți chiar, printr'un apel călduros la refacerea legăturilor poeziei cu viața și formele ei. Numai în mod accidental, prin exces de rafinament, poezia s'a construit din firele fragile ale beteliei estetiste. În marile și sguuitoarele ei realizări, poezia a fost totdeauna o expresie a vieții însăși. Cele două vechi direcțiuni ale poeziei care sunt în același timp și cele două eterne structuri ale sufletului uman — clasicismul și romantismul — au socotit deopotrivă că misiunea poeziei va trebui să se înalte pe schelele nobile ale vieții. Reprezentând atitudinea clasică, *Goethe* scria în « Discuțiunea cu *Eckermann* » (18 Sept. 1823): *Lumea este atât de mare și bogată și viața atât de variată încât niciodată nu vor lipsi prilejurile pentru poezie. Toate poeziile trebuie să fie ocazionale, adică realitatea trebuie să le ofere prilejul și materialul.* Exprimând punctul, de vedere romantic, după ce prescrisese poeziei cu infinitul capriciu al firii sale tot felul de norme, *Friederich Schlegel* ajunge în cele din urmă și la formula: *Misiunea poeziei romantice nu este numai să reunească toate formele despărțite ale poeziei și să lege poezia cu filosofia și retorica, ea trebuie când să amestece, când să topească laolaltă poezia cu proza, genealitatea cu critica, poezia cultă cu cea populară, să facă poezia vie și sociabilă, viața și societatea poetică.* E în această definiție normativă a poeziei romantice atât entuziasm pentru relația reciprocă dintre poezie și viață și o atât de mare apropiere față de concepția clasicului *Goethe*, încât însemnătatea vorbelor lui *Fr. Schlegel* nu poate fi în deajuns de subliniată și cu oportunitate, citată astăzi. Luminată de două spirite cu formațiune și structură deosebită, puterile poeziei ne apar crescute din adâncul valurilor vieții, ci nu din câmpul construcției artificiale ale spiritului alhimist. Misiunea poeziei a depășit de altfel — în unele sublime concepțiuni ale ei — realizarea satisfacției pur estetice și în nobilul ei efort de coborîre spre fântânile vieții, s'a dovedit a putea luneca ispitită de demonul cunoașterii până în miezul ascuns al lucrurilor. Acolo unde știința și filosofia, ba chiar religia, n'au mai pătruns, acolo unde un *ignorabimus* implacabil începuse să răsune, poezia — după concepția unora dintre romantici — era singura fulgerare prin care omul avea puțința să lumineze o clipă cel puțin, abisul ignoranței sale. Să ne fie îngăduit să evocăm cu acest prilej filosofia asemănătoare cu un poem a unui *Schelling*, pentru care funcțiunea artistică era actul suprem al subiectului cunoscător, procesul hotărîtor în deslegarea enigmelor lumii: *Arta îi deschide filosofului* — scria *Schelling* la 1800 — *întrucâtva sanctuarul unde arde pentru a spune astfel cu o singură flacără într'o unire eternă și primordială, ceea ce este separat în*

natură și istorie, ceea ce în viață, acțiune și gândire trebuie să se urmărească și să se gonească pe veci. Absolutul schellingian numai prin artă a putut fi pătruns și se înțelege implicit prin poezie, despre care filosoful german spunea că va supraviețui tuturor științelor și artelor, iar romanticul din aceeași vreme Novalis, că ea constituie esența lumii însăși. O artă și o poezie care să servească scopurile înalte ale cunoașterii — o concepție pe care o militează la noi d. Camil Petrescu — iată o perspectivă și omisiune turburătoare pe care estetismul poetic contemporan o ignorează cu desăvârșire. Dar mai aproape de nevoile practice ale vieții, într'o sferă mai accesibilă marelui public, poezia romantică s'a socotit nu odată ca o adevărată educatoare a omenirii, așa cum o califică de pildă același Schelling. Poeții romantici s'au apropiat adesea de sufletul răscolit de furtuni al mulțimii, i-au exprimat sbuciumul istoric și au devenit profeții lui. Insușindu-și funcțiuni de ordin social, poezia acestora a trebuit să trezească ecouri adânci în sensibilitatea publică. Și e absolut important să observăm că solidarizarea poeziei cu formele tulburătoare ale vieții n'a însemnat la un Goethe sau la romantici o abdicare dela înaltele comandamente ale artei. Creându-și poezia din «realitatea» care i-a oferit «prilejul și materialul», Goethe n'a trădat o clipă valorile estetice ale operii sale.

Dacă situația se prezintă în aceste condițiuni, dacă deschizându-se poeziei noi perspective către peisajele variate ale vieții — idealul estetic nu ne apare de loc profanat, dacă în sfârșit se pot oferi poeziei misiuni ce întrec simplele satisfacțiuni ale unor emoții efemere și se angajează adânc setea noastră de cunoaștere, posibilitatea de remediere a crizei poetice începe a ne câștiga încrederea. Legându-se din nou de multiplele forme ale vieții din care și către care purcede, părăsind prin urmare deșerturile estetismului pur și steril, umanizându-se deci, poezia își va recuceri locul printre creațiunile preferite ale publicului fără a-și trăda — în același timp — idealurile.

Privite în cadrul românesc, toate considerațiunile de mai sus își găsesc o aplicare firește mai intensă. Intre creatorul de poezie românească și contemplatorul ei, distanța ia adeseori proporții astronomice. Pe când poetul se adaptează la noi cu o elasticitate și abilitate neîntrecută ultimului moment literar european, pe care adesea cu snobism îl și depășește, cititorul cuprins de valurile unei vieți sociale active nu este sollicitat de nici o afinitate cu o poezie ce s'a izolat singură în înghețurile unor fantastice frumuseți polare. Intr'o societate în continuă și grăbită devenire, cu atâtea aspecte de pitoresc și de înaltă cultură, prezența unei poezii expresive pentru sbaterile ei, cu misiunea de a-i ușura cunoașterea și într'o măsură a-i îndruma evoluția, se face tot mai sim-

țită. Realizând-o în cadrele unei estetici « normale » adică istoricește verificată prin atâtea opere reprezentative, poezia românească își va regăsi publicul ei de odinioară, transformând într'un vis urît de care ea însăși a fost vinovată, spectrul crizei de astăzi.

AL. DIMA

NOTĂ DESPRE UN POET ȘI — PUȚIN — DESPRE POEZIE ÎN GENERE ¹⁾

Am scris cândva că e foarte ușor astăzi a avea talent în poezie. Înțelegem, prin această afirmație, în aparență paradoxală, că există un întreg arsenal de instrumente poetice, care circulă cu atâta ușurință, încât oricine și le poate însuși. Sunt anumite forme de expresie, anumite tipare de versificație, anumite tipuri de imagine, jocuri de ritm și efecte de rimă, care dau poeziei tinere din ultimii ani o înfățișare surprinzător de egală, în ciuda cutezanțelor ei de stil. De altfel, trebuie să remarcăm că aceste cutezanțe nu sunt tocmai cutezanțe. Prin uz și abuz, orice originalitate de expresie devine cuminte. Nimeni nu se mai sperie astăzi, sper, de formele sintactice « bizare », pe care le cultivă tinerii poeți, cu sentimentul de a făptui mari vitejii literare.

Era un timp când asemenea exerciții și solfegii de expresie abstractă provocau stupeoria cititorului cumpătat și uneori admirația de principiu a criticului imprudent.

Astăzi limbajul poetic a rezolvat o sumă de mici probleme de vocabular, de sintaxă și de prozodie, iar soluția lor stă la îndemâna oricărui scriitor de versuri.

În sensul acesta, spuneam că e ușor să ai talent. O literatură care a trăit experiența Arghezi, experiența Ion Barbu, experiența Blaga, Maniu, Bacovia și Baltazar, și care a sfârșit prin a-și încorpora elementele lor de sensibilitate și de expresie, dispune de un material pe care poezii de zona a doua îl pot folosi cu ușurință. Sunt, cu un termen juridic, « jurisprudențele » poeziei românești de astăzi — și aproape că nu este debutant care să nu le invoace în sprijinul cântecului său începător.

Nu știu dacă nu fac o indiscreție, referindu-mă la manuscrisele, pe care recent le-am cercetat în comitetul de premiere al tinerilor scriitori, dar acest examen critic a fost unul din cele mai instructive cu puțință. Am cetit acolo nu mai puțin de 106 volume de versuri în manuscris, ceea ce îmi permite să am o privire de

¹⁾ Cicerone Theodorescu: « Cleștar ». Fundația pentru literatură și artă « Regele Carol II ».

ansamblu asupra tinerei poezii, surprinsă chiar la izvoarele ei. Ei, bine ceea ce e de mirare în această bogată recoltă lirică, este calitatea ei medie interesantă. Se desprinde de acolo o anumită abilitate de a versifica, pe care majoritatea concurenților o posedă, versurile lor dovedind influențe poetice asimilate și un nivel stilistic în genere ridicat. Ciudățeniile sintactice argheziene — care pe vremuri aveau o așa de personală savoare, concizia eliptică a versului, care la d. Ion Barbu părea derutată până la paradă, abundă acum în scrisul tinerilor poeți, care le găsesc « în aer », cum se spune despre ideile și despre vorbele de mare circulație. Toate acestea au devenit de sigur astăzi locuri comune, dar locuri comune care nu și-au pierdut încă nici tot misterul, nici tot prestigiul.

Printr'un proces de infiltrație, ele au devenit elemente constitutive ale limbajului poetic. Tânărul scriitor de versuri ajunge la ele fără obstacol, fără efort personal, fără căutare. De aceea îi este așa de ușor să aibă talent.

Nu neg că această judecată are ceva de paradox. Ca orice paradox, ea poate fi răsturnată. S'ar putea anume spune că astăzi, mai mult ca oricând, e foarte greu să ai talent — și aceasta tocmai pentru motivele de mai sus.

Intr'adevăr, dacă experiențele poetice anterioare (Arghezi, Barbu, etc.) exercită o atât de mare presiune asupra sensibilității lirice și asupra limbajului poetic de astăzi, condiția de manifestare a unui nou talent nu este mai aspră? Pentru a-și zări drumul său personal, pentru a discerne vocația sa distinctă, el va trebui nu numai să se caute pe sine, dar mai ales să reziste chemărilor străine. Pe cât e de ușor să accepți influențe, pe care momentul literar le impune, în mod firesc, pe atât de greu este să refuzi aceste influențe și să le domini. Trebuie într'adevăr un act de proprie severitate literară, pentru ca să nu urmezi o pantă deseori foarte ademenitoare. Prin atâtea strălucite tipare, prin așa de glorioase formule gata făcute, ce greu este să străbată un glas care să-și spună propriile lui secrete! Și ce greu este prin urmare, în asemenea condiții, să ai talent...

* * *

D. Cicerone Theodorescu nu este de sigur un poet care să se fi sustras din primul moment și cu ușurință dela influențele lirice inevitabile ale timpului, în care a început să scrie. În orice caz, volumul său « Cleștar » nu este o carte fără rădăcini livești. El reprezintă de altfel o etapă, pe care scriitorul a depășit-o — căci ni se dau aici poeme scrise de-a-lungul unui deceniu, fără a ni se

da în același timp poemele recente, care să reprezinte etapa actuală a evoluției sale literare.

Condițiile materiale ale poeziei sunt din nefericire de așa natură la noi, încât un poet — chiar când poartă un nume atât de prețuit ca al acestui subtil literat — nu poate să-și țină tipăriturile în pas cu mersul scrisului său.

Sunt în « Cleștar » poeme pe care le cunosc din 1927 sau 1928 și nu se poate să nu regret că abia după zece ani dela prima lor apariție, suntem puși în situația de a judeca în cadrul întregitor al unui volum — încât e de văzut în ce măsură judecata noastră îl privește pe d. Cicerone Theodorescu de astăzi.

Că sunt vizibile influențe în « Cleștar », nu e de mirare. Ceea ce interesează este cum sub aceste influențe pulsează o adevărată vocație de poet și cum ea izbuteste să se elibereze din cleștele amintirilor literare spre a se realiza pe sine, cu o putere mai mare decât a lor. Este totdeauna ceva dramatic în căutarea de sine a unui scriitor.

Unul din ciclurile volumului de față se numește « Sunete întâlnite ». Expresia are de sigur alt înțeles pentru d. Cicerone Theodorescu. Dacă ne-ar lăsa însă să o răstălmăcim puțin, am spune că într'adevăr am identificat în « Cleștar » câteva « sunete întâlnite ». Unde anume le-am întâlnit? În Arghezi, în Camil Petrescu, puțin în Barbu și mai puțin în Camil Baltazar.

Argheziene sunt multe din ritmurile d-lui Cicerone Theodorescu, și de asemeni unele expresii, unele tipice construcții de sintaxă, precum și următoarea strofă de accent familiar, amintindu-ne precis un moment din « Cuvinte potrivite »:

Am și-o dragoste 'ntr'aceste:
Dumneata . . .
Svârle-mi, rogu-te, o veste
Porumbiel a flutura
Peste râuri, văi și creste
Rogu-te, nu mă uita (*pag. 48*).

Din d. Camil Petrescu un singur poem, dar în întregime sub influența sa, dela titlu la temă, și de la temă la expresie: poemul « Punct transcendental », scris de sigur cu amintirea vie a ciclului « Transcedentalia ».

Intru cât privește influența poeziei d-lui Barbu ea nu poate fi așa de precis localizată. N'aș putea indica decât versuri izolate, care mi-l amintesc, dar influența sa e mai mult implicată în maniera ermetică a poemelor, în stilul lor uneori eliptic.

Cât despre d. Camil Baltazar, o singură strofă atestă că undeva în camera obscură unde s'a dezvoltat poezia de început a d-lui Cicerone Theodorescu, a fost și d-sa prezent cu o amintire: este

prima strofă din « Moartea Olguței » (pag. 43), patru versuri ce evocă foarte de aproape un punct din « Vecernii ».

De altfel, însuși acest din urmă poem, arată din ce timp de adolescență literară fac parte unele din paginile volumului, căci de sigur d. Cicerone Theodorescu n'ar mai scrie o elegie pentru Olguța Deleanu, eroina din Medelenii d-lui Ionel Teodoreanu.

E inutil acest poem căci el fixează data adevărată a cărții, epoca în care a fost scrisă — și astfel explică și legitimează diversele reminiscențe, pe care le-am observat, poate cu o prea severă atenție de registrator.

Nu este singurul lucru care « datează » în cartea d-lui Cicerone Theodorescu. Sunt în ea unele preocupări prozodice, unele virtuozități de rimă, care astăzi cu siguranță nu-l mai pot interesa în acelaș grad. Se vede bine că ele au o valoare de exercițiu: este o pregătire de arme, o verificare de posibilități.

Era un timp în care jocul rimei avea în poezia noastră modernă un interes aproape autonom. Cele mai pitorești îndrăzneli de versificare în această ordine s'au încercat. Cât ne încânta (și ne încântă și acum!) ingeniozitatea rimelor d-lui Perpesicius, deși știam bine că farmecul real al poeziei sale era de ordin mult superior acestui joc:

Dintr'o sută ale lui,
De-i erau de marcă,
O să-i dea schilodului
Mai ales că-i clar că:
Două mâini valide... etc.

Rima « marcă — clar că » ne surprinde prin bruschețe, prin neașteptată sonoritate, prin scurtă rupere de frază.

Asemenea exerciții ingenioase de rimă, d. Cicerone Theodorescu ne oferă numeroase, unele din ele dovedind în d-sa un virtuos al versului:

In cartea 'nchisă, astăzi acolo unde semn e
.....
S'a rătăcit rănită încoace... Greu pesemne
(Pag. 27).

De suferința ce 'nflorea, gălbuie
.....
Vânt înserat se-apropie, a lui e
(Pag. 119).

Locului saltă, albă, inima
.....
Nespornic joc de curbe linii m'a
prins... etc.
(Pag. 139).

De unde se vede îndemânare, stăpânire a versului — dar și o trăsătură de humor, căci sunt convins, un poet de calitatea d-lui Theodorescu nu se lasă antrenat într'un astfel de joc verbal, fără a înțelege că în ultimă esență el rămâne exterior poeziei.

Dacă insist asupra acestei observații, este pentru a indica încă odată vârsta adevărată a cărții.

* * *

Deși în genere expresia d-lui Cicerone Theodorescu este închisă, abstractă, ermetică, d-sa nu este totuși un poet « făcut ». Poezia sa nu este o construcție rece, voluntară, punct al unui travaliu intelectual, din care emoția este absentă. Dimpotrivă, autorul acestui « cleștar » este un emotiv, un poet sensibil și — dacă ne-ar ierta că o spunem — un sentimental. Dovadă însăși acea elogie scrisă la « Moartea Olguței », puțin naivă ca intenție, dar așa de discret melancolică, așa de suav tristă:

Ascult cartea — pasăre galbenă la subțioară —
Cântecul ei înăbușit, prietenul meu,
Vin prin vânt și prin zăpadă murdară
Intâmplarea asta gândind-o mereu.

De câteva ori cititorul va surprinde în acest poet de stil dificil, edificatoare accente de simplitate și de emoție directă. Este acolo un sentimental, care nu mai suportă a fi mereu reprimat:

Nu am prieten nici un om
Te-ascunzi, prietenia ta o caut.
Din crengile înaltului tău pom
Ajută-mă să tai un flaut.

(Pag. 10)

Sau:

Să-ți cadă aurie pe umăru 'n mătășă
Lași umbreluța tristă — o aripioară ruptă.
Și 'n mine e o larmă de aripi și o luptă...
Treci, leneș, pe la poartă, ca să te văd frumoasă.

(Pag. 27)

Ultimul vers este grațios ca un sfârșit de madrigal.

Dar nu trebuie să vă lăsați înșelați de citatele mele. Ele prezintă un aspect secundar al poeziei d-lui Cicerone Theodorescu, aspect pe care îl cred însă semnificativ. Eu văd în autorul « Cleștarului » un poet înclinat în chip firesc spre cântec, spre baladă și spre elegie, dar care își interzice, din scrupul artistic, aceste drumuri

și își impune o expresie mai aspră, mai reflectată, mai lipsită de abandon.

« Cleștar » este de aceea o lectură poetică, al cărei prim acces e dificil. Cartea nu se predă dela întâia lectură. Sunt pagini — cele mai multe — care trebuie descifrate, pagini care cer « mâini dibace », cum spune poetul într'un scurt poem, ce mi se pare a fi fost scris pro domo. « Didactice » se numește acest poem și el închide în șase versuri o mică artă poetică :

Nu sparge tu cutia vinovată
Ne 'nșelegându-i sunetele. Din
Vioara, de o parte, care trece,

Ea melodia cea adevărată
Vibrare de adânc și de suspin,
Răspunde numai mâinilor dibace.

Astfel prevenit, criticul se teme — din modestie — a spune că « melodia cea adevărată » a acestui volum, i-a răspuns.

* * *

« Melodia cea adevărată ». Fără îndoială, d. Cicerone Theodorescu spre această melodie merge. Dincolo de ezitățile primelor solfegii lirice, dincolo de influențele pe care le transpune de altfel cu o reală grație personală, dincolo în sfârșit de exercițiile sale ingenioase de tehnică prozodică, dincolo de acestea toate și la capătul lor, d-sa realizează câteva admirabile poeme, în care dă măsura resurselor sale cu totul proprii, resurse de emoție profundă și de expresie concisă fără a fi obscură, limpede fără a fi explicativă. Totul are în aceste poeme un echilibru, o adâncime, o puritate de material poetic și o substanță emoțională densă, care arată prin contrast, ce dificil trebuie să fi fost drumul interior al acestei poezii, până ce s'a liberat de exercițiile ei preliminare. Întreg ciclul « Mesaj » ar trebui citat pentru admirabila lui unitate de nivel artistic. În corpul volumului, acest ciclu se desparte net de celelalte patru (Uvertură, Adolescență, Sunete întâlnite, Cleștar). Nu vreau să spun că nu se găsesc momente de egală calitate și în acestea: dar nu sunt decât momente, adică lucruri fragmentar izbutite, în timp ce poemele « Mesajului » ne impun prin valoarea lor unitară.

Cu cea mai avară selectare a textelor, m'aș simți obligat să transcriu în întregime cel puțin trei poeme: Veghe (pag. 77), Grădini (pag. 91) și Reamintită (pag. 95). Dar cum pe de o parte această notă nu-și poate permite să devină ea însăși un fel de plachetă de versuri, iar cum pe de altă parte aș socoti-o cu totul

incompletă, dacă nu ar înfățișa cetitorului cel puțin un aspect al ciclului « Mesaj » — voi opri ultima strofă din « Reamintită » și-mi voi acorda bucuria de a vă comunica apoi întreg poemul « Veghe »:

Dar ne 'ntălnim și-acolo: Ca umbrele pe geam
Te răspândești pe mine cum pe pământ e noapte.
Prezența ta, de-ar pune sigiliul unei fapte
În mângâierea asta, de-a-pururea s'o am.

Versul al treilea mi se pare de o extraordinară putere plastică. Nu ezit să spun că e unul din cele mai frumoase, din câte ne-a dat tânăra poezie românească.

Și în sfârșit iată fâgăduita « Veghe »:

Odaia se cuprinde la mijloc, albă, toată
Acolo unde 'ncepe și 'ndată s'a sfârșit.
Puterea ce vroise la dus nu vrea să poată
Și 'ntoarcerea o clipă a cursului oprit.

Neslobodă în moarte, tu râul în îngheț,
Foșnirile din funduri ce până sus pătrund
Zadarnice auzul le simte, fără preț
E cursul mai departe, al râului, la fund.

În alb, pereții patru, ies — stafii — din pământ
Stând umăr lângă umăr cu spatele la noi.

A ta singurătatea, închis, aș vrea s'o cânt —
Și să mă duci în cântec, ca mărilor un sloi.

Numai o îndelungată intimitate cu arta versului, o minuțioasă cunoaștere a secretelor ei, și o severă alegere a materialului poetic, poate duce la scrierea unui poem de puritatea acestuia. Cât privește suflul dramatic interior al acestei poezii, el vine mai de departe și e mai greu de explicat. Un poet adevărat nu se explică niciodată.

MIHAIL SEBASTIAN

MOZART, BOIERII ȘI DIVINITATEA

Intr'o seară, pe când se afla la o petrecere, Charles Swann auzi pe un prieten spunând vorbele următoare (nu mai țin minte în legătură cu ce): « il a été massacré par des sauvages ». Pe loc simți un dor adânc, o durere misterioasă, cu totul inexplicabilă, la prima vedere. Curând însă își dădu seama de originea senti-

mentelor tainice : femeia pe care o iubea locuia în strada *La Pérouse*, și acesta e numele unui navigator din secolul al 18-lea care a fost masacrat de sălbateci. Astfel, dacă n'ar fi știut lucrul dinainte, durerea revelatoare ar fi putut să-l facă pe Swann să descopere dragostea lui pentru Odeta.

La fel, sentimentele estetice pot să trădeze uneori fapte cu totul neașteptate. O impresie, o intuiție ades palidă și fugitivă devine un indiciu prețios care te conduce din aproape în aproape la cine știe ce realități ascunse sau legături neobservate.

*

Sunt puțini compozitori atât de personali ca Mozart, poate nici unul. Cu unica excepție a lui Ph. E. Bach, singurul care l-a influențat cu adevărat pe Mozart, e o prăpastie între acesta și toți ceilalți compozitori. Bineînțeles că nu poți spera să redai exact nuanța muzicală « Mozart », oricât ai descri-o ; ea corespunde unei intuiții tot atât de simple ca cea a unei colori. Totuși, pătrunși de intuiția nuanței « Mozart », să încercăm să o delimităm cât mai precis, acumulând calificativele. Muzica mozartiană e tandră și copilăroasă, posedă simplitate, aristocrație și naturalețe (poleite însă cu un fel specific de sensualitate), o noblețe de o grație admirabilă și care pare a se juca, în fine . . . e de o *superficialitate puerilă, boierească și divină*. Și cred că această din urmă formulă va mulțumi mai curând decât oricare alta pe mozartianul în căutarea unei caracterizări scurte a compozitorului său preferat. Trebuie de altfel să aducem o precizie, cel puțin în ce privește ultimul calificativ. « Divin » a luat de câțva timp un înțeles mitocănesc în care înseamnă « admirabil », cu o nuanță vulgar declamatoare. Aci trebuie luat în sens propriu : « care ține de natura Dumnezeirii ».

Lucru curios ! Cum se potrivesc și cum se împacă într'o singură intuiție idei atât de opuse, cum pot conviețui în muzica lui Mozart superficialitatea și copilăria cu dumnezeirea ? Intrebarea aceasta, credem, deschide o mică problemă filosofică.

Am spus că muzica lui Mozart are un caracter precis aristocratic. Lucrul nu e de mirare, dacă ne amintim epoca în care a fost compusă : ades o perioadă istorică e rezumată și exprimată în chipul cel mai adecvat prin mari opere de artă, aceasta tocmai în pragul sfârșitului acelei epoci ; și doar ultimul sfert din al 18-lea veac a auzit cântecul de lebedă al epocii boierilor. Dar aristocratismul *merge* oare cu superficialitatea și copilăria ? Nu numai că *merge*, dar acestea îi sunt chiar note esențiale, după cum se arată îndată, dacă analizezi cât de puțin tipul « boierului ».

« Boierul » e omul care posedă din strămoși bunurile cele mai dorite : averea și puterea ; în consecință are mult timp liber și multă energie liberă (pe care ceilalți le întrebunțează spre a obține cât mai multă avere și putere). După o lege generală biologică,

« boierul » cheltuește vremea și energia de prisos cu *jocuri*, în sensul larg al cuvântului. Jocul poate consista în intrigi, în viață mondenă, în lux, în artă, fără a-și pierde caracterul esențial. Jocul e deci pentru « boierul » tipic un lucru necesar și important, spre deosebire de celelalte clase în care el ia un aspect disprețuit, nu e decât un « passe-temps ».

Boierul e opusul parvenitului: sentimentul că nu are nevoie să dea din coate ca să obție ceva i-a intrat în carne și în oase, căci s'a născut și a crescut în atmosfera celor ce posedă de-a gata. Faptul e esențial pentru fizionomia morală a « boierului ». Ce poate fi, spre pildă, *politețea*, decât expresia în gesturi și vorbe a convingerii instinctive că nu trebuie să dea pe ceilalți la o parte și să le ia înainte. Iar rostul educației (întru cât tinde să te învețe « bunele maniere ») este să te faci pe cât se poate mai asemănător cu « boierii » (căci e totdeauna extrem de util să pătrunzi în societatea celor puternici, sau măcar să fii luat drept unul din ei).

Prin urmare boierul tipic n'are de ce să facă efortări penibile în nici o direcție; și aceasta îl condamnă la *superficialitatea esențială*. Profunzimea e o laborioasă calitate plebeie. Chiar noțiunea și sentimentul de « seriozitate » sunt alterate cu totul în clasa boierilor. Complexul de date afective care constituie « gravitatea », « seriozitatea », e în legătură organică, mai mult sau mai puțin directă, cu grija zilei de mâine, cu « lupta pentru existență » sub toate formele ei. Pentru cine nu cunoaște această luptă, sentimentul seriozității e tot atât de puțin autentic ca și la copii. Copiii pot fi foarte gravi, dar numai atunci când se joacă, într'un fel sau altul, de-a oamenii mari. Seriozitatea devine deci joc la copii ca și la tipul « boierului » și, mai ales, ca și în... muzica lui Mozart.

Astfel toate caracterele muzicii lui Mozart, naivitatea, superficialitatea, noblețea, copilăria etc., toate își găsesc semnificația în aceea că Mozart exprimă natura clasei aristocrate. Bineînțeles, nu e vorba numai de aristocrația din secolul al XVIII-lea, ci de aristocrația de totdeauna, căci însușirile de care am vorbit decurg chiar din esența, din definiția acestei clase.

*

Rămâne problema divinității.— S'ar crede că Zeii au tot atât de puțin (sau de mult) a face cu boierii ca și cu celelalte clase sociale. Dar nu e astfel.

Dacă facem abstracție de sensurile pe care filosofii le dau cuvântului « Dumnezeu », ne rămâne o semnificație ce nu poate fi decât antropomorfică. A spus-o Nietzsche și alții înaintea lui: Nu Zeii l-au creat pe om după chipul și asemănarea lor, ci invers: omul i-a imaginat pe Zei asemenea cu sine însuși.— Dar

Zeul nu e chiar un om ca toți oamenii. E un om a-totputernic, căruia totul îi aparține (inclusiv noi), care poruncește tuturor și nu ascultă de nimeni. E clar că Zeul e un om exagerat, în sensul boieriei, până la limită, boierul ideal.

Ar fi logic ca toate însușirile Zeului (a oricărui zeu) să fie însușiri aristocratice exagerate. Lucrul se verifică adesea în diverse mitologii. Astfel în cea greacă zeii au în general un caracter copilăros, dezinteresat, superficial și nobil. Așa apar zeii, spre pildă în luptele dintre ei, care seamănă grozav cu jocuri copilărești de-a războiul.

După cum se vede, era fatal ca muzica lui Mozart să fie « dumnezeiască » (în sensul precizat). Ca totdeauna intuiția a avut dreptate, trebuia doar interpretată.

*

După unii viitorul ne rezervă o societate în care, mulțumită enormei productivități a muncii, se va lucra relativ puțin și se va trăi bine. E evident că într'o astfel de societate condițiile care determină « boierul » (mult timp liber, lipsă de griji și inulitate de-a da din coate), se vor generaliza. Aristocratul de azi ar fi atunci tipul viitorului.

Poate Mozart și un Wagner a compus adevărata *Zukunftsmusik*.

I. D. GHEREA

KANT VĂZUT DE PROFESORUL PETROVICI

Pentru întâia oară, cultura filosofică românească ne face impresia că se apropie de maturitate, acum când avem în față « Viața și Opera lui Kant » scrisă de d. prof. Ion Petrovici. O asemenea lucrare nu putea apărea pe vremea lui Titu Maiorescu; terminologia noastră filosofică era pe atunci șovăitoare (acum încă sunt destule de făcut în această materie), iar înțelegerea sistemelor era și ea discutabilă. O asemenea lucrare însă nu putea fi întreprinsă nici astăzi de către orișicine, ci doar un gânditor de valoarea și ajuns la vârsta d-lui Petrovici era îndreptățit — am zice: era dator — s'o dea. Căci, în ciuda aparențelor, a scrie despre « Viața și opera » unui filosof nu presupune numai o înțelegere deosebită, înțelegerea aceea pe care de cele mai multe ori nu ți-o dau decât anii; ea presupune și stăpânirea unui punct de vedere propriu, fără de care poți înregistra lumina unei gândiri, dar e o întrebare dacă o poți și reflecta.

Inzestrat cu aceste atribute, d. Petrovici era prin urmare cât se poate de îndreptățit să întreprindă o istorie a filosofiei de tip major, așa cum este restaurarea personalității și gândirii unui mare filosof. Istoria filosofiei l-a interesat destul de des pe d-sa. În afară de cercetările originale din materia logicii sau metafizicii, de pildă cele din « Teoria noțiunilor », unde sub cuvânt că se cercetează un simplu capitol de logică, se trece în revistă mai toată disciplina aceasta și se sugerează o mulțime de precizări când nu chiar de înnoiri; sau în afară, de pildă, de acea « Introducere la Metafizică » unde, uneori sub forma unei critici a bergsonismului, alteori independent de aceasta, se schițează un adevărat raționalism, — autorul s'a oprit asupra câte unei perioade, a unei influențe ori a unui autor, pentru a desprinde un înțeles istoric. Trebuie totuși să regretăm împrejurarea că, dintr'o puternică simpatie față de contemporaneitate, d. Petrovici a discutat și limpezit mai de grabă problemele și învățătura autorilor de astăzi decât pe cele ale autorilor clasici. Și regretăm lucrul acesta nu atât pentru noi, care, ca cercetători filosofici, avem de folosit oriunde și-ar fi exercitat domnia sa puterea minții; ci o regretăm pentru autor însuși, deoarece, în măsura în care gânditorii contemporani discutați își pierd din actualitate, este sortit să-și piardă și cel care s'a trudit să-i înțeleagă, să-i combată sau să le deslege problemele. Paralelismul psiho-fizic poate fi și astăzi, nici vorbă, o problemă a filosofiei. Cu cât mai arzătoare însă nu era această problemă în 1905, când își trecea doctoratul, cu o astfel de teză, d. Petrovici? De asemenea evoluționismul lui Spencer, filosofia științifică a lui H. Poincaré, gândirea lui Alfred Fouillée și sistemul lui Bergson sunt încă, până la un punct, probleme de actualitate. Dar este actualitatea lor de astăzi cea de ieri și, mai ales, este ea o actualitate de totdeauna?

În felul lor însă, fiecare din aceste studii a rodit, a folosit altora și a desăvârșit propria gândire a autorului, astfel încât nu ne putem închipui astăzi activitatea d-lui Petrovici deosebită de cea care a fost. Și, de altfel, darea la iveală a unui « Kant », după activitatea desfășurată și la vârsta aceasta, ni se pare și ea firească: autorul nostru, chiar dacă nu a publicat studii speciale de exegeză kantiană, se va fi îndeletnicit întotdeauna cu gândirea și problemele unui filosof a cărui figură știe s'o înfățișeze cu atâta siguranță și meșteșug în ultima d-sale lucrare. E curios excesul de modestie al autorului care, pe coperta chiar a lucrării sale asupra lui Kant, se simte dator să pună, în paranteză, dedesubtul titlului, « douăsprezece lecțiuni universitare ». Nu sunt aceste lecțiuni expresia unei gândiri încercate și care s'a deprins de multă vreme cu cercetarea criticismului? Opera lui Hamelin asupra lui Descartes nu este nici ea, se știe, decât o culegere de lecțiuni; dar de ce

preț, lecțiunile acestea ! Și te întrebi dacă acel fără de pereche tratat al lui Hermann Cohen, anume « Kant's Theorie der Erfahrung », gândit de-a-lungul câtorva decenii, nu a format și el, în unele din părțile sale, obiectul lecțiunilor predate de profesorul dela Marburg. D. Petrovici se putea mulțumi, prin urmare, cu lămuririle pe care le dă în prefața lucrării.

De altfel d-sa însuși afirmă că lucrarea ce dă la iveală va putea fi consultată cu folos nu numai de amatori, ci și de specialiști. Imboldiți de afirmarea aceasta, am străbătut cu atenție sporită opera, încredințându-ne, după numărul interpretărilor noi sau măcar al accentelor noi în interpretarea d-lui Petrovici, că afirmarea fusese îndreptățită. Avem chiar impresiunea că, din simpla trecere în revistă a elementelor care ni se par rostite într'un chip personal, putem constitui o prezentare a întregii lucrări de față. E ceea ce, în orice caz, vom încerca, spre a nu recădea în acele lucruri prea cunoscute despre care autorul însuși spune, pe drept cuvânt, că sunt sortite să aparțină oricăror monografii cu același subiect.

Întâiul capitol spune lucruri prea generale spre a putea aduce material nou. El încearcă să schițeze trăsăturile caracterului german, pentru a justifica apariția lui Kant în cadrul culturii germane. Reținem, din acest capitol, afirmația că filosofia kantiană este « o adevărată categorie apriorică a conștiinței filosofice contemporane », afirmație făcută de autor în cursul unui studiu anterior, și care ni se pare deosebit de sugestivă; precum și, în altă ordine de idei, mărturisirea incidentală a autorului, care a rămas același raționalist din tinerețe, cum că indeterminismul fizicii actuale i se pare o simplă « criză trecătoare ». — Al doilea capitol, în schimb, din simpla înfățișare a caracterelor generale pe care le desprinde din criticism d. Petrovici, ne încredințează că avem de aface cu o interpretare stăpână pe sine, adânc înțelegătoare și, în unele rânduri, personală. Mărturisim cu desăvârșită sinceritate a nu fi întâlnit prea des pagini atât de frumoase de interpretare kantiană, frumoase în înțelesul că nu se lasă robite nici de litera textului kantian, nici de clipa istorică în care se ivește învățătura sa, ci privesc lucrurile dela o înălțime care-i șade bine interpretului — când poate — s'o atingă.

În număr de șase sunt punctele care determină conturul general al filosofiei lui Kant, așa cum o vede, în acest al doilea capitol, d. Petrovici. În primul rând vine îndeplinirea funcțiunii critice, funcțiune pe care Kant însuși o prescrie filosofiei sale. Nu vom stăruia asupra acestui aspect, prea cunoscut. O nedumerire însă. Arătând chipul în care ajunge Kant să se întrebe « cum e posibilă știința », moment principal al criticismului — d. Petrovici afirmă că Descartes nu-și pusese o astfel de întrebare, deoarece

nu ținea destul socoteală de faptul existenței științei, pe care o pune la îndoială, dimpreună cu toate celelalte lucruri. Dar, înafară de observația că știința lui Descartes era mult sub știința lui Kant, de vreme ce Newton nu apăruse încă — observație ce nu putea scăpa d-lui Petrovici, dar la care nu era locul să răspundă — s'ar putea întreba: este procedeul de a pune la îndoială știința ceva chiar atât de nelegitim, când astăzi încă fenomenologia lui Husserl găsește potrivit să întrebuițeze un același principiu metodic, deși Husserl crede în știință tot atât de mult, în definitiv, pe cât credea și Kant? — Al doilea caracter al criticismului este, după d. Petrovici, punerea în lumină a faptului că spiritul nostru nu primește cunoștințele gata făcute, ci crează chiar el formă cunoașterii, organizând materialul pe care i-l oferă sensibilitatea. Și acest caracter era prea evident, spre a nu sări în ochi tuturor interpreților lui Kant. Cel de al treilea caracter însă, arătarea însemnătății pe care o acordă filosofia kantiană matematicilor, nu este pus întotdeauna în lumina potrivită, și comentatorul român ne pare a dovedi aci multă adâncime în interpretarea sa, așezându-l pe același plan cu cele dinainte. Kant, după cum prea bine ni se arată, nu a fost un inventator în ale matematicii, nici chiar, s'ar putea adăoga, un excepțional cunoscător al lor; dar a știut să vadă, în principiile lor, temeliile certitudinii omenești, iar din instrumentul lor a înțeles să facă un mijloc de progres în materie de știință. Mai mult încă, idealismul kantian este de tip matematic, căci vede aci, după cum ne spune comentatorul român, «mărturiile cele mai vii» ale spontaneității spiritului omesc. Un asemenea aspect este prea des pierdut din vedere, spre a nu releva punerea lui la un loc de cinste, așa cum se întâmplă în lucrarea d-lui Petrovici.

Impreună cu menționarea însemnătății matematicilor, cel de-al patrulea caracter, pus în lumină de către comentator, ne pare a dovedi din plin valoarea interpretării. Este caracterul strict omesc al cunoștințelor noastre. Faptul că adevărurile sunt în funcție de om și valabile numai pentru conștiința sa, nu are nicăieri mai multă pregnanță decât în filosofia lui Kant. Antropologismul ei iese foarte adesea la iveală; filosoful nu scapă aproape nici un prilej pentru a semnala că o conștiință divină, de pildă, ar vedea într'altfel lucrurile decât le vede conștiința umană. Interpretării totuși lasă la o parte, în unele cazuri, un caracter atât de impresionant al filosofiei studiate, pentru a se rătăci în urmărirea trăsăturilor ei mai mărunte și nu întotdeauna deosebit de semnificative, cum ar fi, de pildă, chestiunea apriorității unora dintre cunoștințele noastre. — Ultimele două caractere ale criticismului sunt ceva mai atent puse în lumină de către toată lumea, și nu puteau lipsi nici din interpretarea d-lui Petrovici. Ele sunt, în primul rând, eliminarea ideii de divinitate din explicarea faptelor naturii, eliminare

ce numai prin filosofia lui Kant este desăvârșită; iar în al doilea rând — și abia aci — semnalarea rolului de mijlocitor al criticismului, de pildă de mijlocitor între raționalism și empirism. Pe drept cuvânt așează comentatorul abia aci caracterul acesta, deoarece, chiar dacă importanța lui istorică e mare, puterea lui de semnificație nu întrece pe cele dinainte, așa cum au socotit mulți alți comentatori. Dela H. Vaihinger, cu « Comentariul la Critica Rațiunii Pure a lui Kant », cel mai impresionant monument, poate, pe care l-a ridicat vreodată un comentator filosofului studiat, delă Vaihinger care pune în lumină, cu multă stăruință, rolul de mijlocitor al criticismului, felul acesta de a-l privi nu a încetat să întrecă alte caracterizări. Dar d. Petrovici știe să nu-i acorde decât însemnătatea pe care cu adevărat pare a o avea. Și astfel, în interpretarea ce ni se propune, vedem filosofia lui Kant răspunzând mai multor probleme și întrunind o varietate de caractere, dintre care nici unul nu este precumpănit; căci nimic mai bine decât ideea unui complex de probleme, răspunzând când unui interes, când altuia, nu poate sugera bogăția filosofiei kantiene, mai plină în valențe decât oricare alta.

Dacă, acum, trecem împreună cu autorul la cercetarea mai amănunțită a filosofiei criticiste, nu vom înceta să găsim, la locul lor — adică acolo unde interpretările obișnuite nu aruncă destulă lumină — câteva interpretări, unele originale, altele doar mai puțin curente, care, toate, dovedesc că filosofia expusă a fost gândită din nou și bine cântărită de către comentatorul ei. Astfel, un lucru care de asemenea se uită des și pe care d. Petrovici îl pune în lumină, este ambițiunea criticismului de a nu face simplă operă de teorie a cunoașterii, cu alte cuvinte de măsurare a puterii spiritului omenesc, ci și de a duce la o adevărată metafizică. Filosoful poate să nu o fi atins și să nu fie în stare a o urmări, cu ajutorul rațiunii speculative, așa cum făgăduia la începutul activității sale criticiste; el nu și-a vestit mai puțin intențiunea de a reclădi metafizica, iar filosofia sa nu trebuie mai puțin înțeleasă ca *intenționând* spre aceasta. Noi putem lua astăzi ce vroim din Kant și ne putem deci mărgini la câmpul epistemologiei. Dacă vroim totuși să căpătăm o înțelegere exactă a sistemului kantian, nu trebuie să uităm că el făcea sau năzuia mai mult decât atât.

În sfârșit, în același capitol intitulat « Lămurirea unor termeni esențiali » mai avem de semnalat distincția, bună întotdeauna de făcut când cercetezi pe Kant, între un apriorism psihologic și unul logic (materie în care meritele școalei delă Marburg sunt cunoscute) precum și, în ce privește lămurirea termenului de idealism transcendent, precizarea cum că idealismul adevărat presupune că totul e imanent conștiinței și că, în acest înțeles, Platon nu ar putea fi numit un idealist, cum se face obișnuit.

Ceea ce iarăși mai fusese spus, dar era foarte înțelept să fie reamintit.

Pentru expunerea propriu zisă a filosofiei kantiene, comentatorul român urmează ordinea obișnuită din lucrările filosofului. El începe așa dar cu înfățișarea apriorității și idealității spațiului și timpului, rezumând la început, arătând dificultățile concepțiilor kantiene, după aceea, și încheind prin semnalarea meritelor lor. Sunt interesante aci, pentru cercetătorul de specialitate, notele pe care le pune d. Petrovici, note concise dar din care se poate profita îndeajuns, cum este de pildă nota unde se fixează înțelesul noțiunii de apercepție la Kant și urmașii săi. De pe acum trebuie semnalată, de asemenea, convingerea personală a comentatorului, cum că aprioritatea nu trebuie să însemne imediat și idealitate, în sensul că s'ar putea foarte bine ca formele care se întâlnesc în spiritul omenesc, înainte de orișice contact cu realitatea, să aibă totuși un suport în realitate, — deși comentatorul nu pregetă să arate foloasele explicative ce se pot trage deopotrivă din recunoașterea idealității spațiului ca și cea a timpului.

Capitolul asupra categoriilor și cel următor aduc materialul cel mai original din lucrarea d-lui Petrovici. După ce arată participția spiritului la cunoaștere, d. Petrovici înfățișează tabla categoriilor kantiene — categorii care constituiesc elementele cele mai doveditoare ale intervenției spiritului — și reține dintre ele numai două, substanța și cauzalitatea, pe exemplul cărora poate arăta însemnătatea concepției lui Kant. O notă specială, și cât se poate de interesantă, este totuși consacrată categoriei de « existență », comentatorul arătând că, de vreme ce și existența este trecută printre formele apriorice ale minții omenești, forme care nu ne autoriză să cunoaștem decât fenomenele nu și lucrurile în sine, reiese de aci că, pentru Kant, lumea fenomenală este lumea propriu zis existentă, în timp ce la alți gânditori, la Schopenhauer de pildă, lumea lucrurilor în sine va fi cea cu adevărat existentă, iar fenomenele înfățișează un simplu vis. Numai că această subtilă afirmație a d-lui Petrovici ridică unele nedumeriri. Se știe, și comentatorul român el însuși o arată ceva mai târziu, că lucrul în sine și fenomenul nu sunt la Kant decât o singură realitate, în două ipostaze diferite. De aci am fi ispitiți să deducem mai de grabă că lucrul în sine, singur, are existență, fenomenul nefiind decât un mod de cunoaștere; spre deosebire de d. Petrovici, care socotește că despre lucrul în sine kantian nu putem afirma că există. E drept că existența este cuprinsă printre formele minții omenești. Inșă aceste forme nu au nici un înțeles dincolo de cunoaștere, dincolo de planul epistemologiei. A le acorda o valoare ontologică, înseamnă a le folosi mai mult, poate, decât îngăduie ele. De aceea « fenomenul » kantian nu are nici un înțeles dincolo

de cunoaștere și el nu se opune lucrului în sine în măsura în care există, ci doar în măsura în care este cunoscut, spre deosebire de acela. Ce ar fi atunci « existența » lucrului în sine? Ar fi o simplă presupuziție a sistemului, așa cum au arătat mulți comentatori; dar o presupuziție legitimată prin aceea că fără de ea criticismul nu s'ar putea constitui.

Dar în capitolul intitulat « Ideile Rațiunii și Antinomiile » apar mai pe larg vederile originale ale d-lui Petrovici. După ce arătase că rațiunea speculativă nu poate, după doctrina lui Kant, depăși lumea experienței la a cărei întemeiere participă, comentatorul se întreabă dacă osânda pe care o aruncă filosoful german asupra speculației noastre teoretice este îndreptățită și dacă nu cumva, principial, avea mai multă dreptate Disertația inaugurală a lui Kant dela 1770, în care ni se arăta că rațiunea poate încă să se ridice la cunoștințe metafizice. Spre a sugera aceasta, d. Petrovici începe prin a relua deosebirea dintre aprioritate și idealitate, arătând că una nu implică pe cealaltă și că aprioritatea unei cunoștințe nu exclude că ea poate exista în același timp și în afară de noi (pag. 147). Intr'o ordine de idei asemănătoare, comentatorul ne arată mai departe că este greu să susținem, despre lucrul în sine, cum că ne este cu desăvârșire străin; noi putem bănuî, măcar, că există în el un soi anumit de ordine, această ordine absolută fiind chiar cea care ne impune ordinea noastră din lumea fenomenală. De altfel, spune d. Petrovici textual, « nu poți trage hotarul între două domenii fără a vedea ceva din fiecare ». « Formele gândirii noastre nu sunt complet neputincioase la explorarea transcendentului, cel puțin în ținuturile lui limitrofe ».

Răspunsul care s'ar putea aduce acestei observații a d-lui Petrovici tinzând să arate că filosoful se contrazice când admite un lucru în sine, pe care nu-l cunoaștem, dar asupra căruia sfârșim prin a afirma câte ceva, — s'ar putea întreprinde folosind, așa cum face și comentatorul, o comparație. D-sa spune, pe drept cuvânt, că nu poți trage un hotar fără să vezi ceva din fiecare domeniu despărțit. Numai că, în ciuda afirmațiilor sale repetate, nu este vorba, la Kant, de un hotar pe care mintea noastră îl trage, ci de unul *pe care îl poartă* cu sine. Este vorba de orizontul minții noastre, a cărui linie nu ne stă niciodată la îndemână ci se mișcă odată cu propria noastră mișcare. Purtând *cu* noi orizontul, de-a-lungul întinderilor pe care le străbatem, noi putem ști, cu mai multă sau mai puțină precizie, ce se găsește în cuprinsul lui; dar nu vom ști niciodată ce se află dincolo de marginea lui. Nu este, aceasta, sensul idealismului kantian, spre deosebire de realismul în care vor să-l împingă unii dintre comentatorii săi? Căci s'ar putea spune, la urma urmei, despre Kant, cum că admite lucrul în sine ca existând în realitate. Dar în nici un caz nu poate fi vorba

aci de un realism al cunoașterii, ci de o simplă presupuziție realistă a ei. — Tot astfel s'ar putea răspunde celeilalte afirmații a d-lui Petrovici, prin care se tinde să se afirme existența unui plan absolut al adevărului. Știința noastră, spune d-sa încercând aci să depășească vederile lui Kant, nu este și ea decât « o versiune a adevărului etern ». Numai că, tot Kant ne-a învățat să *nu* știm ce este aceea un adevăr etern și prin ce criterii poate fi el asigurat. De ce, în detinitiv, cunoștințele noastre să fie altceva decât o simplă versiune, o versiune — oricât de paradoxal ar părea aceasta — care în ea însăși să fie adevărul, fără a trebui să se raporte la un prototip ideal? Dar care ar fi atunci îndreptățirea adevărului nostru omenesc, în prefacere și el însă neatingând niciodată absolutul? Ar fi ceea ce tot Kant a prescris: faptul obiectivității sale.

Însă aceste întrebări pe care le ridică interpretarea d-lui Petrovici sunt cât se poate de firești, de vreme ce filosofia lui Kant însuși ridică nenumărate întrebări și nedumeriri. Expunerea d-lui Petrovici continuă, încercând să deslege aceea ce se poate deslega și lăsând în suspensie majoritatea problemelor pe care Kant însuși nu le-a putut duce prea bine la capăt. Este de altfel un merit de interpretare, în comentariul ce discutăm, faptul că nu ni se ascund greutățile criticismului, iar uneori se reiau chiar tezele combătute de Kant, așa cum se întâmplă cu argumentul cosmologic, pe care d. Petrovici îl socoate în vigoare încă, deși filosoful german și-a închipuit a-l fi scos din circulație. Ba, într'o foarte instructivă notă dela pagina 204, comentatorul ne arată părerea sa personală că însăși nemurirea sufletului i se pare susceptibilă de atins pe calea cunoștinței teoretice și făgăduiește să îndeplinească, mai târziu, acest proiect pe care Kant îl declara de neîndeplinit.

Ajungând la expunerea filosofiei practice, d. Petrovici nu se va mulțumi cu înfățișarea ideilor lui Kant, ci va arăta cum se leagă și cum se deosebesc cele două Critici, precum și dacă și măsura în care e adevărat că rațiunea practică pătrunde mai adânc în realitate decât o făcea rațiunea speculativă. Cu aceeași sinceritate, d-sa arată că între cele două Critici nu se poate spune că există « o joncțiune organică ». Trecând peste expunerea ideilor kantiene cu privire la drept și lumea istorică sau politică, expunere unde din nou ni se arată că nu tot ce este kantian e și convingător, ne oprim la capitolul privitor la ultima Critică a lui Kant, Critica puterii de judecată. D. Petrovici știe, de sigur, câtă însemnătate dau unii dintre comentatori acestei Critici și cum încearcă, nu atât prin ideea de frumos cât prin cea de finalitate, să întregească viziunea criticistă. În sensul acesta, observația dela pag. 227 cum că titlul de « Critica gustului » ar fi fost mai expresiv decât cel de Critica puterii de judecată, ni se pare a nu ține seamă de faptul că ideea de finalitate, atît de însemnată pentru sistemul kantian,

nu poate în nici un caz fi trecută sub rubrica gustului. Vom remarca, din acest capitol, tocmai stăruința cu care arată comentatorul că «gustul» kantian sau, mai propriu vorbind, sentimentul se întovărășește cu un element intelectual, spre a putea fi ridicat la un rang de universalitate, așa după cum voința morală nu era la Kant simplă voință, ci o adevărată rațiune, amintita rațiune practică. «Aliajiul intelectual», despre care ne vorbește aci d. Petrovici, este încă un accent dintre cele mai fericite ale interpretării d-sale, interpretare ce nu pare a viețui la umbra nici unui alt comentator.

Ultimele pagini ne aduc o frumoasă și de asemenea originală schiță, prin care se cântărește capacitatea criticismului de a sprijini o religie și deci de a înlocui, pentru lumea contemporană, aristotelismul lumii medievale. Comentariul sfârșește prin a mare așa cum începuse: privind de sus lucrurile, de parcă cel care le lua în considerație nu s'ar fi aflat niciodată în mijlocul lor turburat.

Nu știm, acum, ce soartă va avea în cultura românească lucrarea d-lui Petrovici. Nici vorbă că ea va ajuta la înțelegerea textelor kantiene, sporind astfel interesul, și așa destul de mare, pentru filosofia criticistă. Va reuși însă să deștepte, în cineva de aci, puterea de a duce mai departe unele din ideile lui Kant? Cartea este, în chip simbolic poate, închinată «d-lui C. Rădulescu Motru, cel dintâi român care a clădit o concepție filosofică personală pe temelii idealismului kantian». Nu dorim d-lui Petrovici să fie cel de al doilea: d-sa este prea mult un metafizician — și un metafizician prins de propriile d-sale probleme — pentru a-și construi un sistem sub zodia lui Kant. Dar îi dorim să descopere pe acest al doilea, pentru însuflețirea căruia nici una din însușiri nu lipsește cărții d-sale.

CONSTANTIN NOICA

ACTUALITĂȚI ENGLEZE: CRIZA ROMANULUI, ȘI ALTE CRIZE

Privite din afară, literele engleze par streinului neversat o afacere de club închis, în care se pătrunde numai după un consemn anumit și se poate rămânea numai într'o anume ținută. Dincolo de acestea, ești expus să fii, tu cititor sau scriitor, dat afară din club sau, rămânând, să te plictisești. Aerul de acolo nu primește mai nici o adiere; zefirul ideilor și inovațiilor se lovește de Canalul Mânecii ca de un frigifer; până să ajungă în țară a devenit brumă, a înghețat...

Englezii, nici în vremi de mari temperaturi literare, nu s'au agitat ideologic. La Francezi, literatura ia cronic un caracter de epidemie; bântue, cu un nou curent, cu o nouă scarlatină de idei. Veacurile 18 și 19 sunt pline pe continent de mișcări abstracte, școli literare, teorii și manifeste. Romantismul n'a dezlănțuit bătălii de stradă la Paris, și — ceea ce pentru englez e cam tot una — o întregă metafizică în Germania? Symbolismul, impresionismul, expresionismul, suprarealismul n'au făcut la fel?

În Anglia însă, trecerea dela clasicismul veacului 18 la roman-tismul veacului 19 se face cu o simplă *Prefață* la ediția a doua (din 1800) a *Baladelor Lirice* pe care Wordsworth și Coleridge le sco-sese împreună, în 1798, și *Prefața* la ediția din 1815 a *Poemelor* lui Wordsworth. Cine le citește azi vede că toată revoluția consta în proclamarea Imaginației ca adevărata putere de « creație poe-tică » (în stare să reveleze lumii viața de taină a Naturii) și pro-clamarea « dicțiunii poetice » ca nefiind departe de aceea a pro-zei, — adevăruri latente care nu veneau cu pretenția nici unei dără-mări de idoli. Coleridge, în *Biographia Literaria*, la acestea va adăoga ecouri de școală schlegeliană, dar nu ca să treacă dincolo de ideea de « fantezie » și « imaginație », ca surse poetice.

Prerafaeliții, apoi, în a doua jumătate a veacului trecut — oricât de avântați — dacă au reformat poezia engleză, au făcut-o fără revoluție; și cu o teorie ce nu depășește principiul « aderenței complete la simplitatea Naturii ».

A trebuit să vină un strein, Ruskin, ca în marginea mișcării lor să-și lanseze faimoasa religie a frumosului.

Către sfârșitul veacului, Mișcarea Estetică, echivalentă cu zgo-motosul, infernalul Symbolism, în Franța, nu se învrednicește decât cu criticismul lui Walter Pater, care, mare critic cum rămâne, nu adaogă la noutatea literară decât fraza: « menirea artei este de a adăoga frumosului, ciudățenie ».

În sfârșit poezia georgiană, a începutului de veac — străbătut în Franța și Germania de vre o cinci-șase școli revoluționare, n'are nici un manifest și nici un mentor critic.

Iar poeții englezi de ultimă oră, atât de deosebiți de Geor-gieni, au derivat iarăși lent, din poezia lui Hopkins și Eliot, fără teorie și gălăgie.

Insist, cu un ochi întors și spre scriitorul român: Canalul Mâneicii este pentru englez mai mult decât o apă; în materie de idei este un cordon de castitate.

Il păstrează virgin de promiscuitatea ideilor. De metafizică, în general, în care dânsul vede un *bonbynans in vacuo*, o goană în vid după cuvinte. Metafizica e știința termenilor, e termino-logie. Englezul se pare că a avut toată viața lui ceva mai bun de făcut decât să pună etichete.

Emil Cioran, un filosof liric — și e drept, singura filosofie valabilă e filosofia lirică, promotoare de o nouă umanitate — în substanțiala și frumoasa lui *Schimbare la Față a României*, în linie mai ales cu Germanii, neagă englezului participarea la cultura mare — (sper să-i acorde, deși n'o spune, puțină... cultură mică) — pe motiv că n'are metafizică.

Englezul are ceva mai mult decât metafizică: are *anti*-metafizică.

Și e poarta lui secretă pe care intră în cultura mare. Metafizica este sterilizarea culturii în oțiu cerebral. Metafizicianul e un om fără destin. Nici un metafizician n'a modificat cu o iotă omenirea, n'a schimbat cu un milimetru cursul istoriei. Metafizicianul nu face istorie. Poetul care, după fraza celebră, e tot așa de inutil societății ca și jucătorul de popice, trebuie să fie un fost metafizician...

Metafizica e floarea de cactus pe gura vulcanului. Pocnește și ea din când în când. Dar explozia-i dinăuntru. Și e cu lavă, nu cu semințe.

Emil Cioran, care în rara lui carte termină cu toate culturile — și mai ales cu Englezii — fără să ne spună ce e aceea cultură, face loc culturii germane în istorie, pe motivul că e antinomică. « Evenimentele importante ale Germaniei sunt o succesiune de *anti*... Incât te întrebi în ce fel se definea ea în lume, dacă nu era papalitatea, catolicismul, raționalismul și clasicismul, împotriva cărora ea să reacționeze ».

O serie de *anti*- e și cultura engleză. Dar mai ales unul mare: *anti-metafizicismul*. Care pe scurt s'ar numi: umplerea tuturor formelor de cultură cu imense valori omenești.

Dacă aceasta nu e cultură mare, trebuie să decizi că așa numita cultură înseamnă formă și nu fond. În concepția mea, Englezul e fără discuție cel mai cult dintre neamuri.

* * *

Refractar mișcărilor de idei, clubul închis, care e literatura engleză, e și mai refractar influențelor streine. Literatura engleză este și rămâne dintre literaturile europene de sigur cea mai rasială.

Dar refractarism nu înseamnă chinezism. Vitalitatea scrisului englez e prea mare ca să nu-și facă tentacule. Mecanismul lui interior e prea complicat ca în afară să nu-și găsească aderențe.

E acel *dicotomism de rasă* al englezului — împăcarea extremelor, adaptarea perfectă a *materiei la spirit* — care face ca și literatura cea mai particularistă să fie cea mai cosmopolită, așa după cum scrisul cel mai refractar ideilor să fie uneori tot o idee.

Și e de sigur și unul din efectele războiului, cu marea criză dela 1930, faptul că literatura engleză, din acel club al îndestu-

laților care a fost mai ales în prospera epocă victoriană, devine un club al nemulțumiților.

Cine răsfoește cataloagele și revistele engleze e impresionat de puterea de absorbție a literaturii engleze.

Dela Japonezi și Chinezi — atât de prezenți mai ales în poezia nouă — la Indieni; și dela aceștia la Sud-Americani, trecând prin folklorul tuturor triburilor pacifice și africane, în cititorul ca și scriitorul englez, numele exotic se găsește la el acasă.

Totuși, scrisul francez pare cel mai aderent cu mentalitatea literară engleză la ora actuală. Flaubert, Bergson și Proust au influențat romanul englez cum numai Zola îl influențase în veacul lui Gissing și Hardy; așa cum nuvela și drama au căzut sub sugestia lui Cehov; iar poezia sub aceea a lui Baudelaire și Valéry.

Traduceri și comentarii din aceștia se găsesc pe primul plan al atenției literare.

Iată-l pe *Havelock Ellis*, unul din cei mai mari nemulțumiți, ocupând o treime din noua lui carte: *From Rousseau to Proust*, cu părintele romantismului; și după eseuri de autoritate dedicate unor: Restif de la Breton, Alexandre de Tilly sau Besenval, oprindu-se cu dexteritate la romancierii francezi de penultimă oră, în special favoritul său, regretatul de toți Alain Fournier.

Iată pe *David Gascoyne*, poet supra-realist el însuși, dându-ne o istorie a supra-realismului francez în: *A Short Survey of Surrealism*; așa cum *Milton Stranburg*, în *French Novelist to-day*, în 14 pătrunzătoare eseuri, prezintă publicului mare englez noul roman francez, evoluat dela ceea ce dânsul numește « eroul Gidian », la virtuozitățile galice ale lui Giraudoux și virilitatea lui MacOrlan, gravitatea lui Roger Martin du Gard, strălucirea lui Cocteau, Malraux, De Montherlant, Drieu de la Rochelle.

Dela noul studiu al d-rei *Sackville West* asupra *Fecioarei din Orléans*, la noua traducere a *Florilor răului* sau a lui *Bowvard și Pécuchet*, literatura engleză, cu glorie pe ea de regină, « daignează » pare că azi mai mult ca oricând să-și aplece corsajul în fața reverențelor de grație tot mai insistență, ale spiritului galic...

După influențele străine, invazia de idei e a doua notă atractivă a scrisului englez de azi. Cea dintâi notă ia, precum am văzut, forma unui *cosmopolitism* nu lipsit pe alocurea de snobism. Cea de a doua ia forma unui *humanism*, nu lipsit uneori de pedantism. În orice caz: *cosmopolitism* și *humanism*, iată cei doi poli de atracție ai literaturii engleze actuale.

Dacă de cel dintâi ne-am putut da seama ușor din citarea câtorva cărți, pentru al doilea îmi trebuie o cronică specială.

Până atunci să mă mulțumesc să spun că dela Plato și Epicur la intelectualismul lui Toma D'Aquinus, și dela Lucretius la Dialogurile lui Diderot sau Scrisorile lui Voltaire și până la teo-

riile abatelui Brémond (Rugăciune și Poezie), ale abatelui Przywara (Polaritate) sau ale humanismul lui Jacques Maritain, câmpul literelor engleze e răscolit cuminte de tot ce e mai sănătos în gândirea europeană.

*

Dubla răscolire: de *influențe și idei*, de *cosmopolitism și humanism*, sădește și în solul literaturii așa zise beletristice, un germen de nemulțumire. Câtă deosebire și sub acest unghi, între proza și poezia epocii Victoriane — atât de satisfăcute în ele însele — și proza și poezia Georgiană, sau mai ales post-Georgiană!

Să notez în fruntea acestui club al nemulțumiților de frumos pe: *T. S. Eliot*, de sigur figura cea mai învoaltă a literelor engleze actuale, mare poet, mare critic, umanist și, în același timp, spiritul ei cel mai iscoditor; *Wyndham Lewis*, romancier, critic de artă și idei, proustianul *Clive Bell*, consacrat cu volumul de acum șapte ani despre marele romancier francez, și cu altă carte mare: *Civilization*; *John Middleton Murry* (fostul bărbat al Caterinei Mansfield), critic de anvergură, shakespeareanist, fruntaș al stângii literare engleze așa cum Eliot este al drepteii; doctul și liberul filosof *Havelock Ellis*, critici, romancieri și poeți ca *William Nuttal*, *Herbert Read*, *John Gould Fletcher*, *R. A. Scott-James*, *Miss Edith Sitwell* sau mai tinerii: *Mac Niece*, *Spender*, *Auden*, *Grigson*, *Bottrall*, *Empson*, genialul *Dylan Thomas*.

Și să notez și citadelele din incinta cărora se dă lupta literară a Angliei de azi: *The Criterion*, de sub direcția lui *T. S. Eliot*, pandant al frumoasei *Nouvelle Revue Française*, cu mult cea mai bună revistă engleză; *The London Mercury*, fondată de poetul John Squire, actualmente sub direcția lui *R. A. Scott-James*; *The Adelphi* (Middleton-Murry), *Scrutiny*, *Purpose*, *Colosseum*, *Summary*, *The Arts Today*, etc.

De pe urma nemulțumirii, primul compartiment ce suferă este, se pare, romanul.

Î se reproșează că și-a pierdut personalitatea și, cum ar spune Eliot: religia.

A fost primită cu oarecare suspine cartea lui Maurois despre *Profeți și Magicieni*, apărută în englezește sub titlul diminuat: *Prophets and Poets*.

De ce? Fiindcă mulți critici englezi de azi, în frunte cu Scott-James, socot că profeții *au fost* în literatura engleză; iar cât despre magicieni, cei mai mulți sunt magicieni fără « mesaj », fără misiune pentru vremea lor.

Anunțând « moartea profeților » directorul lui *London Mercury* face constatarea că « Anglia dintre 1918—1930 e pe atât de lipsită de profeți, pe cât era de saturată Anglia dintre 1900—1914 ».

Dânsul spune: 1930, și nu 1936; fiindcă — mărturisește singur — « dela 1930 la 1936 sunt semne de reacțiune, semnele unor mișcări ce nu se pot defini încă ».

Să ieșim în calea acestor semne; să ne oprim la câteva țipete ce s'au făcut de curând auzite în locuința așezată a literelor engleze.

Intr'o carte bine scrisă, *Percy Lubbock*, discutând *Tehnica Romanului* (*The Craft of fiction*), recunoaște că interesul romanului englez a rămas azi în « relația dintre narator și narație », adică în raportul de atitudine a autorului față de lumea romanului său. Viața, marele câmp de bătaie al romanului englez clasic (vezi Fielding, Sterne, Jane Austen, Dickens, Thackeray, surorile Brontë) dispăre azi; și lasă loc autorului însuși, cu sumedenia lui de intruzii, capricii, idiosincrasii.

E, poate, motivul pentru care poetul *MacNiece*, în *The Arts Today*, se ridică împotriva romanului pletoric și îl invită să devină mai poetic; așa precum roagă pe poeți să « scrie în viitorul apropiat opere mai lungi », singura evadare fiind în poezie, după ce viața a fost scoasă din roman.

Se recunoaște în genere că *James Joyce* — geniu morganatic înconjurat de tot mai multă aureolă — și *D. H. Lawrence*, gemenul lui, « au epuizat romanul englez », l-au istovit. Și atunci, în lipsa fondului epic, i se cere o retrampare în fondul poetic, în acea calitate de bard (*bardic quality*) care transfuzează și întreaga operă a freneticului amant imaginar al Doamnei Chatterley... O retrampare cel puțin în calitatea romantică, ce i-ar putea împrumuta o metafizică sentimentală, un cer.

Printre romanele din această ultimă categorie, unul s'a dovedit în ultima vreme mai auroral: *Janus*, de George Barker (Faber and Faber. 7s.6d.).

Janus e un roman cu două fețe, chiar fețele autorului, îndreptate una spre moarte, alta spre viață. De aceea pe semne și romanul e compus bipartit, fiecare parte fiind ea însăși un roman. Prima parte, intitulată: *Documents of Death*, este o serie de panouri psihologice, atitudini ale autorului în raport cu moartea. A doua parte, intitulată: *The Bacchant*, ne înfățișează același suflet al autorului luminat de chemările vieții. Totul e de înaltă temperatură interioară. Un roman de atmosferă și halucinație, un roman simfonic « frenetic » cum a și fost numit. Și mai e un roman situat pe linia nouă a romanului englez, din care epicul dispăre, ca și eroul; și unde pe planul unei acțiuni desagregate, interesul se reduce la autor, la diversele lui reacțiuni, la acordurile lui imperfecte cu problemele vieții.

Pe linia aceasta, pe care Joyce și Lawrence au strălucit cu genialitate și făcut aproape școală, a apărut însă concomitent aproape cu romanul tânărului George Barker, romanul aceleia

care e de mult socotită ca un fel de predecesoare a autorului lui *Ulysses*. E vorba de *Miss Dorothy Richardson* și noul ei roman: *Clear Horizon*, care ne face din nou cunoștință cu neastâmpărata și atât de personala ei sensibilitate feminină, fără să o depășească însă în creație, sau noutatea punctului de vedere.

Dacă *Miss Dorothy* e predecesoare, un elev al lui *Joyce* e *John Hargrave*, așa mai ales cum se ivește cu ultimul său roman: *Summer Time ends* (S'a sfârșit cu orariul de vară). Roman pe care nu l-am citit încă, dar care practică — se afirmă — cu asiduitate notația și contrapunctul, în suprapunerea disonantă de teme și juxtapoziția de impresii, fără însă prea mult din complexitatea interioară și mai ales talentul maestrului.

*

Dezagregat și lipsit de transcendent, populat cel mult cu eul autorului, de o sensibilitate dusă uneori până la morbiditate, romanul englez se cere atunci fecundat cu o nouă vigoare, scos din subiectivism și idiosincrasie, altoit pe un nou fond epic.

Acest fond epic și această resensibilizare, le recomandă tocmai criticul *William Nuttal*, într'un articol mereu comentat, din *The London Mercury*, sub titlul: *The Proletarian Reader* (Citorul Proletar).

William Nuttal vede salvarea romanului englez în aplicarea lui asupra unui nou obiectiv: *masele*.

Romanul englez — spune dânsul — chiar când e scris de un mare democrat, ca *Dickens*, îți trezește conștiința de clasă (class-consciousness). Ceea ce nu se întâmplă în romanul rus, bunăoară, chiar când acesta pune în scenă clasa aristocrată.

Nuttal dă ca exemplu *Război și Pace*. Deziluzia și pesimismul prințului *Andrei Bolkonsky*, un cititor dintr'o clasă cât de joasă — cum se declară și criticul englez — le recunoaște ca ale sale. La fel « eforturile de regenerare spirituală » ale contelui *Petre Bezukov*, la fel tactica de viață a prințului *Boris Drubetzkoj*, sau amuzantele caractere ale colonelului *Adolf* sau Verei *Rostov*.

Romancierul englez însă, chiar când ne vorbește de oameni de jos — ca *Dickens*, *Gissing*, *Hardy* — rămâne distant. *Lawrence*, fiu de miner, ar fi putut da un roman proletar; dar imensa lui sensibilitate a lunecat pe linia sexului. Dintr'un pasionat al propriei lui clase, e devenit un metafizician al trupului.

Nu e vorba, să ne înțelegem, de o politicianizare a romanului englez. Nici măcar de o democratizare a lui. Dar, aristocrat sau burghez, acest roman de sigur nu va avea nimic de pierdut din baia de umanitate pe care o reprezintă masele muncitorești. Aceasta e tema lui *William Nuttal*.

Și — adăogăm noi — succesul unui roman ca *The Stars look down* (Stelele privesc de sus) de *Dr. A. J. Cronin*, apărut cu mult înaintea articolului în cestiune; și unde asistăm, pe un plan vast, de epopee tolstoiană, la procesul de interpenetrare a psihologiei de miner cu psihologia proprietarului aristocrat de mină — continuați în descendența lor — arată că criticul englez se poate să aibe dreptate.

Să ne mai gândim apoi că cei 20.000 de absolvenți ai colegiilor universitare engleze dela începutul secolului, au devenit azi 49.000; și că 50% din aceștia provin din « școalele elementare » adică sunt fii de muncitori, ca să înțelegem că un ferment nou intră în societatea engleză și cu ea, în încăperea oarecum desuetă, sau, când e nouă, dezordonată, a romanului englez contemporan.

DRAGOȘ PROTOPODESCU

CUVINTE PENTRU MOARTEA LUI PIRANDELLO

Publicistica franceză Juliette Bertrand, luând parte, acum trei ani, la o recepție dată la Paris în onoarea lui Pirandello, care tocmai se întorcea din Suedia laureat al premiului Nobel, urmărindu-l de aproape în acel elegant și bine dispus salon, a reușit să noteze una din cele mai autentice caracterizări ale personalității sale umane. Iată: « Cu toată masca lui vioaie, când îl vedeam în public « il me fasait toujours l'effet d'un pauvre oiseau effarouché ». Imi făcea totdeauna impresia unei biete păsări speriate. Stătea în picioare, fără oboseală vizibilă, lăsând pe toată lumea să-l omagieze în dreapta și în stânga, lăsând să-i fie prezentată toată lumea, cu o simplitate aproape burgheză și totuși de mare stil, « mais toujours avec ce cercle de mystérieuse solitude autour de lui ». Dar mereu cu un cerc de misterioasă solitudine în jurul lui ». . . Acolo, în sgomotosul și rafinatul salon parizian.

Iată, de sigur, o veridică prezentare a adevăratului Pirandello, menită să ne lămurească și asupra celei din urmă atitudini a celebrului comedigraf italian, mort, spre surprinderea tuturor, în ziua de 10 Decembrie abia trecut. Și anume: categorica lui dorința de a fi dus la groapă singur, fără lume. Un simplu car mortuar, al săracilor, pornit discret din stradela Antonio Bosio, în marginea Romei, până la gară. Iar de acolo, la Agrigent, în cel mai de jos târg al Siciliei natale.

Așa a fost. După relatările din ziua morții și după articolele comemorative pe care i le-au consacrat ziarele, nu s'au cunoscut împrejurările în care ilustrul Luigi Pirandello a fost pus în mormânt.

Reîntoarcere discretă în umbra din care l-a scos celebritatea ultimilor ani, cu destulă greutate. Intr'adevăr: născut în vara anului 1867, deci acum șaptezeci de ani; începându-și activitatea literară încă dela 22 de ani, a rămas profesor de liceu (luptând să-și facă drum în literatura vremii) până în 1924, când avea 57 de ani.

În anii când mi-a fost dat să-l cunosc la Roma; când era fericit să se vadă cercetat și de publicității altor țări. Apoi, precipitat, afirmarea lui mondială, consfințită în 1929 prin alegerea ca membru al Academiei Italiene, în 1934 prin acordarea Premiului Nobel. Și apoi, moartea de acum, reîntoarcerea în tăcerea de totdeauna, pe un car funebru cu doi cai.

Ce surprinde mai mult în această dispariție, este poate faptul de a afla că Pirandello era totuși atât de bătrân. Când îl știai mereu pe vapor, între America și Germania, ca să supravegheze personal montarea ultimului film, cu subiectul extras dintr'o lucrare dramatică a lui. Jovial, bine dispus, de-o tinerețe de spirit și fizică înșelătoare. Chiar pentru cei ai lui, în jurul patului de scurtă suferință. Care înlăturau posibilitatea unui desnodământ tragic. Singur el, lucid, avea indicații instinctive în această privință: « De ce să ne jucăm cu vorbele? Sigur este că în curând voi muri ». Aproape cele din urmă cuvinte ale lui Pirandello. De ce să ne jucăm cu vorbele și în aceste împrejurări excepționale, când nu mai suntem la teatrul ficțiunilor, ci pe scena mare a vieții reale? Este întâia oară când ciudatul umorist nu admite altora, își interzice sieși un atare joc. La mijloc este, de data aceasta, Destinul.

Păcatul romanticilor de pretutindeni este de a fi răspândit în poezia lumii plaga lamentațiilor pe aceeași temă. Dar tot dintre ai lor s'au recules alți pesimiști, care au înnobilit atare atitudine. Dar atunci pesimismul s'a înfrățit cu sarcasmul. Și a inspirat pagini de mare poezie lui Vigny, lui Giacomo Leopardi sau lui Pirandello.

Acesta a dus, până în zilele-i din urmă, cea mai normală existență de închipuit. Aparent. Oricum, o dovedește prin râvna cu care a colaborat în toate direcțiile pentru punerea în valoare a teatrului său prin înjghebări de trupe personale, prin montări de filme. Murind, a lăsat abia isprăvit unul la care tocmai se lucra: *Il fu Mattia Pascal*. Sau, cum l-am tradus în românește acum doi ani, *Răposatul Matei Pascal*. Ultima dată în viața lui a ieșit din casă, spre a se duce să supravegheze turnarea acestui film, încredințat regisorului Pierro Chenal (după întâia încercare, cu Mojuckin, în aceeași direcție). Insuși faptul că după îndelunga lui carieră de nuvelist și romancier, s'a dedat cu totul teatrului (căruia de altfel i-a datorat celebritatea), poate dovedi această

participare la viața Artei și a Vieții, fără rezervele unei atitudini pesimiste, despre care era vorba mai sus. Da. Însă numai aparent. Sarcasmul pirandellian; convingerea lui că în ființa noastră se cuibăresc două existențe, capabile de manifestări atât de contradictorii încât să dăm impresia unei duble personalități; reținerea lui de la marea concesie pe care ar fi făcut-o vieții compătinzându-l altfel decât prin ironizare, atari aspecte ni-l apropie pe Sicilian de selecta familie a spiritelor care au înnobilit suferința lumii. Nu izolându-se în inaccesibilul turn de fildeș al romanticului francez; ci în citadela cu metereze nepăzite ale propriei personalități.

În acest sens, am avut prilejul să surprind zilele acestea o mărturie de impresionantă valoare psihologică pentru existența marelui scriitor italian. Mărturie pe care, în același timp, o semnalează esteticienilor, în căutare de documente autentice, cu privire la felul cum lucrează diferiții creatori de artă. Căci mărturia amintită, și ea vine dela unul din cei mai reprezentativi prozatori ai Italiei actuale: Orio Vergani, ne introduce în intimitatea camerei de lucru a dramaturgului Pirandello. Aceeași pe care am avut puțința, destul de ușoară altfel, a o cerceta însumi. Luigi Pirandello, în anii aceea (e vorba de cincisprezece ani în urmă), cu deosebire, mă asigură prietenul Orio Vergani, în preajma războiului, primea pe oricine. Pe orice scriitor tânăr. Căci ei îl cercetau. La orice oră din zi.

Și totuși, te gândești numai decât, ce prodigioasă activitate a desfășurat omul acesta. Iar dacă mai adaogi orele, infinite, date școlii în care a fost profesor (27 de ani numai la Roma); orele de veghe, noaptea, la patul soției bolnave de cea mai cumplită boală pentru tovărășia unui scriitor și intelectual (demența), consideri cazul lui cu totul excepțional și din punct de vedere al productivității: sute de volume, de povestiri, romane, piese de teatru. Trebuie neapărat să fi avut o mare ușurință la scris, în orice împrejurări, de față cu oricine. Eu însu-mi l-am cunoscut în odaia de lucru, scriind la mașină, de-a-dreptul, o dramă. Cu băiatul său Stefano (astăzi romancier și comediodgraf), cetind jurnalul, așezat pe o margină a mesei de lucru a tatălui său, drept scaun. Prietenul Orio amintește în schimb (amintiri mai vechi cu alți cinci ani), că avea obiceiul să se ducă acasă la «profesorul Pirandello» dela cafenea, când îi venea lui la îndemână. Era pe atunci tânăr de 18 ani și gazetar începător. Pirandello avea cu 30 de ani, cel puțin mai mult. Intra în odaia de lucru, se așeza într'un fotoliu (cu pielea roasă, desfăcută pe margini), în fața biroului la care Pirandello scria pe fâșii lungi și înguste de hârtie, cu un toc de lemn vopsit, de câțiva ani. Il saluta zâmbind și își vedea de lucru. Intru târziu, intra fetița profesorului, Lietta, să-i aducă

poșta; băiatul, Fausto, elev de liceu, să-i ceară bani ca să-și cumpere colorii; servitoarea, să spună cine a telefonat. « Pirandello — precizează martorul invocat — se oprea din lucru fără să se supere, răspundea, dădea banii ceruți, deschidea scrisoarea, o pune pe masă. Apoi, îndată ce se linișteau lucrurile, apleca iarăși capul asupra foilor de hârtie ». Masa de lucru, veche. În jurul lui, totul orânduit, dar nu căutat. Nici o podoabă. Afară de o fotografie a lui tânăr, asemănătoare cu imaginea lui Mattia Pascal. Pirandello « nu și-a împodobit, n'a pus mască vieții sale, casei, lucrului său ». Scria mereu, uitându-se la hârtie numai cu un ochi, cu celălalt închis. Silabisea încet, numai pentru el. « Dictându-și singur, cuvânt cu cuvânt »; în timp ce pe față i se înțipărea mimica neliniștită a personajelor cărora în acele clipe le dădea viață. Sau mimica lui, în lupta cu ele: spre a le dămoli tumultul cu care-și cerea dreptul la viață, fiecare mai întâi, mai în față. Il simțeau trecând dintr'un suflet într'altul, cu repeziunea replicelor. Scriind, martorul din fotoliu îl simțea « plin de tot felul de vieți, în conflict între ele. Stăpân, în același timp, pe opt, pe zece, pe o sută de suflete deslănțuite ». Ridicând, rar, pleoapa de pe ochiul mereu închis (cel stâng), întocmai ca ceasornicarul, când se mai uită la trecătorii de pe stradă, i se destindea fața: descompunându-se măștile stratificate prin mimică, în timpul creației recente. Maska de idiot; maska de tembel, de șiret, de femeie, de satir, de halucinat: câte fuseseră personajele din scena dela care s'a întrerupt o clipă din scris. Dar, îl rechemau, inexorabile, din lăuntru. Și Pirandello cobora iarăși în sine, la ele. Până ce-l lăsau în pace. Căci se lăsa și cortina pe actual scris în aceste condiții. Cu Orio Vergani în față. Actul al doilea din *Șase personaje în căutare de autor*. Întâiul îl scrisese cu o zi înainte; al treilea avea să-l scrie a doua zi. Căci, spunea odată Pirandello, « viața ori o trăiești, ori o scrii ».

Nu de dragul succesului. Ci pentru a se iluziona. Cred eu, din nevoia de a descătușa mișunarea aceea de fantome, care-i bântuiau sufletul, schimbându-l într'un zid de casă fără uși, fără ferestre, în care pătrundeau cu indiscreție toți nechemaii. Cu cât îl simțeau mai discret, mai închis în sine. Cu cât se simțeau mai legați de propria lui nefericire. Și personalitate. Căci de fapt indiscreții aceia erau întruchipări de o clipă ale propriilor sale stări sufletești. Ne în stare să se bucure, la el acasă (în casa sufletului său) de singurătatea la care aspira, nimic din afară nu l-a bucurat prea mult, nimic nu l-a supărat din cale afară. Se socotea prin viață un mijloc, la îndemâna altora. Un trecător. Până și existența din viața aceasta (una singură pentru oricare dintre noi) Pirandello și-a fărâmițat-o. Spre a o împărți în multiple și duble personalități. Ca bunul său prieten Mattia Pascal!

După premiera celor *Șase personaje* la Roma (care a fost o mare catastrofă), calm, Pirandello nu dorea decât un singur lucru: să poată ajunge acasă, fără a fi recunoscut în stradă de publicul care în sală îl ocărise, strigându-i « la balamuc ». Și a ieșit pe ușa de incendiu a Teatrului Valle, la braț cu Lietta, fata lui, atât de îndurerată acuma. Ca să ia tramvaiul spre casă. Cât mai discret.

Dar publicul, elegant ca la premieră, l-a recunoscut la întâiul felinar. S'a grămădit în jurul lui, agresiv, dar jovial. Strigându-i « la balamuc », fluerându-l. El, cu Lietta de braț, se uita la lume. Tăcut. Ironic. Dar suferind. Nerăzbunător. Impăcat cu toată lumea. Lăsând pe oricine să-i pătrundă cum voia în suflet, să-l lovească acolo, în adâncul cel mai sensibil al ființei lui. Nu era oare deprins, de pe când dăduse viață acelor *Personaje* pentru care-l ocărau acuma altele la fel, acolo, în stradă, noaptea, nu era deprins să le domine, calm, ironic, stăpânit, în tumultoasa lor vâlmașire? Iată-l oprind un automobil de piață. Iși urcă întâi fata, apoi el. « Iar în pătratul ferestrei, în timp ce spunea omului din față adresa casei depărtate și tristă, în care, a doua zi, avea să-și reia lucrul, a mai apărut odată figura lui. Tinerii eleganți aruncau după el cu bani. Ba și doamnele, deschizând iute prețioasele lor poșete. Aud încă — relatează emoționat Vergani — zgomotul banilor de aramă pe pavaj, râsul, batjocura. Iată de ce cred că Luigi Pirandello a ținut, după atâția ani, să facă cel din urmă drum în carul săracilor, la un ceas de care să nu știe nimeni ».

ALEXANDRU MARCU

MIRCEA DAMIAN: ÎNCĂ O CARTE A AMBIȚIEI

« *Om* », noul roman al lui Mircea Damian, pune, începând chiar cu titlul, o serie de probleme. Pentru că, dacă el ar fi fost, fără îndoială, semnificativ pentru o carte care ar fi continuat acțiunea din *Deacurmezișul* — romanul la sfârșitul căruia eroul amenință viața strigând « *am să-ți arăt eu ție!* », — raportat la acțiunea din volumul prezent, titlul acesta este total lipsit de semnificație. Este un titlu care se poate pune pe coperta oricărei cărți, fără să-i prejudicieze, dar și fără să spună nimic.

Dela banderola și titlul celui alt roman — « *O ambiție* » și « *Deacurmezișul* » — în perfectă concordanță cu acțiunea, Mircea Damian trece la un titlu care, cred că nu-și are justificare decât în măsura în care servește un echivoc, în măsura în care lasă să se creadă că se continuă acțiunea din *Deacurmezișul*.

Om este însă un roman care, în esență, n'are nimic comun cu prima carte în gen a lui Mircea Damian, și care, mai ales, nu conține mai multe elemente autobiografice decât orice altă asemenea carte.

Ceea ce interesează însă, este măsura în care Mircea Damian a reușit să realizeze o carte despre dragoste. Pentru că tema pare cu totul străină de autor. Și dacă ar fi să ne referim la afirmațiile din primul roman, afirmații care îl privesc direct, întrucât *Dea-curmezișul* este sută la sută autobiografic, faptul apăsător normal: Marin Dogaru, Mircea Damian deci, n'a cunoscut niciodată emoția.

Cum să realizezi, în asemenea condiții, o carte despre dragoste?

Iată, în calea realizării acestei cărți, primul obstacol; pe care autorul îl escaladează, chiar fără voie, trecând, firească, deasupra temei inițiale.

În *Om*, ca în toate celelalte cărți ale sale, Mircea Damian nu literaturizează nimic; nu poate literaturiza. Din pricina acestei imposibilități, în romanul de față, Mircea Damian a confundat tema. I s'a părut la început — și cred chiar că părerea aceasta s'a transformat într'o falsă convingere care dăinuiește, că romanul se învârtește în jurul unui fapt precis: felul de a fi, de fiecare dată altul, al unei femei.

Pe canavaua aceasta a pornit să brodeze acțiunea din *Om*.

Romanul de față este cu totul altceva decât realizarea acestei teme. Am putea spune că Mircea Damian și-a trădat — fără voie, de sigur — în timpul lucrului, tema pe care își propusese s'o rezolve, iar cartea s'a încheiat exact așa cum ar fi trebuit.

Cu o afirmație puțin plată, s'ar putea spune că arta d-lui Mircea Damian s'a refuzat tendinței pe care el încerca să i-o imprime.

Și a rezultat nu o carte de dragoste puțin dulceagă, ci un roman în care se încearcă justificarea neaderenței la sentiment.

Cu alte cuvinte tocmai ce nu voia autorul, dar, ceea ce fatal trebuia să rezulte:

* * *

Este interesant de constatat că acest al doilea roman al lui Mircea Damian repetă un fenomen petrecut, în literatura noastră, abia anul trecut. Repetă fenomenul încheiat de Ury Benador în *Subiect banal* și *Hilda*.

Fără îndoială că paralelismul este exagerat. Ține să dovedească însă că Mircea Damian a făcut — fără voință și numai într'o anumită măsură, ceea ce Ury Benador făcuse, cu un an înainte, voit.

Deosebirea este, repet, esențială; ea vrea numai să faciliteze înțelegerea integrală a eroilor din « Om » și să illustreze afirmația de mai sus: *imposibilitatea de a literaturiza a scriitorului acestuia*. Fenomenul este realizat în moduri total deosebite: la Ury Benador, este voit; la Mircea Damian este complet în afara voinții lui. La primul, el este rezultatul dorinței — exprimate — de literaturizare, mai puțin poate, al nevoii de a completa; în cel de al doilea caz, este consecința firească a felului de a fi al scriitorului, consecință care subliniază *imposibilitatea lui de literaturizare*.

Și dacă vom considera tema acestui roman, sau mai precis, ceea ce i s'a părut lui Mircea Damian că este tema romanului, vom constata că Ioana Catrina este, pe plan feminin, exact — sau aproape — ceea ce este, pe celălalt plan, Marin Dogaru din *Deacurmezișul*.

« Ceea ce îl nedumerea pe Tudor Zamfir și-l descuraja adesea, erau schimbările ei de atitudine. Deși se despărteau ca doi prieteni și ca doi îndrăgoștiți, a doua zi sau peste trei-patru zile, Ioana Catrina părea indiferentă, străină, îndepărtată. O femeie de lume, corectă, politicoasă, aproape rece ».

Iată în jurul cărui fapt pornise să se închege acțiunea. Dar noutatea aceasta a femeii nu trebuie să fie nativă. Prăvălit pe toboganul creației, Mircea Damian a fost silit să renunțe la temă și noutatea eroinei lui a apărut oarecum de esență volițională. Ioana-Catrina, este, într'un fel victima aceleiași ambiții al cărei erou era, în *Deacurmezișul*, Marin Dogaru. Ioana-Catrina ca și el, se refuză sentimentelor și faptul acesta, ambiția aceasta, este nota dominantă a cărții. *Ea* declanșează atitudinile mereu noi ale femeii și devine punct central, trecând pe plan secund tema primă:

« *Ea înțelegea iubirea ca și el: torent și vâlvătăi. Nu fusese încă involburată de apele iubirii, nici chinuită de flăcările ei. Deci nu iubea. Lîmpede. Omul o atrăgea însă. Se gândea la el cu plăcere, cu bucurie, uneori îi era dor să-l vadă, să se plimbe cu el, să vorbească. Nu-i displicuse sărutarea lui, nu o enervase mângâierea lui ».*

Ioana-Catrina se refuză sentimentelor, conștient. Înțelege iubirea, își dă seama că omul o atrage, dar se refuză iubirii care nu e încă nici torent, nici vâlvătăi. (Marin Dogaru lua dela viață ori tot, ori nimica):

« Fiindcă ea are temperament. Știe că are. Iși dă bine seama, că de-ar iubi vreodată, iubirea ei ar arde și ar topi întocmai cum arde și topește iubirea lui Tudor Zamfir ».

Așa dar, Ioana-Catrina își dă seama că iubește. Dar ea așteaptă totul, nu se poate mulțumi cu frânturi:

« L-ar putea iubi, recunoaște. Vrea însă vârtejul acela, care ametește și înneacă ».

Ambiția este cu mult prea puternică și Ioana-Catrina se refuză sentimentului fracționat sau numai inițial.

Neputând însă să nege existența sentimentului este nevoită să-și compună, în afară, o mască mereu nouă. Ioana-Catrina nu se vrea înfrântă; și acceptarea iubirii lui Tudor Zamfir, ar însemna o înfrângere. Ea așteaptă ca sentimentul să devină torent, vâlvătăi și s'o cutropească dinlăuntru în afară. Ioana-Catrina trebuie să ascundă sub o mască veșnic nouă chiar acest început de înfrângere care rezidă în recunoașterea, în adâncuri, că « l-ar putea » iubi pe Tudor Zamfir, pe care:

« Il uluia mereu, i se părea mereu nouă, parcă o vedea pentru întâia oară în fiecare zi ».

* * *

Ioana-Catrina a fost realizată deci, împotriva voinței auto-rului. A fost realizată, cu alte cuvinte, așa cum trebuia.

Ioana-Catrina e mereu conștientă, mereu trează prin ambiție. Prin ambiție, se refuză dragostei. Și în sensul acesta putem spune acum că Mircea Damian — trebuie să ne amintim mereu de Marin Dogaru care n'a fost niciodată emoționat — a realizat o carte de dragoste. În sensul justificării unei non-aderențe.

Ioana-Catrina nu acceptă dragostea, de teama înfrângerii, din ambiția de a recolta victorii cât de neînsemnate:

« A, nu, stai nițel domnule Tudor Zamfir, am și eu nițică ambiție, nițică mândrie, ce Dumnezeu ».

Și mai departe:

« Dar vezi că sunt și eu bărbat puțin așa, vreau să am și eu biruința mea, plăcerea mea, voluptatea mea ».

Eroina lui Mircea Damian — « bărbat, puțin așa » — este dârză. Chiar atunci când trebuie să cedeze — trebuie, din moment ce neaderența la dragostea lui Tudor Zamfir este numai aparent totală — încearcă să salveze ce mai e posibil, să mascheze, în parte, înfrângerea aceasta:

« O avu întreagă acuma, cu tot trupul, cu tot sufletul. Era vie de data asta, se svârcolea sub el, îi înfipsea unghiile în umeri, trăia, va să zică, trăia momentul ăsta, faptul ăsta... Vru s'o sărute pe buze.

— Nu, te rog, nu vreau, Asta nu, cu nici un chip ».

Dacă Ioana-Catrina ar fi fost realizată așa cum *voia* autorul, încăpățânarea aceasta ar fi fost de domeniul ridicolului; așa cum a fost plămădită de artist, fără voința omului, ea este firească. Este eroina lui Mircea Damian, numai a lui.

Ioana-Catrina nu spune niciodată *nu pot*, ci *nu vreau*. Chiar încăpățânarea — exasperantă uneori — de a nu-i spune lui Tudor Zamfir *tu ci Dumneata*, încăpățânare care iar, ar părea ridicolă raportată la eroul unui alt autor, Ioana-Catrina nu și-o justifică în niciun fel. Sau, simplu:

— Nu vreau.

Există în cartea aceasta un personaj secundar, unul din acele personaje-tampon — Paulina — care nu face decât să exprime Ioanei-Catrina, gândurile Ioanei-Catrina, s'o completeze, s'o situeze mai precis pe linia lui Marin Dogaru:

— Și te iubește foarte serios, continuă Paulina, fără să se sinchisească de râsul ei. Pare un om dintr'o bucată, unul dintre oamenii aceia care iubesc odată și mor odată ».

Și în altă parte:

« Ioana-Catrina se gândi că omul ăsta știe să vrea. Iși aduse aminte iar de vorbele Paulinei: « un om dintr'o bucată, unul din oamenii aceia care iubesc odată și mor odată ».

Dar vorbele acestea care ar părea că-l privesc pe Tudor Zamfir, caracterizează, în realitate, pe Ioana-Catrina. Tudor Zamfir este un erou ca oricare altul. Considerațiile despre el o caracterizează pe Ioana-Catrina. Pentru că, Paulina, Ioana-Catrina-Marin Dogaru, sunt, la un loc, Mircea Damian.

Chiar sfârșitul cărții — Tudor Zamfir se căsătorește cu o femeie pe care nici n'o cunoaște bine — sfârșit care echivalează cu înfrângerea totală a lui Tudor Zamfir, scoate — prin contrast — și mai mult în evidență realizarea pe plan feminin a lui Marin Dogaru: Ioana Catrina.

* * *

Eroii lui Mircea Damian, par, dela prima vedere, predestinați prin nume. Nu numai eroii acestei cărți. Toți eroii din cărțile lui Mircea Damian. Există în volumul « Două și-un cățel », un copil săcâitor, pisălog, enervant; un copil pe care nu-l putea chema decât Virgilică. Pe eroul din *Deacurmeziișul* nu l-ar fi putut chema altfel decât Marin Dogaru pentru că n'ar fi evidențiat apropierea până la identitate, Marin Dogaru-Mircea Damian.

În fine, pe eroina ultimei cărți, pe femeea aceasta dârză, potrivnică celorlalți — de aci, capricioasă într'o măsură și totuși aristocrată — trebuia s'o cheme Ioana-Catrina. Luat singur, numele creează o cu totul altă imagine decât a femeii din cartea lui Mircea Damian. În carte însă, Ioana-Catrina nu putea fi decât Ioana-Catrina.

În privința stilului, Mircea Damian a rămas la aceeași frază scurtă, colțuroasă, la același stil ferm, chiar când vrea să exprime duioșia. Rarele scăpări — inerente de altfel — sunt dulcegării care distonează cu ansamblul:

« Mi-a fost dor de tine, fetițe ».

Simți cum n'au loc în pagină, cuvintele acestea. N'au loc în forma obișnuită a acestui scriitor care rezolvă lucrurile « *pur și simplu* » :

— De ce m'ai întrebat dacă sunt sentimentală ?

— Pur și simplu... Ca să ne cunoaștem.

Sau :

« O privi năucit: păi dè ! să nu-i dai peste gură cu dosul palmei ? »

Sau, câteva rânduri mai sus :

« El o înjură în gând, dar fără necaz, fără ură, cu toată prăbușirea asta, ci mai mult așa de năduf ».

Paradoxal, Mircea Damian a realizaț un minunat roman de dragoste. O carte, în care neaderența la sentiment este admirabil justificată.

SILVIU CERNEA

ACTUALITĂȚI CULTURALA EUROPENE

Un savant francez, Dossier, a făcut (numele lui constituie o amuzantă coincidență) un fel de dosar, de repertoriu impersonal al tuturor observațiilor profesorului Rabaudrelative la biologia animalelor, și le-a reunit într'un volum (Introduction à la Zoologie, 1937).

Rabaud este unul din cei mai de seamă biologi ai timpului nostru. El a insistat să se studieze ființele vii nu numai așa, ca la școală, făcându-se portretul cânelui, biografia pădădiei, romanul

termitelor, anatomia și fiziologia fiecărei spețe. Alături de aceste gravuri particulare, Rabaud a cerut înființarea unei biologii zoologice și a unei biologii botanice, unde să se descrie mecanismele generale ale vieții tuturor animalelor sau ale tuturor plantelor.

Întreprinderea are, între altele, o utilitate ca să zicem așa anti-romanescă. Biologia e plină de romantism. Știința vieții se consideră obligată să se considere pe ea însăși ca ceva plin de mistere, plin de mecanisme miraculoase. A rămânea fără explicație, mut de admirațiune — biologii cred că asta e cea mai pozitivistă definiție a științei biologice. Ce e adaptarea? Amestec de nou și vechi, o turburare nouă din afară aducând o soluție nouă de răspuns, prin care se inovează, în scop de a conserva ceea ce fusese. Cum se face adaptarea, această alianță de invenție creatoare și păstrare relativ, intactă? Niciodată nu vom putea răspunde deplin. Dar evoluția? Dar reacția de apărare? Dar concurența și selecțiunea naturală? Dar ereditatea? Mistere, insondabile mistere. Viața e elan. Il constatăm, ne minunăm, și atâta tot.

Această prea poetică concepțiune, la care nu cu puțin a contribuit mandolina metafizicei bergsoniene, se sprijină pe ceva foarte curios, se sprijină pe propriul ei adversar. Adaptare, evoluție, ereditate, sunt fenomene misterioase, pentru simplul motiv că, dându-li-se o importanță pe care nu o au, ele au apărut a răspunde insuficient la ceea ce li se cerea. Inchipuiți-vă un fizician care ar atribui gravității virtutea de a explica diversitatea colorilor spectrului și care, constatând apoi că gravitația nu explică spectrul, deduce că ea e un fenomen plin de mister, de impenetrabile enigme.

Opera, de zeci de ani, a lui Rabaud a fost de a combate vitalismul sub toate formele, darwiniene, lamarckiene și mixte. Biologul are tendința de a atribui tendințe întregii naturi. Aceasta se chiamă antropomorfism. Ideea de adaptare și apărare, de luptă cu selecție, victorie și înfrângere, exprimă perfect acest mod epic de a concepe științele naturale. Medicii, în deosebi, văd pretutindeni soldați care luptă și apără, reacții defensive și planuri de campanie, unde anticorpi, fagocite și alte lighioane minuscule desfășură o muncă quasi-concertată. Și această filosofie se încoronează, apoteotic, printr'un fel de elogiu liric adus instinctului, citându-se până la sațietate câteva artropode cu miraculoase talente de chirurg, capabile să opereze unde trebuie, exact în locul unde trebuie, injecții sau simple înțepături, pentru a paraliza prada și a o putea mânca, vie, în toată tihna dezirabilă.

Unul câte unul, Rabaud spulberă aceste mituri. Experiența arată că multe înțepături sunt făcute de geaba; că uneori, când se află într'o anumită poziție, insecta nu înțepă de loc; că alteori, înțepă prea mult, incoerent și pentru simpla utilitate de a în-

țepa. Tot astfel și cu acea misterioasă creștere a organismelor într'o anumită direcție determinată, conducând la o formă precisă. Nu-i nici un mister la mijloc. Creșterea se face totdeauna conform cu mediul. Dacă acesta se schimbă, creșterea ia forme deosebite. În cazurile simple, se poate observa, experimental, cum același animal duce, potrivit ambianței, la o formă foarte deosebită de cea normală. Totul este — cum repetă Rabaud la fiecare pas — o chestiune de « *organism mediu* ». Noțiunile de selecție naturală și adaptare utilă sunt simplă poezie:

« Toate dispozițiile dintr'un organism derivă dela mediu. Nu toate însă realizează un avantaj special. Multe din ele sunt indiferente; altele pricinuesc chiar neajunsuri. Perzistența lor ține, dacă vreți, de un proces de selecțiune. Dar trebuie să ne înțelegem bine asupra acestei noțiuni. Când vrem să apreciem valoarea relativă a unei dispoziții morfologice sau funcționale și avantajul pe care îl procură, facem asta raportând totul la conceptele noastre personale, comițând erori de care științele naturale sunt tixite. În fond, dacă comparăm între ele organisme și le raportăm la mijloacele lor de existență, ajungem la concluzia că, orice dispoziție, orice ruaj funcțional, fără a fi vreodată indispensabile, sunt uneori utile, adeseori inutile, indiferente și, câteodată chiar, jenante, atingând granițele nocivității. *Nu s'a pomenit nici un fel de travaliu de selecțiune lăsând să subziste pe cei mai buni.* De fapt, dintre toate sistemele posibile, singure dispar cele categoric incompatibile cu existența. Ar fi, la urma urmelor, un fel de selecțiune; dar ea se mărginește a suprima ceea ce-i din cale afară de rău (*elle se borne à supprimer le pire*) ».

Celula e sediul unor procese chimice care se cunosc perfect, și care au, drept agent general, mediul exterior. Evoluția, creșterea, oglindește un proces fizic de un determinism impecabil. Biologii, când în nevoia lor de fantezie, observă că, în domeniul vieții, aceeași cauză produce efecte diferite sau că pricini diverse pot produce un efect identic, confundă în fond *agentul* variației cu *acțiunea* însăși, cel dintâi ținând exclusiv de mediu, celălalt fiind totdeauna o combinație mediu × organism.

Un biolog foarte poet, fiul lui Edmond și fratele lui Maurice Rostand, Jean Rostand publica, acum câțiva ani, un curios articol intitulat « *L'évolution est-elle révolue?* » — adică « evoluția e oare pe sfârșite? » — eseu care oglindește perfect mentalitatea romantică din științele naturale. Până acum — spune autotul — am avut dreptul să ne schimbăm, să sărim dela un animal la altul, să ne mai variem fiziologia. De aci înainte, o groaznică monotonie ne așteaptă. Priviți bine spețele existente. Altele nu vor mai fi. De ce? Foarte simplu. Ca să existe variație, trebuie să existe un anumit mecanism al acestei variații. Unii s'au gândit la selecție.

Alții la ereditate a caracterelor dobândite. Alții la mutații brusce. Dar, observă Rostand, toate acestea sau nu stau în picioare, sau explică doar micile variații de neînsemnate amănunte. Ergo: trebuie să fi existat, odinioară, un mecanism de variație care azi nu mai există — de vreme ce nu-l mai putem repera în fenomenologia biologică. Viața deci, după o perioadă de creații prestigioase, a intrat într'o fază de simplă conservare burgheză și fără orizont.

Toate aceste raționamente traduc în mod elocvent concepția aceea lirică a biologilor despre care vorbeam. Se începe prin a se atribui conceptelor metafizicei biologice niște puteri exorbitante. Pe urmă, se constată că ele în fond nu au aceste puteri. Și atunci, în loc să se nege cauza eronată a fenomenului, se neagă, curajos, fenomenul însuși.

Concepția lui Rabaud, încă o dată, ne readuce la realitate. Orice proces organic depinde de felul cum mediul acționează asupra organismului. O mică modificare, *tracto tempore*, antrenează schimbări colosale și incalculabile. Acest simplu fapt e capabil să explice, fără nici o tăgadă posibilă, variații de o sută de ori mai radicale decât modesta diversitate a speciilor animale și vegetale de pe acest al nostru modest pământ.

În rezumat, vitalismul, adică toate teoriile cu factori, tendințe și alte misterioase intenții, este ceva fals și nociv. « Intre substanța vie și substanța anorganică — spune Rabaud, și cu el foarte mulți biologi — nu există nici o deosebire apreciabilă ». Vitalismul nu e decât apucătura naivă numită antropomorfism, dorința de a atribui naturii gânduri la fel cu ale noastre.

* * *

Am căutat a aduna toate săgețile cu care se poate ucide antropomorfismul, înadins, pentru a putea acum face « machine en arrière » și a încerca să demonstrez, nu că vitalismul e nevinovat de antropomorfism, ci anume că antropomorfismul este, el, nevinovat, pur și simplu; ba ceva mai mult: că este indispensabil pentru înțelegerea faptelor de biologie.

Firește, vitalismul, așa cum se practică acum, e inadmisibil. Dar nici concluzia reprodusă mai sus, aceea a identității generale între substanța organică și anorganică, nu este suficientă. Fără îndoială, identitatea semnalată e reală. Diferențele dintre cele două materii țin doar de gradul lor de complexitate moleculară și supramoleculară. Molecula de proteină, cu sutele ei de atomi, micelile, lipoizii, toate aceste aranjamente savante și fragile exprimă, prin deosebiri de grad, originalitatea materiei « organizate ». Dar nu e de ajuns. Ar trebui ca această complexitate și această fragilitate să fie studiate ca atare. Ce anume le face posibile? Unde duc, care e rostul lor aparent?

Cred că s'ar putea, măcar provizoriu, răspunde la aceste întrebări astfel.

Complicația de aranjamente materiale, moleculare și supra-moleculare, supracelulare, etc., duce, fără excepție, la psihism. De ce? la asta nu vom putea răspunde niciodată. Cum? nici asta nu comportă vre-un răspuns valabil, psihicul și fizicul fiind de natură radical deosebită și însăși existența vre-unui raport între ele fiind irepresentabilă pentru închipuirea omenească. Trebuie să ne mărginim doar a constata faptul. Acolo unde e complicație organică, este și posibilitate de manifestări psihice. Activitatea sufletească apare odată cu insuficiența de adaptare materială a unui organism foarte diferențiat și care tocmai este păgubit de pe urma acestei diferențieri excesive. Ca să înțelegem mai bine fenomenul, să ne gândim la cea mai delicată dintre diferențieri: aparatul nervos. Este un fapt de experiență că activitatea sufletească are loc în legătură cu funcțiunea nervoasă, și încă cu cea centrală. Decât este oarecum fals a se spune că mentalul «acompaniază» cerebralul, sau îl «traduce», sau este «efectul» acestuia. Asemenea expresii sunt, prin definiție, fără sens. Experiența ne arată aparatul nervos central funcționând. Câteodată fără, alături cu concomitant psihic. Fără — atunci când funcționează bine și lesne. Când funcționează prost, apare psihismul. De ce? *Fîndcă* sistemul nervos, adică aparatul de solidarizare organică generală, funcționează defectuos? Poate. În tot cazul acestea sunt faptele. Ele se prezintă ca o căutare de solidarități organice, din ce în ce mai fine și mai delicate; la capătul fragilității, și cu ocazia eșecului funcțional produs de această fragilitate, apare psihismul.

Cu alte cuvinte, mentalul definește organicul. Se numește organism acel sistem de aranjamente moleculare care, prin solidaritățile lui din ce în ce mai complexe și mai fragile, duce, ajunge și tinde la psihism.

Psihismul nu e un element al vieții, ci un fel de punct terminus al oricărei solidarități organice. Acolo unde complicația funcțională nu mai poate merge înainte, complicându-se încă, acolo e un punct final, unde găsim psihismul. El definește calitativ lumea organică, raportându-se la particularitatea cantitativă a acesteia, la gradele de complicație a elementelor materiale constitutive.

Și astfel, revenim la un fel de antropomorfism. Căci în fond acesta nu este decât transpunerea, în lumea reacțiilor fizico-chimice, a unui limbaj valabil numai în lumea psihică. Și noi tocmai am arătat că o definiție riguroasă științifică și experimentală a substanței vii este definiția prin psihism, acesta luat, nu ca element constitutiv, ci ca indiciu de direcție, de sensul procesului și de locul exact unde procesul se curmă dela sine.

D. I. SUCHIANU

ACTUALITĂȚI FRANCEZE

Acum 300 de ani, în 1637, apărea în Olanda, la Leyda, o carte care avea drept titlu: «*Discurs asupra metodei pentru a-și conduce bine rațiunea și a căuta adevărul în știință*». Autorul acestei lucrări, — care era doar prima parte a unui tratat în patru părți cu titlul general «*Essays philosophiques*», celelalte trei părți cuprinzând respectiv studii asupra Dioptriceii, Meteorilor și Geometriei — se numea *René Descartes*. Prin lucrarea sa, el punea totodată bazele ale unei noi științe, care avea să fie geometria analitică, și a unei noi concepțiuni filosofice, care avea să fie Cartezianismul. Din clipa aceea, o epocă nouă luase naștere în istoria gândirii. Din clipa aceea, începea de fapt filosofia modernă. De aceea, data acestei publicațiuni capitale a lui Descartes, ce reprezintă și data nașterii sistemului său, și dela care se împlinesc trei secole, va fi comemorată în Franța, în acest an, ca un omagiu pentru un moment culminant al gândirii franceze.

Născut la 31 Martie 1596, Descartes făcuse studii îngrijite în care predilecțiunea sa pentru matematică se vădise curând. Elev al iezuiților, el învățase fizica și filosofia după sistemul scolastic. Dar la ieșirea din școală — după cum mărturisea mai târziu în chiar «*Discursul asupra metodei*» — nimic din tot ce învățase nu îl mulțumea. În afară de metoda riguroasă a matematicilor, toate faptele și gândurile pe care le învățase dela alții i se păreau inutile. Trecând printr'o criză de adolescență, el hotărî să studieze atunci marea carte a vieții, și anii următori îi petrecu în tovărășia unor prieteni tineri, în vârtejul vieții din Paris. Apoi se angajă în armată, luând parte la războiul de 30 de ani. Avea 24 de ani, când, într'o clipă de răgaz a campaniei militare, descoperi «*cuprins de entuziasm... fundamentele unei științe admirabile*». Era metoda pe care, abia 17 ani mai târziu, avea s'o aducă la cunoștința lumii, în scris. Până atunci, el dezvoltă, încetul cu încetul, sistemul său, în timp ce viața îl purta din nou în Franța — după sfârșitul campaniilor la care luă parte în Ungaria și Boemia — și apoi în Olanda, unde avea să se stabilească definitiv, până la ultimul an al vieții.

«*Metoda*» sa pornește dela ideea că imperfecțiunea științei noastre provine din cauza influențelor nenumărate și a judecăților contradictorii pe care mintea noastră le suportă și le adoptă, sub imperiul autorității savanților, profesorilor și a oamenilor de specialitate. Pentru a scăpa de această imperfecțiune, singura soluțiune este să te îndoiești de adevărul a tot ceea ce e cuprins în cărțile științei tradiționale. *Dubito*, iată primul lucru neîndoielnic. Pe terenul astfel curățat, vom înălța un edificiu nou și personal, în care nu vom primi decât ceea ce este cu putință să fie gândit

ca un lucru clar și lămurit. Orice dificultate, orice lucru complex, vor fi descompuse în părțile lor cele mai simple și mai ușor de înțeles, și prin recompunerea acestor elemente simple, clare și distincte, vom ajunge la făurirea unei științe noi și sigure.

Aceasta este metoda analitică, ale cărei principii generale sunt valabile pentru tot ce este gândire omenească și ale cărei aplicații particulare îl duc pe Descartes la idei proprii în toate științele de care se ocupă. Și, în primul rând, în domeniul matematicii, al astronomiei, al psihologiei și al fizicii. Cea mai strălucită aplicare a metodei este de sigur cea din domeniul matematicii, în care el concepe ideea unei științe mai generale decât științele matematice particulare, ideea unei științe care trebuia să se ocupe de rapoarte și proporții în general, fie ele între figuri, numere, sau alte mărimi. Este o teorie generală a mărimilor și a funcțiunilor, pe care o formulează în geometria analitică, creată de el. În domeniul teologiei și al metafizicii, metoda sa se formulează în lucrarea de mai târziu « *Meditațiuni* », după cum teoria sa asupra genezei lumii, în care reîntâlnește pe Kopernik, o va formula în « *Principiile Filosofiei* ». Ultima lucrare a lui Descartes, tratatul despre emoții intitulat « *Pasiunile Sufletului* », apărut în 1649, un an înainte de moartea lui la Stockholm, unde se dusesese să învețe filosofie pe Regina Cristina.

Viața, caracterul și opera lui Descartes formează un ansamblu unitar, în care trăsătura principală este dragostea de studiu, de gândire, căreia îi subordonează totul. Dorința de a lăsa lucrul și opera sa pe primul plan, i-a fost ușurată de independența sa, care i-a permis să-și conducă viața după plac. Tot ei îi datorește caracterul lui Descartes și ceea ce a fost considerat de unii ca o scădere, acea teamă de certuri și complicațiuni, acea dorință de a evita orice i-ar turbura pacea, pe care o regăsim în fuga lui de Paris, în momentul în care Parlamentul Francez interzicea sub pedeapsă de moarte de a profesa alte păreri decât ale teologiei oficiale, și care, tot ea, îl făcea să renunțe la publicarea unui tratat cuprinzând aceleași idei cu Galileu și Kopernik, în clipa în care Inchiziția condamna aceste teorii. Sunt câteva trăsături de caracter care îl înrudesec, în mod curios și interesant, cu celălalt mare gânditor, mort acum 400 de ani, Erasm din Rotterdam, care a lăsat și el posterității aceeași imagine a intelectualului temător pentru liniștea lui și care caută să evite orișice ar putea, din gândirea lui, să ducă pe alții — sau să-l silească pe el — la fapte violente.

Ca gânditor, însă, aceste trăsături de caracter se estompează în fața importanței operei sale, ale cărei merite principale sunt facultatea de a distinge elementele esențiale și reducerea clară la puncte de vedere simple. După lunga epocă de arbitrar și fantezie filosofică în care gândirea școlastică se diluase la sfârșitul Evului

Mediu, această nouă rigoare dogmatică a adus un imens serviciu gândirii omenеști. Chiar dacă excesul ei raționist a degenerat în opera urmașilor săi, apăsând multă vreme asupra filosofiei și asupra concepției de viață a oamenilor, cu greaua ipotecă a primatului rațiunii, — astăzi din fericire scuturat, — Descartes rămâne gânditorul cel mai reprezentativ al filosofiei franceze din toate veacurile.

* * *

În umbra acestui important tricentenar, istoria literaturii franceze a însemnat pe răbojul ei, la 19 Ianuarie, amintirea a 200 de ani dela nașterea lui Bernardin de Saint-Pierre. Este un prilej de a aminti ciudata și interesanta personalitate a autorului lui « *Paul și Virginia* », care și-a asigurat, prin idila eroilor săi, o nemurire căutată de el timp de 50 de ani, cu înfrigurare, în tot felul de domenii. În tinerețea sa, Bernardin de Saint-Pierre visase să fie un mare călător, un mare explorator. Sub impresia puternică a « Robinson »-ului lui Daniel de Foë, care constituia atunci ultima noutate senzațională, acest adolescent ambițios, sensibil, plin de imaginație și mânat de dorul tuturor aventurilor, se visa și el stăpân al unei insule îndepărtate, în care să înființeze o colonie cărmuită de legi făcute de el, cuminiți și drepte, și în care sub bagheta sa de conducător și de magician să trăiască o omenire perfectă și fericită. Pornirea aceasta el încercă să o realizeze în nenumărate rânduri, neîntâlnind însă decât decepții. O călătorie, ca adolescent, în insula Martinica, începută cu sufletul plin de nădejde, sfârși însă cu o grabnică întoarcere, după ce iluziile se înecaseră cu încetul de-a-lungul călătoriei lungi și a răului de mare persistent. Mai târziu, inginer în serviciul armatei, el ajunse până în Rusia, unde nădăjduia că Impărăteasa Caterina îi va acorda o provincie ca să-și facă acolo experiențele sale de utopist. Dar Rusia nu era încă țara utopiei și nici un răspuns nu-i veni la memoriul înaintat țarinei... După încă un episod romantic în Polonia revoluționară, porni din nou, călător neobosit, către cealaltă parte a lumii, în Ile de France, insula Mauriciu de astăzi. Acolo încercă în sfârșit aplicarea planurilor sale de îndreptare a umanității. Dar după trei ani, dezgustat de dificultăți și neînțelegeri cu administrația, se întoarse în Franța, unde în 1773, la 46 de ani, publică prima sa lucrare de literatură: « *Călătoria la Ile de France a unui ofițer al Regelui* ». Pretinsul savant, deist și finalist convins, — care susținea că pepenel galben e împărțit dela sine în felii, fiindcă e făcut să fie mâncat în familie, — dispăruse definitiv, făcând loc scriitorului care, la 51 de ani, în 1788 avea să dobândească în sfârșit celebritatea mult dorită, prin publicarea romanului: « *Paul și Virginia* ». Anul următor, cu

desăvârșire cumișit, el se însură cu o tânără de 22 de ani, care îi dădu un fiu și o fiică, prenumiți respectiv, bineînțeles, Paul și Virginie...

* * *

Vitrina librăriilor franceze adăpostește de curând o serie de cărți în care sunt mărturisite impresiunile câtorva scriitori notorii ai Franței, în urma călătoriilor lor în Rusia. În primul plan stă cartea lui *André Gide*, « *Intoarcere din U.R.S.S.* ». Se știe că acum trei ani, André Gide, veșnicul însetat de noi experiențe, marele teoretician al aventurii, își proclamase cu zgomot încrederea și nădejdea pusă în Rusia nouă. Această aderare a reprezentat, de sigur, un argument important pentru partizanii din alte țări ai ideii comuniste, ca și pentru cei care aplicau această idee în Rusia însăși. Și aderarea aceasta era cu atât mai importantă, cu cât, pentru ultimele generații de tineri, Gide a fost deseori un izvor de mari influențe. Influențe uneori contradictorii, de altfel, căci unii vedeau în Gide mai ales pe omul ostil dogmelor, pe teoreticianul aventurii și poetul bucuriei de a trăi, în timp ce pe alții îi ferma Gide, apologetul împlinirii datoriei și exegetul sacrificiului.

De aceea nu e de mirare că aderarea lui Gide a fost speculată și subliniată, de comuniștii din Franța în special. În ajunul alegerilor din Aprilie 1936, Partidul comunist francez a publicat, de pildă, o broșură bogat ilustrată intitulată « *Comunismul, nădejdea țării* », în care pe pagina consacrată « *Inteligenței franceze* », alături de fotografia lui *Romain Rolland* și a lui *Barbusse*, figura și a lui *André Gide*, cu legenda: « *Unul din reprezentanții cei mai iluștri al gândirii contemporane s'a încadrat în mod strălucit printre rândurile apărătorilor U.R.S.S.-ului* ». În același timp, organul oficial al partidului, « *L'Humanité* », scria: « *Tot comunismul a trecut în gândirea lui Gide, de mult pregătită să-l primească* » (17 Noemvrie 1935), iar ziarul « *Tineretului Comunist* » îl numea « *Marele nostru prieten* »... (« *L'Avant-garde* », 11 Noemvrie 1936).

Așa fiind, impresiunile lui Gide, reîntors dintr'o călătorie făcută în vara trecută în Rusia, reprezintă o mărturie greu de recuzat. Cu atât mai mult cu cât Gide continuă să-și afirme în cartea sa dragostea pentru U.R.S.S. și împletește, cu fiecare reproș, un regret că e silit să-l aducă.

De bună seamă, în cărțulia lui Gide sunt și pasaje favorabile, în care își exprimă bucuria și plăcerea resimțită în diferite ocazii ale călătoriei sale. Bucuria de a vedea o activitate soldată, în domeniul industrial, cu rezultate incontestabile, plăcerea de a întâlni adesea oameni deschiși, sinceri, și naturali.

Dar, în același timp, — și într'o proporție mult mai mare, — paginile lui Gide cuprind bilanțul unei mari decepții. Decepții pe toate planurile esențiale, pe care revoluția se putea justifica, pe toate planurile liberării individuale și ale buneii stări a fiecărui. Decepții născute din confruntarea visurilor lui Gide, cu realitatea sovietică.

Libertate individuală? Dar cetățeanul sovietic nu are nici dreptul să călătorească după plac dincolo de frontierele U.R.S.S.-ului. Și Gide dă explicația acestui lucru: « Important este să convingi pe oameni că sunt atât de fericiți cât pot să fie pentru moment; să-i convingi că pretutindeni în alte părți oamenii sunt mai puțin fericiți decât ei. Și nu poți ajunge la aceasta decât împiedecând cu grijă orice comunicare dincolo de frontieră » (pag. 50). De aceea Gide constată cu uimire, că: « Cetățeanul sovietic este cu totul neștiutor de ce se petrece în străinătate » (pag. 52). . . « Oamenii surâd cu scepticism, când aud că Parisul are și el un Metropolitan. Avem cel puțin tramwaie și omnibuse? . . . Cineva întreabă (și nu mai este un copil, ci un lucrător instruit) dacă avem și noi școli în Franța ». . . (pag. 34). Stare ciudată de opresiune a personalității, care duce la obscurantism obligatoriu, expresie a unei lipse de libertăți individuale care nu se mai află în nici o țară din lume.

Bună stare a fiecăruia? Abolirea proprietății private ar fi fost justificată dacă acest lucru era realizat. Dar atunci ar fi trebuit să nu mai existe sărăcie în Rusia. Gide însă află acolo mizeria colectivă. « Cum să nu fii lovit de disprețul sau cel puțin indiferența pe care cei care sunt sau se simt « de partea cea bună » o vădesc față de inferiori, de servitori, de salahori, de oamenii și femeile cu ziua, și era să zic de săraci. Nu mai sunt clase în U.R.S.S., e adevărat. Dar sunt săraci. Sunt prea mulți, mult prea mulți. Speram totuși să nu-i mai văd, sau mai exact: ca să nu-i mai văd venisem în U.R.S.S. . . . Adăogați la aceasta că filantropia nu mai are curs, nici chiar simpla milă. Statul se însărcinează cu aceasta, se însărcinează cu totul și bineînțeles nu mai e nevoie să ajuți pe nimeni. De aci oarecare răceală în raporturile dintre oameni, în ciuda oricărei camaraderii ». . . (pag. 65).

Aceste două critici, pe două elemente esențiale, ale ideologiei comuniste, ar fi suficiente ca să justifice supărarea pe care Rusia a manifestat-o în urma publicării cărții lui Gide. Mai trebuie însă adăogate la acestea multe alte fapte relevate de Gide: numărul imens al copiilor părăsiți care rătăcesc pe stradă fără haine și fără hrană (pag. 123—125), transformarea principiului libertății religioase în luptă împotriva religiei, pe care însuși ateul care este Gide, o desaprobă, când vede lucruri ca acestea: « Muzeul arheologic din Kerson alături de Sevastopol este și el instalat

într'o biserică. Picturile de pe pereți au fost respectate, de sigur din cauza urîteniei lor provocătoare. Dar s'au adăogat pancarte explicative. Dedesubtul unui chip al lui Christ stă scris: « Personaj legendar, care n'a existat niciodată » (pag. 110). Este apoi senzația de opresiune generală care rezultă din toate acestea și pe care Gide o rezumă în fraza: « Frunțile n'au fost niciodată mai plecate » (pag. 74). Toate aceste critici sunt făcute, am spus, cu mențiunea unui regret și cu mărturisirea că sunt izvorîte numai dintr'o dragoste îndurerată. Ele n'au fost însă înțelese în acest sens, pe cât se pare, de cei cărora li se adresau, căci U.R.S.S.-ul a început, în urma acestei cărți, o mare ofensivă împotriva lui Gide. În « Pravda » dela 6 Ianuarie, scriitorul exilat din Germania Lion Feuchtwanger a publicat un răspuns, în care caută să arate că toate criticile lui Gide se îndreaptă numai spre amănunte, fără importanță, relevând lipsuri de gust sau de măsură: D. Gide este un parizian ironic, cu gusturile prea fine, a cărui atenție a fost atrasă de câteva mici greșeli de gust ». . . Rămâne de văzut, însă, întru cât protestantul ascetic care este Gide poate fi asimilat cu un scriitor boulevardier, cu un ironist de cafeenea, și întru cât acest răspuns micșorează valoarea observațiilor sale. Pentru moment, aceste observații își găsesc confirmarea în cele ale altor doi scriitori francezi: *Rolland Dorgelès* și *Louis-Ferdinand Céline*, acesta din urmă considerat, până în ultimul timp, ca un adept înfocat al credințelor de extremă stângă. Și totuși, în fruntea ultimei sale cărți, el publică sub titlul de « *Mea Culpa* » vreo 30 de pagini care nu sunt decât un lung strigăt de revoltă, decepție și reproș, pamflet ale cărui fraze lirice par transcrierea, pe alt mod, a fiecărui argument din cartea — mai rece și măsurată, dar tot atât de aspră — a lui Gide.

ION I. CANTACUZINO

REVISTA REVISTELOR

STREINE

LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE

Anul 25, No. 280 — 1 Ianuarie 1937

Un articol de interes mai mult documentar, semnează d. A. M. Petitjean despre « *Disponibilitatea tinerimii actuale franceze* ». Numele autorului e necunoscut, iar tonul articolului este uneori naiv programatic. Avem în mod vizibil de aface cu un tânăr din cea mai tânără generațiune de intelectuali francezi, solicitată de diverse probleme sociale gândite cu sinceritate, dar confuz.

Articolul este dezorientat ca linie generală, dar cuprinde câteva formule deosebit de fericite. D. Petitjean nu întrebuițează termenul « disponibilitate » în sensul lui Gide, sens pe care îl dezaprobă ironic: « la vacance gidienne, cette nonchalance nerveuse et pleine de réceptivité, assez proche encore du spleen baudelairien ».

Disponibilitatea este pentru tânărul autor al articolului « un aflux de conștiință care nu și-a găsit încă întrebuițarea ».

După o critică foarte violentă și uneori just formulată a rolului pe care societatea franceză l-a rezervat tinerimii până astăzi (o tinerime de « laureați, amanți, tenismani și juni primi »), d. Petitjean se simte îndreptățit a vorbi despre generația sa ca despre întâia generație cu adevărat tânără, dela război încoace.

« Telle la jeunesse de France depuis cent cinquante ans. Mais la nouvelle — la mienne — tranche. D'abord, la guerre ayant fauché celle d'il y a vingt ans, on compte de nos jours, malgré les « classes creuses » une *proportion* anormalement forte de jeunes gens, comme d'ailleurs de vieillards, dont on montrerait aisément qu'ils se retrouvent, sur le dos des hommes de quarante ou de cinquante ans. Surtout elle est la première depuis la Guerre à prendre et à avoir le temps de se former en tant que génération.

..Et — les générations de nos jours se précipitent comme les événements — celle des hommes de quarante ans, qui n'eurent pas de jeunesse, déformés autant par les rigueurs de la guerre que par les facilités de la paix conclue, témoigne de la plus déplorable instabilité mentale, morale même, et n'use de son intelligence, certaine, que pour voler au secours de la victoire, de l'aventure ou de l'événement, non pour faire de l'histoire.

Au contraire, la génération actuelle est en retard d'événement. Il se peut qu'elle soit orientée, façonnée même par l'obsession d'une guerre future: elle est franche en tout cas de la guerre passée, et, si dramatique soit-il, si déterminé par la concurrence des frénésies étrangères, c'est du moins un avenir qu'elle porte devant soi ».

Se înțelege că toate aceste considerații ale d-lui Petitjean au ceva exclamativ, global și retoric, dar dacă menționăm articolul său este pentru că el răspunde unor dezbateri care multă vreme au agitat și la noi publicistica tânără.

Din același număr, trebuie menționate poemele d-lui Jules Supervielle, poetul inspirat, așa de puțin cunoscut la noi.

Ne surprinde în poemele prezente o simplitate de tip Francis Jammes, pe care poezia anterioară a d-lui Supervielle n'o avea, fiind mult mai abstractă, mai concisă ca expresie, mai severă în alegerea temelor ei.

Transcriem frumosul poem « Museaux » — nu însă fără a remarca ce mult ne amintește de unele elegii și rugăciuni ale lui Jammes, în special de neuitata « Rugăciune pentru a merge împreună cu măgarii în Paradis »:

« Visages des animaux

Si bien modelés du dedans à cause de tout ce que vous n'avez pu dire
Tant de propositions, tant d'exclamations, de surprise bien contenue,
Et tant de secrets gardés et tant d'aveux sans formule,
Tout cela devenu poil ou plumes et museaux bien à leur place,
Et humidité de l'oeuil,
Visages toujours sans précédent tant ils occupent l'air hardiment.
Qui dira les mots non sortis des vaches, des limaçons et des serpents
Et les pronoms relatifs des petits et grands éléphants
Mais avez-vous besoin de mots, visages non bourdonnants
Et n'est-ce pas le silence qui vous donne votre sereine profondeur,
Et ces espaces intérieurs qui font qu'il y a des vaches sacrées et des tigres
sucrés.

Oh ! je sais que vous aboyez, vous beuglez et vous mugissez
Mais vous gardez pour vous vos nuances et la source de votre espérance
Sans laquelle vous ne sauriez faire un seul pas ni respirer.
Oreilles des chevaux, mes compagnons, oreilles en cornets
Qui paraissez si bien faites pour recevoir nos confidences
Et les mener en lieu sûr
Par votre chaud entonnoir qui longe à droite et à gauche.
Ah ! pourquoi ne peut-on dire des vers à l'oreille de son cheval
Sans voir s'ouvrir devant soi les portes de l'hôpital
Chevaux, quand donc ferez-vous un clin d'oeuil de connivence
Où un gest de la patte ?
Mais quelle gêne, quelle envie de courir à toutes jambes cela produirait
dans le monde.

Anul 25, No. 281 — 1 Februarie 1937

D. Paul Valéry publică o lungă meditație sub titlul « L'homme et la coquille ». E un eseu din care nu se pot face citații fragmentare, dar care trebuie reținut în întregime, pentru strălucitele lui calități de stil.

Mai mult pitoresc decât informativ, mai mult excentric decât documentar este articolul d-lui André Breton: « Limites non frontières du surréalisme », care expune stadiul actual al mișcării suprarealiste. Noi considerăm această mișcare terminată. Succesul ei de extravaganță s'a stins de mult — iar alte succese nu știm să fi avut. Se pare însă că suprarealismul, departe de a se considera terminat, are ambiția de a constitui o nouă viziune a lumii, viziune complexă, căci arta, politica și problemele sociale își găsesc prin aceeași formulă soluția.

Un suprarealist dogmatic este o apariție destul de curioasă. D. André Breton încearcă să explice fundamentele filosofice ale suprarealismului — și face acest lucru cu o erudiție grăbită și cu o certitudine intolerantă, ce dau studiului său un humor, pe care nu știm dacă autorul l-a voit.

Cum pretextul articolului este o recentă expoziție internațională a suprarealismului, care a avut loc la Londra, cităm un pasaj referitor la această expoziție:

« Dans une période si trouble, où l'Europe — qui sait, le monde — risque d'un instant à l'autre de ne plus faire qu'un seul brasier, il est trop aisé de comprendre que, pour beaucoup de ceux qui en jugent de l'extérieur, une exposition comme celle de Londres présente un côté « Bal des Ardents » et suscite une curiosité des plus suspectes. Aussi bien ne concluons-nous pas à sa pleine réussite du fait que cette curiosité se soit étendue à vingt mille visiteurs, ni que la presse anglaise y ait fait la plus tumultueux echo. Cette réussite est ailleurs: elle tient à la rigueur et à l'ampleur de la démonstration qu'elle a comportée, à savoir que le surréalisme tend à unifier aujourd'hui sur son nom les aspirations des écrivains et des artistes novateurs de tous les pays — les exposants ressortissaient en effet, à quatorze nations différentes: encore avait-il fallu renoncer à certaines collaborations particulièrement importantes, comme la collaboration japonaise — cette unification, loin d'être seulement une unification de style, réfondant à une nouvelle prise de conscience *commune* de la vie ».

REVUE DE PARIS

Anul 44 — Nr. 1

D-na Henriette Psichari publică un studiu substanțial asupra *ciornelor* lui Renan, din care a ales câteva cazuri tipice, menite să indice metodele obișnuite ale scriitorului sau să arunce o lumină nouă asupra firii sale.

Încă dela începutul carierii sale, «Renan circumscrie temele pe care vrea să le atace, care vor fi acelea ale vieții lui, și opera sa apare încă de atunci ca o desfășurare voită a concepțiilor pe care le avea la vârsta de 20 de ani... Printre aceste proiecte ale tinereții, nici unul n'a preocupat mai mult pe Renan

ca studiul miturilor... În mijlocul acestui dedal, se deosebește totuși firul conducător, ideea dominantă, cercetarea analogiei între religii: este însăși esența *Originilor Creștinismului*, punctul de plecare al *Vieții lui Iisus*. Privită sub unghiul lingvistic, grație numeroaselor exemple de gramatică comparată, sprijinită pe texte și fapte istorice, ideea contagiunii « împrumutului », cum se exprimă însuși Renan, se desprinde în mod personal și permanentă în notele sale risipite... ».

« În ce măsură consultă Renan aceste note luate astfel la întâmplare și în sbor? Odată scrise, printr'un joc retrospectiv al memoriei vizuale, ele i se ivesc în spirit la momentul oportun. Desordinea aparentă a ciornelor, în care ebraica se învecinează cu istoria Evului Mediu, nu este contradictorie cu clasamentul care-i îngăduia să « culeagă » fraze sau nomenclaturi răslețe și să le însereze într'o desvoltare. Renan considera mulțimea acestor foi ca o piatră unghiulară a muncii sale... ».

« Este foarte probabil că marea supleță a stilului renanian, această voce cristalină ce se ridică deodată din paginile cele mai austere, pentru a evoca o impresie emoționantă (de pildă, *Viiitorul Științei*), se explică, grație acestui soi de canevas interior, jalonat cu expresii fericite, desăvârșindu-se fără nicio grabă, la întâmplarea anilor. Adesea, recitind corecturi, Renan plimba pe marginea lor tocul, nu ca să facă corecturi tipografice, ci pentrucă un text îi inspiră un strigăt fantezist, o satisfacție artistică... ».

În acest ocean de note, de fraze neterminate, de teme nedesvoltate, se poate urmări gândirea lui Renan, în răstimp de o jumătate de veac. Din ele se desprind felul de a scrie, compunerea unui capitol, căutarea expresiei, și indiferența desăvârșită a lui Renan în ceea ce privește repetarea cuvintelor. Nici repetarea ideilor nu-i repugna, de altminteri.

Anul 44 — Nr. 2

« Europa e sortită să ajungă ceea ce este ea în realitate, adică un mic cap al continentului asiatic? Sau Europa va rămâne ceea ce pare, adică partea prețioasă a Universului, perla sferei, creierul unui corp vast? ». Plecând dela această problemă pusă de Paul Valéry, d. Jacque Chastenet studiază problema destinului Europei.

Incontestabil că « spiritul european » s'a stins. Acest spirit s'a născut din pacea romană și a supraviețuit în noaptea întunecoasă a Evului Mediu, pentrucă s'a rezumat, în întregime, în sentimentul adânc al creștinătății. Când războaiele religioase au frânt creștinătatea, care nu și-a mai putut regăsi vechea-i splendoare și unitate morală, spiritul european, în ciuda luptelor între dinastii, a răsturnării pricinuite de Revoluția franceză și a eșecului final al lui Napoleon, în încercarea sa de a restaura Imperiul occidental, a supraviețuit totuși, sub forma « concertului european », căruia i s'a datorit o epocă extraordinară de prosperitate. Însă războiul din 1914—1918 a pus capăt acestui « concert » și omenirea s'a străduit să-l transpună pe un plan mondial, sub forma Societății Națiunilor. Se știe care este astăzi situația organului

genevez, și faptul că tensiunea politică se agravează pe zi ce trece nu scapă celui mai placid observator.

Iată cele trei cauze ale acestei stări de lucruri: mai întâi, « voința de putere » a Germaniei; apoi, elementul perturbator adus în jocul european de Internaționala a III-a; în sfârșit, nehotărîrea marilor puteri.

Național-socialismul, nu numai că urmărește distrugerea Tratatului dela Versailles, dar vrea să așeze Germania în afară de orice solidaritate europeană, într'o situație de incontestabilă preeminență. Cu principiile ei, care sunt în contrazicere directă cu acelea pe care se întemeiază civilizația apuseană, Internaționala a III-a apare ca una din primejdiile cele mai stăruitoare care au amenințat vre-odată Europa. Nehotărîrea și șovăielile marilor puteri, « pilaștri nesiguri », odată cu ruperea frontului dela Stresa, insuficiența pregătire militară britanică și vicisitudinile politice interne franceze, au avut drept urmare faptul că puterile mijlocii și mici, care-și puseseră toate nădejdiile în Societatea Națiunilor, au fost nevoite să-și reexamineze politica lor. Războiul civil care însângerează Spania și expansiunea sistematică a Japoniei, care pune probleme grave în Pacific și în Extremul Orient, completează acest tablou impresionant.

Numai proporției cataclismului pe care l-ar declanșa un război, se datorește ezitarea guvernelor, oricare ar fi ele, în pragul unor hotărîri care ar atrage după ele ireparabilul.

Anul 44 — Nr. 3

D. Paul Claudel publică un eseu emoționant asupra lui Paul Verlaine, « poet al naturii și poet creștin », intrând în materie printr'o amintire din tinerețe:

« Când eram student și trotuarul lung al străzii Gay-Lussac prelungea pentru mine alunecăturile glorioase spre viitorul școlarului uluit, mi se întâmpla adesea să întâlnesc, în cursul aceleiași plimbări, doi șchiopi. Unul, era un omuleț cu o bărbăță ascuțită, cu o tichie pe cap și nasul încălecat de ochelari, care îmi înfățișa, în chip puțin confortabil, amintirea profesorilor mei dela Louis-le-Grand. Celălalt, cu mult mai interesant pentru mine, cu barba sa nepieptenată de hoț de drum, piciorul său care cosea și ochiul său insolent și visător, care, cu un baston gros în mână, se îndrepta, acolo, lângă Luxembourg, spre cafeneaua François Premier, pentru a-și aromezi visurile:

Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange.

« Unul din ei se numea Pasteur și celălalt Paul Verlaine ».

Amintind că Verlaine era ardenez și evocând timpul petrecut în închisoarea dela Mons, d. Paul Claudel arată că aici, în închisoare, s'a produs conversiunea poetului, când directorul închisorii îi aduce sentința care-l va despărți de o femeie prea iubită.

Incontestabil că și înaintea lui Verlaine, Franța a cunoscut o poezie creștină. Inșă originalitatea lui Verlaine constă în faptul că « sentimentul creștin,

dogma creștină, n'au fost pentru el o temă care să dea ocazie la desvoltări și la declamații, ci alimentul esențial al sufletului său, al inimei și al cugetului său, și nu un desert amar sau zaharisit, însă pâinea, umila pâine de toate zilele... Verlaine n'a fost nici contradictorul plin de arțag, nici « Elvețianul » împodobit cu pene care, în fruntea procesiunii bate în pământ cu halebarda sa imperioasă, ci publicanul din colțul cel mai murdar al Bisericii și păcătosul înlăcrămat care mărturisește »...

D. Joseph Barthélemy tratează asupra agoniei libertății. Este adevărat că libertatea — mai ales libertatea de spirit — e pe moarte, într'o lume care nu mai vrea să cunoască decât disciplina numărului. A fi liberal, este o stare sufletească și o stare de spirit, în același timp. Cu toate acestea, liberalismul nu mai este la modă. « În ochii generației care se ridică, pare a fi « vieux genre », ca polka; demodat, ca un vals în trei timpi; desuet, ca o crinolină și chiar oarecum ridicol, ca politețea. Liberalismul pare a fi un semn de bătrânețe, un simptom de scleroză, un sistem de sterilă și neputincioasă resemnare ». D. J. Barthélemy convine 'că e greu să reușești să faci din liberalism o mistică care să înflăcăreze tineretul și să entuziasmeze masele; însă față de excesul din ce în ce mai ruinător al etatismului, îi vine adesea pofta să exclame — dintr'un spirit de apărare, și nu de provocare — « Trăiască libertatea, domnule ! ».

O țară e menită pieirii din ziua în care nu mai e guvernată de elita ei. Sufrajul universal defectează dela menirea lui, când renunță să dea posibilități de manifestare acestei elite, căci masele n'au nici gestul, nici simțul, nici concepția libertății.

REVUE DES DEUX MONDES

Anul 107 — Tomul 37 — Nr. 2

Venerabila revistă publică o serie nouă de « Carnete » ale lui Ludovic Halévy, în care se găsesc notații interesante și observații, adesea, amare. Alegem, la întâmplare, o notă cu data din 1 Octomvrie 1872, cu privire la camera lui Victor Hugo, care merită să fie citată ca un lucru trăit:

« Zăresc o tăbliță, 66, rue de La Rochefoucauld. Văd arbori în fundul curții. Intru... « E și o grădină? — Nu, îmi răspunde portarul, dar apartamentul e foarte frumos. E al d-lui Victor Hugo ». Era foarte ispititor. Hai să încercăm. Urc. Minunat efect. De 6.000 de franci, de altminteri. Vedere într'o grădină și încă într'o foarte frumoasă grădină. Incăperi enorme, pline de mobile vechi. Proporții mari. Sufragerie, salon, camera d-nei Charles Hugo. Mi se spusese că erau cinci dormitoare. Imi lipseau două. Mi se deschide prima ușă. Zăresc un soi de coridor. « E doar o cameră de servitori ! — E camera d-lui Victor Hugo, îmi spune portarul. — A d-lui Victor Hugo? — Nu dormea decât aici. Aici a primit pe ducele d'Aumale ». Privesc. Era atroce, însă era, în mod evident atâta îngrijire și atâta muncă în dărăpănarea și în

mizeria acestei camere. Parchetul nu fusese niciodată frecat, iar ferestrele niciodată spălate. Tapetul atârna în mai multe locuri și era acoperit de pete. Un pat de fier ignobil — un pat de 15 franci — pe pat, aruncat cu neglijență, un pled, pătat, sdrențuit. Pe cămin nimic, nimic decât o carafă și un pahar. Un scaun de paie, acela al ducelui d'Aumale. Incremenisem. « Spui că dormea aici? — Da, dormea aici. — Și unde lucra? — Acolo ». . . Altă ușă. . . Altă cameră goală și mizerabilă. Și aceasta, lângă somptuosul apartament de 6.000 de franci, plin cu bibelouri minunate. O masă de lemn care se clătina. O canapea, o mobilă din acelea abominabile, pe jumătate pat, pe jumătate canapea ».

« Lucra aici și primea aici. Ce comedie! . . . Să scrii *les feuilles d'automne*, *Ruy Blas*, *les Châtiments*, și să cazi în asemenea lugubre bufonerie. Să faci pe democratul, să ai pentru tine un apartament frumos, cu covoare și oglinzi, și să nu te arăți decât în asemenea sdrențe! Iată unde duce pasiunea popularității! Am ieșit de acolo uimit ».

Achille Denis, secretarul general al teatrului Italian, povestea lui Ludovic Halévy următoarea anecdotă asupra lui Victor Hugo. Denis trimisese pe Verger, directorul teatrului, și pe tenorul Freschini, la Hugo, ca să obțină dela el, autorizația de a juca o operă, pe care un compozitor italian o scrisese după Ruy Blas. Ajunși în fața lui Hugo, Freschini începe a săruta mâna poetului, care acceptă această manifestare omagială. Se vedea că era obișnuit astfel, căci, când întrevederea luă sfârșit, ridică, în modul cel mai natural, mâna la nivelul buzelor lui Freschini. Însă Hugo refuză să admită o operă scoasă după Ruy Blas. « Să nu mutilăm basso-reliefulurile lui Phidias », spuse el, frază pe care o repetă de mai multe ori. Când i se obiectă cu *Otello*, exclamă: « Dacă aș fi avut în mână partitura lui Rossini, aș fi aruncat-o în foc, din respect pentru Shakespeare ». Phidias și Shakespeare erau punctele lui de reper. Când i se cită *Traviata*, răspunse: « Ah! nu-mi mai pomeniți de d. Dumas. E catolic, câtă vreme eu nu sunt ». Această vorbă a încântat pe Dumas, care se credea într'adevăr, catolic. În ce privește refuzul poetului, Denis îl explica prin faptul că, într'una din prefețele sale, Hugo scrisese că orice operă, care se pretează la muzică, este o operă inferioară, și de aici furia lui când își da seama că toate dramele sale ajungeau subiecte de operă.

Verax face un portret excelent al d-lui Motta, președintele Confederației elvetice, pe care îl definește « un caracter atât de armonios în linia sa, atât de credincios sie însuși și crezului său, atât de perfect adaptat situației pe care o ocupă, încât, în primul moment ai ezita să-l așezi în cadrul prea strâmt al unei cronologii convenționale ».

Intr'un articol asupra Președintelui Roosevelt și Europa, d. Firmin Roz, unul din cei mai buni cunoscători ai Statelor-Unite, conchide că marea Republică trebuie readusă în făgașul ei, pentru a relua opera Președintelui Wilson, evitând însă erorile comise de acesta, care i-au compromis succesul.

ROMĂNEȘTI

REVISTA OFICIULUI NAȚIONAL DE TURISM

Anul II, Nr. 1 — Ianuarie 1937

Condițiile grafice în care apare acest buletin de propagandă turistică sunt excepționale. Fotografiile pe care ni le oferă cu fiecare nou număr sunt o încântare a ochiului, nu numai prin buna alegere a temelor, dar și prin execuția lor tehnică.

Texte de prezentare a peisajului românesc semnează d-na Claudia Milian și d-nii Cezar Petrescu, Demostene Botez, Dragoș Vrânceanu.

Singura observație ce se poate face e că nu se insistă suficient asupra rolului informativ și documentar al unei astfel de publicații. Ar trebui să se pună la îndemâna publicului un material bogat de informație asupra regiunilor necunoscute, susceptibile de a deveni centre de turism. « Oficiul Național de Turism » are puțința și datoria de a ne da prin această excelentă publicație, pe care o editează, nu numai o revistă literară și fotografică, ci, în același timp, un adevărat ghid de drumeție.

AZI

Nr. 26 — Ianuarie 1937

Nu știm dacă Anton Hollan — mort atât de tragic și de neașteptat — și-a terminat lungul său studiu despre Marcel Proust, pe care întreprinsese de mult să-l scrie.

Ultimul număr al revistei « Azi » ne aduce continuarea notelor sale de lectură — note ce dovedeau uneori numai o foarte minuțioasă citire a operei proustiene, dar alteori ne dau surprinzătoare observații și adnotări personale.

Ni se pare cu totul semnificativ — astăzi mai ales, după moartea lui Hollan — fragmentul ce se referă la decesul Albertinei.

Transcriem:

« Extraordinară inovație: Albertine a murit ! și apoi: Albertine trăește ! Parcă e în Racine la care Proust face de atâtea ori aluzie. În Racine, se presupune moartea lui Tezeu, pentru ca Phedra să aibă curajul să-și mărturisească dragostea pentru fiul vitreg Hipolit, și pentru ca să nu facă impresia că e monstruoasă... Dar Proust nu profită artistic de aceste întâmplări. Moartea sau viața Albertinei sunt niște fapte extraordinare, sufletul lui Marcel nu este influențat cu nimic. Deci, moartea nu aduce nici o încetare a suferinței sau cel puțin a transformare a acelei suferințe... »

Este de neînchipuit ce vitalitate au Francezii, ce incapabili sunt să aibă în ei gustul de distrugere. Ampel este un exemplu rar, într'o țară în care abundă literatura, deci creațiile de viață. Albertina a murit ? Proust nu găsește prilejul să se înfioare de perspectivele morții ? De aspectele ei ? De putrezire, de miros ? De oasele dela urmă ? Și Proust, în momentul când scria, el însuși este bolnav, întreprupându-și munca pentru ca să respire. Iar Albertine, carne și instincte, transformată în oase !

... Albertine a murit. Dar cuvântul « moarte » este exterior preocupărilor lui Proust. Te întrebi chiar de ce mai este utilizat. Preocupările lui Marcel de a reconstitui pe Albertine nu variază.

De sigur, gelozia poate subsista și după moarte. Dar nici o intenție de a ierta sau de a fi satisfăcut de această moarte. Nici o aluzie că ar voi să se ducă, înfricoșat sau cu delicii, să viziteze mormântul. Numai o analiză lucidă a acelei întâmplări. Marcel nu se gândește nici o clipă că el trăește, în timp ce iubita lui, dela care a avut atâtea voluptăți se distramă. Peste acest capitol nu plutește nici o aripă funebră ».

Din restul numărului, sunt de remarcat paginile de poezie, pe care le semnează d-nii Zaharia Stancu, V. Voiculescu, H. Bonciu și Mihail Celarianu.

De o clară melancolie, de o tristețe ușor desuetă ni se pare poemul « Rămâi » al d-lui V. Voiculescu :

« Pe suflet chiciuri se abat	Intind a doua oară flori
Și-i vânt ca sus peste muncele	Pe ramuri încă svelte merii ?
Când sună 'n noi și 'n văi se sbat	Zâmbește toamna uneori
Păduri de vechi violoncele.	Ca un strigoai al primăverii...
De ce să pleci ? Numai de-aici	Pe urme-adânci de cerb te 'ndoi
S'aud o limpede cântare ;	Și sui plecat pe carabină
Ajunge ochii să ridici	Calci curcubee mari de foi ?
Un plai de aburi curge 'n zare	Te 'ntinzi pe sdrențe de lumină ?

Curând frunzarele-s gunoi
Se strâng podoabele puzderii...
Stai... vine iarna peste noi
Cu toată fauna durerii.

GÂNDIREA

Anul XVI, Nr. 2 — Februarie 1937

D. Lucian Blaga publică un eseu « Despre o semnificație metafizică a culturii » — un fragment din viitoarea sa carte, al treilea și ultimul volum din « Trilogia culturii ».

În continuarea lucrărilor sale anterioare despre stil și cultură, d. Blaga încearcă o « încoronare metafizică » a lor.

« Ispita ce ne taie drumul este în adevăr aceea de a încorona expunerile noastre cu o viziune despre o semnificație metafizică a culturii... O viziune metafizică răspunde unor necesități spirituale prezente în primul rând în autorul ei, și reprezintă de obicei un salt acuzat în incontrolabil. O viziune metafizică e întotdeauna însoțită de strigătul artificial sugrumat al autorului: sunt prezent ! Orice afirmație metafizică face, înainte de toate, vizibilă o prezență autorică. Metafizica este afirmarea unui spirit, a unei personalități,

pe platoul unui suprem compromis între creație și răspundere. Cu orice afirmație metafizică, autorul pare a spune: Stau aici, nu pot altfel ! ».

Vocabularul filosofic al d-lui Lucian Blaga este prea personal, termenii săi preferați sunt prea specifici, pentru a încerca să-i rezumăm gândirea. Preferăm a desprinde un fragment, ce constituie punctul central al eseului de față și poate al întregului volum din care acest eseu face parte :

« Stilul prin toate aspectele sale categoriale, reprezintă neapărat o încercare de salt în nou imediat; dar același stil cu categoriile sale de bază, reprezintă și un mănunchi de « frâne », care împiedecă atingerea pozitivă a nou-imediatului, sau a misterului. E locul să subliniem, prin urmare, că stilul apare la intersecția a două finalități. De o parte omul crede că prin plasmuire stilistice izbutește să întruhideze, să reveleze misterele, și să depășească astfel efectiv imediatul. Cert, stilul înseamnă o încercare de a depăși imediatul, dar, în același timp, stilul reprezintă prin categoriile de temelie, și o frână abătută asupra omului în setea de a revela misterele. În măsura în care stilul posedă semnificația unei depășiri a imediatului, el înseamnă și un izolator care ne desparte de mistere și de absolut. Acest antagonism interior de finalitate, al stilului, e de sigur deconcertant. Să nu ne lăsăm însă înspăimântați de aspecte antinomice. Să privim situația bărbătește într'un mare și cosmic ansamblu. Vom înțelege atunci degrabă un fapt esențial, vom înțelege anume, că numai datorită acestei duble finalități a stilului, *poate fi salvat destinul creator al omului*. Marele Anonim se pare că avea să-l țină pe om în permanentă stare creeatoare, de aceea se acordă omului perspectiva și posibilitatea de a depăși imediatul prin întruhipări stilistice. De notat este însă că prin aceleași cadre stilistice i se pun omului, ca un fel de frâne, care îl împiedecă de a creea pe plan absolut, adică de a recrea misterele. Marele Anonim a înzestrat pe om cu un destin creator, dar prin frânele transcendente el a luat măsura ca omul să nu i se poată substitui. Cu aceasta viziunea noastră, despre semnificația ultimă a stilului s'a rotunjit. Concluzii accesorii ? Marele Anonim e suprastilistic: absolutul n'are stil. Omul rămâne pe dinafară de mistere, de absolut, tocmai prin ceea ce el are convingerea structurală că le ajunge și le revelează: prin stil. . .

Stilul, care sub unghi uman înseamnă singura depășire posibilă a condițiilor imediatului și suprema satisfacție dată capacității noastre existențiale, este totodată și o frână transcendentă. Semnificația metafizică, ce-o atribuim stilului și culturii, acest sens ultim, nu s'ar putea spune că nu ar fi reconfortant pentru spiritul nostru. Această semnificație conferă un rost, nu tălc, tocmai *relativității* produselor și plasmuirilor umane. Stilul nu poate fi absolut. « Stilul absolut » e o contradicție in adjecto. În faptul « stil » se întretaie două rândueli: una este aceea a destinului uman pus în slujba creației și a transcenderii: cealaltă este aceea a Marelui Anonim, care se apără și reglementează. Stilul poate fi privit ca o inspirație *înfrânată* spre revelația absolută. O aspirație la absolut este stilul prin luminoasă vrednicie umană: *înfrânarea* vine din inițiativă transcendentă, sau din marea grijă boltită peste noi ».

CONVORBIRI LITERARE

LXIX, 11—12 — Noemvrie—Decemvrie 1936

Schimbându-și încă o dată cu acest număr echipa de colaboratori, prețioasa și vechea revistă își păstrează caracterul ei obișnuit de publicație literară legată de trecutul cultural al țării, dar în același timp dispusă să ia cunoștință de noile forme de sensibilitate și de expresie ale generațiilor mai tinere.

70 de ani de apariție regulată formează o moștenire, pe care numai un spirit cumpănit și un puternic sentiment de continuitate o pot menține și duce mai departe.

În numărul ultim, d. Cezar Petrescu publică un fragment din romanul « 1907 » sub un titlu sugestiv: « România, țară eminentemente agricolă ».

Remarcabil prin eleganța ținutei, micul eseu al d-lui C. Noica « Istorie și pierdere de timp ».

ADEVĂRUL LITERAR ȘI ARTISTIC

Anul XVII, Seria III, Nr. 844 — 7 Februarie 1937

Reorganizat ca format și număr de pagini, « Adevărul Literar » își păstrează în fond aceleași colaborări și acelaș material.

Criticul revistei, d. G. Călinescu scrie un remarcabil articol despre Ion Creangă, dela a cărui naștere se împlinesc în curând o sută de ani.

D. Călinescu cere cu acest prilej mai multă atenție pentru clasicii noștri, neglijați în folosul unei actualități abuzive.

« Să vie odată în presa noastră literară — spune d-sa — simțul istoric care privește mai de sus ».

Cât despre Creangă, d. Călinescu schițează următorul portret intelectual, la fel de fericit ca și cel pe care ni-l prezentase acum câțiva ani în « Viața lui Eminescu »:

« După unii, Creangă ar fi un țăran. Țăran și nu prea. Anume corespondență a lui descoperă un mănuiitor sigur de idei într'o limbă tehnică fără pată. Creangă e mai deștept decât pare. Ceea ce-i lipsește e o cultură complexă, ramificată, dar cât știe, știe bine. Creangă nu e autodidact, fiindcă nu se vâără acolo unde n'are pregătirea trebuitoare. Creangă e un om deștept, luminat cu puține cărți, înțelegând mai bine decât cei cu multe cărți și păstrând doar o slovă exagerată pentru cei mai învățați. Creangă e un șiret patriarhal ca și Niculae, care și acela vorbește de « firea lui cea proastă » deși o crede deșteaptă. Cu el vechea mentalitate patriarhală a înțelepciunii cu o carte își arată puterea față de noua mentalitate de cărturari. De aceea humorul lui ia mai de grabă forma gestului, ca în înțelepciunea orientală, decât a jocului de cuvinte ».



FUNDAȚIA PENTRU LITERATURĂ ȘI ARTĂ «REGELE CAROL II»



CPT.-COMANDOR P. C. FUNDĂȚEANU. *Libertatea mărilor și prizele maritime* epuizat

BIBLIOTECA «ENERGIA»

Au apărut:

M. CONSTANTIN-WEYER. <i>Cavaler 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. FLĂMÂNDĂ	» 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>Pustnicul 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 Țiudor</i> (Ediția a II-a)	» 30
R. P. HUC, <i>Descoperirea Tibetului</i> , traducere din limba franceză de Apriliana MEDIANU	» 30
HOMER, <i>Odiseea</i> , traducere în proză din limba elină de E. LOVINESCU (Ediția a II-a)	» 60
JAKOB WASSERMANN, <i>Viața lui Stanley</i> , traducere din limba germană de Radu CIOCULESCU	» 40
H. M. STANLEY, <i>Autobiografie</i> , traducere din limba engleză de Mary M. POLIHRONIADE	» 60
R. M. HUC, <i>In China</i> , traducere din limba franceză de Natalia BĂLUTĂ	» 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. SÂNGIORGIU	» 40
DEAN FARRAR, <i>St. Winifred sau școala și lumca ei</i> , traducere din limba engleză de W. și C. NOICA	» 60
R. P. HUC, <i>In Tartaria</i> , traducere din limba franceză de Victor STOEI	» 40

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. BUSUIOCEANU, <i>Andrescu</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>Amintirile Colonelului Lăcusteanu</i> , publicate de RADU CRUZESCU	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>Sănătatea poporului român</i>	» 200
I. SIMIONESCU, <i>Țara noastră</i>	» 200

SCRIITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

Au apărut: Romane

JOACHIM BOTEZ, <i>Insemnările unui Belser</i>	Lei 60
C. GANE, <i>Trecute vieți de Doamne și Domnițe, II</i> , cu numeroase ilustrații în text	» 160
ADRIAN MANIU, <i>Focurile primăverii și flacări de toamnă</i>	» 60
SĂRMANUL KLOPȘTOCK, <i>Feciorul lui Nenea Tache Vameșul, II</i>	» 70
LUCIA DEMETRIUS, <i>Tinerete</i>	» 50
N. M. CONDIESCU, <i>Insemnările lui Sajirim, I</i>	» 60
N. M. CONDIESCU, <i>Peste mări și țări</i> , cu 20 acuarele originale de S. MÜTZNER	» 800

Au apărut: Eseuri, Critică

PAUL ZARIFOPOL, <i>Pentru arta literară</i>	Lei 60
PERPESSICIUS, <i>Mențiuni critice, II</i>	» 80
G. M. CANTACUZINO, <i>Isvoare 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, II</i>	» 90
ȘERBAN CIOCULESCU, <i>Corespondența dintre I. L. Caragiale și Paul Zarifopol (1905—19)</i>	» 40
G. CĂLINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu, II, III</i>	» 140
C. ANTONIADE, <i>Renașterea italiană. Trei figuri din Cinquecento</i>	» 70
N. IORGA, <i>Oameni cari au fost, III</i>	» 90
ALICE VOINESCU, <i>Montaigne</i>	» 70
EM. CIOMAC, <i>Poezii armonice, I</i>	» 60
G. CĂLINESCU, <i>Opera lui Mihail Eminescu, IV și V</i>	» 150
PERPESSICIUS, <i>Mențiuni Critice III</i>	» 90
DRAGOȘ PROTOPOEȘCU, <i>Fenomenul Englez</i>	» 100
N. IORGA, <i>Sfaturi pe întuneric</i>	» 90

Versuri

Au apărut		
DEMOSTENE BOTEZ, <i>Cuvinte de dincolo</i>	Lei	60
Z. STANCU, <i>Antologia poezilor tinere, cu portrete de Margareta STERIAN</i>	»	60
G. BACOVIA, <i>Poesii, cu o prefață de Adrian MANIU</i>	»	40
G. GREGORIAN, <i>La poartă din urmă</i>	»	60
ADRIAN MANIU, <i>Cartea Tării</i>	»	40
G. LESNEA, <i>Cântec deplin</i>	»	40
GEORGE SILVIU, <i>Paște psaltul spune</i>	»	40
V. CIOCALTEU, <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 Sângelui</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 (poeme)</i>	»	40
CICERONE THEODORESCU, <i>Cleștar (poeme)</i>	»	50
ILARIU DOBRIDOR, <i>Vocile Singurătății</i>	»	70

EDIȚII DEFINITIVE

TUDOR ARGHEZI, <i>Versuri</i>	Lei	100
MATEIU I. CARAGIALE, <i>Opere</i>	»	150

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 Deborei</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 Mamei Pascal</i> , traducere din limba italiană de A. MARCU	»	40
M. CHOROMANSKI, <i>Gelozie și medicină</i> , traducere din limba polonă de Gr. NANDRIȘ	»	50
R. L. 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 PANDREA, <i>Filosofia politico-juridică a lui Simion Bărnușiu</i>	»	60
LUCIAN BLAGA, <i>Orizont și stil</i>	»	60
MERCEA 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 Augustie Comte</i>	»	70

BIBLIOTHÈQUE D'HISTOIRE CONTEMPORAINE

A apărut:		
G. I. BRĂTIANU, <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 săbiu</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 folklorice în poezia noastră contemporană</i>	»	40
ST. THEODORESCU, <i>Spre un nou umanism</i>	»	30

COMPOZITORII ROMÂNI CONTEMPORANI

P. CONSTANTINESCU, <i>Sonalină 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

